


INSCENACE, REŽIE

 Fr. *mise en scène*, angl. *production, staging, direction*, něm. *Inszenierung, Regie*, šp. *puesta en escena*.

Pojem inscenace a inscenování, režie, je poměrně nový, pochází teprve z druhé poloviny 19. století; poprvé byl použit v roce 1820 (viz VEINSTEIN, 1955: 9). V tomto období se režisér stává „oficiálně“ zodpovědným za organizaci představení; do té doby měl přípravu představení na starosti hlavní herec, který postupoval podle předem stanovené šablony. Režie spočívala v primitivní technice rozestavení, *rozmístění* herců. Široké publikum, které se domnívá, že režisér má pouze koordinovat pohyb herců na scéně a osvětlení, dosud chápe režii tímto způsobem.

B. DORT vysvětluje objevení režie (inscenování) spíše změnou publika než složitostí technických prostředků a nutností ústřední-

ho „manipulátora“: „Od druhé poloviny 19. století již divadlo nemá homogenní publikum či lépe publika, jasně odlišená podle divadelních žánrů, které se mu nabízejí. Od té doby už necistuje žádná předběžná dohoda mezi diváky a divadelníky o stylu či smyslu představení“ (1971: 61).

1/ Funkce inscenace/inscenování

a/ Minimální a maximální definice

A. VEINSTEIN nabízí dvoji definici, z hlediska širokého publika na jedné straně a z hlediska odborného na straně druhé: „V širším slova smyslu označuje *inscenace* soubor jevištních interpretačních prostředků: dekoraci, osvětlení, hudbu, herectví [...] V užším slova smyslu označuje pojem *inscenování* (režie) aktivitu spočívající v uspořádání různých prvků jevištní interpretace dramatického díla v určitém čase a prostoru“ (1955: 7).

Pomineme historické důvody vzniku režie, tvorby inscenace, i když nepodceňujeme jejich význam: bylo by snadné ukázat převratný technický vývoj jeviště v letech 1880–1890, zejména jeho mechanizaci a zdokonalení elektrického osvětlení. Zároveň došlo ke krizi dramatu, ke zhroucení principů klasické dramatiky a dialogu (SZONDI, 1956).

b/ Požadavek celistvosti

Tvorba inscenace se od počátku hlásí ke klasické koncepci divadelního (jevištního) díla jako harmonického celku, který zahrnuje a přesahuje všechny použité materiály i jednotlivá jevištní umění, kdysi považované za základní jednotky. Každé jednotlivé umění i každý znak se mají v inscenaci podřidit harmonii celku kontrolovaného jednotící myšlenkou. „Umělecké dílo nelze vytvořit, než-li je jediná myšlenka“ (CRAIG). Požadavek celistvosti je od vzniku inscenace spojen s uvědoměním historičnosti textu i představení a existence řady následných konkretizací jednoho díla. Tato historičnost se projevuje i ve snaze obohatit připravovaný text o nové poznání vyplývající ze společenských věd: „Konstitutivním prvkem inscenace je poznání“ (PIEMME, 1984: 67).

c/ Prostorová realizace

Inscenace (inscenování) spočívá v převedení dramatického textu (psaného textu a/nebo scénických poznámek*) do rukopisu jevištní-

ho. „Inscenační umění spočívá v promítnutí toho, co si dramatik mohl představit pouze v čase, do prostoru“ (APPIA, 1954: 38). Inscenace je „při každé divadelní hře nejvládnější, opravdu divadelní stránkou představení“ (ARTAUD, 1964b; 1994: 120). Je to zkratka transformace textu, či lépe řečeno jeho konkretizace herci ve scénickém prostoru, kterou prožívají diváci po dobu jejího trvání v čase.

