

Lazorčáková, Tatjana

O Evženu Sokolovském, brněnských inscenacích a polaritě divadla 60. let 20. století

Theatralia. 2009, vol. 12, iss. 1-2, pp. 120-126

ISBN 978-80-210-4959-8

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115566>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

učila slídit po jinotajích“ (368) – „Krásné na pohled, ale obsahově chudé. Jako jeho inscenace“ (436). Formální stavbou je kniha čítankovým příkladem post-moderního textu; Denemarková vkládá do textu graficky odlišené citáty, velkou roli mají fotografie, krom toho v poznámkách na konci knihy prezentuje příběh subjektu „Denemarková“ písničku knihu, dále zde umísťuje životopisy některých lidí a další dokumentaci a ještě další komentáře... Mohli bychom říci, že právě tím vším je to Petr Lébl an slich, včetně nejistého prolínání fikce a reality (někdy nás autorka evidentně mystifikuje, domýšlí příběh a zřejmě i za postavy píše některé „autentické“ dopisy). Jen kdyby to vše nebylo tak ostentativní a dobře vymyšlené! Autorský subjekt, který dává neustále najevo, že ví, co píše (jeden citát z mnoha: „Neodpusť si ohlédnutí, koneckonců tohle je kniha nestálých variací“ (65)) , stane se postupně obtížným společníkem. Chybí jí právě ta v knize zmiňovaná léblovská lehkost a drzost, u Denemarkové je vše názorné úporné. Jako literární teoretička, kterou v sobě zapřít nemůže, příliš dobře ví, jak má vypadat deník, jak hra na deník, jaké jsou možnosti vrstvení příběhu a sebereflexivních postupů v románu 20. století. V tomto je to zkrátka příliš dokonalé a v důsledku chladné.

Léblovské monografie se tedy netřeba bát, z hlediska odborného jde o podobně problematickou knihu jako monografie o Evaldu Schormovi. I ta trpí tendencí k publicističnosti, popisnosti a jisté předpojatosti soudů. Ač to autorku patrně netěší – sama žánr definuje jako „fakto-graphický román“ – v základu je to vskutku publicistika (jakkoli ambiciózní). O Léb-

lovi-režisérovi je tedy nutno (a možno) napsat ještě mnoho, Denemarkové kniha k tomu může být snad inspirací, oporou jen částečně.

DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla*. Brno: Host, 2008.

MgA. David Drozd, Ph.D. (1976), dramaturg, divadelní teoretik a překladatel. Absolvoval nejprve magisterské studium dramaturgie na Divadelní fakultě JAMU, po té doktorská studium tamtéž, vše pod vedením prof. Bořivoje Srby (disertační práce *Divadlo v myšlení Josefa Šafaříka*), pedagogicky působí zejména v Brně (Seminář divadelní studií FF MU). Jako překladatel se zaměřuje na současné britské, potažmo skotské drama (M. Crimp, S. Kane, D. Harrower, D. Greig, L. Lochhead, S. Glover).

Tatjana Lazorčáková / O Evženu Sokolovském, brněnských inscenacích a polaritě divadla 60. let 20. století

Publikace Kláry Kovářové *Posedlost divadlem*, kterou vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně v roce 2008, patří do kategorie monografických studií zaměřených na osobnosti českých režisérů. Není na škodu dodat, že výcho-diskem textu se stala původní disertační práce, že vydáním se alespoň částečně zaplnilo dosud opomíjené, či možná odkládané téma a že se jedná o další příspěvek k tolik potřebnému „znovuobjevování“ paměti divadla prostřed-

nictvím konkrétních jmen tvůrců druhé poloviny 20. století.

