

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatické umění

Scénografie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM**  
**KEN KESEY, DALE WASSERMAN, MILOŠ FORMAN**

**Komplexní scénografický projekt**

**Lukáš Mathé**

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Dušek

Oponent práce: doc. MgA. Karel GLOGR

Datum obhajoby: 17. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Performing arts

Scenography

**MASTER'S THESIS**

**ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST**  
**KEN KESEY, DALE WASSERMAN, MILOS FORMAN**

**Complex Scenographic Project**

**Lukáš Mathé**

Thesis advisor: prof. MgA. Jan Dušek

Examiner: doc. MgA. Karel GLOGR

Date of thesis defense: 17. 6. 2019

Academic title granted: MgA.

Prague, 2019

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM  
KEN KESEY, DALE WASSERMAN, MILOŠ FORMAN  
Komplexní scénografický projekt

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

### Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

U této práce jsou jistí pouze autor a čtenář. Vše ostatní je nejisté.

**Klíčová slova:** jistota vs. nejistota, život vs. dílo, divák vs. blázen

## **Abstract**

The certainty of this theses is the author and the reader. The rest of it is uncertain.

**Key words:** certainty vs uncertainty, life vs work, spectator vs lunatic

## **Poděkování**

Mé rodině a celé katedře scénografie za bezmeznou trpělivost

## Obsah

Úvod .....	10
Ken Kesey .....	13
Přelet životem I. ....	13
Přelet perem .....	23
Dale Wasserman .....	28
Přelet životem II. ....	28
Přelet nad jevištěm .....	32
Miloš Forman .....	36
Přelet životem III. ....	36
Přelet kamerou .....	51
Lukáš Mathé .....	56
Přelet životem IV. ....	56
Přelet nad námi .....	70
Nultý obraz .....	72
První obraz .....	74
Druhý obraz .....	76
Třetí obraz .....	77
Čtvrtý obraz .....	79
Nultý obraz II. ....	80
Pátý obraz .....	81
Šestý obraz .....	83
Sedmý obraz .....	83
Osmý obraz .....	85
Devátý obraz .....	86
Desátý obraz .....	88
Nultý obraz III. ....	88
Jedenáctý obraz .....	89
Dvanáctý obraz .....	90



Třináctý obraz .....	91
Nultý obraz IV. ....	92
Čtrnáctý obraz.....	92
Patnáctý obraz .....	93
Nultý obraz V. ....	94
Závěr.....	96
Zdroje obrázků .....	98
Seznam použité literatury .....	100

## Úvod

„Abyste mohli něco poznat, musíte věřit tomu, co víte, všemu, co víte, ať vás to povede kamkoli. Kdysi jsem měl malou veverku jménem Omar, která žila v bavlněném tajemství a pružinové tmě našeho starého zeleného divanu; Omar ten divan znal; znal Zevnitř, na čem jsem já seděl jenom Zvenku, a spoléhal na to, že jeho znalosti zabrání tomu, aby ho rozmačkala má neznalost. Žil, dokud ho nezmatla červená kostkovaná přikrývka – přehoz, který měl zakrýt prodřený Vnějšek – natolik, že přestal věřit všemu, co věděl o Vnitřku. Místo toho, aby se pokusil začlenit červený kostkovaný zevnějšek do systému svého světa, přestěhoval se do okapu za domem a utonul při prvním podzimním dešti, patrně stále přesvědčen o tom, že za všechno může ona přikrývka; k čertu s tímhle světem, který nemůže zůstat takový, jaký je! A vůbec, ať se jde celý tenhle svět vycpat!“<sup>1</sup>

Autorem citátu, tradičně uvozujícího mou teoretickou práci, je Ken Kesey, který je rovněž autorem románu „Přelet nad kukaččím hnízdem“, jímž se bude zabývat má práce. Samotný citát však nepochází ze zmíněného románu, ale z románu „Tak mě někdy napadá“. Už tento výběr naznačuje, že má práce se nezaměří na pouhou vizualizaci dramatizace „Přeletu“. Rád bych se v ní zabýval obecnějším tématem, které prostupuje celým dílem Kena Keseyho, a nejen jím. Tím je náš vztah k jistotám.

Co jsou jistoty našich životů a jaký vztah k nim máme? Dle cyniků je jedinou naší jistotou smrt. S tímto tvrzením se však většina lidské populace ve svém životě nehodlá smířit, a tak hledá jiné. Ale hledáme je opravdu celý život?

Není zvláštní, že po narození je matka tou jedinou jistotou našeho života, bez které si nedokážeme představit ani pár sekund, přesto se hned, jak se aspoň trochu naučíme hýbat, ochotně této jediné jistoty vzdáváme a bleskurychle se batolíme do nejistých dálek? A stejné jednání opakujeme ještě ve větší míře v pubertě, kdy nekompromisně odmítáme rodičovské vedení plné jistot a vrháme se vstříc jakékoliv nejisté budoucnosti. Asi každý si vzpomene, jak nechtěl být jako jeho rodiče. Podřizovat se zákonům, nařízením, desaterům či všem těm radám, jak se správně má chovat doma nebo ve společnosti. Jak má poctivě studovat, aby dosáhl jistého vzdělání. Jak si má najít dobré pracovní místo, jenž mu zajistí stálý plat. Jak si má svého partnera či partnerku pojistit slibem manželským, dnes lépe ještě smlouvou

---

<sup>1</sup> KESEY Ken, Tak mě někdy napadá, Argo, 1999, str. 160

předmanželskou. Prostě tím vším, co otvírá mladému člověku nůž v kapse a nutí ho vykřičet do světa: „Já chci jen žít.“

Postupem času se však z dětí, které neznají pud sebezáchovy, a z mladistvých, kteří tak rádi vše berou na lehkou váhu, stávají dospělí lidé. Ti najednou začínají zajišťovat sebe a své rodiny. Den co den se snaží udržet si své pracovní místo, které jim zaručuje jistotu stálého platu. Hledají nejjistější způsob, jak vydělat co nejvíce peněz, aby se aspoň jednou zmohli na vlastní bydlení, a zbavili se tak nejistoty vyplývající z podnájemnických smluv. Z těchto důvodů se vrhají do různých hypoték a úvěrů, které je zahltí další vlnou nejistot. Aby se aspoň trochu obalili bezpečnou příkrývkou jistoty, uzavírají všemožné pojistné smlouvy na sebe, na majetek a tak dále a tak dále. A aby toho nebylo málo, snaží se vést své děti odmala cestou, která by se nejraději vyhnula mladickému nejistému hledání a rovnou jim otevřela obzor budoucnosti plné jistot.

Po pár desítkách let se z těchto dospělých lidí stávají staří lidé pomalu se blížící k už jednou zde zmiňované největší jistotě. Ale mohou být konečně klidní, i když pomineme trampoty s nejistým důchodem? Neznejšťuje je pomyšlení, jestli zařídili správně poslední vůli? Jestli vše, co tak náročně nashromáždili za celý život, nepříjde vniveč? A co samotný konec? Jak bude probíhat? Jistě to bude bolet. A potom, co je potom? Zase další nejistota.

Všechny děti, mladí, dospělí i staří žijí v jednom světě. Ve světě, který je plný nejistých politických situací, z nichž vyplývá tak nejistý mír. Ve světě, kdy si člověk nemůže být nikdy jistý, že dojde v pořádku domů. Ve světě, ve kterém sousloví „ruku na to“, už rozhodně jistotu neznamena. Ve světě, kde naopak jistotou je všudypřítomná korupce, faleš, hloupost, závist, každodenní sled různých katastrof a podobně.

Když se na náš svět podíváte takovouto optikou, začnete přemýšlet, jak se asi může žít v blázinci, v kterém se odehrává námi zkoumaný příběh. Není to náhodou místo s největší koncentrací jistoty? Vždy o vás bude postaráno. Jistá strava, jistá postel, jistota pohledů na stejné prázdné ksichty, jistota žádné budoucnosti. Není to svým způsobem osvobozující? Má člověk důvod odtud odcházet?

A co na to umělec? I on je přece součástí námi popsaného světa a i v blázincích se s ním lze setkat. Týká se ho problém jistot a nejistot? Ano, a dokonce podstatněji, jelikož on a jeho dílo je závislé na zbytku světa. Jak si svou tvorbou zajistit slávu, uznání, pochopení a v neposlední

řadě výtěžek? Má tvořit takzvaně na jistotu, tedy podbízet se všeobecné poptávce, vyjít vstříc většinovému vkusu, nešlapat do vosího hnízda atd., aby zaplnil divadelní sál, zajistil slušnou návštěvnost filmu či prodejnost knihy? Nebo má zvolit nejistou cestu hledání toho svého správného tvaru, svého způsobu vyjádření, své pravdy, a tím riskovat nejistý výsledek a možné zapadnutí do říše zapomnění?

Tato práce rozhodně na náš svět více jistoty v podobě zodpovězených otázek nepřinese. S jistotou mohu slíbit jen setkání minimálně s třemi umělci, kteří svět nazírají skrze jeden zapadlý blázinec. Každý žil v jiné době, používal jiné médium a má jiný pohled. Po seznámení s těmito třemi umělci se pokusím představit pohled svůj. S výsledkem samozřejmě nejistým.

## Ken Kesey

### Přelet životem I.

Příběh „Přeletu nad kukaččím hnízdem“ nelze nezačít u jeho stvořitele Kena Keseyho. Tento spisovatel je mylně zapsán do vědomí většiny lidí jako autor pouze tohoto ikonického románu, ale opak je samozřejmě pravdou. Ani jeho další díla nepostrádají literární kvalitu a nezaslouží si být opomíjená. To platí bezesporu i o samotném životě jejich autora. Pokusme se tedy v této části mé práce zastavit nejen u literárního díla „Přelet nad kukaččím hnízdem“, ale i u toho, co mu předcházelo a co následovalo.

Ken Kesey se narodil 17. 9. 1935 v La Juntě ve státě Colorado otci Fredu Keseymu a Genevě Jolley, většinu svého dětství však prožil se svými rodiči a starším bratrem Joem v okolí Spriengfieldu ve státě Oregon. Přestože dětství zásadně ovlivňuje naše budoucí životy, nebudeme se touto etapou jeho života zabývat příliš zevrubně. Vystačme si s holými fakty, že jeho rodiče byli úspěšní farmáři vlastníci mlékárenský podnik, že mladý Ken byl veden otcem ke sportu a že už v útlém věku jednou stanul před soudem, jelikož nacpal jednomu řidiči do výfuku bramboru.



**Ken Kesey**

*Obr. 1: Ken Kesey - osmnáctiletý student*

Právě vysportovaná postava (na Oregonské univerzitě v Portlandu, kde získal bakalářský titul, byl přeborníkem v zápase do 100 kg) a v Americe tradičně nekriticky obdivovaný filmový průmysl dovedly mladého Kena do Los Angeles, kde se snažil stát se hercem jako tisíce jiných

amerických mladíků a slečen. Už při pokusech prorazit jako filmová hvězda si ve volných chvílích psal, co by tak na jevišti mohl dělat. A tak, když vzdá definitivně svůj průnik na filmová plátna, vrhne se vší silou na dráhu spisovatele. Samozřejmě každé začátky jsou složité a ani mladý spisovatel Ken nemá na růžích ustláno. Jeho první dva literární pokusy „End of Autumn“ (Konec podzimu) a „ZOO“ nenajdou vydavatele a dodnes o nich moc nevíme.

Ve stejné době si Ken vezme svou školní lásku Normu Fay Haxby a brzy poté přivedou na svět své první dítě, syna Jeda. Nutnost uživit mladou rodinu společně s neúspěchem jeho prvních spisovatelských pokusů donutí Kena přijmout nabídku jeho kamaráda Vica Lovella, aby se přihlásil jako dobrovolník pro vládní experimenty s „psychomimetickými“ drogami v nemocnici pro americké veterány, kde na sobě nechává za skvělý plat 75 dolarů na den testovat v té době neznámé drogy meskalin, ditran, psylocybin, peyotl, supermefetamin IT-290, semínka povijnice a především LSD. Toto rozhodnutí je zásadním okamžikem, který ovlivní nejen Keseyho tvorbu, ale celý jeho život.



*Obr. 2: Ken a Fay Kesey*

Pro pochopení toho, s čím se Ken potkal ve vládním experimentu, by bylo asi nejjednodušší jednu ze zkoumaných drog vyzkoušet na vlastním těle. Jelikož však chceme tuto práci psát v mezích zákona, musíme zvolit metodu jinou.

Každý z nás se asi někdy opil nebo si vyzkoušel v některých zemích legální „měkké“ drogy typu marihuana či hašiš. Lidská paměť je v mnoha případech milosrdně děravá, ale většinou nám zachová ty zvláštní pocity, kdy s překvapením zjišťujeme, že ten pevný neměnný asfaltový

chodník vedoucí domů se najednou vlní, šikmí, naklání do všech stran a někdy i propadá. Lamy pouličního osvětlení začínají blikat, brutálně oslepovat, stojí na místech, kde normálně nestojí, a někdy se i množí. Auta na silnicích jezdí dvoustakilometrovou rychlostí a zdají se strašně nebezpečná, přestože jsou od vás půl kilometru a sotva se šinou. Kamarádovo nevinné popíchnutí zní jako brutální útok na celou podstatu vašeho bytí. Malicherné lidské problémy nabírají obludných rozměrů, které není v lidských silách zvládnout. Naopak zásadní problémy, které čekají na neodkladné vyřešení, se stávají banálními. Celý svět je najednou jiný, neznámý. Vypadá jinak. Někdy rozmazaně, bez jasných kontur. Někdy naopak jasněji, s detaily do té doby neviditelnými. Samotná naše těla jsou jiná. Jsou naše? Neposlouchají, nedají se ovládat. Jsou ošklivější a neschopnější. Jejich kazy jsou ještě větší, než bývaly. Nebo naopak máme pocit, že zvládnou naprosto vše a nic na světě jim nemůže ublížit.

Když tyto zkušenosti, které má běžný člověk s alkoholem a THC, několikrát znásobíme, získáme mlhavou představu, co asi dokáží halucinogenní látky obsažené ve zmiňovaných drogách z experimentu. Tom Wolfe, Kesyho pozdější souputník, stavy po požití těchto drog nazývá Velkým Zážitkem.

Velký Zážitek. Otevře se brána do jiné dimenze. Naše tělo pozbyde svých tvarů a tradičních smyslů. Stáváte se celým světem. Můžete se stát lehkým vánkem, který si poletuje, kam se mu zamane. Můžete být obrovskou vlnou rozdivočeného oceánu, která smete vše, co se jí postaví do cesty. Můžete však také být zemí, jenž je zadupávaná brutálními kopyty nekončícího stáda buvolů. Nebo mrakem, z kterého něco neviditelného vymačkává vodu do poslední kapky. A také nemusíte být NIC. Bezbřehé, nekončící a prázdné NIC. Bez bolesti. Bez citu. Bez rozumu.

Když se vrátíte po takovém Zážitku do svého těla a do své mysli, je možné být nepoznamenán? Který svět je ten pravý a skutečný? V kterém žijeme a který se nám zdá? Poslední jistoty, pokud jsme nějaké měli, jsou nenávratně pryč.

Ken Kesey podobných Velkých Zážitků podstoupil ve vládním experimentu mnoho. A mnoho měl i „malých“ zážitků z psychiatrické léčebny, kde paralelně s experimentem brigádničil jako noční ošetřovatel v honbě za zabezpečením své rodiny. Tyto velké a malé zážitky zapříčinily sepsání románu „Přelet nad kukaččím hnízdem“ (One Flew Over the Cuckoo's Nest, r. 1962). Nabízí se teď toto dílo probrat podrobněji, ale zatím z neznámých důvodů posečkejme.

První Keseyho vydaný román se stal okamžitě bestsellerem. Odborná kritika byla nadšená, kolegové spisovatelé pěli ódy na nový přírůstek do své obce a čtenáři utvářeli obdivné davy. Tyto davy se rozšiřovaly, když se začalo proslýchat, že ten nový úspěšný spisovatel ví, jak obstarat nové drogy. A tak se v sanfranciské čtvrti Palo Alto, kde Kesey s rodinou žil v jedné z mnoha dvoupokojových chatek, jejichž uskupení obývala komunita místních bohémů zvaná Perry Lane, začala kolem Keseyho tvořit prazvláštní směsice podivných individuí, která později vešla do širší známosti pod jménem Merry Pranksters neboli Veselí šprýmaři. Než však tato skupina začala získávat svými „žertíky“ popularitu, Kesey se na pár měsíců ukryl do klidného Oregonu, kde v dřevařské oblasti u města Florence načerpal téma pro svou druhou vydanou knihu „Tak mě někdy napadá“ (Sometimes a Great Notion, r. 1964).

Tento román samotný Kesey považuje za svůj nejlepší a já si dovoluji se k tomuto názoru připojit. Příběh celoživotního konfliktu dvou nevlastních bratrů, jenž vznikl v jejich dětství a který se rozhodl mladší z nich po mnoha letech odloučení vyřešit rafinovanou pomstou, však není tím, co dělá tuto knihu výjimečnou. Není tím ani dřevařská stávka, na jejímž půdorysu se odehrává desítky jiných mikropříběhů prazvláštních postavíček, žijících v malém městečku, které leží na březích divoké řeky a je obklopeno z jedné strany nekonečným Tichým oceánem a z druhé oceánem lesů. Je to způsobem, jakým Kesey tyto příběhy vypráví. Vliv Velkých Zázitků je zde patrnější než u předešlého Přeletu.

Kesey je v této knize schopen porušovat veškeré tradiční zvyklosti klasického románu. S nechronologičností se lze setkat i v románech jiných tvůrců, ale Kesey pokračuje ještě dál. Čtenář může například pozorovat mladšího bratra Lelanda, jak prochází jednou ulicí městečka v přítomnosti a ve svém dětství zároveň. Tyto dvě situace nejsou v textu nijak odděleny. Nejdříve se lehounce prolínají, až posléze splynou v jednu. Čas najednou v Keseyho pojetí ztrácí svůj původní význam.

Stejně, jako nakládá Kesey s časem, nakládá i s formou vyprávění. Střídání er-formy s ich-formou by nás asi už nemělo překvapit, ale zde je jedna situace nahlížena jak z pohledu vypravěče, tak z pohledu jejího aktéra, a to opět paralelně jako u času. Vypravěč a aktér nemají pro svůj pohled své oddělené kapitoly, ale utkají se klidně na střídačku v jednom odstavci. A aby toho nebylo málo, těch aktérů komentujících situaci v ich-formě může být i víc. Důsledkem je, že čtenář má možnost nahlédnout na jeden problém z více pohledů. Ale jelikož mu to není servírováno postupně, neumožňuje mu to docílit povznášejícího nadhledu



a pochybné objektivitu, ale nabude dojmu, že je zapleten do situace společně s aktéry. Je zmatený a nejistý jako oni. Celý román na čtenáře, a zvláště na jeho pozornost, klade vysoké nároky, ale odměnou mu může být když ne Velký Zážitek, aspoň velký zážitek čtenářský.

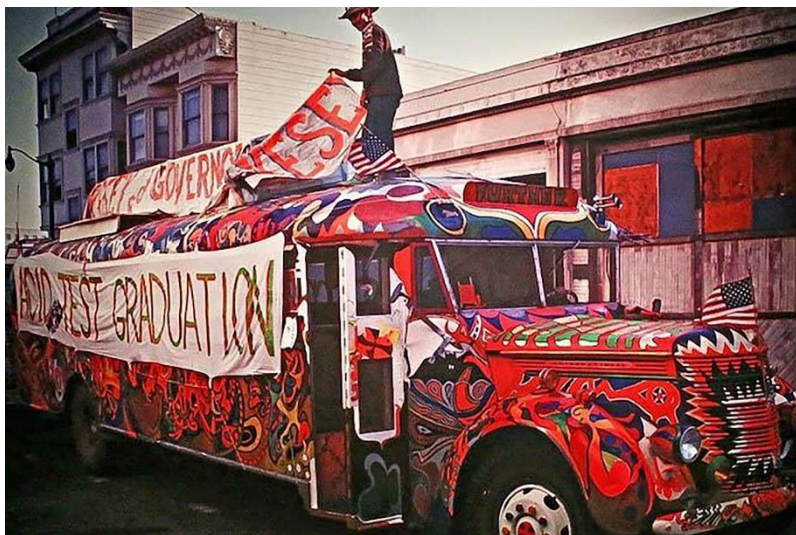
Při návratu z oregonského azylu čekají Keseyho dvě překvapení. Konec bohémské Perry Lane a setkání s Nealem Cassadym. Bourání dvoupokojových chatek, zapříčiněné developerským plánem sanfranciského milionáře postavit na stejném místě nové moderní domy, donutí Keseyho, už finančně zaopatřeného, zakoupit loveckou chatu v městečku La Honda, vzdáleném 15 km východně od San Franciska. Tam se za ním postupně na samotný popud Keseyho přesouvá velká část Merry Pranksters včetně nového přírůstku.



*Obr. 3: Neal Cassady*

Neal Cassady v životě nic známého nenapsal, i když se o to mnohokrát pokoušel, respektive o tom stále mluvil, přesto je asi největší esencí beatnického hnutí. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, William Burroughs a další jsou sice bezpochyby známějšími zástupci tzn. beat generation, ale pokud byste teď měli možnost jich samotných se zeptat, kdo je ztělesněním jejich hnutí, pravděpodobně by zaznělo z jejich úst právě jeho jméno. Jméno člověka, který bezesporu byl součástí našeho světa, ale někdy působil jako ze světa jiného. Člověka, který byl schopen x hodin nedělat nic jiného než házet do vzduchu kladivem, posléze ho chytat a přitom neustále mluvit. Člověka, který nejednou bez jediné pauzy přejel celé Spojené státy americké a ani za volantem nepřestával mluvit. Člověka, který celý svůj život vlastně vedl sám se sebou jeden velký monolog, občas přerušovaný namátkovým dialogem s jinou osobou. Člověka, který se svou ženou zplodil tři děti, byl milujícím otcem, ale pravidelně

opouštěl svou rodinu a byl dlouhé chvíle nezvěstný. Člověka, který nikdy neodmítl zkusit něco neznámého. Člověka, jenž seděl dva měsíce za přechovávání a nabízení marihuany. Člověka, který byl předurčen stát se blízkým přítelem a inspirací Kena Keseyho. A tak byl Neal Cassady jmenován oficiálním řidičem autobusu zvaného Furthur, symbolu další životní etapy Kena Keseyho.