Prostor je takřikajíc uložen do slov: text se memoruje a repliku po replice ukládá do hercova gestického prostoru, a herec hledá pohyb a postoje, které co nejlépe odpovídají prostorovému zápisu textu. Slova dialogu, spojená v textu, se nyní rozptylují do scénického časoprostoru, jsou viditelná a slyšitelná: „Způsob vypovídání dramatického textu obsahuje požadavek zviditelnění“, píše správně P. RICOUR (1983: 63). Například gesto se zpracovává systematicky, aby bylo čitelné (nejen viditelné): stylizuje se, abstrahuje, rozkládá, spojuje mnemotechnicky s proudem textu a fixuje v několika záchytných bodech (*subpartitura**, *podpurná partitura*).

d/ Sladění

Různé složky představení, jež jsou často výsledkem působení několika tvůrců (dramatik, hudebník, výtvarník atd.), spojuje a koordinuje režisér: ať už má vzniknout jednotný celek (např. opera), či naopak systém, v němž si každé jednotlivé umění zachová autonomii (BRECHT), režisérovým posláním je rozhodovat o vztazích mezi různými jevištními prvky, což samozřejmě rozhodujícím způsobem ovlivňuje utváření celkového smyslu inscenace. Práce na koordinaci jednotlivých prvků a na jejich sjednocení se v divadle založeném na jednaní soustřeďuje na vysvětlování a komentování příběhu, *fabule**, která se stává srozumitelnou pomocí scény, základního nástroje divadelní tvorby. Inscenace musí vytvořit úplný a organický systém, strukturu, jejíž každý prvek je součástí celku, kde nic není ponecháno náhodě, ale má v celkové koncepci určitou funkci. Každá inscenační práce zavádí určitou *koherenci**, která se nicméně může každým okamžikem změnit ve svůj opak. Z tohoto hlediska je příkladná definice COPEAUOVA, rekapitulace nesčetných divadelních pokusů: „Inscenaci chápeme jako náčrt, obrys dramatického

jednání. Je to soubor pohybů, gest a postojů, souladu tváří, hlasu i odmlk; je to celek jevištního představení, vznikající z jednotící myšlenky, která jej koncipuje, řídí a harmonizuje. Režisér vymyslí a zavádí vládu skrytého i viditelného pouta mezi postavami, vzájemnou vnímavost, tajemnou shodu vztahu, bez níž i drama interpretované vynikajícími herci ztrácí nejlepší část svého výrazu“ (COPEAU, 1974: 29–30).

e/ Ozřejmení smyslu

Inscenace, výsledek režijní práce, není tedy už pokládána za „nutné zlo“, bez něhož by se dramatický text koneckonců obešel, ale naopak za činnost, vyjevující smysl divadelního díla. Pro STANISLAVSKÉHO spočívá tvorba inscenace v materiálním ozřejmování hlubšího smyslu dramatického textu. K tomu má inscenace k dispozici všechny prostředky scénické (prostorové dispozice, scénografie, osvětlení, kostýmy atd.) i lidské (herectví, hercova tělesnost a gestika atd.). Inscenace se týká jak prostředí, v němž se herci pohybují, tak jejich psychologické a pohybové interpretace. Každá inscenace je určitá *interpretace** textu (nebo scénáře), je to „akt“, vysvětlující text hry, k níž máme přístup jen prostřednictvím režisérova *čtení**.

f/ Tři otázky o uspořádání inscenace

Pochopení konkretizace, kterou znamená každá nová inscenace určitého textu, vyžaduje, abychom určili vztah mezi dramatickým textem a kontextem, v němž vypovídá. K tomu je třeba položit tři teoretické otázky:

– Jaká je *konkretizace* dramatického textu v jeho novém čtení či inscenaci? Jaký konkrétní okruh se vytváří mezi *dilem-věcí, sociálním kontextem a estetickým objektem*? (Vyjádřeno pojmy MUKAROVSKÉHO: 1934, „Umění jako semiologický fakt“; viz též PAVIS, 1983a.)

– Jaký je způsob *fikcionalizace*, tj. jaká *fikce*, vycházející z textu a vycházející z jeviště, se vytváří spolupůsobením účinku textu a čtenáře, scény a diváka? V čem je mišeni obou fikcí, textové a jevištní, nezbytné pro vzuik divadelní fikce? (Viz PAVIS, 1985d.)