Práce Kláry Kovářové představuje režiséra Evžena Sokolovského a jeho inscenační tvorbu v Mahenově činohře brněnského Státního divadla v 60. letech minulého století, tedy v období, které je v historickém kontextu českého divadla spojeno s mimořádným vzestupem a také s diferenciací a polarizací divadla. Nejen malé scény, jako byl Semafor nebo Divadlo Na zábradlí, naušily v té době ustrnulou divadelní notiku, ale stejně tak i některé repertoárové scény získávaly osobitý profil spojený většinou s jasně formulovaným programem a dramaturgicko-režijním směřováním. Právě Mahenova činohra představovala v tomto směru – tvorbou triumvirátu tehdejších tvůrců Bořivoj Srba, Miloš Hynšt a Evžen Sokolovský – nejvyhroceněji vnímanou opozici vůči Krejčově programu v pražském Národním divadle, orientovanému na „uvádění psychologicko-realistických dramát čechovovského typu“ (Kovářová, 2008:15). V roce 1960 formulují brněnští divadelníci v rozpracovaném programovém prohlášení svoje stanovisko velmi jednoznačně: „Proti divadlu psychologických analýz, rozkladných nálad a devastace stavíme proto svůj program divadla ostré myšlenky, politické údernosti, optimismu“ (Kovářová, 2008:19).

Kovářová svou práci nekoncepuje jako tradiční monografickou studii postihující vývoj režiséra, jeho jednotlivá angažmá a komplexní tvorbu, ale úmyslně vybírá jednu uzavřenou etapu – spojenou se vstupem Sokolovského do Mahenovy činohry (sezona 1959/60), s přijetím Hynštem formulovaných programových

zásad a s jejich postupnou modifikací či překračováním v konkrétních inscenacích až do režisérova odchodu (v sezoně 1967/68). Dílčí charakter studie nijak nesnižuje její výpovědní hodnotu, nopak dovoluje autorce zaměřit pozornost na detailní analýzu režijních postupů, pro niž si autorka v první kapitole vytvořila všechny předpoklady. Po stručném náčrtu dobového divadelního kontextu a poměrně detailním přiblížení vyslovených a upřesňovaných programových východisek sleduje nejprve soudobou recepci programu, aby následně v souhrnu titulů, které Sokolovský v Mahenově činohře nastudoval, poukázala na stěžejní inscenace. Na jejich příkladě dokládá inspirativní východiska režisérovy práce především v koncepci Brechtova epického divadla a Artaudova konceptu totálního divadla.

V následujících pěti kapitolách pak autorka analyzuje podrobně jednotlivé inscenace. Nevolí ovšem obvyklý chronologický postup, ale postupuje po jednotlivých složkách, což jí dovoluje objevovat typické aspekty režisérova přístupu na žánrově různorodém materiálu. Ne vždy však přispívá zvolený přístup k proporční vyváženosti sledovaných znaků režijního rukopisu. Dramaturgickému kontextu je věnováno podstatně více prostoru než následující kapitole o režijních aspektech, zatímco podrobná kapitola o scénografických prvcích zůstává bez kontextu herecké akce, které se autorka věnuje až ob jednu kapitolu. Přitom právě vnímání vizuálního působení inscenace předpokládá propojení výtvarna (světla, scéna, kostýmy) s hereckou akcí v prostoru. Mizanscéně, v níž jsou tyto prostorové, vizuální i herecké aspek-

ty obsaženy, se však autorka věnuje až později, v části kapitoly o práci s hercem. Dochází tak k poněkud nelogickému oddělení scénografické složky od kontextu herecké akce.

Lze jen obdivovat rozsáhlost heuristické přípravy, která je patrna už z výčtu materiálu, s nímž autorka pracovala. Vycházela z režijních, nápovědních, inspicientských knih (není obvyklé, aby se takto jednoznačně daly texty vždy rozlišit), z fotografií, programů, recenzí, kostýmních a scénografických návrhů, korespondence, audiovizuálních i zvukových záznamů, z výpovědí pamětníků. Na tomto místě je třeba zmínit i velmi pečlivě vybrané a zpracované obrazové přílohy (fotografie z inscenací, včetně zařazených scénografických náčrtků půdorysů jednotlivých scén), soupis Sokolovského inscenací v Mahenově činohře a podrobný soupis literatury a zejména pramenů (včetně osobních archivů).