Obr. 4: autobus Furthur

Po dvou úspěšných románech se Ken Kesey rozhodne odložit své pero a se slovy: „Radši budu hromosvodem než seismografem“<sup>2</sup>, hledá jinou roli, jak působit na okolní svět. Nalézá ji v otevírání dveří do jiných dimenzí pro široké vrstvy lidí a zpřístupnění Velkých zážitků. Na radu svého kamaráda Kena Babbse zakupuje starý školní autobus značky International Harvester z roku 1939 a vyráží s ním a se svými věrnými Merry Praksters brázdit napříč všemi státy USA. Autobus křičící divokou směsí fosforeskujících barev, která ho zdobila, a vyluzující podivné zvuky (v autobuse byly nainstalovány různé aparatury, které přenášely veškeré zvuky z autobusu ven a naopak), samozřejmě vzbuzoval ve všech místech, jimiž projel, pozdvižení. To ještě umocňovala jeho posádka, oděná do kostýmů, jejichž barevnost byla srovnatelná s autobusem nebo tvořená z americké vlajky. Posádka byla pod neustálým vlivem trávy, speedu nebo kyselinového džusu (nápoj s LSD), a podle toho také vypadaly jejich pravidelné zastávky. Různé happeningy plné nevázaného chování odporující zvyklostem puritánské morálky většiny území USA nejenže nevedly k šíření filozofie prožití života dle přesvědčení Keseyho a spol., ale spíše naopak. Toto kontraproduktivní vyústění výletů s autobusem

<sup>2</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 32

umocnily posléze se konající „Kyselinové testy“, což byly Keseyho pokusy organizované šířit požívání LSD napříč společnostmi. To už se však Kesey dostává do hledáček policie a soudů.

Kesey byl už jednou zadržen a souzen za přechovávání marihuany, ale trestu unikl díky šikovnosti svých právníků. Druhé zatčení za stejný prohřešek však slibovalo větší komplikace.



Obr. 5: oficiální fotografie zadrženého

Kesey nečeká na rozuzlení a po fingované sebevraždě utíká, schován na korbě nákladáku, do Mexika. Domnělé sebevraždě nikdo neuvěří. Ken Babbs zaparkuje „sebevrahovu“ dodávku tak, že nemohla být dlouhý čas nalezena a vysoké modré boty, které na břehu oceánu měly být důkazem o utonutí, hodil do vody, tak, že nenávratně zmizely na dně. Veškerý diletantismus pokusu byl podtržen dopisem na rozloučenou, který Kesey napsal, jak jinak, pod vlivem „kyseliny“. Pobyt v Mexiku dlouhé trvání neměl. I tam totiž pořádá s několika věrnými, kteří ho následovali i za hranice, období svých „kyselinových testů“ a tím se dostává do křížku s mexickou policií. Pocit bezpečí v exilu je tedy nenávratně pryč a Kesey se vydává zpět domů. Bez dokladů přejíždí hranice na půjčeném bílém koni s kovbojským kloboukem a kytarou, předstíraje opilého umělce. Po krátké hře na „psance ve své vlastní zemi“ je opět zatčen. Na základě předstíraných slibů, že začne veřejně vystupovat proti požívání LSD, je na chvíli propuštěn, posléze je však opravdu odsouzen k „mírnému“ trestu odnětí svobody na 9 měsíců, které si má „odsedět“ na pracovní farmě. Ironií osudu je umístěn na pracovní farmu, která je jen kousek od jeho bývalého domu v La Hondě, kde jednou pořádal jeden ze svých „kyselinových testů“.

O tomto období máme velmi podrobné a barvité informace. Slovo barvité používám záměrně, jelikož během pobytu „za katrem“ Kesey píše a hlavně kreslí knihu „Zápisky z lochu“ (Kesey's Jail Journal – Cut the M\*\*\*\*\* Loose, r. 2003). Díky formě vězení (pracovní farmy přece jenom nemají tak ostrý režim) a bachařům, kteří jsou si vědomi nebezpečí, že jednou se mohou zjevit v dalším spisovatelově díle, má Kesey možnost tvořit během celého odpykávání svého trestu deník. Povolené návštěvy z řad jeho kamarádů od Merry Pranksters ho pravidelně zásobují výtvarnými potřebami a, světe div se, i drogami. Právě drogy, výtvarné potřeby (přesněji sada zářivých barviček značky DayGlo) a strach z možné cenzury bachařů vytvoří zvláštní způsob Keseyho vyjadřování. Text je tu na stejné úrovni či spíše utlačován kresbou, ilustracemi, výstřižky z časopisů a novin. Vysloveně křičí pocity člověka, který se poprvé v životě a v takové míře setkává s omezením své vlastní svobody. Hned po nabytí této svobody zpět se Kesey vrhne na úpravy svého deníku. Z vězeňských originálů na stránkách poznámkových bloků formátu 20x25 skládá koláže z textů a obrázků, čímž vznikají desítky rafinovaně ilustrovaných listů formátu 45x58 cm. Bohužel takto ambiciózní formát byl nad síly dobových nakladatelství a k vydání nedošlo. Svět tuto knihu spatřil až v tomto století.



Obr. 6, 7: Zápisky z lochu - ukázky z knihy

Nedlouho po propuštění se Kesey s rodinou usazuje natrvalo ve svém oblíbeném Oregonu. Nejdříve u svého bratra, později na svém nově zakoupeném pozemku v Pleasant Hills, kde se hodlá věnovat farmaření. K tomuto úklidu do ústraní napomohly dvě události. Smrt Neala Cassadyho a vydání knihy „Kyselinovej test“ od Toma Wolfeho. Smrt dobrého přítele a zdroje nevyčerpatelné inspirace se stává symbolickou tečkou divoké etapy Keseyho života. Strach z podobného konce (tělo podchlazeného Neala Cassadyho je nalezeno poblíž města San Miguel de Allende v Mexiku na náspu železniční tratě a dodnes je tato smrt zahalena rouškou tajemství) odváne z Keseyho života další „kyselinové testy“. Přesto klidné farmaření jeden

narušuje a to ten v názvu zmíněné knihy. Ta se po vydání stává biblí celého amerického hnutí hippies a zapříčiní, že na farmu se stále hrnou nájezdy mániček v batikovaných trikách a džínových zvonáčích, aby jako návštěvníci ZOO mohli aspoň spatřit, v lepším případě, dotknout se či si popovídat se svým guru, jímž se Kesey pro tyto lidi stává na základě v knize popsaných příběhů.

Toto „farmářské“ období dokumentuje kniha „Skříňka s démonem“ (Demon Box, r. 1986). Kniha je jakýmsi souhrnem na sebe volně navazujících povídek, básní, deníkových poznámek a žurnalistických článků, přičemž hranice mezi jednotlivými formami se stírají. Kesey zde opět používá ich-formu, tu er-formu a někdy promlouvá hlasem své babičky či syna. Ale na rozdíl od knihy „Tak mě někdy napadá“ jsou tyto druhy vyprávění striktně odděleny. Dohromady však vytváří obraz konce šedesátých let, jak jej vidí Kesey z okna své farmy. Jsme svědky obyčejných trampot osamělého farmáře, jak například řeší březost krávy nebo co má udělat s mrtvolou jehněte, aby zabránil drásajícímu vzlykotu ovčí matky. Vyslechneme si pohádku od babičky Whittierové, jak veverka Potvůrka vyžrála nad medvědem. Ocitneme se v Egyptě při hledání Ztracené pyramidy nebo v Číně při běžeckém závodě. V povídce „Teď už víme, kolik prdelí se vejde do Albert Hall“, se setkáme se smrtí Johna Lennona, která otřásla světem. O smrti, která nejvíc otřásla světem Keseyovým (pokud pomineme smrt jeho syna Jeda), se však dočteme v povídce s výstižným názvem: „Den poté, co zemřel Superman“.

Další poklidný život na farmě je přerušován pouze tím, o čem rozhodne Kesey. Mezi tato rozhodnutí patří návrat na oregonskou univerzitu, kde vede seminář tvůrčího psaní a kde se studenty napíše experimentální počítačovou novelu „Sluje“ (Caverns, r. 1990) a také zopakování pouti autobusem napříč Amerikou po stejné trase. Ale vše už je trochu jinak. Původní autobus je nahrazen o 10 let starší replikou a i posádka, přestože jde o přeživší pamětníky původní jízdy, je odlišná. Deník The New York Herald Tribune tuto výpravu lakonicky popsal jako „výlet spousty plešatících hipsterů, naládovaných už ne LSD, ale elixírem bourbonu s evianskou minerálkou“<sup>3</sup>.

Tento poklidný život umožní Keseymu po dlouhých letech od vydání jeho dvou největších literárních děl napsat další díla rozsahem podobná.

---

<sup>3</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 30

Menší z nich je román „Poslední kolo“ (Last Go Round, r. 1994), který napsal společně se svým věrným přítelem Kenem Babbsem. Název by mohl čtenáře mylně zavést k představě, že tento román bude popisem života autorů v posledním tažení, kde by skuhrali nad svými zuboženými těly a bilancovali své osudy. Opak je pravdou. Autoři se vracejí do doby, která předcházela jejich narození. Posledním kolem je míněn závěr několikadenního závodu v severoamerickém rodeu a konec jednoho starého světa. Jsme zde svědky sportovního soupeření tří nesourodých přátel, rodeového benjamínka Jonathana Spaina, černého kovboje George Flatчера a indiánského lasaře Jacksona Zapadajícího slunce, o vítězství, zároveň však sledujeme i souboj zanikajícího světa indiánů s nastupující moderní americkou společností. Osobní linie příběhu dominuje svou odlehčeností, lehkostí a humorem, linie společenská se objevuje jaksí nenápadně, polehoučku, ale o to naléhavěji. Oba Kenové, Kesey a Babbs, se touto knihou vyznávají z lásky ke starým pořádkům a potvrzují svůj celoživotní boj proti tomu, co je z tohoto světa vytlačilo.

Posledním velkým románem, jakousi labutí písní Kena Keseyho, je „Píseň námořníka“ (Sailor's song, r. 1992). V tomto díle se autor rozsahem přibližuje ke svým dvěma ikonickým dílům ze svých začátků, používá podobných tvůrčích postupů, ale, dle mého skromného názoru, už nedosahuje stejných kvalit. Příběh obyvatel jedné zapadlé aljašské vesnice omráčené nájezdem filmového štábu, je spíše zajímavý v kontextu vztahů Keseyho s Hollywoodem, o kterém bude ještě krátce řeč.

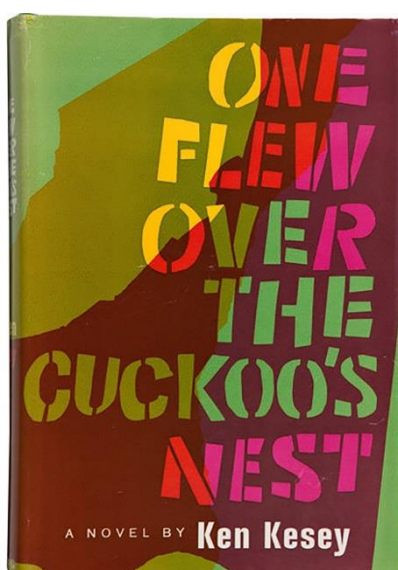
Tělo v dětství a mládí sportem vypracované, leč většinu života drogami a alkoholem zkoušené, vypovědělo službu Kenu Keseymu 10. listopadu 2001 ve městě Eugene ve věku šedesáti šesti let. Není to zrovna dlouhá doba, ale Kesey toho stihl opravdu dost. A jak říkal jiný již zesnulý spisovatel, který taktéž miloval svobodu, Petr Šabach: „Když se to vezme, že jsme tady v životě jen na návštěvě – tak být pětadesát let na návštěvě, to mi nepřipadá tak krátký.“<sup>4</sup> Rakev s ostatky Kena Keseyho byla odvezena ke hrobu stylově replikou autobusu Merry Pranksters.

---

<sup>4</sup> <https://nazory.aktualne.cz/rozhovory/z-tyhle-hospody-nemuzeme-utect-bez-placeni/r~e4ad1f2e136711e59db2002590604f2e/>

## Přelet perem

Ken Kesey tedy už nežije, ale jeho dílo neoddiskutovatelně žije dál a nejzářivěji samozřejmě „Přelet nad kukaččím hnízdem“. U nás vychází poprvé v roce 1979 u vydavatelství Odeon pod jiným názvem, a to „Vyhoďme ho z kola ven“. Překladatel Jaroslav Kořán místo doslovného překladu verše z dětského anglického rozpočítávadla „One flew east, one flew west and one flew over the cuckoo’s nest“, které dalo originálu název, zvolil jeho český ekvivalent „Ať je to ten nebo ten, vyhoďme ho z kola ven.“ Já sám jsem poprvé četl tuto knihu před mnoha lety ve slovenském překladu pod názvem „Bol som dlho preč“. Zde si překladatel pomohl poslední větou z románu. Ale zpět k originálu.



Obr. 8: obálka prvního vydání

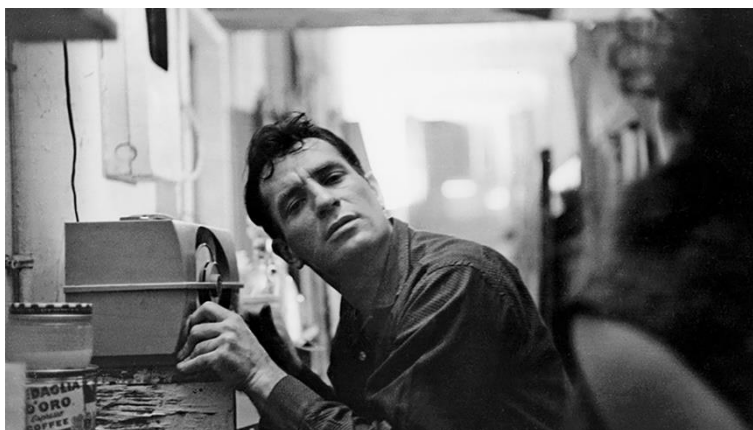
Ten byl vydán, jak už jsem výše zmínil, v roce 1962 a zasloužil se o to velkou měrou Malcolm Cowley, redaktor vydavatelství Viking Press a lektor kurzů tvůrčího psaní, které Kesey nějaký čas navštěvoval. Tentýž pán dopomohl dříve, přesněji v roce 1957, i k vydání knize „Na cestě“ (On the Road) od Jacka Kerouaca. Ta se okamžitě stala modlou či dokonce biblí americké mládeže a zásadní vliv měla i na Kena Keseyho, v té době dvaadvacetiletého mladíka. Zastavme se tedy krátce u ní.

„Na cestě“ je z velké části autobiografickým románem o cestách Sala Paradise, alter ega autora, a Deana Moriathyho (předobrazem této postavě byl Neal Cassady; Kesey se tak s ním setkává, aspoň na stránkách tohoto románu, dříve, než píše svůj „Přelet) napříč Amerikou a Mexikem. Román nemá v podstatě zápletku. Je to spíše popis míst, krajiny a přírody, kudy projíždějí, a zaznamenávání setkání s lidmi, které potkávají. Čtenář se tak seznamuje s celou

„beatnickou“ generací, jenž svým vlastním bytím revoltuje proti standartnímu odhumanizovanému způsobu života Ameriky ve 40. a 50. letech. Jejich životy jsou plné drog, umění, poezie a hlavně radosti ze života a jeho plného užívání. Cesta tu tudíž není jen ta dálnice či koleje, po kterých se neustále na stránkách románu přesouváme. Je především samotným nekonečným hledáním nových životních hodnot. Hledáním ztracené nevinnosti. Hledáním smyslu lidské existence. Bohužel pohříchu většinou bezvýchodným.

Tento někdy demotivující, leč vždy inspirativní obsah doprovází neméně zajímavá forma. Zatímco předcházející debut „Maloměsto, velkoměsto“ (The Town and the City, r. 1950) Kerouac psal ještě dosti konvenčně, přestože už i toto dílo obsahuje pozdější znaky jeho tvorby, „Cesta“ je jejich erupcí. Kerouac založil do svého psacího stroje několikametrovou roli poslepovaného japonského papíru, aby se nezdržoval vyměňováním stránek, a v podnapilém stavu přikrmený vlivem benzedrinu chrlil nepřetržitě vše, co zažil na svých bezstarostných cestách, bez jakékoliv interpunkce. Dle svědectví jeho spolubydlícího celý román sepsal během pouhých tří týdnů. Tento způsob své práce později nazývá „spontánní prózou“. Ovšem jak rychle psal, tak dlouho čekal na vydání, jelikož celých šest let se s vydavatelem hádal o každé slůvko a odmítal doplnit jedinou čárku. Přepsal pouze poslední metr strojopisu, a to jen proto, že mu jej sežvýkal pes. Nakonec k vydání vedl jeho ústupek doplnit do strojopisu aspoň interpunkci.

Ať je text s interpunkcí či bez ní, v každém případě se podobá nezastavitelnému toku tónů, které vyluzuje saxofon improvizujícího jazzmana. I ten je stejně jako Kerouac, sám milovník jazzové muziky, při psaní omezován pouze potřebou se občas nadechnout. (Bohužel touto schopností nepřerušovaně tvořit nebyl pisatel této práce obdarován.)



Obr. 9: Jack Kerouac



Kesey těmito schopnostmi bezesporu oplýval, omamnými látkami též nešetřil, zde však podobnost s Kerouacovým románem končí. Spontánnost psaní lze samozřejmě v některých pasážích „Přeletu“ také objevit, ale celé dílo se jeví jako do posledního detailu promyšlené, takže se lze domnívat, že i tyto pasáže Kesey s „čistou“ hlavou zpětně korigoval. Rozdíl mezi Keroucem a dalšími „beatníky“ tkví v míře vlastní zkušenosti. Kesey se nespokojuje s „pouhým“ zaznamenáváním svého nejbližšího světa. Nejsme tak svědky toho, jak se bohémská část lidského společenství vymezuje proti neosobní většině společnosti. Jsme svědky mistrně vytvořeného příběhu antického rozměru zasazeného do specifického, málokomu známého prostoru psychiatrické léčebny.

Zde by se dal očekávat nástin popisovaného příběhu, ale jelikož ději se budeme zevrubně věnovat při popisu mé vlastní práce, zastavím se na tomto místě pouze nad některými zajímavostmi.

První zajímavostí je role vypravěče. Kesey ji svěřil indiánovi Bromdenovi, který předstírá němotu a hluchotu. Už tato krátká charakteristika svědčí o nevšedním paradoxu. Jak může něco vyprávět postava, která neslyší a hlavně nemluví? Čtenář samozřejmě ví, že indián vše předstírá, ale ostatní ne. Tato hra umožňuje vypravěči býti všudypřítomným a informovaným o všem. Je díky svému domnělému handicapu okolím podceňován, a tudíž se dostává k informacím pro zbytek nedostupným. Těchto zdánlivých outsiderů můžeme v našem světě potkat mnoho a je dobré si to uvědomovat. To, že člověk nemluví, neznamená, že nemá co říct. Na druhou stranu je mnoho lidí slyšících, ale k tomu, co se děje kolem, jsou naprosto hluchí.

Ani volba vypravěčova indiánského původu není náhodná. Jak vidíme v jednom z posledních Keseyho děl, indiánská kultura je pro Keseyho synonymem starých pořádků, kdy svět byl zcela jiný. Bromden je zástupcem kultury nezátížené výchovou a stereotypy „bílé“ společnosti. Vyrůstá na jiných principech a s jinými potřebami. To mu umožňuje nahlížet na naši společnost s osvobozujícím odstupem. Ten je ovšem limitován traumatizujícími zkušenostmi jeho samého, potažmo jeho rodiny s touto většinovou společností.

Další zajímavost je také úzce spjatá s postavou vypravěče. Celý příběh je prošpikován popisy, co Bromden vidí, když celé oddělení psychiatrické léčebny spí. Jsou to sny? Nebo halucinogenní stavy? Nebo projevy jeho schizofrenie? Anebo je to pravá realita? Bromden, díky své nemoci, vlivu podávaných medikamentů či vlastnosti zděděné po šamanských předcích, má schopnost vidět dál než ostatní. Vidí skrze zdi. A tak popisuje, jak celý svět,

minimálně dotyčné psychiatrické oddělení, je ovládáno monstrózním strojem, obrovským Kombajnem, který určuje naše osudy, hraje si s námi jako s šachovými figurkami a nic, co se nás týká, se neobejde bez jeho přičinění. Je jen na nás, jak tyto pasáže budeme číst.

Samozřejmě největší zajímavostí románu je jeho příběh. Ale jelikož se stále nechceme prodírat dějem, pokusme se zastavit nad samotným vyzněním příběhu. Na to se vždy klade otázka: „Co tím chtěl autor říci?“ Vždy jsem však zastával názor, že otázka má znít: „Co si přečetl čtenář?“ Na světě nás je osm miliard a „Přelet“ byl vydán před více než padesáti lety, tudíž můžeme očekávat nepřeberné množství přečtení, a tudíž i vyznění. Spokojme se na tomto místě s jedním, tedy mým.