– Jakému *ideologickému záměru, jaké ideologizaci* byl podroben dramatický text a jeho představení? Text – ať dramatický, či „spek-

takulární“ – lze pochopit jen v rámci *inter-textuálnosti**, především ve vztahu k diskurzivním a ideologickým výtvorům určité doby, či k určitému souboru textů. Musíme si uvědomit vztah dramatického a spektakulárního textu ke společenskému kontextu*, tj. k jiným textům i diskurzum, které určitá společnost o skutečnosti vytváří. A protože tento vztah je velice křehký a proměnlivý, může tentýž dramatický text snadno vyvolávat nekonečné množství různých čtení, tudíž i nekonečné množství jeho nepředvídatelných inscenací.

g/ *Imaginární řešení*

Vytvoření vztahu mezi dvěma fikcemi – textovou a jevištní – se neomezuje jen na kruhový pohyb mezi výpovědí a způsobem vyprávění, mezi nepřítomností a přítomností. Konfrontuje rovněž neurčitá místa a dvojnáznosti textu a inscenace, přičemž tato místa textu a inscenace nemusí být nutně shodná. Inscenace může určité textové pasáže dodat dvojnáznosti, polysémie, nebo ji naopak zbavit smyslu. Jindy naopak svým konkrétním řešením odstraní rozpor nebo nedonrčenost textu.

Jádro inscenační práce spočívá v operaci určování/neurčování, tedy znejasnění, zatemnění toho, co v textu bylo jasné, anebo osvětlení toho, co text záměrně zatemňoval. Ve většině případů je inscenace explikací textu a funguje jako zprostředkovatel mezi divákem původním a současným. Jindy naopak inscenace text „komplikuje“ a záměrně znemožňuje komunikaci mezi dvěma různými *společenskými kontexty* recepce.

Některé inscenace (inspirované např. brechtovskou dramaturgickou analýzou) chtějí ukázat, že vlastní dramatický text byl jen imaginárním řešením skutečných ideologických rozporů doby, v níž fikce vznikla. V takovém případě je úkolem inscenace ukázat rozpory v textu jako „představitelné“ a hratelné. Inscenační praxe zaměřená na odhalování podtextu „podle Stanislavského“ předpokládá vyjevování „nevědomého“ textu, provázající paralelně text, který postavy pronášejí.

h/ *Parodický diskurz*

Inscenace je vždycky promluva, diskurz, probíhající paralelně, *vedle* neutrálního čtení

textu, ať už chce ukazovat vnitřní rozpory fabule či hlubší význam textu (odhalováním podtextu), nebo ne, ať tuto snahu zdurazňuje, nebo zakrývá. V etymologickém slova smyslu je tedy parodiická. Ale ani rozpor, ani nevědomý podtext neexistují skutečně *vedle*, *vně* textu či „nad“ ním (jako např. metatext). Vznikají srážkou, míšením dvojího typu čtení uvnitř dané konkretizace, fikce, vztahu k ideologii: jako v parodii, kterou nelze oddělit od parodovaného předmětu.

i/ *Práce s hercem*

Každá práce na inscenaci prochází především fází konkrétní práce s herci, jejich „vedením“. Režisér herce vede tím, že jim „odraží“, vrací a objasňuje ohraz, který vytvářejí na základě jeho návrhu, a usměrňuje jejich projev ve vztahu k ostatním hercům. Zajišťuje, aby každý detail (gesta, intonace, rytmus) odpovídal celkovému inscenačnímu pojetí, aby se začleňoval do sekvencí, scén a celku. Herci během zkoušek vyzkoušejí různé *situace vyprávění**. Postupně si osvojují prostor podle určeného aranžmá a schématu pohybu, přizpůsobují si souhrn scénických systému (a zároveň se mu přizpůsobují): „Režisérova práce s hercem, jeho vedení musí herce motivovat tak, aby mu gesta, která dělá na jevišti, nepřipadala jako úkol, který má splnit, ale jako něco samozřejmého: aby cítil, že hraje už tím, že se pohybuje na scéně“ (C. FERRAN, in *Théâtre/Public*, č. 64–65, 1985, str. 60). Takové vedení předpokládá, že znaky, které herec vytváří, jsou jasné, ničím nerušené, v plném souladu s podstatnými rysy, které sleduje inscenační práce jako celek, a že existuje herecká souhra, v níž jsou všichni slyšitelní a „čitelní“. Často se přikládá velká pozornost intonaci a rytmu, tomu, co Němci nazývají *Sprachregie*, režie řeči.