Kovářová předznamenává zasvěceně dobové směřování Mahenovy činohry před Sokolovského nástupem, zejména připomíná osobnost Miloše Hynšta, jeho důraz na tvůrčí hledání a jeho snahu formulovat jasné umělecké a tvůrčí zásady, kterými chtěl optimalizovat i provozní aspekty Mahenovy činohry. V souvislosti s komentářem k jednotlivým proměňujícím se verzím programových zásad je zřejmé, že Kovářová umí kriticky číst dobové prameny, že umí „rozšifrovat“ jazyk dobových prohlášení, v němž je podstata sdělení zamlžena tehdejší frazeologií, že v nich dokáže abstrahovat tehdy vnímanou potřebu kritického přehodnocení některých dogmaticky uplatňovaných norem. Text Třetího doplňku programu Mahenovy činohry vyhod-

nocuje Kovářová v kontextu atmosféry uvolnění počátku 60. let: „objevuje se však i kritika zamlčování a deformace pravdy, potírání samostatného tvůrčího myšlení, degradace vědy na propagandu, názorové schematizace, nesprávného výkladu úlohy mas a osobnosti v dějích apod.“ (Kovářová, 2008:21).

Nepřímo upozorňuje autorka i na provazanost divadelní praxe, teorie a kritiky, když zmiňuje Grossmanovy adaptace Švejka a jejich vliv na režijní tvorbu Sokolovského či první zmínky o Artaudově divadelní koncepci publikované v revue Divadlo, na něž upozornil Sokolovského Bořivoj Srba. Význam divadelní kritiky jako historického pramene je vlastně demonstrován celou monografií a její koncepcí. Autorka totiž při analýzách Sokolovského inscenací čerpá jednak z Grossmanových analýz, vyznačujících se terminologicky přesnou reflexí v dramaturgické i inscenační rovině, ale i z deníkových recenzí, jejichž autoři se nebáli podrobného popisu jevištního tvaru jako východiska ke kritickému soudu. Cenné jsou analýzy scénografických prostředků, jimž většinou nebývá v recenzích věnována přílišná pozornost. Kostýmy, masky, dekorace i využití točny. To vše Kovářová popisuje nesmírně zasvěceně a sugestivně. Někde jí pomohly filmové záznamy, ve většině případů zmiňuje scénografické návrhy, fotografie a je jisté, že výtěžila maximum i z osobních rozhovorů – hlavně s přímým účastníkem Bořivojem Srbem, případně z inspicientských knih, v nichž našla detailní poznámky, například o světelných změnách přiřazených v konkrétním momentě představení, v návaznosti na repliku či pohyb herců. Z těchto fragmentů, pečlivě

vyhledaných, pozorně čtených a logicky propojených, Kovářová „rekonstruuje“ světelný a zvukový plán inscenací. Celek pak konfrontuje a doplňuje i o zaznamenané postřehy kritiků jako byli Karel Bundálek, Viktor Kudělka, Jan Kopecký, Jindřich Černý, Jan Císař a další.

Pozornost věnuje zcela oprávněně i hudbě ve zkoumaných inscenacích, zejména písním v rovině brechtovských songů, které Sokolovský odděloval od děje, nebo využíval jako komentář děje či jako dramatizačního prvku.

Postupně autorka soustředí pozornost na nejméně výraznější inscenace Sokolovského éry, aby v nich sledovala jednotlivé prvky inscenační struktury. Po „programových“ titulech *Zadržitelny vzestup Artura Uie* a *Kavkazský křídový kruh* (B. Brecht) vyzdvihla inscenace *Mysteriebuffa* (V. V. Majakovskij) a *Totální kuropění* (L. Kundera), největší prostor pak patří titulům *Pronásledování a zavraždění Jeana-Paula Marata* (P. Weiss) a *Komedii o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (J. Kopecký). Zejména poslední dvě jmenované považuje autorka za symptomatické pro tvorbu Evžena Sokolovského.