Jak už jsem naznačil na začátku této kapitoly, mé první setkání s „Přeletem“ se datuje do období první poloviny náctiletého období. Abychom správně rozuměli mladému čtenáři, je dobré si ujasnit složení jeho knihovny. A tak můžeme v sousedství „Přeletu“, zůstaňme v americkém teritoriu, nalézt tituly: „Sladký čtvrtek“ a „Na plechárně“ od Johna Steinbecka, „Hlava 22“ od Josepha Hellera, „Kdo chytá v žitě“ od Jeroma Davida Salingera, „Nikdo to tu nepřezijí“ od Jerry Hopkinse a Daniela Sugermana, „Spolčení hlupců“ od Johna Kennedyho Toolea a už popsané „Na cestě“ od Jacka Kerouaca a většinu jeho dalších děl. Vedle těchto knih se zde také nacházeli „Malý velký muž“ od Thomase Louise Bergera, „Cesta na severozápad“ od Kennetha Robertse, „Poslední mohykán“ od Jamese Fenimora Coopera a velká sbírka „rodokapsů“ od Zane Greye. Co spojuje všechny tyto tituly? I těch z „velké“ literatury, i těch z „pochybného“ dobrodružného žánru? Je to věčné téma „Svobody“.

Svobody pohybu. Svobody, kdy můžete sednout na divokého oře a vydat se vstříc nekonečné americké prérii a hlavně co nejdál od problémů. Svobody, kdekoli si rozložit svůj stan, ustlat si a pozorovat hvězdy. Svobody ničím nebýt vázán. Ale také svobody projevu. Svobody, která vám umožní v jakékoliv situaci říct vše, co máte na srdci a nebýt za to jakýmkoliv způsobem stíhán či jinak perzekuován. Svobody říci beztrestně klidně sprosté slovo. Prostě svobody neomezené. Svobody žít bez pravidel. Svobody od povinností. Svobody od minulosti i budoucnosti. Svobody Tady a Teď. Svobody, které se vrchovatě nedostává právě každému mladému náctiletému člověku, jelikož je obklopen neustále rodiči, učiteli, policajty a všemi staršími.

Možná právě ten náctiletý chlapec ve mně využije možnost svobodné volby a zvolí iracionálně jako téma své diplomové práce „Přelet nad kukaččím hnízdem“. Ale jaký to div! Ten „samý“

člověk přečte po dvaceti letech tu „samou“ knihu a zjistí, že čte úplně jinou. Nebo je jiný on?  
Odpověď na tuto otázku si však necháme na jinou kapitolu.

## Dale Wasserman

### Přelet životem II.

Jak už ve Spojených státech amerických bývá zvykem, úspěch v jednom odvětví generuje zákonitě úspěch v odvětví dalším. A tak bylo jen otázkou času, kdy se bestseller Kena Keseyho objeví na prknech, jenž znamenají svět. V tomto přerodu má hlavní roli Dale Wasserman, kterému se budeme věnovat v této kapitole. Čtenáře této práce mohu s předstihem uklidnit, že je neočekává další dlouhý životopis, jelikož o Dalu Wassermanovi, respektive o jeho životě, se toho mnoho neví. Přesto se pokusme jeho dlouhý život na základě kusých informací aspoň trochu zmapovat.



Obr. 10: Dale Wasserman

Dale Wasserman se narodil dle některých zdrojů 2. listopadu v roce 1914 a dle jiných neurčitě někdy v roce 1917. Všechny zdroje se shodnou pouze na místě narození a tím bylo městečko Rhinelander ve státě Wisconsin v USA. On sám lapidárně později konstatuje: „Narodil jsem se. To se zdá celkem samozřejmé, ale kde a kdy, to už míň.“<sup>5</sup>. Už první životopisný údaj je tedy obklopen tajemstvím a nejinak to bylo i nadále. Útlé dětství strávil malý Dale a jeho rodiče neustálým stěhováním po celém americkém středozápadě. Z pochopitelných důvodů nemůžeme hodnotit, jestli to bylo dětství šťastné či nikoliv, můžeme však s jistotou říct, že bylo krátké. Ani ne v jedenácti letech totiž Dale přichází o otce i matku a na světě zůstává zcela sám. A tak se už bez předem vytýčených cílů dál a dál stěhuje Amerikou. Stává se tulákem, podobným tisícům dalších, kteří v třicátých letech křižují stejnou část světa. Díky románům Johna Steinbecka si můžeme představit, jak asi takový život probíhal. Dobrodružné

---

<sup>5</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 48

naskakování na vagóny nekonečných nákladních vlaků, nárazově krátkodobá a nevalně placená zaměstnání, neustálé vyhledávání jakékoliv střechy nad hlavou, drobné krádeže vynucené trvalým nedostatkem potravy, a z toho plynoucí pravidelná setkání s nekompromisními ochránci veřejného pořádku. Toto období, možná pro někoho romantické, ale bezesporu těžké, končí okamžikem, kdy už devatenáctiletý Dale Wasserman objeví divadelní svět.

Zde se přes role inspicienta, osvětlovače a produkčního dostává i k režii. Nevíme, jak si jako režisér vedl, ale jelikož je známo, že režíroval v mnoha amerických městech a dokonce i za velkou louží v Londýně a Paříži, nemůže být pochyb, že byl režisérem žádaným. Přesto slibně se rozjíždějící kariéru režiséra opouští a vrhá se na kariéru spisovatele. Důvody tohoto rozhodnutí nalezneme v jeho dalším lapidárním výroku: „Nemůžu napsat větší nesmysl než ten, co právě režíruji.“<sup>6</sup>

Následující kariéra spisovatele by se měla spíše nazývat přesněji kariérou scenáristy. Dale Wasserman dokonale využívá velkého boomu televizní kultury, který ovládá Ameriku padesátých let a stává se uznávaným tvůrcem televizních scénářů. Za svůj život jich napíše více než sedmdesát. Jen namátkou můžeme zmínit tituly „Elisha and Long Knives“ (Elisha a dlouhé nože), „The Fog“ (Mlha), „The Power and the Glory“ (Síla a sláva) či „The Lincoln Murder Case“ (Případ Lincolnovy vraždy). Mnohé z nich dosáhly i na významná ocenění. Provázanost televizního a filmového průmyslu zákonitě zajistí Wassermanovi i přísun objednávek na scénáře pro film. Těchto scénářů napíše sedmnáct. V českých zemích vyjmenované televizní tituly nikomu asi nic neříkají, ale ty filmové, jmenovitě „The Vikings“ (Vikingové), Cleopatra (Kleopatra), „Mr. Buddwing“ (Pan Buddwing), A Walk With Love and Death“ (Procházka s láskou a smrtí), by už některým znalcům mohly znít povědomě. Právě při práci na filmu Vikingové se náš scenárista potkává s legendárním filmovým hercem Kirkem Douglasem, který hraje nemalou roli v našich „přeletech“.

Jak jsem výše zmínil, každý úspěch se v Americe musí náležitě využít. A tak jen pár měsíců po vydání Keseyho románu, kdy už je jasné, že se jedná o bestseller, zazvoní našemu uznávanému televiznímu a filmovému scenáristovi telefon, na jehož druhém konci mu hlas agentky Hope Taylorové doporučuje tuto látku ke zpracování. Wasserman neváhá, jak dokládá

---

<sup>6</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 49

jeho osobní vzpomínka: „Přečetl jsem si to a souhlasil. Knížka byla skvělá.“<sup>7</sup>. Nebyl však jediný, koho úspěch knihy zaujal a kdo zavětil možný potenciál. O práva na tento příběh si souběžně s Wassermanem požádá i Kirk Douglas a pravděpodobně další dravci. První dva však rozumně nebojují proti sobě, ale naopak se spojí a práva získají společně. Tento pragmatický „holport“ je výhodný pro obě strany. Wasserman se dostává bez problému k látce, kterou chce zpracovat (ze začátku se mylně domnívá, že půjde o filmový scénář) a Douglas ve stejné látce, respektive v její hlavní roli, vidí ideální příležitost, jak se triumfálně vrátit po dvaceti letech, strávených pouze prací před kamerou, na broadwayská jeviště. Toto spojení bohužel v sobě skrývá zásadní problém, a tím je nevyváženost dvojice. Přestože Wasserman už měl za sebou v televizi i u filmu nezpochybnitelně slušnou kariéru, nemohl se poměřovat se slavným Kirkem Douglasem. Tato hollywoodská megastar vnímala uvedení divadelního „přeletu“ nikoliv jako teamovou práci, ale jen a jen jako svůj comeback. Už během psaní divadelního textu do něj neustále necitelně zasahovala a s blížící se premiérou navyšovala svůj tlak až do takové míry, že k finalizaci textu byli přizváni další dva hollywoodští autoři. A jelikož vůči Douglasově tvrdohlavosti byl bezzubý i Alex Segal, režisér připravované premiéry, o všem rozhodoval pouze představitel hlavní role, což se zásadně projevilo na konečném výsledku.



Obr.11: Kirk Douglas v broadwayském představení

Premiéra se konala 13. listopadu 1963 v Cort Theatre na Broadwayi. Počet repríz se zastavil na sumě 82 a poslední z nich je datovaná k 25. lednu roku 1964. Z českého pohledu to nejsou zas tak děsivá čísla, ale v americkém měřítku tyto cifry znamenají totální fiasko. K tomuto neúspěchu dopomohly, kromě nestandardních vztahů uvnitř inscenačního teamu, dvě zdrcující recenze z hlavních newyorských periodik. Slavný kritik Walter Kerr v Herald Tribune napsal, mimo jiné: „Uvádět Přelet nad kukaččím hnízdem na divadelní scéně je něco tak absurdního, že by o tom bylo škoda slov, nebýt mimořádně nevkusného pojetí celé té

---

<sup>7</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 49



nařknou, že jste popudlivý chudáček, který si neumí přiznat prohru.“<sup>14</sup> Wasserman dokonce nikdy toto broadwayské představení nezhledne, jelikož po traumatických prožitcích během příprav, kdy přihlíží, jak se před vlastníma očima mění jeho původní text, ujíždí ještě před premiérou do Kalifornie, kde se uklidňuje psaním své rozpracované hry „Man of La Mancha“.

Newyorský nezdar však Wassermana nadlouho neodradil. Po nějakém čase se k „Přeletu“ vrací a upravuje ho z původní tříaktovky na dvouaktovou hru. Tato verze má premiéru v San Franciscu a slaví už kýžený úspěch, o němž svědčí fakt, že se hraje dlouhých pět let. Tento úspěch samozřejmě zajistí i možnost reparátu v New Yorku. Nové nastudování v hlavní roli s Williamem Devanem z roku 1971 se hraje čtyři roky, během nichž je uvedeno 1025 představení a dokonce nečekaně ohromí původního nepřítel „přeletu“ Waltera Kerra. Od té doby se Wassermanův „Přelet“ natrvalo zabydlel mezi klasiku dramatických her, které se hrají dodnes po celém světě.

Po tomto exponovaném období se život Dale Wasserman opět zahaluje tajemným hávem, který pouze odkrývá Wassermanův neoddiskutovatelný podíl na divadelních projektech The O'Neill Theatre Center a Midwest Playwrights Laboratory. Zbytek svého života tráví v ústraní někde v Arizoně, kde 21. prosince 2008 umírá.

## **Přelet nad jevištěm**

Využijme tajemnosti Dala Wassermana, která nám neumožňuje detailně se věnovat jeho životu, a věnujme se na dalších stránkách tomu nejpodstatnějšímu z jeho díla a tím je samozřejmě divadelní adaptace románu Kena Keseyho. Než k ní přikročíme, nelze se přece jenom vyhnout ději, který jsem původně plánoval popisovat až v kapitole věnované mé praktické práci.

Ken Kesey ve svém románu „němými“ ústy náčelníka Bromdena vypráví následující příběh.

Bylo, nebylo, v zapadlém městečku u západního pobřeží ležel malý ústav pro duševně choré. Na jednom z jeho oddělení vládla železnou rukou za přispění svých ošetřovatelských nohsledů paní Ratchedová, zvaná též Velká sestra. V jejím područí žilo asi třicet svěřenců, každý se svým vlastním problémem či spíše se svým strachem. Těchto strachů Velká sestra umně využívá

---

<sup>14</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 52



k zachování permanentního klidu svého oddělení. Tuto symbiózu společného klidného soužití faktických vládců a jejich podřízených obětí naruší jednoho dne příjezd Randala McMurphyho, násilníka, rváče a hlavně nezkrtného živlu, který se předstíráním blázna chce vyhnout půlročnímu pobytu na pracovní farmě. Hned při příjezdu je jasné, že člověk jeho naturelu nemůže žít v mikrosvětě svázaném nekompromisními pravidly Velké sestry. Otázkou je, zda on změní tento svět, či svět změní jeho. Od první chvíle jsme svědky jeho snahy vybrat si první možnost. Každý den od rána do večera se svým chováním snaží narušit zaběhnuté pořádky oddělení a zvláště při pravidelných terapeutických sezeních. Ta Velká sestra používá k nastolení zdánlivě demokratické atmosféry. Toho McMurphy využívá a opakovaně vyvolává hlasování tu o vypnutí neustále hrající hudby, tu o výdeji cigaret, tu o sledování finále baseballu atd. Ve většině případů s přispěním neférové hry Velké sestry tyto pokusy o změny nevedou ke kýženému úspěchu, ale přesto postupně zasazují do mysli ostatních svěřenců oddělení myšlenky na vzpouru vůči zažitému pořádku. Natolik, že jedno další hlasování vyvolá nikoliv McMurphy, nýbrž jeden ze svěřenců. Ten bohužel neúspěch hlasování neustojí a spáchá sebevraždu. Ale ani tato smutná událost McMurphyho neodradí. Jediná chvilková pasáž, kdy se zdá, že McMurphy vzdává své snažení, je zapříčiněná zjištěním, že Velká sestra má v moci rozhodovat o jeho propuštění. Tato pauza v boji má však jepičí život a naopak po ní McMurphyho odpor nabírá vyšší obrátky a projevuje se nejen fyzickým útokem na sestřinu pracovnu, její výsostní prostor oddělení, ale hlavně pořádáním rybářského výletu na moře pro několik svěřenců. Toto setkání se „svobodou“ definitivně utvrdí jejich touhu po změně života na oddělení. Postupné nabírání sebevědomí většiny svěřenců donutí Velkou sestru k radikálnímu zásahu a při první zámince posílá McMurphyho na sérii elektrošoků. Ty ale už nemohou odvrátit konec, ke kterému příběh nezadržitelně spěje. Pořádání nočního mejdanu přímo na půdě oddělení za účelem ztráty panictví jednoho svěřence a rozlučky s McMurphyem, který se rozhodne utéct, se nečekaně zvrhne. Opilé a spící osazenstvo mejdanu je ráno přistiženo Velkou sestrou se svými nohsledy. Ta exemplárně potrestá svěřence právě příštího o panictví a tím dovede již druhou oběť k sebevraždě, která zapříčiní, že McMurphy se vrhne na Velkou sestru s úmyslem ji uškrtit. Tento zmařený útok má za následek rozhodnutí o McMurphyho operaci zvané lobotomie. Příběh končí, když vypravěč v noci zardousí potupně přežívající trosku McMurphyho polštářem a sám uteče z ústavu.

Jak je samozřejmě každému čtenáři této práce jasné, nelze plnohodnotně sepsat děj velkého románu do několika řádků a ani to nebylo mým cílem. I z tohoto důvodu jsem záměrně

nezacházel při popisu děje do přílišných detailů, jelikož to nás opravdu čeká později při popisu mé praktické práce. Záměrně jsem také v úvodu seznámení s dějem použil nepatřičnou pohádkovou formulku, která nás upozorňuje nejen na možnost převedení jakéhokoliv původního textu do jiného žánru, ale také na fakt, že tento přesun skýtá různá nebezpečí. Pojdme se tedy podívat, jak takový přesun dopadl v podání Dala Wassermana.

Co se týče dějové linie, musíme Wassermanovi přiznat až posvátnou úctu k originálu. Příběh je od začátku až do konce veskrze totožný. Wasserman neopomíjí žádnou postavu Keseyem stvořenou, a překvapivě dotyčným postavám zanechává i repliky jím do úst vložené. Toto pravidlo funguje až do okamžiku, kdy se zničehonic Wasserman odchýlí od originálu. Tím okamžikem je opomenutí prvního úmrtí z řad svěřenců. Je sice pravda, že i Kesey ho zmíní jakoby mimochodem, opravdu mu nedává mnoho prostoru, ale to neznamená, že není důležité. Naopak, je tichou předzvěstí následujícího. Je jasnou zprávou, co mohou pravidla oddělení způsobit. Je varováním, které nikdo ze zúčastněných nebere na vědomí. Toho všeho se však Wasserman vzdal. Možná jen proto, aby umocnil tragický závěr příběhu.

Zásadnějším vstupem do dějové linie je absolutní ignorace rybářského výletu. Dá se sice vysvětlit snahou o zachování jednoty místa a času pro dramtizaci bezpochyby výhodnou, ale tento radikální řez zásadně ovlivní zbytek příběhu a celé jeho vyznění nehledě na děj.

„Duch románu je duchem komplexnosti. Každý román říká čtenáři: Věci jsou mnohem složitější, než si myslíš. To je věčná pravda románu, ale je ji stále méně a méně slyšet.“<sup>15</sup> Tato slova, napsaná Milanem Kunderou v jeho práci „Umění románu“, pravděpodobně Wasserman neznal, jinak by k dramtizaci Keseyho románu asi přistoupil jinak. Teď nemám na mysli těch pár odchylek v ději (samozřejmě jich bylo více, než jsem popsal výše), které musejí zákonitě přijít při převodu do dramatického textu z tak obsáhlého díla, jakým dotyčný román bezesporu je. Mám na mysli právě Kunderou zmiňovaného „ducha“, který v ději či spíše za dějem je skryt. Skryt natolik, že Wasserman ho přehlédl, jelikož svůj „Přelet“ omezil pouze na souboj McMurphyho s Velkou sestrou. Ostatní postavy se tak stávají jakýmsi nuceným komparesem. Ale právě všichni, nejen ti dva vlajkonosi extrémů, ale doktoři, nohsledi, každý svěřenec i epizodní role prostitutek, jsou kamínky v mozaice, která znázorňuje, jak funguje jak mikrosvět

---

<sup>15</sup> Kolektiv autorů, Muž z La Manchy, Program Národního divadla moravskoslezského, Ostrava, 1998, str. 6

oddělení, tak svět v širším smyslu. Jsou zástupci mnohých a různých způsobů žití, přežívání či dokonce nežítí.

Prazvláštní je, jak je výsledný dramatický text v rozporu s Wassermanovým předsevzetím: „Mám zůstat věrný předloze, nebo jí mám vnutit svou filozofii? Moje odpověď zněla: Ne, nemůžu tomu vnutit svůj vlastní náhled. Adaptuji přece román, jeden z pilířů své doby. Je mojí povinností mu být věrný.“<sup>16</sup>.

Ještě úsměvnější, v kontextu znalostí jeho vlastního dramatického textu, je jeho kritika filmu, kterému se budeme věnovat v dalších kapitolách. Posuďte sami: „Srdcem románu je Indiánova schizofrenická vidina světa, což je děsivé, ale hrozivě přesné zdání. To je pro mě základ stavby. Film to vyrušil.“<sup>17</sup>

Ale abychom nebyli k Wassermanovi krutí. I on narazil na jednu podstatu Keseyho románu. Paradoxem je, že na ni přišel v jiném díle, a to ve svém druhém nejznámějším, již zmíněném, „Man of La Mancha“, kde do úst postavě Cervantese vkládá tato slova: „Je-li sám život šílený, v čem tkví potom podstata šílenství? Je blázen ten, kdo se nebojí věřit svým snům, nebo ten, kdo se zoufale drží skutečnosti, protože ho sny děsí? Vám, kdo se držíte jen svého rozumu, se já jeví jako blázen, protože hledám perly i na smetišti. Pro mě však jste blázni vy, kteří vidíte život jen takový, jaký je a ne takový, jaký by mohl být.“<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 54

<sup>17</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 55

<sup>18</sup> Kolektiv autorů, Muž z La Manchy, Program Národního divadla moravskoslezského, Ostrava, 1998 str. 51

## Miloš Forman

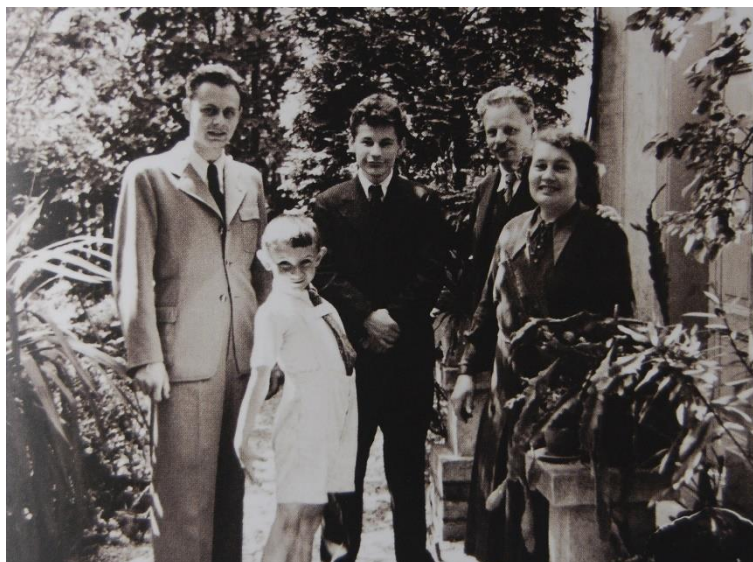
### Přelet životem III.