Inscenování (režie) nemusí být – jak je dnes v módě tvrdit – projev autoritářství režiséra, který mrzačí autory a sadisticky tyranizuje herce-loutky. Marně to připomínal BRECHT: „Zkoušející režisér u nás nepřichází do divadla se svou ‚ideou‘ či ‚vizí‘, s ‚plánem aranžmá‘ a ‚hotovou dekorací‘. Nepřeje si ‚uskutečnit‘ nějakou ideu. Jeho úlohou je probudit a organizovat tvořivou aktivitu herců (hudebníku, výtvarníku atd.). *Zkoušet* pro něj neznamená vnucovat něco, co si předem vymyslel, ale *vyzkoušet*, hledat“ („Jak má

jednat vedoucí zkoušek při induktivních postupech“ / „Haltung des Probenleiters bei induktivem Vorgehen“, *Schriften über Theater*, 1977: 246).

j/ Režijní pokyny

V divadle se říká, že režisér dává hercům pokyny a připomínky. Problém je však v tom, jak dávat a přijímat takový pokyn, který je pouhým náznakem: „Pro herce je stejně obtížné správně pokyn přijmout, jako je pro režiséra obtížné jej správně a jasně podat. Nesmíme se dát zotročit literou“ (DULLIN, 1946: 48). Radou, že pokyn nesmí vést k imitaci, se řídí většina režisérů: naznačovat neznamená diktovat, nýbrž spíše navrhnout, informovat, ukazovat možnou cestu.

2/ Problémy inscenace

a/ Úloha režie

Objevení režiséra vyznačuje v dějinách divadla nový přístup k dramatickému textu. Text se dlouho pokládal za uzavřený celek, jehož jedinou možnou interpretací bylo třeba objevit (o tom svědčí kupříkladu LEDOUXOVA zásada, která nabádá režiséra, aby textu „sloužil, a ne jej využíval“). Dnes je text naopak výzvou k hledání různých, často protichůdných významů a vybízí k novým interpretacím. Vznik režie navíc dokazuje právo *divadelního umění** na uměleckou autonomii. Význam tohoto umění je třeba hledat jak v dramaturgické a jevištní formě a struktuře, tak ve smyslu textu (nebo v pluralitě jeho smyslu). Režisér není vnější prvek dramatického díla: „Neomezuje se na vytvoření ránce a ilustraci textu. Stává se základním prvkem divadelního představení: je nezbytným prostředníkem mezi textem a scénou. [...] Text a inscenace se navzájem podmiňují, jedno vyjadřuje druhé“ (DORT, 1971: 55–56).

b/ Inscenační diskurz (promluva*)

Inscenace se vždycky vyjadřuje k textu a její příspěvek je zásadní, neboť má při jeho uvedení „poslední slovo“. Neexistuje totiž definitivní, univerzální smysl díla, který by inscenace měla odhalit. Proto alternativa, která dosud platí i u velkých současných režisérů, zda „hrát text“ nebo „hrát inscenaci“, je nesprávná v samém základě. Nelze bez-
trestně dávat přednost jednomu před dru-

hým. Dnes už si nemyslíme, že text je pevný referenční bod, jemuž by odpovídala jediná možná, „správná“ inscenace (*scénář**, *text a scéna**).

c/ Umístění inscenačního diskurzu

– *Scénické poznámky** dávají velice přesné pokyny pro jevištní realizaci, ale inscenace se jimi nemusí nutně řídit.

– Text sám často přímo naznačuje průběh a místo děje, postavení postav atd. (*časoprostorové údaje**). Žádný dramatický text nelze napsat bez – alespoň vágní – představy možné inscenace, bez znalosti – byť rudimentární – zákonitosti nějakého typu divadelní scény, bez určitého pojetí zobrazované skutečnosti, ani bez dobového citění či vumění časové a prostorové dimenze (*inscenační představa, implicitní inscenace**).

– Scénické poznámky a další nápovědi obsažené v textu však nikdy nemají skutečně imperativní povahu, a osobní přístup a vklad režiséra (do jisté míry vnější vůči textu) je proto rozhodující. Povaha a forma režijního přístupu jsou značně neurčité. I když je režisérův (*inscenační*) diskurz konkretizován v režijní knize, stěží jej lze z představení vydělit. Zakládá jeho *vypovídání*, metafazyk, dokonale začleněný do zpusobu, jakým se předvádí jednání a postavy. Není dodatkem k dramatickému textu ani ke scéně, neexistuje jako další hotový, „úplný“ text, naopak – je „rozptýlený“ v herecivě, scénografii, rytmu atd. V našem pojetí inscenace, které je založeno na dialektice produkce/recepce, existuje režijní diskurz pouze tehdy, pokud jej publikum „poznává“ a zčásti i sdílí. Je to víc než další „vedlejší“ text, doprovázející text dramatu: je to metatext, který organizuje jevištní konkretizaci zevnitř, jeho místo není *vedle* dramatického textu, nýbrž *vnitř* tohoto textu: je výsledkem konkretizačního spojení (mezi „označujícím“, *společenským kontextem* a „označovaným“ daného textu) (PAVIS, 1985e: 244–268).