Komedie o umučení je v dějinách českého divadla považována za legendární inscenaci – svým tématem, principem antiiluzivního divadla, stylovou polaritou mezi naivní stylizací a mysterijním rozměrem, který nepostrádal jisté patetické, či přesněji emotivně působivé prvky. Kovářová naplňuje tuto „legendu“ podrobným popisem všech složek, rozkrytím interpretace a uchopení postav. Dokazuje, že inscenace vycházela sice z lidových textů pašijových her, ale princip lidového divadla překračovala. Neby-

la pouhou demonstrací, ale šlo o silnou jevištní výpověď umožňující divákům i tvůrcům vstoupit do mýtického křesťanského příběhu, a to v době, kdy ideologie nepřipouštěla žádné prosazování víry. Na příkladu této inscenace podává autorka také nejpřesvědčivěji svědectví o mizanscénách ve smyslu „*prostorových vztahů, které vznikají nejen mezi pohybujícími se herci, ale i mezi herci a objekty scény*“ (Kovářová, 2008:122) Herectví věnuje v souvislosti s *Komedii o umučení* rozsáhlou pasáž, v níž dokládá, že se pohybovalo mezi póly ztotožnění s postavou a vytváření postavy naivními prostředky. Ve shodě s lidovou tradicí šlo o stylizaci, o znak, o symbol. Zároveň vedle mysterijní polohy se v rovině herecké interpretace objevila ironizace, vedle stylizované zkratky psychologické herectví či karikující nadsázka, společně s antiiluzivním odstupem také prvky patosu. Kovářová proti tehdejšími výtkám, namířeným na stylovou nesjednocenost jevištního tvaru, obhájí Sokolovského přístup a dokazuje, že šlo o promyšlenou režijní koncepci postavenou na kontrastu, na neustálé polaritě emočně silného příběhu a způsobu jeho vyprávění, na zveřejňování vnějšího rámce hry na hru. Právě prolnutím žánrově různorodých rovin se podařilo Sokolovskému „dobyť z mýtu Ježíšova současný význam“ (Kovářová, 2008:136).

Ovšem tento způsob inscenování nebyl až tak překvapivý, uvědomíme-li si předcházející kontext epického divadla s kabaretními prvky, které se v 60. letech napájelo i z inspirativního proudu malých divadel, a současně kontext velké scény inscenující vážné drama ve spojení s moderními režijními postupy, čerpající-

mi ze stylizovaného projevu a rezignujícími zcela na realistickou drobnokresbu. Není divu, že právě na scéně Státního divadla v Brně vznikaly ojedinělé pokusy o velká plátna, zaplněná ve scénické realizaci obrazností, symboličností a hledáním moderního výrazu. Na druhé straně i Kovářová konstatuje, že právě důsledné dodržování stanoveného programu epického divadla bylo limitujícím faktorem, na nějž upozorňovali mnozí kritici (mezi jinými i Jan Grossman): „přílišnou orientací na společenské procesy“ totiž způsobovalo, že se z inscenací vytrácel samotný člověk (Kovářová, 2008: 144). V důsledku to byla i jedna z příčin, proč u diváků mnohdy nenacházely inscenace patřičnou odezvu.

Kovářová v samém závěru práce shrnuje hlavní atributy a postupy politického divadla a dokládá odůvodněnost jak pojmu totální divadlo, který používá v souvislosti s tvorbou Evžena Sokolovského, tak pojmu syntetické divadlo, naplňovaném důsledným propojováním výtvarných, scénických, múzických a pohybových prvků, stejně jako rytmizací, filmovými dotáčkami, principem simultánního jeviště i častým zapojením točny.

V monografii se tak skládá výstižný portrét režiséra, který byl vybaven schopností experimentovat, pohyboval se v rozmáchlém inscenačním gestu od komediálního žánru (*Markoltovo šprýmování aneb Frantové a bařtipáni*) až k pólu klauniády s uvolněnými cirkusovými prvky (*Mysterie-buffa*) a v druhém směru, se stejnou urputností od politicky naléhavého dramatu s etickým poselstvím až k bizarnímu podobenství v rámech divadla na diva-

dle či epické tragédii (*Pravdivá historie smrti Giacoma i Lukrécie a Beatrice Cenciových*). Kovářová zmiňuje 25 inscenací, které Evžen Sokolovský v Mahenově činohře nastudoval. Uvádí nejen úspěchy, ale i prohry (*Válka s mloky, Nežert*), stejně jako pokusy aplikovat princip antiiluzivního divadla na českou klasiku (*Strakonický dudák* – v této souvislosti nás může napadnout paralela s o několik let dřívějším směřováním Otomara Krejčí v Národním divadle v Praze, který inscenoval stejný titul také s velmi razantním odklonem od inscenační tradice).