Režisérem filmu, kritizovaného Wassermanem, byl nám všem dobře známý Miloš Forman. Jeho životu budeme na dalších stránkách věnovat poměrně mnoho místa, nikoliv z důvodu, že k příležitosti jeho osmdesátých narozenin vyšla úplná záplava knih obsahujících dosti podrobných faktů z jeho života, ani z důvodu jeho původu, který by nám v dnešním globalizovaném světě umožňoval si ohřát trochu té vlastenecké polívčičky chlubením se úspěšným rodákem, ale protože Miloš Forman je zářným příkladem dokazujícím, jak životní osudy umělce zásadně ovlivňují jeho tvorbu. A také proto, že několik posledních desítek let má filmový průmysl ze všech možných uměleckých odvětví nejširší dosah ve společnosti, a tak si dovolím tvrdit, že právě filmová adaptace „Přeletu nad kukaččím hnízdem“ zasáhla nejvíce lidí či přesněji řečeno, nejvíce lidí se s problematikou „Přeletu“ potkalo právě díky tomuto filmu.

Miloš Forman se narodil 18. února 1932 v Čáslavi jako třetí syn Anně a Rudolfovi Formanovým. Informace, že biologickým otcem byl někdo jiný, k Formanovi doputovala o mnoho let později a ani pro náš příběh není zásadní. Otcem v následujícím textu je tedy myšlen člověk, pod jehož jménem se Miloš v dospělém věku proslaví po celém světě. Idylické dětství strávené střídavě v rodné Čáslavi a v rodiči provozovaném hotýlku Rut na břehu Máchova jezera, k jehož pojmenování přispěl nemalou měrou právě Formanův otec, je bohužel ukončené začátkem druhé světové války respektive vznikem Protektorátu Čech a Moravy. Nabídku k emigraci od rodinných známých usídlených ve Švédsku otec rodiny, zapálený vlastenec, odmítá a důsledek tohoto rozhodnutí na sebe nenechá dlouho čekat. Zatčení otce gestapem za účast v odbojové organizaci „Pribina“ proběhlo v roce 1940 v čáslavské škole, kde otec byl učitelem a syn žákem, před zraky samotného Miloše. On sám byl vyslán domů odevzdat mamince dopis od otce, aniž by tušil, čeho byl právě svědkem. Od toho dne, den co den, chodili s maminkou na místní nádraží vyhlížet otcův návrat. Nejenže se nikdy návratu otce nedočkal, ale posléze opět se svou osobní účastí přihlížel i zatčení maminky za falešné obvinění z šíření podvratných letáků. A tak si během celé války malého Miloše přehazují ostatní členové rozvětvené rodiny, podle toho, kdo je zrovna schopen v těch strašných letech žít o další hladový krk navíc. Na toto putování s kufrem od rodiny k rodině, v kterých se snažil pomáhat a ničím nedráždit, později vzpomíná: „Přišel jsem na to, že bouřit se a dělat kravál je obrovský existencionalní

luxus, a tak ze mě vyrostl spíš diplomat než cokoli jiného. Naučil jsem se číst lidem myšlenky a odhadovat jejich nálady dřív, než si oni sami dokázali srovnat v hlavě, co vlastně chtějí. Všiml jsem si, že lidi často příliš nevěří tomu, co dělají, a že je často větší či menší propast mezi tím, co si o sobě myslí a jací ve skutečnosti jsou.“<sup>19</sup>

Po válce, během které oba rodiče umřou ve svých vězeních, se Miloš se svými staršími bratry Boleslavem a Pavlem usídlují v rodinném penzionu Rut. V tom samém penzionu, který pomáhal před válkou stavět mladý německý polír, jenž se později stává gestapákem a hraje hlavní roli v úmrtí obou rodičů, svých bývalých zaměstnavatelů. V tom samém penzionu, který pouhé tři roky po válce bude bratrům zabaven v rámci znárodnění. „Ohleduplný“ nový režim aspoň mladému Milošovi vyhradí jeden pokoj, kde může pobývat do své plnoletosti. Střecha nad hlavou je vyřešena, ale co se vzděláním?



*Obr. 13: poslední fotografie úplné rodiny*

Těžký osud, který z Miloše vytvoří sirotka, zapříčiní, že je přijat do Koleje Jiřího z Poděbrad, což je v té době vzniklá škola s chlapeckým internátem sídlící v poděbradském zámečku, právě pro válečné sirotky určená. Na této škole se setkává nejen se svým pozdějším spolupracovníkem Ivanem Passerem, ale i s budoucím prezidentem Václavem Havlem či s bratry Mašíny, kteří dodnes rozdělují českou společnost svým ozbrojeným útekem z vlasti. Mimochodem, další jejich spolužák Zbyněk Janata byl za tento útek popraven. Na možnosti té doby velmi kvalitní výuka vytvoří ze školy tak prestižní ústav, že jsou do ní postupně přijímány

---

<sup>19</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, str. 45

i děti privilegovaných rodičů nové vládnoucí třídy. Stejní zástupci se objevují i v pedagogickém sboru.

Tyto nové pořádky dovedly do školy žáka Edu, syna člena ústředního výboru Komunistické strany Československa a profesora Masáka, „velké zvíře“ téže strany, kteří hráli nezanedbatelnou roli v následující historce. Protekčního, a k tomu hloupého Edu zbytek chovanců bytostně nenáviděl a s krutostí vlastní mladým lidem mu to dával najevo pravidelným hromadným pomočováním jeho nohou ve sprše. Při jedné z těchto trapných kratochvil byl Miloš, který jako jediný přehlédl příchod profesora Masáka, chycen. Ten tento akt označí za zesměšňování komunistické strany a Miloš je následně donucen podepsat prohlášení o dobrovolném vystoupení ze školy. A tak mladý Forman vyráží vstříc velkému světu do Prahy.



*Obr. 14: Miloš Forman patnáctiletý*

V počátcích bydlí na popud nezištného spolužáka z Poděbrad u jeho mámy na rozkládacím křesle a na gymnáziu v Bílé ulici si dokončuje středoškolské vzdělání. Zde se v jedné třídě mezi lavicemi potkává například s Liborem Peškem, budoucím světoznámým dirigentem, a v jedné lavici společně sedí s Tomášem Frejkou. Tento syn dalšího prominentního komunisty se později nechvalně proslaví otevřeným dopisem otisknutým ve všech novinách, ve kterém žádá trest smrti pro svého otce, obžalovaného v procesu s protistátním spikleneckým centrem Rudolfa Slánského. Žádosti bylo vyhověno.

Po úspěšném složení maturitní zkoušky na jmenovaném gymnáziu se Miloš přihlásí na Divadelní fakultu Akademie múzických umění. K tomuto rozhodnutí ho vedly dětské zážitky z několika návštěv zákulisí Východočeské operety, s kterou během války jako kulisák a malíř dekorací kočoval jeho starší bratr Pavel, ukrývaje se tak před gestapem. Tuto lásku k divadlu posléze umocnilo působení studenta poděbradského ústavu v místním divadle Na Kovárně, kde si zahrál například manžela v Gogolově „Ženitbě“, Harpagona v Moliérově „Lakomci“

či Hadriána v Klicperově hře „Hadrián z Římsů“. A ani po příchodu do Prahy divadelně nezahálel a s novými pražskými kamarády amatérsky secvičil „Baladu z hadrů“ pánů Voskovce a Wericha, s kterou drze, ale úspěšně hostovali v Divadle E. F. Buriana. Všechny tyto zkušenosti však mladému adeptovi u přijímacího řízení nepomohly, a tak koncem srpna 1950 přichází z DAMU zamítavá odpověď. Hrozba nástupu na vojnu ho donutí poohlédnout se po jiné vysoké škole. V této fázi roku braly přihlášky už jen tři fakulty: báňská a hutní, právnická a scenáristiky na FAMU. Forman se přihlásí na všechny tři. Shodou okolností první přijímací zkoušky probíhaly na poslední jmenované. Ještě večer v den konání dostává rozhodnutí o přijetí.

Obdobím studia na filmové škole se Formanovi životopisci a ani sám jejich zkoumaný objekt ve své autobiografii nijak nezabývají, což je u budoucího celosvětově proslulého filmaře skutečnost dosti zarážející. O to více, když si uvědomíme, že na ní v inkriminované době přednášely takové osoby, jakými bezesporu byly filmový režisér Otakar Vávra či spisovatel Milan Kundera, a před katedrou seděli studenti se jmény Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš, Vojtěch Jasný, Pavel Juráček, Jan Schmidt či Evald Schorm, tedy mimo jiné pozdější zástupci „české nové vlny“, jejíž sláva překročila i hranice tehdejší Československé socialistické republiky. Poslední z vyjmenovaných s odstupem na tato studia vzpomíná: „FAMU byla terénem pro řadu diskusí a kontroverzí týkajících se současného filmu. Její žáci měli možnost navázat kontakty s minulostí a současností světové kinematografie, možnosti, které nemělo ani obecnstvo, ani velká část technických kádrů čs. filmu. Měli jsme na této fakultě prostředky díky dobrým materiálním podmínkám, mohli jsme režírovat filmy, cvičit se v překonání dětských nemocí, uniknout očarování technickými možnostmi a opojení, které by nás mohlo příliš zavádět k eklecticismu, protože příkladů byla spousta.“<sup>20</sup> Přestože vliv zkušeností nabytých při studii na FAMU je, troufám si tvrdit, pro Formanovu kariéru neoddiskutovatelný, ani já se nebudu zabývat neprobádanou kapitolou jeho života a přistoupím k popisu jeho „učňovských“ let u českého filmu, která se tak trochu se studii překrývá.

I když Forman na škole studoval scenáristiku, viděl se více na židli režiséra. A tak nevynechal jedinou příležitost být aspoň co nejlíže režisérům skutečným a dokonce skutečně „velikým“. Nejdříve z pozice statisty sleduje Jaroslava Macha, jak režíruje symbol prvorepublikové

---

<sup>20</sup> DOBROVOLNÁ Martina, Filmové kritiky české nové vlny, proměny percepce a diváckých ohlasů ve vztahu k dobovému kontextu, Masarykova univerzita, 2008, str. 14

elegance Oldřicha Nového v roli agilního zlepšovatele ve filmu „Slovo dělá ženu“ (1952), poté v roli mladého kadeta ze „Stříbrného větru“ (1954) se nechává okouzlit na jedné straně lyrickou krásou mladistvé lásky a na druhé dábelskou kreací Bedřicha Vrbského, jinak herce Divadla na Vinohradech, jenž rolí katechety připomene Josefa Urválka, prokurátora z procesu se Slánským či s Miladou Horákovou. To vše v režii Václava Kršky. Zatímco u prvních dvou filmů se poohlížel po práci největšího pána natáčení z uctivé vzdálenosti, u dalšího se dostal již do přímé blízkosti. Paní Nová, manželka Oldřicha Nového, kterého Forman již znal z první své práce u filmu, totiž napsala námět na komedii a oslovila skrze svou půvabnou nevlastní dceru Janu právě našeho mladého scenáristu, aby její látku zpracoval. O režii zároveň poprosila rodinného přítele, samotného Martina „Maca“ Friče. Společně po tři týdny během pravidelných ranních posezení ve Fričově vile vytvářeli scénář a stejně tak rychle posléze Frič natočil s občasným Formanovým nakukováním přes rameno film „Nechte to na mně“ (1955).

Opravdovou vysokou školu režijní absolvuje s Alfrédem Radokem. O spolupráci s tímto režisérem, který měl pověst „uměleckého Fausta a rváče“, jevil Forman takový zájem, že si mu dovolil při jednom setkání ve škole nabídnout svůj námět na film. Radok sice zdvořile odmítl, ale mladý scenárista mu utkvěl v paměti a později mu nabídne spolupráci na nedokončeném scénáři k filmu „Dědeček automobil“ (1956). Forman samozřejmě nabídku přijímá, přestože je předem upozorněn, že pod scénářem bude s Radokem podepsán nikoliv on sám, ale autor předlohy Adolf Branald. Do titulků se přesto jeho jméno dostane, jelikož mu Radok nabídne pozici druhého asistenta režie. Během dopisování scénáře a natáčení mezi nimi vznikne velmi přátelský vztah, jehož vzájemnou důvěru korunuje okamžik, kdy Radok svěří svému asistentovi samostatnou režii jedné davové scény, ve které velmi početný komparz sleduje předvádění fantastické tříkolky ve Stromovce. Forman před zraky letitých filmařských matadorů složitou scénu natočí dvakrát, ale s výsledkem není spokojen. Přes remcání všech zúčastněných začne natáčet scénu potřetí. Nevole některých statistů se projeví nezájmem o tříkolku, hlavní roli záběru, a jeden statista dokonce přejde přímo před kamerou. V tu chvíli Forman pochopí nedostatky předchozích příliš dokonalých záběrů a čtvrtý pokus natočí nejen s davem fascinovaným tříkolku, ale i s chaotickými a netečnými jedinci. Toto umělecké prozření později popíše slovy: „Uvědomil jsem si totiž, že pravdě na plátně dá vyniknout velice často právě ten, kdo ji popírá.“<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, str. 118



Spolupráce s Formanem se Radokovi natolik osvědčila, že ho později přizval do projektu „Laterna magika“, v kterém s dalšími spolupracovníky, mezi které patřil například Josef Svoboda, Vladimír Svitáček, Ján Roháč, Jiří Němeček, Zdeněk Mahler či Valentina Thielová, zrealizovali myšlenku propojení filmové projekce s živou jevištní akcí. Tento převratný objev uhranul celý svět na mezinárodní výstavě v Bruselu Expo 58, kde český pavilon, jehož součástí Laterna byla, získal hlavní cenu „Zlatá hvězda“. Po tomto fenomenálním úspěchu se cesty Radoka a Formana rozdělují díky zásahu „shůry“. Další představení Laterny „Otvírání studánek“ už na schvalovacím řízení označí ministr kultury Václav Kopecký za „židovský expresionismus“<sup>22</sup> a jeho obrazy za „nepřátelské a pro stávající státní zřízení nebezpečné“<sup>23</sup>. Radok je z Laterny vyhozen a za pár let i emigruje. Přestože Forman se své místo snaží udržet stůj co stůj, dokonce i popřením jejich společné práce, to samé čeká s větším odstupem i jeho.



Obr. 15: Miloš Forman s Alfrédem Radokem při natáčení filmu *Otvírání studánek*

Posledním filmem Formanova „učňovského“ období, pokud tedy pomineme jeho statování ve studentském filmu „Strop“ (1961) spolužačky Věry Chytilové a další pomocnou režii u válečného filmu „Tam za lesem“ (1962) režiséra Pavla Blumenfelda, jsou „Štěňata“ (1957). Film byl natočen v režii Ivo Nováka, Forman si ho sám vyžádal, podle scénáře, který původně byl Formanovou diplomovou prací na FAMU. Jelikož je sám jediným autorem scénáře a opět pomocným režisérem, cítí prvně větší zodpovědnost za výslednou práci a určitě více zasahuje do natáčení. Tudíž v příběhu mladého páru, který se brání kvapným sňatkem nucenému odchodu jednoho z nich z Prahy a poté marně shání střechu nad hlavou, již lze objevit znaky ve Formanových filmech typické. Ale o nich později. Ironií osudu je, že během výběru hereček

<sup>22</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, *Co já vím?*, Argo, 2013, str. 147

<sup>23</sup> JIRAS Pavel, *Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman*, Ottovo nakladatelství, 2016, str. 109

se Forman zamiluje do krásné Jany Brejchové, pojme ji za svou ženu a pak společně podstupují stejná martýria se sháněním volného bytu jako hrdinové filmu. Bydlí v šílených podnájmech, v nebytových prostorech, např. v kanceláři nebo přijdou o příslibený byt, jelikož „naivně“ nenabídnou úředníkovi úplatek. Tyto bytové trampoty společně s Formanovým zaujetím pro Laternu a také jednu její tanečnici ukončí manželství ani ne po třech letech.



*Obr. 16: Jana Brejchová při natáčení filmu Štěňata*

Prvním filmem, jenž nese režijní podpis Miloše Formana, je „Konkurs“ (1963). Jméno filmu dala první ze dvou částí, z které se skládá. V té Forman společně s Passerem a Miroslavem Ondříčkem, svým pozdějším věrným kameramanem, natočil průběh konkurzu nových tváří do legendárního divadla „Semafor“. Dokumentární forma, ačkoliv film obsahuje kratičký vyfabulovaný příběh nepříjaté prodavačky a vlastně zachycuje falešný konkurz vzniklý jen pro potřeby natáčení, zprostředkovala divákům v rytmu populárního „bigbeatu“ autentický pohled do snů mladých lidí toužících po hvězdné kariéře. Lidí, jak talentovaných, tak bohužel těch nesoudných. Že je odkaz tohoto filmu stále aktuální, můžeme dnes pravidelně vidět v mnoha variacích různých zábavných soutěží typu „Superstar“. Formanovi jeho „Konkurs“ přinesl kromě poznání, že dobré vedení „neherců“ dodá filmu tolik potřebnou pravdivost, také Věru Křesadlovou, jeho druhou manželku, s kterou přivedl na svět dvojčata Petra a Matěje, později známé divadelní tvůrce.

Druhá část filmu, nesoucí název „Kdyby ty muziky nebyly...“, vznikla vlastně z nutnosti, jelikož první část neměla délku celovečerního filmu. To jí však neubírá na kvalitě. Příběh dvou postarších kapelníků, kteří ze svých „kmočovských“ kapel vyhodí své mladé trumpetisty,

jenž kvůli své motorkářské vášni nedorazí na koncert a poté si nenápadně vymění svá uvolněná místa, dodal celému filmu kýžený kontrast. Kontrast mezi bigbeatem a dechovkou, mezi mladými a starými, mezi bezstarostností a zodpovědností. Formanovi a potažmo českému filmu zase dodal dva neuvěřitelné zjevy, „neherce“ Jana Vostrčila a Vladimíra Pucholta.



*Obr.17: plakát k filmu, na kterém je zvěčněná i Věra Křesadlová, vpravo nahoře*

Oba jmenované společně s Ladislavem Jakimem, pro změnu objevem ze semaforové části, obsadil Forman do dalšího svého filmu „Černý Petr“ (1964), natáčeného souběžně s „Muzikami“. Ve scénáři, na kterém se kromě Formana podílel autor námětu Jaroslav Papoušek, jsou držitelé pomyslného „černého Petra“, tedy karty označující poraženého, všichni. Mladík (Jakim), který nastupuje bez zájmu do svého prvního zaměstnání v obchodě, kde je nucen fízlovat kupující, jeho tatínek (Vostrčil), jež neúspěšně ukájí své cíle v nezdárném synovi, zednický učeň (Pucholt), který se marně snaží při každé příležitosti oslovit nějakou slečnu a i slečny čekající na jakékoliv oslovení. Celý film a všichni jeho protagonisté odhalují nekompromisně obyčejný život prostý naděje na lepší budoucnost. Přesto přese všechno, opět stejně jako předchozí „Konkurs“, vychází film díky Formanově režii jako komedie. Pucholtův kurs, jak se správně zdraví, je asi to první, co se každému divákovi vybaví, když zmíníme název tohoto filmu.

Komu určitě po tomto filmu nezůstal „černý Petr“ v ruce, je Miloš Forman. Nejenže film plní československá kina až pod střechu, ale pronikne i na zahraniční festivaly. Na jednom z nich

ve švýcarském Locarnu, kam Forman poprvé vyjel ze země bez kádrového doprovodu, vyhrál první cenu „Zlatou plachtu“ a nechal za sebou i filmy „Les Carabiniers“ od Jean-Luca Godarda a „L'Eclisse“ Michalangela Antonioniho, tedy filmy renomovaných hvězd evropské režie. Film a jeho režisér byli pozváni i na festival do New Yorku. Odtud odjeli sice s prázdnou, ale Forman odlétal zpět domů s rozhodnutím, že toto město chce rozhodně ještě jednou vidět a nejlépe se zde usadit.

Přání aspoň krátké návštěvy mu splní hned jeho další film „Lásky jedné plavovlásky“ (1965), který zahajuje jeden z dalších ročníků místního festivalu. Ve filmu natočeném podle scénáře osvědčených autorů (Forman, Passer a Papoušek) mladý pianista z Prahy ztvárněný opět neodolatelným Pucholtem svede na maloměstské zábavě místní děvče v podání Hany Brejchové, ex-švagrové Formana, které v představě zářivě růžové budoucnosti se ho později snaží vyhledat v Praze. Zde však přichází o iluze a vrací se odmítnutá zpět na svůj zapadlý internát, kde svým družkám, tak jako předtím, vypráví smyšlené pohádky o sličných princích. Forman dokázal, jako doposud vždy, přetavit hořký námět o lidské nezodpovědnosti a ještě větší naivitě do komedie plné černého humoru. Důkazem toho jsou nezapomenutelná etuda s hledáním snubního prstýnku pod stolem v obležení nohou vdavekchtivých slečen a především asi nejlepší „postelová“ scéna v dějinách světové kinematografie, v které excelují další Formanovy „neherecké“ objevy Milada Ježková a Josef Šebánek se svým filmovým synem Pucholtem. Tyto scény a hlavně silný lidský příběh přinesly filmu tak paradoxní ocenění, jako jsou na jedné straně Státní cena Klementa Gottwalda a na druhé nominace na Oscara za neanglicky mluvící film.

Zahraniční úspěchy předcházejícího filmu zajistí Formanovi volný výběr tématu filmu dalšího a k tomu jako závdavek velmi slušnou sumu peněz v amerických dolarech od uznávaného italského producenta Carla Pontiho, stojícím například za velkofilmem „Doktor Živago“ (1965), která umožní Formanovi a spol. poprvé natáčet na barevný materiál. Jedna náhodná návštěva hasičského bálu ve Vrchlabí rozhodne, že tímto filmem se stane „Hoří, má panenko“ (1967). Tuto satirickou komedii o dobrovolných hasičích, kteří se rozhodnou na svém bále ocenit svého dlouholetého náčelníka, uspořádat tombolu a soutěž královny krásy, asi není třeba čtenářům této práce nijak zvlášť představovat. Forman společně s osvědčeným inscenačním týmem a oblíbenými „neherci“ (Vostrčil, Šebánek, Ježková, Kolb, Debelka, major Valnoha a další) se zde opět se svou lehkostí obouvá do nešvarů české společnosti. Lid milující hledání jinotajů je nadšen, o to více jsou pohoršeni ti, kteří se sami poznávají v diletantismu výboru

pro výběr královny krásy. Právě tito lidé a okupace Československa v srpnu 1968, která ho zastihne v Paříži, dovedou Formana k rozhodnutí nevrátit se zpět do vlasti. I přes úsilí jeho přátel od francouzského filmu, kteří do Paříže dobrodružně přivezli jeho rodinu, se Forman vydává do Ameriky dobývat Hollywood sám, jelikož manželka Věra se s dvojčaty rozhodne vrátit.