– Kromě vědomé režijní práce je zapotřebí zmínit i význam vizuálních představ či nevědomí tvůrce. Jestliže se – jak tvrdí FREUD – „myšlení v obrazech“ blíží více procesum nevědomí než „myšlení ve slovech“, režisér a výtvarník hrají roli „prostředníka“ mezi jazykem

dramatu a jazykem jeviště. Jeviště tedy vždy odkazuje ještě k „jiné scéně“ (*vnitřní prostor**).

3/ Typologie inscenací

a/ Inscenace klasiky

Klasifikace je v tomto případě značně nejistá a kategorie jsou nepřesné (PAVIS, 1996a). Některé vlastnosti inscenací klasických textů platí, *mutatis mutandis*, i na texty současné. Kladou však všechny estetické otázky s větší náležitostí. Vzhledem k tomu, že jde o texty velmi staré, které dnešní divák obtížně přijímá bez doprovodného vysvětlení, musí režisér buď zvolit vlastní interpretaci, nebo se zařadit do interpretační tradice. Může si vybrat z řady možností:

– Archeologická rekonstrukce

V případech, že se inscenátoři inspirovali původní inscenací hry, do níž se pustí s archeologickým nadšením, pokud jsou k dispozici dobové dokumenty, nejde o autonomní inscenaci, ale o rekonstrukci.

– Ploché, neutrální čtení

Rezignuje na výrazové možnosti scény, dává přednost „neutrálnímu“, jakoby nezaujatému čtení, bez stanoviska k utváření smyslu, a vyvolává (klamnou) iluzi, že se vztahuje skutečně pouze k textu a že vizualizace je nadbytečná. Text je někdy pocíťován jako jedinečný čin, který není „dvojníkem“ skutečností (ARTAUD), jindy jako „skalpel, kterým se můžeme sami otevřít“ (GROTOWSKI, 1971: 35).

– Historizace

*Historizovat** znamená vzít v úvahu posun mezi dobou, kterou představuje fikce, dobou vzniku této fikce (její kompozice) a současností, zdůraznit tento posun a označit historické důvody ve třech úrovních čtení. Tento typ inscenace více či méně výslovně obnovuje skrytá ideová východiska, nebojí se odhalit mechanismy estetické výstavby textu a jeho představení. K „sociologické režii“ (VÍTEZ, 1994: 147) patří PLANCHON, VILAR, STREHLER, FORMIGONI a VINCENT.

– Text jako surovina

Staré texty se používají jako pouhý materiál s naprosto odlišnými estetickými či ideologickými záměry (brechtovská *aktualizace*, modernizace, adaptace, přepis). Citace nebo

úryvky z jiných děl intertextově osvětlují interpretovaný text (MESGUICH, VÍTEZ).

– **Inscenace mnoha možných významů textů**
Je to taková *označující, znakovitá praxe** (KRISTEVA), která nabízí spektakulární text manipulaci diváka (A. SIMON, 1979: 42–56). Tato praxe kolísá mezi scénickou abstrakcí a přebujelostí.

– **„Rozbití“, dekompozice původního textu**
Ničí jeho povrchní harmonii a zároveň v něm odhaluje ideologické rozpory (např. PLANCHONovy inscenace *Cid „na kusy“ / Mise en pièces(s) du Cid, Arthur Adamov, Městácké pošetilosti / Folies bourgeoises*, nebo inscenace Théâtre de l'Unité).