V rovině vedení herců je Sokolovský představován jako maximalista a perfekcionalista. Důležitá pro něj byla atmosféra, herce provokoval k využití obraznosti a fantazie, inspiroval je při hledání hereckých prostředků k přesným obrysům postavy. Z početného souboru herců si Sokolovský důsledně vybíral ty, kteří – jak dokazuje Kovářová – splňovali jeho požadavky antiiluzivního herectví, tedy herectví se schopností odstupe od postavy a okamžitých stylových proměn a stejně tak dokázali udržet danou stylizaci. Z tehdejšího souboru, jak dokládají podrobné analýzy jednotlivých inscenací, splňovali tyto požadavky především Vlasta Fialová, Josef Karlík, Rudolf Jurda, postupně se přidávali Otakar Dadák, Miriam Hynková, Zdeněk Kampf, Ladislav Lakomý. Pro všechny byl ovšem Sokolovský oním „hegemonem jeviště“, tedy tvůrcem, který určuje koncepci všech složek a vytváří v jejím rámci prostor pro herce: „Režisér Sokolovský jako by říkal: Dávám ti, herče, krabici. V ní dělej co chceš, ale nevy-

lez! Tím bys narušil koncepci, rytmus a úkoly jednotlivých scén a hlavní cíl hry“ (Kovářová, 2008:147).

S jistotou se Kovářová vyrovnala i s doklady působení Sokolovského inscenací na diváka a s překvapivou zasvěceností se v tomto smyslu pohybuje v dobovém kontextu. Opět nepřímo dává důkaz, že 60. léta vytvořila pro Mahenovu činohru optimální atmosféru. Setkání generace a názorově vyhraněných tvůrců, společná vůle k týmové práci, obhajování výchozích stanovisek, překonávání nedůvěry kritiků i veřejnosti a vlastní reflektování dosažených cílů a případné korigování, to vše jakoby předznamenávalo atmosféru následujícího nástupu brněnských scén v 70. a 80. letech. Vždyť Divadlo Husa na provázku ve svých prvních prohlášeních přímo navazovalo na aktuálnost a otevřenost divadelní tvorby 60. let, na myšlenkové proudy utvářené vrcholnou etapou v Mahenově činohře. Právě při četbě monografie si uvědomíme, že Evžen Sokolovský jako experimentující, provokující režisér a současně jako pedagog nemohl neovlivnit generaci nastupujících tvůrců. Právě v jeho inscenacích byl objeven prostor pro autorský princip zacházení s textem, pro kompozici montáže, pro důslednou antiiluzivnost, zveřejňování divadelnosti, scénické hledačství a propojení divadelního prostoru ve prospěch bezprostřední komunikace s diváky (vysunutím prosceia na rampu, osvobození prostoru a v něm pohybu herce). Kovářová vystihla, že 60. léta byla pro režiséra tím nejlepším tvůrčím obdobím. Připomíná na mnoha místech jeho odvahu experimentovat, inovovat už jednou objevené přístupy i za cenu dílčího neúspěchu, jeho urputnost v hle-

dání výrazu i jeho posedlost, kdy neváhal do poslední chvíle inscenaci promýšlet, měnit, odstraňovat nepodstatné. Když přičteme další aktivity (pedagogickou činnost, hostování v jiných divadlech paralelně s přípravou inscenací na domovské scéně), jeví se osobnost režiséra Sokolovského jako eruptivní, inspirativní, do značné míry nekompromisní a v souvislosti s jeho dalším osudem také kontroverzní. Po odchodu do Prahy nepřekonal Evžen Sokolovský žádnou svou inscenací vrcholné brněnské období. Naopak stal se režisérem spojovaným s oficiálně prosazovanou normalizační orientací a jeho někdejší objevné postupy byly odsunuty do pozadí. V historickém kontextu ovšem tvoří jeho působení v Mahenově činohře důležitou etapu, která je mimořádná svým tvůrčím vzepětím a úsilím prosadit dramaturgicky i inscenačně naprosto ojedinelou koncepci divadla, s návazností na výrazné evropské divadelní impulzy. Pro tyto aspekty, pro důslednost, s jakou Kovářová podává svědectví o atributech Sokolovského poetiky, je monografie cennou evokací naší paměti a přispívá k tolik potřebné identifikaci českého divadla 60. let.