Obr.18, 19: český a zahraniční plakát k filmu

Než se vrhneme na americkou část života a tvorby Formana, ohlédněme se za částí českou. Jak je možné, že člověk, který od svého raného dětství byl nucen vidávat lidi jdoucí na popravu a, možná ještě hůře, lidi, kteří na popravu poslali jiné, nepoužil tyto zážitky ve svých filmech? Proč se zdá, že se jim obloukem vyhýbal? Forman ani jeho životopisci nám na tyto otázky odpovědi neposkytují, pokusme se tedy odpovědět sami. Nejjednodušší by bylo vše hodit na dobu, v které jeho filmy vznikaly. Nekompromisní padesátá i uvolněnější léta šedesátá samozřejmě nebyla vhodná ke svobodnému vyjadřování se o nesvobodných lidech, obzvláště když Forman o sobě sám říká: „Uvědomil jsem si několik zásadních věcí. Za prvé: že nejsem hrdina. Za druhé: že mi nevadí, že nejsem žádný hrdina. Za třetí: že skuteční hrdinové, ti, kteří prostě jinak nemůžou, jsou skvělí, i když nadělají ve svém okolí spoustu zbytečných trablů.“<sup>24</sup> Další jednoduchou odpovědí by mohlo být tvrzení, že Formanovi a jeho humoristickému naturelu byly „malé“ lidské problémy prostě jen bližší a pro jeho filmy výhodnější. Já si však troufám tvrdit, že Forman byl skálopevně přesvědčen o opravdové velikosti „malých“ lidských problémů. Jako správný, neustále připravený pozorovatel všeho, co se kolem děje, si uvědomoval, že i ty sebepatrnější „maličkosti“ tvoří, hýbou, převracejí

<sup>24</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, str. 61

a zásadně formují celý náš svět s jeho „velkými“ problémy. Toto zaujetí „obyčejným“ člověkem v něm ho neopustilo ani za velkou louží, kde se v jeho filmech přihlásila do popředí ta „velká“ témata.

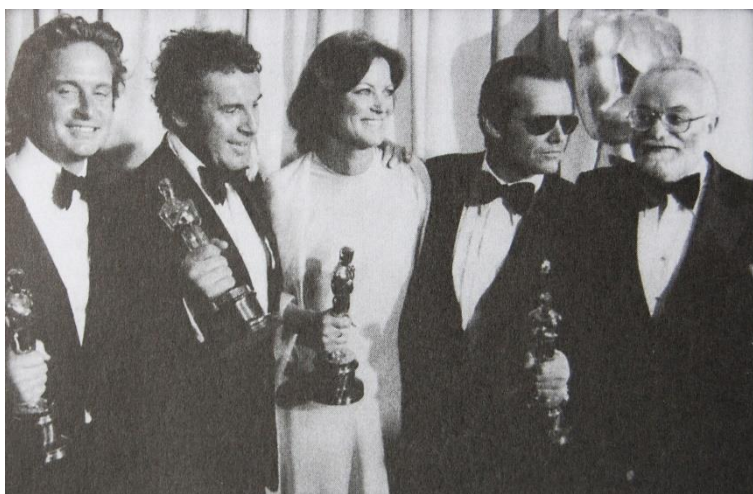
První film Formanem natočený v Americe se jmenuje „Taking Off“ (Vzlétnout, 1971). Záměrně jsem nepoužil spojení „americký film“, jelikož toto dílo zapadá spíše do skupiny vytvořených ještě před příchodem do Států. Opět scénář píše Forman (a dva američtí spoluautoři) na základě námětu odpozorovaného ze života, znova pracuje z větší části s „neherci“ a zase si s notnou dávkou ironického humoru utahuje ze vztahů a konfliktů mezi generacemi rodičů a jejich dětí. Sám přiznává a samotný film potvrzuje, že Forman zde rozvíjí myšlenku, kterou, dle jeho názoru, v „Konkursu“ dostatečně nerozvinul. Záběry mladých dívek zpívajících své revoltující myšlenky na konkurzu se zde střídají s příběhem rodičů, kteří bezradně hledají své děti utíkající z domu. Film končí paradoxním převrácením rolí, kdy dospělí šed' svého života utápí v alkoholu a zamlžují marihuanovým kouřem, zatímco mladí zodpovědně přistupují ke své budoucnosti. Tato kritická sonda do života obyčejných Američanů natočená emigrantem, přestože zabalená do humorného hávu, se dle očekávání nesetkala s přílišným nadšením. Forman sice získal nějaké to festivalové ocenění, ale film spíše propadl.

S vlažným přijetím amerického debutu se samozřejmě ani pracovní nabídky k Formanovi moc nehruly. A tak Forman přijímá cokoli, aby aspoň někdy zaplatil činži za svůj pokoj v hotelu Chelsea, legendárního doupěte newyorské bohémy. Stává se tak režisérem divadelního představení „The Little Black Book“ (Malá černá knížka) na Broadwayi, ačkoliv o své divadelní režii nemá valné mínění („Mně chybí ta abstraktní obrazotvornost, kterou divadlo vyžaduje. Nakonec mám vždycky pocit, že mám k dispozici jedinou kameru s jediným objektivem a že se dvě hodiny musím dívat na jediný záběr, a přitom celou tu dobu v sobě potlačuju výkřik: Stop!“<sup>25</sup>), natočí reklamu na Royal Crown Colu a je jedním z osmi režisérů dokumentu „Vision of Eight“ (Viděno osmi, 1972), který zaznamenával průběh olympijských her v Mnichově, která mimo jiné vstoupí do dějin krvavým teroristickým útokem Palestinců na izraelské sportovce.

---

<sup>25</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, str. 252

Toto nejisté období s minimem práce a peněz je ukončeno jako bleskem z čistého nebe prací na filmu, který je pro náš text nejzásadnější. Jde samozřejmě o „One Flew Over the Cuckoo’s Nest“ (Přelet nad kukaččím hnízdem, 1975). Stejně jako v předchozích přeletech životy umělců tento výrazný moment přeskočíme a věnujeme mu vlastní kapitolu. Na tomto místě jen zmiňme, že film slaví fenomenální úspěch, což také dokumentuje zisk pěti Oscarů v nejprestižnějších kategoriích (film, scénář, režie, mužský i ženský herecký výkon v hlavní roli), což se stalo mimo jiné po filmu „It Happened One Night“ (Stalo se jednou v noci, 1934) teprve podruhé v historii jejich udílení.



*Obr.20: úspěšní laureáti Oscarů, zleva M. Douglas, M. Forman, L. Fletcher, J. Nicholson a S. Zaents*

Tento bezesporu i na americké poměry nevšední úspěch umožní Formanovi natáčet skoro vše, na co si ukáže. Z tohoto důvodu se mu tak splní i jeho mnoho let starý plán převést na filmové plátno muzikál, který měl možnost shlédnout na Broadwayi již v roce 1967. Právě tato dlouhá prodleva zapříčiní, že „Hair“ (Vlasy, 1979) přichází tak trochu s křížkem po funose. V americké společnosti už téma sexuální revoluce hlásící hnutí „hippies“ nijak zvlášť nerezonuje a odpor k vietnamské válce už je také „passé“, jelikož skončila. Přesto pozdní načasování, způsobené neochotou filmových společností investovat do projektu peníze v pravý čas, neupírá filmu jistou nadčasovost. Touha mladých lidí vymanit se z diktátu předešlých generací a jejich trvání si na svých představách i za cenu osobních následků jsou jevy, se kterými se snad lidstvo bude neustále potkávat. Pro Formana je u tohoto filmu asi nejdůležitější setkání s hudbou, u muzikálu samozřejmě nevyhnutelné. Přestože tento komponent i ve svých předešlých filmech neopomíjel (například bigbít a dechovka v „Konkurzu“ či nervy drásající tóny vyluzující prsty jezdící po hranách skleniček s vodou v „Přeletu“), získává po „Vlasech“ ještě na větší důležitosti.

Právě hudba dává název dalšímu jeho filmu a tím je „Ragtime“ (1981). Literární předloha od Edgara Lawrence Doctorowa je kronikou několika amerických rodin, jejichž příběhy nám skládají jako mozaika představu o Americe přelomu 19. a 20. století. Forman tuto mozaikovitost ve svém filmu zanechává, ale věren své fascinaci lidským jedincem vypichuje jeden konkrétní příběh, a to příběh „o hovně“. Doslova. Mladý černošský pianista odmítne vyčistit sedadlo svého auta od výkalů, které mu tam nastražila skupinka rasisticky smýšlejících bělochů a svým zásadovým jednáním roztáčí v divokém rytmu ragtime kolotoč událostí, na jehož konci je ubitá jeho žena a on sám se stává, dnes bychom řekli, teroristou. Tato nekompromisní sonda do americké společnosti, která se i v osmdesátých letech, kdy byl film uveden do kin, zmítala všudypřítomným rasismem, získala osm nominací na Oscara, ale ani jednu neproměnila.

Nejúspěšnějším Formanovým filmem, dle oscarového měřítka, se tedy stává následný „Amadeus“ (1984), který asi žádnému filmovému fanouškovi není potřeba blíže představovat. Do notoricky známého příběhu božsky talentovaného Amadea a Salieriho, zastupujícího lidskou průměrnost, z pera anglického dramatika Petera Shaffera, který se i sám zhostil napsání scénáře, Forman výjimečně nijak zvlášť dramaturgicky nezasahoval, jen umně k dvojici hlavních hrdinů připojil třetí, a to Mozartovu hudbu, jejíž zásadní roli můžeme zájmena ocenit ve scéně, kdy Amadeus a Salieri společně zaznamenávají Mozartovo Requiem do notového zápisu. I v tomto filmu Forman bezpochyby využil své zkušenosti ze své domoviny, kde průměrnost byla žádanou nutností a jakékoliv vybočení z ní bylo po zásluze potrestáno. I přes tyto nemilé vzpomínky si Forman prosadil u amerických producentů a také u vlády ČSSR milující valuty natáčení ve „své“ Praze či Kroměříži. Důvěrně známé prostředí nejenže filmu zajistilo požadovanou dokonalou napodobeninu Vídně druhé poloviny 18. století (v případě Stavovského divadla dokonce hraní sama sebe), ale i na vysoké úrovni profesionální schopnosti místních filmařů. Jejich kvality byly mimochodem oceněny i tím, že mezi osmi Oscary, které film získal, patřil Oscar za výpravu pro Karla Černého a za kostýmy pro Theodora Pištěka.



Obr. 21: Miloš Forman ve Valdštejnském paláci při natáčení filmu Amadeus



Ten se se svými kostýmními návrhy, za které si opět vysloužil nominaci na Oscara, podílel také na dalším Formanově historickém filmu, kterým byl „Valmont“ (1989). Tento film vycházející z literární předlohy „Les Liaisons dangereuses“ (Nebezpečné známosti) francouzského spisovatele Choderlose de Laclose byl shodou okolností natočen ve stejné době jako jiná filmová adaptace nesoucí jméno románu od režiséra Stephena Frearse a tudíž se bohužel nevyhnul srovnání. Jelikož i autor této práce je skromného názoru, že toto srovnání pro Formana nevyznělo pozitivně, poskočme taktně v čase dále.

Skok je to na Formana nezvykle dlouhý. Zlí jazykové tvrdí, že po neoddiskutovatelném neúspěchu předchozího filmu zvažoval Forman dokonce konec své režijní kariéry, ale on sám to ve své autobiografii odmítá a dokumentuje to popisem příprav filmu „Pekelný tábor“, který se však z mnoha důvodů k realizaci nedostal. A tak je nucen hledat ve stovkách nabízených scénářů jiný námět, který by ho oslovil. Ten nachází ve scénáři, který mu poslal jeho neméně slavný kolega Oliver Stone a který se na svých stránkách věnoval životním osudům zakladatele „Hustleru“, jednoho z nejznámějších amerických pornografických časopisů. Film vstoupí do kin pod názvem „The People vs. Larry Flynt“ (Lid versus Larry Flynt, 1996) a je bezesporu Formanovým nejkontroverznějším filmem. Už plakát, kde je Woody Harrelson, hrající ve filmu titulní roli pornografického magnáta, nahý, jen kolem beder má roušku z americké vlajky a je v poloze ukřižovaného ve velkém ženském klíně, vyvolá mnoho soudních sporů, nejen v Americe, ale i ve Francii, Belgii či nepřekvapivě v Polsku. Samotný film byl po svém uvedení do distribuce přijímán vcelku pozitivně, vydělával, a dokonce svému režisérovi a scenáristům zajistil ceny „Zlaté glóby“. Pak ovšem přišel zvrát. Forman, přestože samotný pornografický průmysl zachytil ve filmu velmi cudně, a především hlavní podstatou, kterou svému filmu vtiskl, bylo zachycení sporu, zda se i na pornografii a satiru vztahuje svoboda projevu zajištěná prvním dodatkem americké ústavy, byl společně s Flyntem a Stonem označován za cynika a „perverzní prase“, jemuž jde o to, co nejvíce ponížit ženy a způsobit jim co největší utrpení. Forman se pokusil hájit proti tomuto pomýlenému pochopení svého filmu sloupkem v New York Times, kde mimo jiné píše: „Měl jsem ve svém životě dvakrát tu smůlu, že jsem se ocitl ve společnosti, která úplně potlačila svobodu projevu a ve které se nesmělo svobodně mluvit, ani se svobodně chovat: poprvé to bylo za fašistů a podruhé za komunistů. Domnívám se, že nebylo dílem náhody, že oba režimy se nejprve zaměřily na ty, jež považovaly za úchylné: konzumenty pornografie, homosexuály, Židy a černochoy. Postupem času se seznam prodlužoval, až se na něm jednoho dne ocitli

i Shakespeare, Ježíš, Mark Twain a William Faulkner a nakonec se na něj dostal každý instalatér, učitel anebo žena v domácnosti, kteří se nepodřídili oficiální ideologii. Co jiného s takovými úchyláky?“<sup>26</sup> Bohužel negativnímu přijetí filmu už nešlo zabránit.



Obr. 22, 23: dva kontroverzní plakáty k filmu

Poslední dva Formanovy filmy můžeme tak vnímat jako jakousi tichou reakci na důsledky předchozího filmu. V prvním „Man of the Moon“ (Muž na měsíci, 1999) se Forman pozastavuje nad nepochopeným uměním a životem amerického komika Andyho Kaufmana. V druhém „Goya’s Ghosts“ (Goyovy přízraky, 2006) se, vedle nelidských praktik španělské inkvizice, se kterými se bohužel lze setkávat v obměněných variantách v každé době, v každé části světa, dostává do popředí umělec, který nenajde v sobě sílu zabránit nespravedlnostem konajícím se v jeho blízkosti a pouze je nezaujatě zaznamenává.



Obr. 24: Miloš Forman

<sup>26</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, str. 420

Po posledním filmu se Forman stahuje do ústraní v klidném prostředí své farmy v Connecticutu, kde společně se svou třetí ženou Martinou a se svými druhými dvojčaty Andym a Jimmym žijí spokojeně dodnes a, doufejme a přejme jim to, budou žít dalších mnoho let.

Poslední slova, psaná na začátku roku 2018, už bohužel nejsou platná. Miloš Forman zemřel 13. dubna 2018.

Některý čtenář by se mohl jistě pozastavovat nad tím, proč jsem se věnoval v této práci i filmům, které byly natočeny až po „Přeletu“, a tak ho pochopitelně nemohly nikterak ovlivnit. Toto tvrzení by samozřejmě mělo svou logiku, ale jsem toho názoru, že Formanova kariéra se skládá ze dvou diametrálních etap, jejichž nezpochybnitelným průsečíkem je právě film „Přelet nad kukaččím hnízdem“, ve kterém jsou rovnoměrně obsaženy aspekty obou těchto etap.

### **Přelet kamerou**

Začátek tohoto „přeletu“ nalezneme překvapivě už v Praze v roce 1967. Náš starý známý Kirk Douglas v té době navštívil Prahu a na jednom večírku u amerického kulturního atašé se potkal s mladým Milošem Formanem, jehož české filmy znal a měl o nich dobré mínění. Natolik dobré, že mu nabídl spolupráci na zajímavé látce, které se zrovna věnoval. Forman souhlasil a domluvili se, že Douglas pošle do Prahy knihu. Ta bohužel nikdy nedorazila. Až o mnoho let později na jiném večírku, kdesi v Kalifornii, Forman zjistí, že kniha byla poslána, ale bohužel asi uvízla v sítích celnických cenzorů tehdejšího ČSSR, a že se jmenovala „One Flew Over the Cuckoo’s Nest“. Je velmi lákavé si představit, jak Forman bez amerických zkušeností točí „Přelet“ s Kirkem Dougasem v hlavní roli obklopen všemi těmi Pucholty, Vostrčily, Jakimy a Menšíky. Ale nechme fantazírování a vraťme se k reálným faktům.



*Obr. 25: Kirk Douglas na Barrandově*

Nabídka, která úspěšně už v Americe dorazí k Formanovi, pochází od nesourodé dvojice producentů. Prvním byl Saul Zaents, šedovlasý šéf hudební gramofonové společnosti, který se později stává Formanovým kmenovým producentem, a druhým byl mladík Michael Douglas, syn Kirka Douglase, který se posléze svými hereckými výkony ve filmech „Wall Street“ (1987), „Fatal Attraction“ (Osudová přitažlivost, 1987), „The War of the Roses“ (Válka Roseových, 1989), „Basic Instinct“ (Základní instinkt, 1992), „Falling Down“ (Volný pád, 1993) a mnoha dalších nejenže vyrovnal slávě svého otce, ale patrně ji i předčil. Jejich rozhodnutí vybrat si právě Formana lze přičíst faktu, že u obou šlo o první filmovou produkci a také jejich ambicím natočit nízkorozpočtový film, k čemuž se neznámý režisér bez práce hodil dokonale. O potvrzení správnosti jejich volby rozhodla připravenost Formana, který hned na první schůzku přišel s návrhem scénáře, což v Americe bez podepsání smlouvy není rozhodně zvykem. Na tomto místě je asi záhodno se zmínit, že před Formanem jeden filmový scénář pro stejné producenty sepsal i autor literární předlohy Ken Kesey. Ten ale bohužel chtěl film i sám režisovat a hrát v něm hlavní roli, takže se ve zlém rozešli. Což by vysvětlovalo Keseyho pozdější tvrzení, že film v životě neviděl.

Jak vypadal Formanův scénář, na kterém se podíleli Larry Hauben a Bo Goldman, můžeme samozřejmě vidět ve výsledném filmu. Nás ovšem zajímá, co Formana vedlo k tomuto řešení. Nejjednodušší je dát slovo samotnému tvůrci. Forman ve své autobiografii mimo jiné píše: „Zjistil jsem, že filmová adaptace je dílem otázkou zdravého rozumu a dílem jisté troufalosti. Film je svou formou mnohem blíže k povídce než k románu, a proto adaptovat knihu znamená především zredukovat ji a zaostřit na dané téma. Rozdílný je i způsob vnímání. Knihu lze vstřebat v malých dávkách, trávit nad ní bezesné noci, zhltnout ji na posezení a znovu se k ní vrátet. Film si nelze vzít a odložit podle chuti, proto musí současně vyvolávat a udržovat zájem různých vrstev publika. Ta troufalost, o které jsem se zmínil, je podobná troufalosti dobrého překladatele. Zatímco špatný překladatel prostě jen nahrazuje slova jednoho jazyka slovy jazyka druhého, dobrý překladatel stejně jako dobrý scenárista často nelpí na doslovném překladu, ale použije vlastního výrazu, aby adekvátně vyjádřil smysl a tón originálu.“<sup>27</sup> nebo na jiném místě „Jsem přesvědčen o tom, že duch literární předlohy může být zachován pouze tehdy, stane-li se východiskem nového, ryze filmového ztvárnění, a to vyžaduje jistou odvalu.“<sup>28</sup> a konečně „Pokud se adaptace nevydaří, většinou je na vině zbytečná pieta

---

<sup>27</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, str. 269

<sup>28</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, str. 270

k originálu.<sup>29</sup> Tyto věty zcela pregnantně vysvětlují, proč Forman v zájmu plynutí příběhu, který chtěl vyprávět a kterým chtěl oslovovat diváky, vynechává v knize hojně zastoupené návraty v čase, které nám pomáhají pochopit osudy některých chovanců ústavu.

Zásadní úpravu, kdy odebírá vyprávění příběhu indiánskému náčelníkovi, obhájí Forman těmito slovy: „Vyprávění v první osobě podle mě mnohem více svědčí literatuře než filmu. Literatura je abstraktní říší, v níž věta dokáže vyčarovat zcela svébytný svět. Řetězce slov nádherně odrážejí proud vědomí. Film naopak nahlíží svět zvnějšku, z mnohem objektivnějšího hlediska. Obrazy jsou konkrétní a pouze skrze jejich pravdivost se může filmař pokusit ilustrovat vnitřní život postav.“<sup>30</sup> Jako ne-filmaři se nebudeme o tomto rozhodnutí s Formanem přít a podívejme se na to, jak se pokusil docílit pravdivosti svých obrazů.