– Návrat k mýtu

Režii nezajímá specifická dramaturgie daného textu, jde jí o odhalení mytického jádra, které obsahuje (ARTAUD, GROTOWSKI, BROOK a CARRIÈRE v adaptaci *Mahabharaty*).

b/ Návrat ke „psaní“

Jednotlivé typy inscenační práce lze od sebe odlišit na základě jejich přístupu k textu: „Všechny otázky, které divadlo klade, ať z jakéhokoli konce, vedou vždycky k otázce jedině: jaký je osud textu na jevišti?“ (SALLE-NAVEOVA, 1988: 93). Zdá se, že každé desetiletí si vytvořilo vlastní vztah k textu a ke scéně:

– *čtení*: padesátá léta nabízela (uctive) čtení textů tvořících národní kulturní dědictví (VILAR);


– *nové pročitání, revize četby*: šedesátá léta znovu *pročítají* dané texty, tentokrát však kriticky a s odstupem (PLANCHON);


– *dekonstrukce čtení*: sedmdesátá léta dávají přednost dekonstruktivnímu, polyfonickému a dialogickému (BAGITTIN) čtení znakovitých postupů (VÍTEZ);

– *metačtení*: osmdesátá léta si kladou otázky recepční estetiky a „role čtenáře“ (ECO, 1980), pozvedají se nad text a nabízejí *metačtení*, které dává pozorování ráz komentáře (postranního či z nadhledu) (MESGUICH);


– *čtení „nad“ čtením*: devadesátá léta obnovují moc textu, „rukopisu“, rozbujely se nejrozličnější typy textu, jak naprosto autonomní, tak otevřené vůči inscenaci: toto „nad-čtení“ se hodí pro jakoukoli situaci (COLAS, PY);

– a třetí tisíciletí? Možná, že text (nebo hypertext) přejde z lidské paměti do paměti strojové, od tělesné existence k virtuální, zmizí povědomí o něm a „hyperpísemnictví“ se smísí s „hyperčtením“.

 Dotazník, vizuální a textové.

 Becq de Fouquières, 1884; Antoine, 1903; Appia, 1899, 1954, 1963; Rouché, 1910; Allevy, 1938; Baty, 1945; Moussinac, 1948; Blanchart, 1948; Veinstein, 1955; Jacquot a Veinstein, 1957; Dhomme, 1959; Pandolfi, 1961; Reinhardt, 1963; Artaud, 1964a; Bablet, 1968; Touchard, 1968; Dullin, 1969; Dort, 1971, 1975, 1977a, 1979; Girault, 1973; Sanders, 1974; Vitez, 1974, 1981; Pignarre, 1975; Bettetini, 1975; Wills, 1976; *Pratiques*, 1977; Benhauou, 1977, 1981; Ubersfeldová, 1978b; Strehler, 1980; Pavis, 1980e, 1984a; Hays, 1981; Jomaronová, 1981, 1989; Braun, 1982; Brauneck, 1982; De Marinis, 1983; Melrose, 1983; Banu, 1984; Javier, 1984; Piemme, 1984; Fischer-Lichte, 1985; Thomsen, 1985; Alcandre, 1986; Bradby a Williams, 1988; Sallenaveová, 1988; Thibaudat, 1989; Bradby, 1990; Lassalle, 1991; Régy, 1991; Abirached, 1992; Yaari, 1995.

INSCENAČNÍ MODEL, MODEL INSCENACE

 Volný překlad něm. pojmu *Modellbuch* nebo *Modellaufführung*.
Fr. *modèle (représentation)*, angl. *model*, šp. *modelo (representación)*.

„Model“ inscenace, o němž mluví brechtovský *Modellbuch*, nemá znamenat vzor, který by měl být napodobován, nýbrž „zmenšený model“, jakosi maketu inscenace, dokumentaci, složenou ze souboru fotografií, pokynů k herectví, dramaturgických analýz a *charakteristik** postav. Tímto způsobem se fixují jednotlivé etapy výstavby inscenace, zaznamenávají se problémy spojené s textem a navrhuje se celkový rámec *interpretace**. BRECHT zavedl v praxi Berliner Ensemble tyto „inscenační modely“, které měly sloužit jako základ budoucím režisérům; v dalších inscenacích se ovšem neměly využívat v původní podobě. V podobném duchu jako brechtovský *Modellbuch* rekonstruuji inscenace pomocí dramaturgické analýzy a bohatého obrazového materiálu jednotlivé díly edice *Cesty divadel-*

ni tvorby / Voies de la création théâtrale, vydávané CNRS.



Adaptace, popis.



Theatergeschicht (1952), 1961; Paris, 1981.

IN



An
rég
a ž
org
v je
ker
naí
po
del
zac
ka
div
v u
or
tře
po
ký
př
ní
jev
ně
Re
šti
in:
ho
vý
Es
„r
(v
cí
pě
(a
pc
že
vc
bí
pi
ži