KOVÁŘOVÁ, Klára. *Posedlost divadlem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008.

Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D. (1954) je divadelní historička a kritička. Od roku 1990 působí na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty UP, kde přednáší dějiny českého i světového divadla. Zabývá se současným českým dramatem, divadlem, rozhlasovou dramatickou tvorbou, vede semináře divadelní kritiky

a heuristiky. Badatelsky se zaměřuje na dějiny českého divadla 20. století. Externě spolupracuje s redakcí *Divadelních novin*, *Divadelní revue*, *České literatury*. Je autorkou několika monografií a řady dalších studií.

Pavel Drábek / Milan Lukeš: Divné divadlo našeho věku

Redakce časopisu *Svět a divadlo*, posílená o několik blízkých spolupracovníků, vydala na sklonku roku 2008 sbírku úvah a kritik svého někdejšího redaktora Milana Lukeše (14. 12. 1933 – 22. 9. 2007). Všechny zastoupené texty už dříve v časopisu vyšly (s jednou výjimkou, kdy je text převzat z programu k inscenaci). Přesto je autor před smrtí uvažoval vydat jako samostatnou knihu s charakteristicky ironickým titulem *Divné divadlo našeho věku*. Karel Král a kolektiv vydáním sbírky přání splnili a dobře se stalo. A přestože jednotlivé texty vznikaly dlouhých a proměnlivých 15 let (1992–2007), tvoří tato mozaika překvapivě ucelenou knihu. S ohledem na posmrtné vydání i na ediční poznámky, které se k nedokončenému dílu Milana Lukeše navracejí, je publikace také jakousi panychidou za tuto vlivnou a výraznou osobnost divadla a divadelní kritiky posledního půl století. Při četbě se čtenář (a tady se pisatel doznává) neubrání jistě nostalgii a pocitu velké ztráty. Lukešův styl je svérázný, často až protivně jízlivý, ale vždy kritický, jasně situovaný a formulovaný. Charakteristickou autorskou ironií a zcizující odstup vyvažuje Lukeš velkou zkušeností a erudicí. Třebaže tato kniha

jako kronika divadelních festivalů, představení i osobností zastará, teoretické úvahy, které každou jednotlivost z divadelního světa uvádí, na platnosti stěží ztratí.

Lukešovy kritiky jsou v něčem všechny stejné a snadno rozpoznatelné. Začínají vždycky od humen, rozehrají ve velké orchestraci rozsáhlý teoretický aparát až překvapivě často inspirovaný jungiánstvím a prvními generacemi antropologie, aby pak z tohoto teoretického pandemonia zaútočily na konkrétní divadelní jev. Pak už je konfrontace teorie a praxe nemilosrdná, padni komu padni. Lukeš je ve svých závěrech jistě předpojatý, nespravedlivý, ale vždy relativistický. Sám se zjevně vyhýbal sebedeklaraci a ideologickému ukotvení, ale vždy vědomě s konkrétními ideologickými nástroji zacházel. Na jeho přístupu je jedinečné (a tady se rozeznává ve vztahu k jiným kritikům onen velký pocit ztráty), jak vždy opodstatňuje kontext, ve kterém se pohybuje, a tím zdůvodňuje své normativní závěry. Třebaže je často obtížné sledovat a přijmout ono Lukešovo teoretické pandemonium, jeho zodpovědnost a vědomí závaznosti, kterou má on jako autor i jeho téma vůči kontextu, a až nemilosrdné nehledění na vedlejší polehčující okolnosti, které by mohly vyhocenost závěrů mírnit – to jsou vlastnosti, pro které je nejen nutné, ale také vždy poučné brát Lukeše vážně i přes všechnu jeho ironii a odstup.

Divné divadlo našeho věku je výběrovou kronikou divadelních událostí půl druhé dekády, většinou se týká mezinárodních událostí, festivalů, přehlídek, hostování nebo divadelních událostí spřízněných (semináře nebo konference) a v nemalé míře zasahuje i do žánru opery. Jednotlivá zastavení jsou pojata problémově.