Obr.26: Will Sampson v roli indiána

Prvním předpokladem k dosažení této pravdivosti bylo nalezení reálného prostředí pro natáčení. Jelikož většina lidí z psychiatrické branže v Keseyho díle viděla zákeřný útok na jejich praxi, bylo toto hledání velmi náročné. Nalezení Oregonského státního ústavu pro duševně choré však nejenže tuto počáteční svízeľ překonalo, ale dokonce zajistilo filmu předpoklad druhý. Osvícený ředitel ústavu Dean R. Brooks totiž podmínil natáčení ve svém ústavu podmínkou, že jeho pacienti se budou na filmu podílet, čímž se jim zvedne sebevědomí alepší zdravotní stav. Forman tak dostal do vínku nepřeborné množství autentických neherců do malých rolí, kteří obklopili větší role poprvé u Formana obsazené výhradně profesionálními herci. Obklopení to bylo doslovné, jelikož Forman svým profesionálním hercům, jmenujme

---

<sup>29</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, *Co já vím?*, Argo, 2013, str. 270

<sup>30</sup> FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, *Co já vím?*, Argo, 2013, str. 266

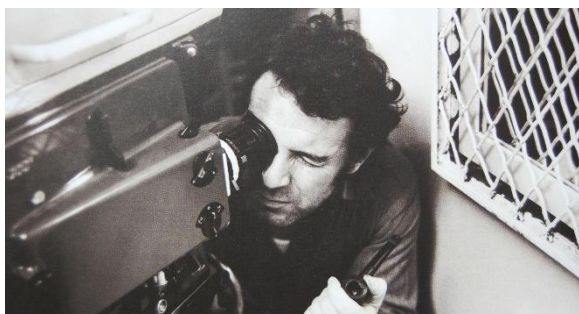
na tomto místě aspoň Jacka Nicholsona, Brada Douřifa, Christophera Floyda, Dannyho DeVita atd., přiřadil na oddělení určené k natáčení každému postel, župan, holící náčiní a jednoho pacienta ke sledování, jež zajistilo potřebnou autenticitu i u profesionálů.



*Obr.27 zkoušení skupinové terapie*

Toto propojení přispělo i k opakování osvědčeného Formanova filmařského postupu a tím byla improvizace. Například ve scéně přijímání McMurphyho do ústavu ošetřujícím lékařem nedostanou protagonisté, herec Nicholson a neherec Brooks, připravený text, ale režisér jim pouze oznámí průběh setkání a předpokládané vyústění.

Dalším důležitým článkem pro dosažení požadované pravdivosti ve filmu je nepochybně práce s kamerou. Bohužel politické důvody neumožnily Formanovi využít služby svého kmenového kameramana Miroslava Ondříčka a jeho veristický či vyhroceně sugestivní způsob snímání, a tak se musel spokojit s americkým kameramanem Haskelllem Waxlerem. Ten však nestandardní požadavky režiséra nelibě snášel a musel být z filmu odvolán. Film postupně dotočili nejdříve Bill Butler a poté Bill Fraker. Je s podivem, že taková kameramanská škatulata nejsou na filmu ani trochu znát, což musíme přičíst na vrub síle režisérské osobnosti.



*Obr. 28: Miloš Forman s kamerou při natáčení Přeletu*

Tento kratičký výčet jednotlivých prvků Formanova stylu práce nás nenechává na pochybách, že „Přelet“ vychází bezpochybně z odkazu „Nové vlny československého filmu“, kterou Forman svými ranými filmy pomáhal determinovat a jejími vnějšími poznávacími znaky jsou „angažování neherců, užití černobílého filmu a natáčení v reálném prostředí, prvnímu pohledu zůstává skryto zvýšení autorského podílu režiséra, změna práce se scénářem, prostor pro improvizaci, zevšednění hrdiny a především osobní potřeba tvůrců vyjadřovat se filmem“<sup>31</sup>. Jak je vidět, kromě barevnosti, byly všechny tyto znaky ve filmu použity.

Příbuznost „Přeletu“ s jeho staršími filmovými sourozenci je do očí bijící, ale na druhou stranu je také zjevné, že ho točí už zcela jiný režisér. Režisér, který není dušen všudypřítomnou cenzurou, před kterou své názory na společnost maskuje satirickým hávem, do nějž zabaluje své filmové příběhy s politicky „neškodnými“ náměty. Režisér, který zavalen nebývalou svobodou projevu a hromadou peněz tuto svobodu podporující, může vykřičet vše, co prožil a s čím byl nucen se konfrontovat ve své rodné zemi. A jsme u avizovaného průsečíku dvou světů a dvou kariér.

Právě v „Přeletu“ se potkává Formanova minulost s jeho budoucností. Frustrující zážitky s mocí zadupávající nejen lidskou svobodu, ale i lidský život, se zde střetávají s vidinou možností neomezeně rozhodovat o svém osudu. Věčné, sarkastické až cynické zaznamenávání skutečnosti si tu podává ruce s patosem oslavující hrdinské vzednutí, humor s apelem, ustrašenost s drzostí a také pochybná nejistota s jistými pochybami. A jsme u základní části mé práce.

---

<sup>31</sup> BILÍK Petr, Nová vlna československého filmu, Univerzita Palackého, 2014, str. 10

## Lukáš Mathé

### Přelet životem IV.

Musím předem uklidnit všechny čtenáře této práce, že na dalších stránkách je nečeká popis celého mého života, protože jsem si vědom, že není tak barevný a psychodelický jako život Kena Keseyho, že postrádá tajemnost života Dala Wassermana, a rozhodně není plný osobností od Walta Disneye až po Michaela Gorbačeva jako „forestgumpovský“ život Miloše Formana. Dokonce jsem se o svém životě nejdříve nechtěl ani trochu zmiňovat, abych nezbuzoval dojem, že se namyšleně stavím na stejnou úroveň s předešlými velikány svých oborů. Ale protože během sepisování mé práce vyplynulo, že jejím pomalu a nenápadně se vynořujícím tématem je vliv životních osudů a zkušeností umělce na jeho dílo, nemohu ani já nereflektovat, s čím jsem se ve svém krátkém životě střetl. Přestože drtivá většina psychologů tvrdí, že největší vliv na naši osobnost má bezpochybně dětství, já se tomuto období velkým obloukem vyhnu a soustředím se pouze na druhou polovinu svého života, jelikož ta je úzce spjata s divadlem, o které jde v naší práci především.

Píše se rok 1997. Na podzim tohoto roku úspěšně skládám na druhý pokus maturitní zkoušku na Gymnáziu Na Pražačce, kde jsem studoval humanitní obor s rozšířenou výukou výtvarné výchovy. Toto rozšíření bylo dosti pofidérní, protože spočívalo pouze ve dvou praktických hodinách výtvarné výchovy týdně navíc od oboru všeobecného a teorie chyběla úplně. Po ukončení středoškolského vzdělání zákonitě nastala otázka, co dále, jelikož už ve čtrnácti letech jsem nabyl přesvědčení, že nehodlám svůj drahocenný čas ztrácet studiem vysoké školy. Ve své revoltující pubertě jsem chtěl co nejdříve opustit rodné hnízdo a postavit se na vlastní nohy. Jak u mladých nezkušených lidí bývá zvykem, nic jsem neměl promyšlené, a nic jsem proto také nedělal. Naštěstí jsem měl velmi tolerantní rodiče, kteří ani v pro ně nejnepříjemnějších chvílích nade mnou nelámali hůl. Tuto bezmeznou tolerantnost jsem jim v jedné své slabé chvílce oplatil nevinnou lží, že pokud se někdy přihlásím na vysokou školu, což jsem rozhodně neměl v úmyslu, uvažuji pouze o škole umělecké. Dokonce jsem zmínil konkrétně scénografii. Nikoliv však z nějakého vyššího zájmu o tento obor, ale jen proto, že se na ni v té době dostal jeden můj kamarád z gymnázia. Toto mé tvrzení mého drahého tatínka dovedlo k rozhodnutí navštívit společně se mnou svého mladšího bratra, v té době ředitele České televize, nepochybně znalého umělecký svět, aby se s ním poradil, co se svým bezprizorním synem. Setkání se strýcem, kterého jsem do té doby znal pouze z titulků pořadů



typu „Nemocnice na kraji města“ nebo „Televarieté“, se samozřejmě neslo v trapném duchu, ale mělo zásadní vyústění. Protřelý matador mi prozradil, že umělecké školy mají rády zkušené žadatele o přijetí, a tak je dobré předtím projít nějakou praxí, třeba v divadle. Nastoupit do divadla mi přišlo velmi lákavé, a tak jsem hned začal obíhat pražská divadla, kterých nebylo zase tolik jako dnes. Začal jsem u těch malých, ale u těch jsem se se zlou potázel. Buď mě odehnali už na vrátnici, někde se tvářili, že ani neexistují, nebo mi šetrně oznámili, že každé volné místo obsadí někým známým, aby k sobě nepustili někoho neprověřeného. Jediné menší divadlo, ochotné mě přijmout, byl Labyrint, dnešní Švandovo, které ale za měsíc zavíralo, takže neskýtalo žádnou vidinu delšího zakotvení. Na seznamu mi tak zůstala pouze tři velká divadla, Stavovské, Národní a Vinohradské, která jsem se rozhodl navštívit v napsaném pořadí. Ve Stavovském divadle mi oznámili, že mají výjimečně plno, ale ať jdu do Národního, odkud právě odešlo asi osm lidí. A tak 31. října 1997 v pouhých osmnácti letech nastupuji jako kulisák či jevištní technik rovnou na „první“ scénu České republiky zvanou „Zlatá kaplička“, kde nafasuji, osm let po revoluci, pracovní legitimaci s datem nástupu 1989, orazítkovanou socialistickým znakem a s nápisem o pracovním zařazení „dělník stavěč“. Zde strávím bez dvou měsíců dalších osmnáct let.



*Obr. 29: mé první pracoviště*

Na dalších stránkách by se dal očekávat dlouhý a podrobný popis, jak jsem během těch dlouhých let jako žíznivá houba nasával od respektovaných umělců jejich těžce získané zkušenosti, a tak si jednoduše ulehčil svůj umělecký vývoj. Bohužel, jak už je patrné i z motivace nástupu, jsem těchto unikátních příležitostí mnoho nevyužíval, jelikož, jak u mladých lidí bývá zvykem, žil jsem spíše ze dne na den, a budoucnost, ať měla být jakákoliv, mě moc nezajímala. A tak kvůli své vrozené plachosti, někdo by možná řekl určité asociálnosti, a také kvůli zvyklostem v divadle panujícím, které později popíši, jsem byl o tyto možnosti

vzdělávání ochuzen. Přesto aspoň namátkou se na tomto místě zmíním o několika představeních z těch mnoha, na kterých jsem se jako člen technického personálu podílel, a která jsem z bezprostřední blízkosti, leč z bezpečného odstupu mohl pozorovat.

Hned po svém nástupu jsem měl jedinečnou příležitost sledovat přípravy inscenace Smetanových „Braniborů v Čechách“ (1997), která byla první a zároveň jedinou operní režii Petra Lébla, legendárního režiséra, výtvarníka a uměleckého šéfa Divadla Na zábradlí. Bohužel světy opery a režiséra se úplně nepotkaly a hra byla hned další sezonu stažena, jen, aniž bych v tom hledal souvislost, půl roku před režisérovou sebevraždou.

V druhé premiéře mé první sezony, tentokrát baletu „Romeo a Julie“ (1997) od Sergeje Prokofjeva, jsem se zase potkal s prací Josefa Svobody, ve světě patrně historicky nejznámějšího českého scénografa. Až o pár let později jsem se seznámil s jeho fascinací schody, z kterých podobně jako u slavného „Oidipa Rexe“ vytvořil celou scénu a které jsem během následujících šest let montoval a jejich pohyb během představení ovládal. Délka setrvání tohoto kusu na repertoáru je o to fascinující, když si uvědomíme, že schody na jevišti jsou pro každého tanečníka či tanečnici vždy noční můrou.

Následující premiérou, pokud přeskočím operní „Traviatu“ (1998) Giuseppe Verdiho, jež je mimochodem dodnes na repertoáru, bylo „mé“ první činoherní představení Durychovo „Bloudění“ (1998) v režii Jana Antonína Pitínského. Během příprav tohoto čtyřhodinového jevištního opusu jsem měl poprvé možnost se seznámit s většinou hereckého ansáblu plného zkušených bardů a také s přemýšlivým a slušným režisérem. Je asi očekávatelné, že tato „smrtící“ kombinace byla neideální, ale naprosto ideální k proniknutí do tajů vzniku inscenace pro člověka zatím nedotknutého divadelním prostředím.

Po tomto počátečním trojlístku, který mi hned záhy představil všechny umělecké složky vícesouborového divadla, budu postupovat ne-chronologicky, tak jak mi některá představení či jejich tvůrci utkvěli v paměti.

V první řadě se nelze nezmínit o operách „Lady Macbeth Mcenského újezdu“ od Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče (2000) a „Wozzeck“ Albana Berga (2001) a činohře „Troilus a Kressida“ Williama Shakespeara (2012). Všechny tyto inscenace režíroval David Radok, syn Alfréda Radoka, o kterém už v této práci byla řeč. Těžko říct, co může za jejich nesmazatelné zapsání do mé paměti. Jestli to byla u oper nervy drásající disharmonie? Či scénografie (Charles

Catt, Lars-Ake Thessman a sám Radok) ve všech případech využívající celou hloubku „nekonečného“ jeviště a její záměrná „hnusnost“ korespondující s danými tématy? Nebo do té doby pro mne nevídaný režijní přístup nekompromisně vyžadující profesionalitu od každého jednotlivce všech zúčastněných hraničící s hysterií? Nevím, ale na druhou stranu musím podotknout, že tento režisér byl snad jediný, kdo před zkoušením na jevišti přišel za technickými složkami a osobně jim dopodrobna představil svou ideu a jakým způsobem ji chce uskutečnit. Netvrdím, že u všech zasel zájem o společné dílo, ale rozhodně to byla aspoň snaha.

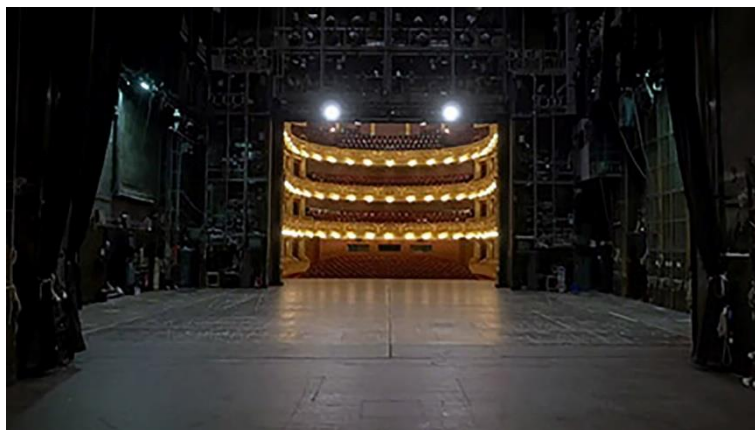
Ještě slavnější jméno za režijní pultík dodalo hostování Roberta Wilsona. Tento světoznámý americký režisér a výtvarník se podepsal pod inscenace „Osud“ (2002) a „Káťa Kabanová“ (2010), obě od Leoše Janáčka. Zvláště první z nich v malém českém divadelním světě působila jako zjevení. Musí se přiznat, že do té doby český divák opravdu neměl příležitost podobné představení naživo zhlédnout. V minimalistické scéně, které vévodila prosvícená fólie, se vše, sólisté a sbor s výrazným bílým líčením i části dekorace, pohybovalo velmi pomalu a v přesných geometrických liniích. Silně stylizovaná herecká gesta byla prováděna tak pomalu, že jejich pohyb byl až nezaznamenatelný, a někdy končila v dlouhotrvajícím nehybném „štronzu“. Nebo se naopak ve zběsilém tempu strojově opakovala. Této nevšední divadelní poetiky dosáhly umělecké i technické složky divadla nekonečným vysilujícím zkoušením, jelikož pomalost nebyla pouze výsledným znakem představení, ale i znakem celého tvůrčího procesu. Ještě dnes si pamatuji, jak jsme technici a sboristé namačkání v jevištním „štonu“ čekali den co den na svou akci, která přišla třeba až za čtyři hodiny. Přesto člověk měl dobrý pocit, že se podílí na něčem výjimečném, tedy jen do té doby, než zjistil, že vlastně jde o recyklaci Wilsonových postupů, s kterými přišel už ve svém představení opery „Einstein on the Beach“ (1976) od Philipa Glasse, poprvé uvedené na festivalu ve francouzském Avignonu. Následné nastudování „Kaťy Kabanové“, ale i činoher „Věc Makropulos“ (2010) a „1914“ (2014) inscenovaných ve Stavovském divadle toho byla jen potvrzením. Jak k těmto netradičním, pohříchu se stále opakujícím postupům Wilson došel? Odpověď najdeme v jeho dětství, což koresponduje s tématem naší práce. Malý Wilson se od chvíle, kdy začal mluvit, potýkal s problémem silné koktavosti. Tohoto neduhu se zbavil v jednom speciálním zařízení takzvanou metodou koncentrované pomalosti, která mu umožnila nejen se pomalu, leč plynule, vyjadřovat, ale také zcela přirozeně prostoupila i do jeho tvorby.

Po minulé kapitole nelze opominout ani jméno Miloše Formana, který se společně se syny Petrem a Matějem podílel na inscenaci jazzové opery „Dobře placená procházka“ (2007) od autorů Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. Mimochodem, první jmenovaný autor se objevil v roli Listonoše a za dirigentským pultíkem se taktovky chopil další Formanův starý známý Libor Pešek. Přestože jsem během zkoušení málo kdy zaznamenal, že by starý pán do průběhu zkoušek nějak zasahoval, určitě nemalou měrou přispěl svým pověstným humorem a nadhledem k uvolněné tvůrčí atmosféře, která korespondovala s celkovým vyzněním rozverného díla semaforského dua. Rozvernost čišela ze zpěvů a tanců, z paruk i kostýmů, ze scénografie, za kterou Matěj Forman obdržel cenu Alfréda Radoka, a i překvapivě z techniky, která pohybovala s různými segmenty scény. Znalce historie české scénografie jistě potěší právě tato rozpohybovanost scény při opileckém návratu jednoho z hlavních hrdinů domů, kterou autor scény citoval původní nápad Františka Trösterera použitý v inscenaci „Revizor“ (1936) uváděné taktěž v Národním divadle.

Tato vzpomínka na jevištní „opilost“ mi evokuje jednu soukromou vzpomínku spjatou s tímto představením, o kterou se s dovolením se čtenářem podělím. Když byla „Dobře placená procházka“ na týdenním hostování v divadle Palau de les Arts Reina Sofia ve španělské Valencii, jezdívali jsme s šestíci formanovských techniků a techniček večer co večer po představení na blízkou pláž, kde jsme se celou noc veselili u lahví dobrého místního vína a jednou jsme také, slovy Kena Keseyho, prožili Velký Zážitek s marockým hašišem. Toto naše noční mizení po čase neuniklo zbytku výpravy, a tak předposlední večer našeho pobytu tuto pláž obsadila většina osazenstva zájezdu ze všech divadelních složek, skoro sto lidí, pod odborným dohledem slavného hollywoodského režiséra s nezbytným doutníkem v ústech a pohodlně sedícím na dovalené popelnici.

Mnoho dalších stránek bych mohl dále zaplnit podobnými zkratkovitými popisy všech představení Národního divadla, u kterých jsem se během těch let nachomýtl, ale jejich režiséři (David Poutney, Jiří Nekvasil, Jiří Heřman, Ondřej Havelka, Martin Huba, Josef Bednárik, Josef Prudek, Vladimír Morávek, Ivo Krobot, Ivan Rajmont, Michal Dočekal, Jan Nebeský, Daniel Špinar atd.), jejich scénografové (Jan Dušek, Karel Glogr, Albert Pražák, Martin Černý, Daniel Dvořák, Jan Chocholoušek, Josef a Tom Ciller, Šimon Caban, Jan Štěpánek, Adolf Born atd.), jejich výtvarníci kostýmů (Jana Zbořilová, Josef Jelínek, Jana Preková, Kateřina Štefková, Roman Šolc, Petra Lebdušková, Iva Němcová atd.) či jejich choreografové (Petr Zuska, Jiří Kylián, Youri Vámos, Libor Vaculík atd.) mi jistě prominou, že jejich dílům nevěnuji patřičnou

pozornost. Přestože jim všem nemohu odepřít nesporný vliv na formování mé představy, jak by mohlo divadlo vypadat, ať už pozitivní či negativní, zásadnější vliv na tuto konkrétní práci nemá to, čeho jsem byl svědkem, ale to, čeho jsem byl nedílnou součástí, a tak na vlastní kůži mohl pocítit. A tím myslím svou práci, kterou jsem vykonával. Předem upozorňuji, že je to můj sugestivní pohled, který však sdílelo mnoho mých kolegů, jak vyplývalo ze společných nesčetných dlouhých rozprav rozebírajících naší práci. Popíšme si tedy práci jevištního technika historické budovy Národního divadla.



*Obr. 30: jeviště ND pohledem jevištního technika*

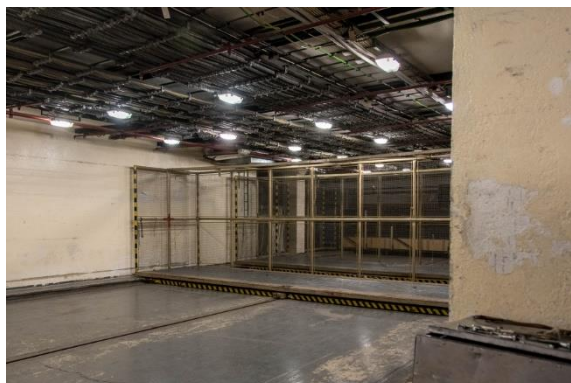
Každá divadelní sezona ve většině případů probíhá od září do června, to znamená deset měsíců. V Národním divadle se v tomto čase hraje každý den, nevyjímaje neděle a státní svátky. Jediným zaručeným volným dnem je Štědrý den 24. prosince. Tento nepřetržitý provoz vyžaduje specifický pracovní systém. Jevištní technika je rozdělena na tři skupiny neboli „party“, které se pravidelně střídají, aby každý den dvě byly v práci a třetí měla volno. Celých deset měsíců tak nepřetržitě žijete v systému dva dny práce, třetí den volno, což znamená, že každý týden máte volno v jiné dny a neznáte slovo víkend. Pokud chcete přece jenom zažít dva dny volna za sebou, musíte najít ochotného kolegu z jiné party a vyměnit si s ním službu. Zisk standardního dvoudenního volna je však draze vykoupen pěti dny práce v jednom tahu, jelikož kolegovi zpětně darujete jiný svůj volný den. Pět pracovních dnů jdoucích po sobě samozřejmě zná většina „normálních“ pracujících, takže je tato představa děsit nemůže, dokud nezná obyčejný den jevištního technika ND.

Nástup na jeviště je v 8 h ráno, kdy se začne bourat představení z předešlého dne. Práce probíhá svižně, protože v 10 h (případně v 11 h) musí být na jevišti připravená náznaková zkouška, která „markýruje“ scénu připravované premiéry. Tuto zkoušku slouží menší počet lidí, zbytek, pokud není odvelen například na vykládání kamiónu s dekoracemi, dostane volno.

Ve 14 h se všichni opět scházejí na jevišti, kde zbourají takzvaný náznak a začnou stavět scénu večerního představení, která musí být zpravidla do půl šesté hotova, aby ji stihli osvětlovači nasvítit. Zde některým šťastlivcům končí pracovní den, ale po většinou pouze začíná hodinový odpočinek. V 18:30 h už se určená služba totiž hlásí na jevišti a poté odslouží představení začínající v 19 h a zpravidla končící mezi 21 a 22 h. Jak je vidno ze stručného nástinu, můžete fyzicky pracovat během dne třeba jen pět hodin, ale těchto dnů Vás potká opravdu málo. Někdy na Vás vyjde zkouška, někdy představení, a dost často obojí. V tom případě strávíte v práci 12 hodin. Časová náročnost tohoto povolání je ještě okořeněna jistou nepředvídatelností. Přestože máte k dispozici měsíční plán práce, zvaný „ferman“, a můžete tak dopředu odhadnout, kdy byste eventuálně měli volné dopoledne či večer, realita je ovšem odlišná. Stačí omarodění jednoho z kolegů a rázem je vámi vypočítané pořadí služeb neaktuální. Samozřejmě musíte počítat i se změnami programu. Z čehož plyne, že každý den do práce vcházíte s pocitem, že nevíte, kdy z ní vlastně vyjdete. Jistotu máte pouze v dnech dekoračních zkoušek, kdy se nasvěcuje nová dekorace a které trvají celý den, někdy i dva. U inscenací zmíněného Roberta Wilsona tyto zkoušky trvaly i týden. Samotnou kapitolou jsou „generálové“ týdny, které předcházejí premiérám. V těch jsou náznakové zkoušky nahrazeny zkouškami v plné dekoraci a k „normální“ pracovní době se někdy dle náročnosti večerního představení přidá ještě jeho noční bourání a příprava dekorace na zítřejší generální zkoušku.

V každém případě, ať už pracujete šest, dvanáct nebo čtrnáct hodin, jde rozhodně o práci fyzicky velmi náročnou. Přestože jeviště historické budovy Národního divadla je bezesporu kvalitně vybavené jevištní technologií (v dolní sféře hydraulickými stoly a v horní motorovými tahy), hlavní hybnou silou pohybu dekorace v divadle je síla lidská. Nejlehčí scéna, pokud vynechám „Samsona a Dalilu“ (2006) Josefa Cillera, která pracovala zcela výjimečně pouze s jevištní technologií bez dekorace, se skládá převážně z kovu a dřeva, naplňující minimálně jeden návěs kamiónu, těm těžším nestačili nezřídka ani kamióny dva. Tento materiál z kamiónů vykládají kulisáci ručně bez jakékoliv pomocné techniky na rampě v Divadelní ulici do speciálních klecí, které v podzemí dvěma výtahy a tunelem po kolejkách (klece jsou opět tlačeny ručně) přesunou na konec jeviště. Zde se znovu v rukou kulisáků přesouvají po jevišti na jejich místo určení. Podotýkám, že jeviště v Národním divadle má od výtahu k hraně orchestru bezmála 40 metrů. I během samotné stavby musíte mnohokrát ručně něco vystavět do výše, podat kolegovi nějaký komponent třeba do patra stavby, jednu část kulisy podržet ve vzduchu, než se spojí s druhou atd. Když si k předchozímu popisu příprav

a stavby připočteme bourání probíhající vlastně stejně jen v obráceném směru, a to vynásobíme dvakrát (generálový týden a víkendy, kdy se hrají i dvě různá představení v jeden den), dojdeme k výpočtu, že pro jednoho kulisáka není nic zvláštního odnést během jednoho dne materiál o váze jedné tuny a více.



*Obr. 31: klece pro dekoraci*

S fyzickou zátěží jde ruku v ruce zátěž psychická. Jeviště je bezpochybně pracoviště rizikové, a tak je vaší první povinností na něm dávat pozor na sebe a na své kolegy. Sám jsem jednou opustil jedno místo na jevišti jen vteřinu předtím, než na něj dopadl z výšky 25 metrů kovový dvoukilový plech, který do dřevěné podlahy vytvořil 7 cm hlubokou díru a pak se odrazil, přelétl mě a dopadl ve směru, kterým jsem šel. Při stavbě musíte hlídat, aby nikdo nespadol do zrovna vytvořeného otvoru do propadu. Musíte hlídat, aby nikoho nezranil dolů tiše jedoucí jevištní tah. Při šroubování či šteftování (specifický divadelní spoj) dílů k sobě, při zavěšování dekorace na jevištní tah, při pokládání podlah na praktikábly, při instalaci zábradlí musíte neustále kontrolovat, zda bylo vše řádně odvedeno, aby později případná nedbalost neměla za důsledek pád nic netušícího účinkujícího. Při představení během proměn či přestaveb všechny tyto nutnosti probíhají znova, jen s tím rozdílem, že na vše máte omezený čas, zvláště u opery a baletu, kde předepsaná hudba nestrpí žádné zdržení. Každá chyba nemusí nutně znamenat ohrožení lidského života, ale zásadně může vstoupit do průběhu představení a někdy ho třeba i trapně zastavit. S nadsázkou můžeme říct, že práce kulisáka je tak trochu adrenalinovým sportem. Sportem, který je však vykonáván spíše rekreačně, jelikož plat za tuto práci pobírán je velmi tristní a zdaleka se nepřibližoval (teď už snad ano) ani k průměrnému platu ve společnosti.

Nedostatek volného času, fyzická a psychická náročnost, a neadekvátní finanční ohodnocení samozřejmě byly důvodem mnoha výpovědí ze stovek, které podávali mí kolegové, přesto jsem potkal i desítky kolegů, které vše zmíněné neodrazovalo od naší netradiční a rozhodně

zajímavé práce. Důvodem jejich nevyhnutelných odchodů však byl řekněme status kulisáka neboli jeho postavení v divadle.

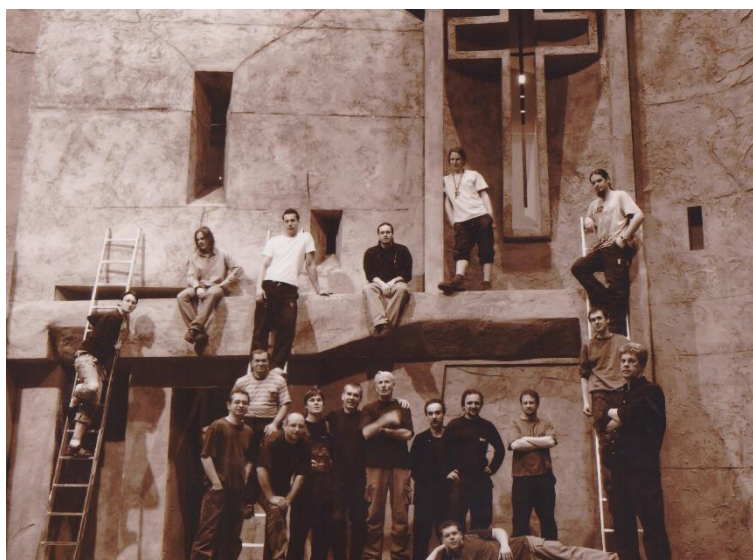
Pamětníci dob předcházejících sametovou revoluci si jistě vzpomínají, že technické složky divadel byly plná doktorů, filosofů, vysokoškolských pedagogů, kteří z těchto pozic byli houfně odsouváni za své „protistátní“ smýšlení či jen za svou nepodporu tehdejšího režimu. Z tohoto faktu je patrné, že ani předlistopadová společnost této veskrze dělnické profesi nepřisuzovala kdovíjakou prestiž. A jiné to není ani v době dnešní. Mnohokrát jsem se setkal po vyslovení svého zaměstnání s nefalšovaným zájmem, ale ten vycházel spíše z představy, že se pohybuji v blízkosti představitelů z oblíbených seriálů, a tudíž určitě jsem svědkem nějakých zákulisních drbů, než o samotnou práci, o které dotyční neměli zrovna valné mínění. Samozřejmě lidé z nedivadelního prostředí nemohou mít ani náznakem představu, co práce kulisáka obnáší. Zarážející ovšem je, že ji nemají mnohokrát ani lidé z uměleckých složek divadla. Tuto neznalost dokonale dokumentuje příběh jednoho mého kolegy, který nastoupil do divadla na popud své maminky, dlouholeté členky operního sboru, jež mu tvrdila, že je to velmi pohodová práce, kde ti kluci večer jen nosí po scéně nábytek.

Možná právě tato neznalost je pravou příčinou jisté propasti mezi uměleckou a technickou částí divadla. Samozřejmě se najdou ojedinělé výjimky, ale po většinou je z první k druhé cítit patrný despekt, projevující se pohrdáním, ignorováním a neúctou. Čtenář může použít těchto expresivních pojmů považovat za přehnané, ale myslím si, že pregnantně vystihují skutečný stav. Jak jinak si vysvětlit neustálé osočování techniky, jak hatí snažení uměleckých složek, či absenci elementární slušnosti poděkovat za odvedenou práci nebo odpovědět na pozdrav. Výskyt posledně jmenovaného nešvaru lze názorně ilustrovat na angažování mladých hereckých posluchačů z DAMU, kteří jsou pravidelně obsazováni do malých vedlejších rolí, aby nasáli zkušenosti. Což také dělávají. V prvním týdnu zkoušení vstupují do „Zlaté kapličky“ s posvátnou hrůzou, která se projevuje i tím, že pomalu „zdraví i kliku“. Pohříchu však během krátké doby prokouknou místní zvyklosti a pak už procházejí kolem technických složek bez povšimnutí.

Překvapivě ještě smutnější byly vztahy v samotné technické složce. Někteří mí životem protřelejší kolegové atmosféru našeho kulisáckého prostředí přirovnávali k zážitkům ze svých povinných vojenských výcviků. Já možnost srovnávání těchto prostředí neměl, protože jsem odvedení na vojnu vyměnil za civilní službu, mimochodem strávenou v témž divadle, z důvodu



odmítání nosit zbraň a také, abych nemusel zažít armádní buzeraci, o které v celé společnosti dodnes kolují legendární historky. Paradoxem je, že dle názoru mých zmíněných kolegů jsem vlastně strávil na vojně bezmála osmnáct let.



*Obr. 32: jevištní technika ND, autor práce u kříže s klíči na krku*

Na dalších stránkách jsem měl v úmyslu detailně popsat naše kulisácké žití v Národním divadle, ale nejsem si úplně jist, zda mé osobní zkušenosti jsou pro čtenáře této práce přenosné a hlavně jsem si zpětně uvědomil, že bych nerad ještě více kopal do svého „rodného hnízda“, protože to ani není účelem této práce. Položme si tedy, místo nekonečného výčtu nepříjemností vycházejících z těžkého údělu pozice kulisáka, otázku: Proč jsem dobrovolně v této pozici v takové atmosféře strávil tak dlouhý čas?

Odpovědí na zmíněnou otázku se nabízí hned několik. Například bych mohl pracovat s faktem, že šlo o mladickou neznalost. Že šlo o mé úplně první zaměstnání, a tudíž jsem neměl možnost srovnávání, jak to chodí na jiných pracovištích. Tuto teorii však můžeme hned vyloučit, jelikož už před nástupem do svého prvního pracovního poměru jsem prošel nějakou tou brigádou, kde jsem měl možnost být někomu podřízen. Zároveň během svého pobytu v Národním jsem vypomáhal čtyři roky jako kulisák a rekvizitář v Divadle Kalich a také jsem několik let absolvoval opět v pozici kulisáka prestižní operní festival v Bayreuthu, takže jsem mohl pocítit, v jaké atmosféře se pracuje v jiných divadlech, jak v menších, či naopak ve větších. O neznalost či naivitu vyplývající z věku tedy rozhodně nešlo.



*Obr. 33: jevištní technika bayreuthského festivalu, autor ve světlém tílku pod hlavou Lenina*

Alibisticky bych také mohl tvrdit, že nikdy nešlo o mne osobně. Že se mě to fakticky netýkalo. Že jsem nebyl hlavním terčem občasného ponížení, pohrdání nebo jenom projevu neúcty. Je sice pravdou, že jsem měl to štěstí a tyto praktiky se mi po celou dobu vyhýbaly, ale chtě nechtě jsem byl součástí společnosti, kde toto bylo na denním pořádku. Lze to ignorovat? Lze. Stačí být hluchoněmý. Nebo to aspoň předstírat. Nepřipomíná vám to něco? Třeba náčelníka Bromdena? Nebo dobu před rokem 1989? A nemusíme putovat časem tak daleko. Nedočítáme se denně o situacích z běžného života, jak se někomu děje bezpráví a okolí tomu mlčky a nezúčastněně přihlíží nebo lépe odklání zrak a zacpává si uši?

Není úplně příjemné uvědomit si, že i já jsem mohl být takový, ale bylo by pokrytecké si to nepřiznat. Na svou obranu se sice mohu zmínit o pár svých opatrných pokusech, kdy jsem veřejně vyjádřil nesouhlas s tím, co se u nás děje, ale vždy jsem byl usměrněn zpět do vytyčených pozic.

Proč jsem v nich přesto zůstával? Proč jsem svobodně setrval v tak nesvobodném prostředí? Na tyto či podobné otázky, které mi opakovaně kladli mí ex-kolegové houfně opouštějící divadlo právě kvůli panující atmosféře v něm, jsem odpovídal, že mě prostě baví má práce. Samozřejmě tento důvod nepovažovali za dostačující a postupem času jsem si i já musel přiznat, že tato odpověď není úplně pravdivá. A tak asi nejlépe za mne odpověděl jeden ex-

kolega, který v žertu prohlásil: „On neodchází, protože se vyhýbá realitě okolního světa.“<sup>32</sup> Ještě trefněji mou neochotu odejít z divadla popíše Harding, postava z „Přeletu“: „Pozor, nepleťte si to, nejsme tady všichni proto, že bychom byli králíky – byli bychom králíky všude – jsme tady všichni proto, že se svému králikovství nedokážeme přizpůsobit. My potřebujeme pořádného, silného vlka, jako je ....., aby nás učil, kde je naše místo.“<sup>33</sup>

Až během psaní této práce jsem si uvědomil, že za mou dlouhověkostí kulisáka v Národním divadle nestála nějaká fanatická láska k profesi či vrozená neambicióznost. Zpětně mi dochází, že jsem vlastně byl dobrovolným pacientem, který je ochotně uzavřen v ústavu, kde se necítí sice úplně komfortně, ale kde mu zajistí základní životní potřeby a nenutí ho svobodně rozhodovat o vlastním osudu. Žil jsem život poslušného králíka se svojí klíčkou a odmítal jsem vykonat riskantní rozhodnutí veverka ze začátku naší práce. Prostě jsem tam přežíval, sám sebou obelháván vlastní pochybnou důležitostí, a s ostatními sobě podobnými jsem vlastně čekal, až přijde někdo takový jako McMurphy. Nepřišel.

Mé marné čekání ukončila až v roce 2015 šokující nabídka z Divadla na Vinohradech nastoupit zde do pozice vedoucího uměleckotechnického provozu a výroby. Být někomu vedoucím nikdy nebylo mým snem, ale možnost, zajistit jiným lidem lepší zacházení, než jsem zažil já, mě přesvědčila tuto výzvu přijmout. Jestli se mi daří mé předsevzetí uskutečnit, musí zhodnotit jiní.



*Obr. 34: mé nynější pracoviště*

<sup>32</sup> Řezáč Jan, autor výroku, písemně nezaznamenáno

<sup>33</sup> Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002, str. 138

Pokud zvědavého čtenáře zarazil stejně jako mne fakt, že velké pražské divadlo oslovilo s nabídkou tak zodpovědné práce bezejmenného kuliséka, musím se zde také zmínit o svém studiu na Divadelní akademii múzických umění, které pravděpodobně toto vše způsobilo. O studiu, o kterém jsem byl přesvědčen, že nikdy nepodstoupím. O studiu, které trvalo bezmála 13 let. I když bylo tak dlouhé, pokusím se o něm referovat co nejkratěji.

První přihlášku na katedru scénografie jsem podal v roce 2002, nikoliv z důvodu změny svého přesvědčení o studiu vysoké školy, ale jen jako dárek k svátku jedné slečně, která sama studovala dvě vysoké školy a byla přesvědčena, že i já bych měl studovat. Na základě testu, na který jsem se nepřipravoval, a dodaných domácích prací (malé množství malovaných zátiší s pisoáry) jsem samozřejmě neprošel ani prvním kolem přijímacího řízení. V následujících letech jsem tuto „komedii“ podstoupil ještě třikrát ve stejném duchu se stejným scénářem. Pak jsem se s dotyčnou slečnou rozešel, a tím pominul důvod podávat další přihlášku. Ale o předešlých se dozvěděla maminka, a tak jsem v pořadí pátou přihlášku vyplnil tentokrát jako dárek vánoční. Test prvního kola už jsem sice uměl nazpaměť (byl celá léta vesměs totožný), s domácími pracemi se však progres nekonal. Na pátý pokus jsem dokonce odevzdal takový derivát z let minulých. O to větší šok byl zjištění, že mé jméno se objevilo v seznamu postupujících do kola druhého. Následně jsem i tímto kolem prošel, a tak jsem ve třetím mohl předstoupit před mnohačlennou komisi, ve které jsem sice nikoho neznal, ale všichni se tvářili, že znají mne. Po tomto pohovoru prý předseda komise prohlásil: „kreslit sice neumí, ale mohla by s ním být legrace.“<sup>34</sup> A tak jsem byl mě navzdory v roce 2006 přijat.

Bohužel přijetím se nijak výrazně nezměnil můj přístup k vysokoškolskému vzdělání. Ve spojení s mým náročným zaměstnáním, výše popsaném, jsem tudíž logicky nemohl dosáhnout žádných dobrých studijních výsledků. I přes bezmeznou snahu všech členů pedagogického sboru. Právě jejich nekonečná trpělivost zapříčinila, že jsem na DAMU docházel, pohříchu nestudoval, s kratičkými pauzami tvořenými přerušováními či rozkládání jednotlivých ročníků celých šest let. Ale každá trpělivost má svůj neodvratný konec, a tak jsem byl v roce 2011 po zásluze vyhozen.

Ze školy jsem odcházel v tomto roce skálopevně přesvědčen, že už nikdy nepřekročím její práh, ale opak je samozřejmě pravdou, jinak by čtenář neměl možnost číst tuto práci. Jestli za změnou názoru stojí lítost nad promarněným časem mého, potažmo všech

---

<sup>34</sup> Zdroj anonymní

z pedagogického sboru, nebo postupně si uvědomování bezvýchodnosti vyplývající z úřadu kulisáka v Národním divadle, si teď zpětně netroufám říct. Ať tak či tak, dva roky po svém odchodu, tedy v roce 2013, si dovoluji směle až drze podat na stejnou katedru další přihlášku, v pořadí již šestou. Avšak první, kterou nikomu nedávám jako dárek. I v dodaných domácích pracích lze nalézt zásadní rozdíl, jelikož se mezi nimi neobjevuje tradiční recesistický komiks, který byl součástí všech předešlých, ale všechny tvoří ucelený celek tvořený ze studií prostoru, portrétů, postav a vztahy mezi nimi. Přestože test prvního kola byl zcela pozměněn, prošel jsem zdárně do druhého kola a následně i do třetího, kde jsem opět předstoupil před už důvěrně známou komisí. Před komisí, která vcelku logicky na mne pohlížela dosti podezíravě. O to víc ji mohu dodnes děkovat, že odvážně s nemalým rizikem rozhodla o mém znovupřijetí.



*Obr. 35: autoportrét autora*

Jelikož vysokoškolské zákony jsou neúprosné, musel jsem všechny ročníky opět opakovat. Což v mém případě nebylo ke škodě. Díky základům, které mi přece jenom utkvěly v paměti, jsem teoretické předměty zvládal bez větších obtíží a ušetřený čas jsem mohl věnovat hlavním předmětům „Scénografii“ a „Kostýmu“. Hned v prvním ročníku jsem tak hodnotící komisí šokoval kreslířským posunem při klauzurních prezentacích kostýmů „Pýchy“ a „Lenosti“, návrhu na výstavu „Podsvětí“ či scénických řešení oratoria Igora Fjodoroviče Stravinského „Oidipus Rex“ a dramatu Williama Shakespeara „Král Lear“. Úspěšně prošly odbornými kritérii i úkoly druhého ročníku – scéna a kostýmy k dramatům „Racek“ Antona Pavloviče Čechova, „Bouře“ Alexandra Nikolajiče Ostrovského a instalace do volného prostoru kouzelného ostrova z „Bouře“ W. Shakespeara, tvořená ve spolupráci se spolužačkou Lucií Heřmánkovou.

Společně jsme zvládli i úkol třetího ročníku – scénické řešení oslav 700. výročí narození Karla IV. v O2 Areně. Během tohoto ročníku jsem se stihl i podílet jako výtvarník scény na představeních „Dobry člověk ze Sečuanu“ od Bertholda Brechta v režii J. Kracíka a „Tři sestry“ od A. P. Čechova v režii T. Töpfera ve školním divadle DISK. Bakalářské studium jsem završil diplomovou prací, v které jsem se věnoval opeře „Otello“ Guiseppe Verdiho. Práce byla nečekaně ohodnocena nejvyšší známkou písmenem „A“ a peněžní odměnou od děkana. Už předtím jsem byl osloven, zda nechci ve studiu pokračovat navazujícím studiem magisterským. Zde se projevila okřídlená pravda „S jídlem roste chuť“, a tak jsem na toto ponuknutí kupodivu kývl. Jaký to paradox.

Do magisterského studia jsem vstoupil bez jakékoliv představy, čím se budu následující dva roky zabývat. Přesto hru pro první úkol jsem si zvolil zcela sám pouze na základě matné vzpomínky, že mě nějak kdysi dávno zaujala. Byla jí hra „Na dně“ od Maxima Gorkého. Druhý úkol, kterým se stala hra „Věc Makropulos“ od Karla Čapka, mi byl přidělen vedoucím mé práce, profesorem Janem Duškem. O třetím, který uzavírá mé nekonečné studium, právě píši tuto práci.

Co mají společného zmíněný Rus, Čech a Američan, kromě toho, že psali divadelní hry a jejich spojení evokuje fousaté anekdoty z mých dětských let? Přestože každý z nich píše v jiné době, v jiném politickém systému a jiným jazykem o různých tématech, našel jsem během dlouhého období, které jsem nad jejich prací strávil, minimálně jeden společný ukazatel. A tím je způsob, jakým uchopují svá témata. Bída, beznaděj, závist, malost, strach ze smrti, ale vlastně i ze života, šikana, nespravedlnost a nesvoboda. To vše jejich hry obsahují. Ale divák na představení či čtenář při čtení netrpí od začátku až do konce návaem intelektuální dekadence a vyžívání se v depresích. Všichni tři autoři nám naopak umožňují se místy i smát, bavit se. Ale nikdy nesklouznou k lacinosti. Neparodují. Ani nezlehčují. Jen nás pomocí smíchu provedou lehce celým svým příběhem, aby nás o to s větším účinkem nechali na konci samotné si uvědomit, že zatím smíchem je něco, nad čím je nutné přemýšlet. Kéž by takovou schopnost měla i má práce. Opustme tedy šedivou teorii a pojďme k její praktické části.

## **Přelet nad námi**

Popis praktické části mé práce bude pro čtenáře, kteří již četli některé mé předchozí práce, standardní. Jelikož vnímám scénografii jako nedílnou součást celku, budu zde popisovat vše,

obraz po obraze, krok za krokem, co by hypotetický divák mohl zhlédnout, kdyby se přišel podívat na toto „představení“. Přestože nemám rád vysvětlování „uměleckého“ výtvaru z důvodu, že jsem toho názoru, že by dílo mělo mluvit samo za sebe, bude můj popis doprovázen i vysvětlením, poněvadž jsem si vědom nedokonalosti své práce, která by nemusela být všem srozumitelná.

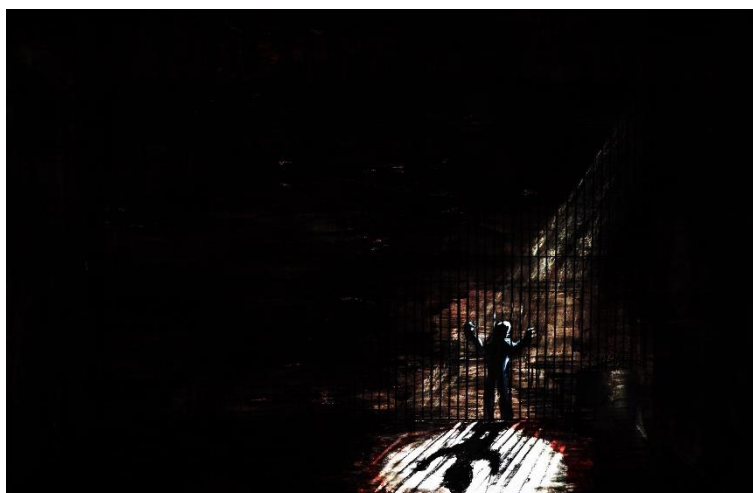
Před popisem je ještě potřeba zmínit, že ačkoliv nepovažuji dramaturgii Dala Wassermana za úplně ideální, vycházím z ní. K tomuto rozhodnutí mě samozřejmě vede má neschopnost vytvořit novou dramaturgii knihy Kena Keseyho a přesvědčení, že převádět na jeviště film Miloše Formana by také nebylo nejšťastnější. Je ale asi každému jasné, že se nehodlám dramatické předlohy exaktně držet.

Než samotné hypotetické představení začne, dochvilný divák usazený v hledišti Divadla na Vinohradech, pro jehož jeviště je má práce koncipovaná, zkoumá program nebo si prohlíží výzdobu sálu. Při této příležitosti už může zpozorovat část scény, která je umístěna před zataženou jevištní sametovou oponou. Orchestřiště je potažené kobercem stejného materiálu a stejné barvy jako koberec v celém hledišti. Herecké lóže ústící na obou stranách na scénu jsou uzavřeny dvoukřídlými dveřmi tzv. „lítačkami“, známými z nemocničního prostředí. Hliníkové či dřevěné rámy s plexiskly jsou bílé a na obou křídlech po celé šíři mají v úrovni pasu hliníková madla. Nad těmito křídly je umístěn půlkruh ze stejného materiálu, na kterém je na levé straně bílý nápis „SESTERNA“ a na pravé „EXIT“. Mezi levou lóží a oponou je ke zlatému portálu umístěna nezastřešená „budka“ sestavená třemi rámy výšky cca 2 m. Všechny tři rámy jsou tvořeny do výšky cca 80 cm „kašírkou“ realisticky napodobující ozdobné reliéfy lóží z hlediště a zbytek výšky plexisklem vložený mezi jekly bílé barvy. Přední pohledová strana má blíže k portálu dveře. Stěna ke středu, kolmá k divákům, má nad kašírovanou částí odkládací parapet a otvor v plexiskle, podobný přepážkám třeba na poště. Uvnitř jsou stěny propojeny deskou tvořící stůl, na kterém lze zahlédnout mikrofon a běžné kancelářské potřeby. Za tímto stolem můžeme tušit kancelářské křeslo. Posledním artefaktem na předscéně je u pravého portálu stojící „dvojsic“, jakoby vytržený z diváckých řad hlediště.

Celá tato „mikroscéna“ by na diváka měla působit, že je nedílnou součástí hlediště. Dekorace přirozeně zapadá do prostoru a křiklavě na sebe neupozorňuje.

## Nultý obraz

Sál plynule potemní. Ve tmě se začne ozývat zvuk nějakého obrovského mechanického soukolí, něco mezi továrnou a orlojem, který postupně graduje do ohlušujících intenzit. Do tohoto zvukového „entrée“ se zvedne opona, která odhalí v posledních pár sekundách zvuku kontra-světlem osvětlenou lidskou postavu stojící za mříží, s kterou hystericky cloumá. Po náhlém utnutí zvuku se vzápětí rozsvítí prostor za dveřmi „EXIT“, na jejichž sklech se objeví dvě siluety. Kontra-světlo pomalu mizí.



Obr. 36: nultý obraz I - scénický návrh

Na tomto místě nehodlám vysvětlovat význam úvodního obrazu, který jsem si do textu přidal, jelikož doufám, že se časem sám čtenáři zjeví, ale zastavím se u mříže, kterou tento obraz okamžitě odhalil.

Mříž je umístěna v úrovni portálového tahu, v kterém je i z části zavěšena, a zabírá celou šíři a výši portálového „kukátka“. Je tvořena zavěšenou horní částí, která je spojena se spodní stojící. Vodorovné přímký jsou pouze dvě. Jedna v místě spoje asi ve výšce 5 metrů a druhá falešná ve 3 metrech. Svislé trubice o průměru 1,5 cm jsou po celé šíři rozmístěny po 15 centimetrech, tak aby mezerami neprošla lidská hlava. Uprostřed je jediný průchod, vysoký 2 m a široký 1,8 m, uzavřený jedním mechanickým do levé strany vysouvacím křídlem.

Nemusím být jasnovidcem, abych tušil, že tato mříž u někoho může vzbudit rozhořčení. Pokusím se tedy hned ozřejmit, proč jsem ji použil.

Rozhodně to není z důvodu pokusit se šokovat, i když příznejme si, že mnoho inscenátorů se snaží přijít s něčím neotřelým a o šok jim i primárně jde. Mříž nemá být ani reminiscencí na chvíle, kdy jsem s kolegy na jevišti stavěl dekoraci, a z hlediště nás pozorovaly skupinové



exkurze, takže jsme si připadali jako zvířátka v klecích ZOO a čekali jsme, kdy nám někdo hodí banán.

V historii divadelního umění býval portál kukátkového divadla nezpochybnitelnou hranicí mezi divákem a účinkujícím. Postupem času se objevily tendence tuto imaginární hranici porušit nebo dokonce zrušit, což mimochodem vedlo ke vzniku divadel typu „Blackbox“ či expanzi divadla do netradičních prostor jemu neurčených. Zatím se však v tradičním „kukátku“ herci snaží s diváky navazovat kontakt, nejen duševní, zapojovat je do dění a mnohdy se pohybují i mezi diváky. V poslední době už není ani výjimkou, kdy inscenátoři oba prostory zamění, diváky tak usadí na jeviště a herci své umění provozují v hledišti. Mimochodem tento revoluční přístup použila už v roce 1959 postava režiséra Trhlíka v knize *Neználek ve slunečném městě* od Nikolaje Nosova.



Obr. 37: ilustrace z knihy  
*Neználek ve Slunečném městě*

Já mříží jdu záměrně proti těmto tendencím, i když paradoxně ne úplně. Mříž v mém pojetí akcentuje dohodnutou hranici portálu a kategoricky odděluje diváky od prostoru, který je určen nebezpečným bláznům. Mříž je tak obranou diváka. Má mu zajistit pocit bezpečí. Tato obrana je ještě pojištěna prostorem před mříží, který je okupován nemocničním personálem. „Hledištní“ prvky tohoto prostoru však zároveň tvoří i z tohoto personálu svým způsobem diváky. Ale, jak později uvidíme, vše není tak jasné, jak se zdá.

Další námitkou proti mříži může být argument, že zhoršuje divákovu viditelnost na většinu scény. Z tohoto důvodu jsem přemýšlel nad použitím pletiva, které by i více korespondovalo s Hardingovou „králíkárnou, nebo nad stěnou z plexiskla, která by zase logicky navazovala

na zadní scénu (její popis následuje v dalším obraze), ale po zralé úvaze jsem se přece jenom rozhodl pro mříž. Zkušenosti z dětství, kdy jsem párkrát navštívil cirkus a měl jsem možnost přes podobnou mříž bezproblémově sledovat drezúru divokých šelem, mě ujišťují, že argument snížené viditelnosti by měl být lichý. Mimochodem divadlo poslední dobou tak trochu připomíná cirkus, kam lidé si chodí jen tak odpočinout, nechat se pobavit a hlavně nenechat se otrávit problémy dnešního světa. A právě proti tomuto vnímání dnešního divadla má „mříž“ smysl.

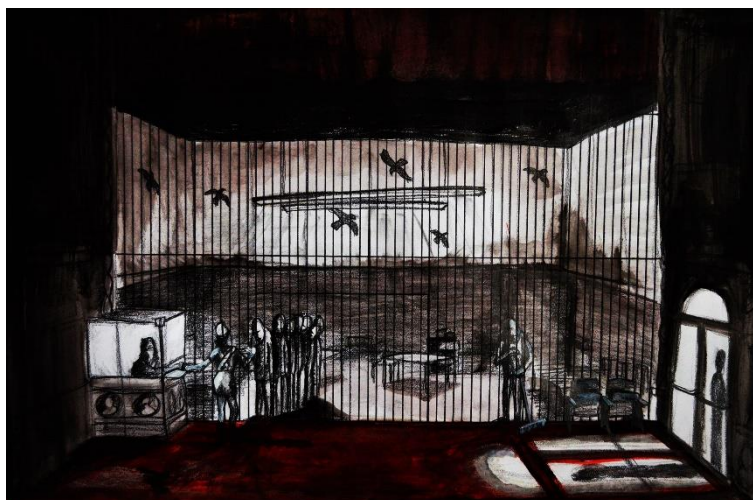
Další opodstatnění mříže se snad objeví v následujících obrazech. Pokročme tedy dále.

### **První obraz**

Ze dvou siluet z předchozího obrazu se stanou průchodem dveřmi na rozsvícenou scénu ošetřovatelé Washington a Warren. Hned při příchodu si všimnou teď už klidně stojící do prázdna se dívající postavy Náčelníka Bromdena, kterému okamžitě skrze mříž s výsměchem vrazí do ruky koště. Za ním se divákovi odhalí zbytek scény, místnost určená chovancům blázince.

Ta je hned od portálu ohraničena třemi stěnami bez zjevného vchodu sahající do výšky portálu (6,5 m) tvořící tradiční tvar scénického obdélníku. Stěny se skládají z 2,5 m vysoké a 0,5 m široké zdi (dřevěná konstrukce potažená plátnem natřeným špinavě bílým latexem se strukturou nahozené omítky) a navazující zástěny ze svislých traverz tmavě zelené barvy (můžou být samozřejmě dřevěné), mezi kterými je poškrábané plexisklo polepené černými siluetami letících ptáků. V levém zadním rohu jsou zdi a podlaha polepené kachličkami bílé barvy (kašírka). Tuto umývárnu doplňují dvě užší pokachličkované zídky vedoucí z levé zdi, podlouhlé plechové umyvadlo na téže zdi a kovová krabice s tryskami pro skotské stříky umístěná v předním pravém rohu vykachličkovaného prostoru. Po zbylém obvodu zdí jsou rozmístěny kovové postele s drátěným roštem, matrací a jednoduchým povlečením. U některých postelí stojí místo nočních stolků školní židle. Několik dalších židlí stojí uprostřed tohoto velkého prostoru společně s dvěma umakartovými stoly. Nad nimi visí dvě podlouhlé zářivky studené bílé barvy osvětlující scénu.

Poté, co jeden z ošetřovatelů obšťastní indiána koštětem, druhý přejížděním klíči přes mříž probouzí zbytek pacientů. Ti se pomalu objevují zpod svých peřin a ještě pomaleji se z nich zvedají. Toto tempo se zrychlí příchodem Velké sestry a pozdním přiběhnutím sestry Flinnové. Obě vstoupí dveřmi „Exitu“ v civilních kabátech, kterých se zbaví v protilehlé „sesterně“ a pod kterými jsou už oblečené v sesterských uniformách. Sestry společně začnou připravovat výdej léků z prosklené budky, který ohlásí svým svěřencům mikrofonom. Většina z nich (dva, tzv. „chronici“, zůstávají v postelích, jelikož jsou k nim upoutáni) splašeně utvoří za mříží zástup a postupně si skrze ni přebírají své léky s nepříjemným komentářem Velké sestry. Po výdeji se někteří vracejí do postele a jiní u stolu začnou hrát karty. Do této už rádobly klidné atmosféry je z „Exitu“ jedním ošetřovatelem přiveden McMurphy okamžitě si sedající do dvojsicu. Když s ním Velká sestra chce zahájit proceduru oficiálního přijetí, Mc Murphy ji zcela ignoruje a halasně navazuje přes mříž kontakt s ústavními karbaníky.



*Obr. 38: výdej léků a příchod McMurphyho - scénický návrh*

První obraz divákovi přesně definuje pořádky panující v našem „blázinci“. Vztahy mezi aktéry jsou jemně, přesto jasně, znázorněny hereckou akcí.

Ačkoliv kostýmy nejsou hlavní součástí mého magisterského studia, nemohu je však z přesvědčení, že jsou neodmyslitelně spojené se scénografií, v mém popisu opomenout.

Kostýmy nemocničního personálu nenavrhuji nijak stylisticky upravené, a tak reálně napodobují styl českých nemocnic. Velká sestra má uniformu staniční sestry a dle své akurátnosti se o ni pečlivě stará. Sestra Flinnová svou uniformu řadové sestry natolik nehýčká a drobnými nedostatky (špatně ohrnutý límeček atd.) umožňuje své nadřízené se nechat neustále upravovat. Ošetřovatelé používají volné košile a kalhoty zelené barvy, jak jsme zvyklí u „lapiduchů“, s tím rozdílem, že místo obligátních pohodlných sandálů mají vyšší kožené boty.

Všichni pacienti jsou oblečeni pouze do tradičních košil zvaných „anděl“. Liší se mezi sebou jen v nepatrných detailech, jako je zabandážovaná zápěstí Billyho Bibbita, pečlivě ulízaná pěšinka Dala Hardinga, povolená kravata kolem krku Charlese Cheswicka apod. Nepatrně, přesto zásadně, odlišným kostýmem disponuje Náčelník Bromden, který k „andělovi“ vlastní ještě zelené kalhoty „lapiducha“. Touto jemnou nuancí ho vymezují ze skupiny pacientů, jelikož pro jeho zdánlivou neškodnost pramenící z jeho „hluchoněmosti“ požívá výjimečné postavení mezi pacienty. Mimo jiné to naznačuje i to, že v mém pojetí tato role může být i tou hlavní. Jeho předepsané etnické zařazení neztvární trapným potřením těla hnědou barvou, ale účesem a la „irokéz“ neboli vyholenou hlavou s proužkem vlasů uprostřed, jež můžeme v dnešní době běžně potkat na ulici i v naší zemi. Jediný, kdo v prvním obraze zůstává po celou dobu v „civilu“, je McMurphy. Ten do příběhu vpluje v teniskách, v džínách, v kostkované flanelové košili, pod kterou tušíme modré triko a v černé srolovací vlněné čepici. Poslednímu tradičnímu atributu jsem se chtěl vyhnout, ale po dlouhém uvažování jsem musel uznat, že lepší varianty není.

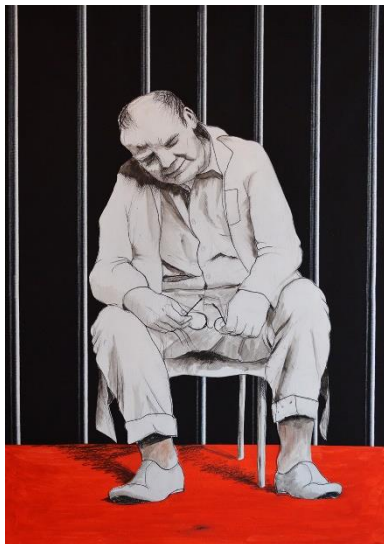


Obr. 39: Velká sestra - návrh kostýmu

## Druhý obraz

Druhý obraz plynule navazuje na první. Hned poté, co McMurphy pregnantně dá Velké sestře najevo, že daná pravidla ústavu nehodlá brát vážně, vstupuje opět „Exitem“ na scénu doktor Spivey. Na něm si okamžitě Velká sestra zchladí žáhu a donutí ho věnovat se novému přírůstku. Po odklizení kabátu do „sesterny“ se doktor tohoto úkolu bez nadšení ujímá. Křeslo vyvezené z budky si přisouvá k dvojsici a probírá s McMurphym jeho anamnézu ve velmi družném rozhovoru.

Tím, že doktor nepřivolává McMurphyho k sobě, ale naopak vstupní pohovor vede u dvojsicu, kde se nový pacient uvelebil, může divák seznat, jaké povahy doktor je a jakého postavení v ústavu užívá. Což utvrzují i špatně zapnuté knoflíčky u košile doktorské uniformy, ke které patří nevyžehlené bílé kalhoty, plášť a nemocniční návleky na botách.



Obr. 40: Dr. Spivey - návrh kostýmu

### **Třetí obraz**

Třetí obraz zahájí Velká sestra razantním zatleskáním, kterým zároveň nespokojeně ukončuje rozhovor doktora s McMurphyem. Ne tento signál se otvírají posuvné dveře v mříži a všichni chodící pacienti si vezmou židli od stolu či od postele. Velmi opatrně s evidentní nechutí či přehnaným respektem procházejí vchodem v mříži. Někdo svou židli křečovitě svírá na prsou, jiný ji za sebou táhne jako psa na vodítku. Na orchestřišti z nich utvoří velký půlkruh a posadí se čelem k divákům. Doktor své křeslo patolízalsky přenechá Velké sestře a sám si do „sesterny“ dojde pro židli. McMurphy zůstává pohodlně rozvalen v „diváckém „dvojsicu“. U levých dveří stojí sestra Flinnová a u pravých oba ošetřovatelé. Další, kdo neseďí v půlkruhu, je Náčelník Bromden, který nepřítomně zametá prostor orchestřiště. Zářivky nad zadní scénou za mříží mírně ztlumí své světlo a naopak se rozsvítí světlomodrá světla schovaná za zdmi, které osvítí plexisklové stěny. Toto „denní“ světlo zvýrazní černé siluety ptáků.

Sezení započne společnou rozcvičkou. Poté Velká sestra probírá Hardingův problém s manželkou a nutí ostatní pacienty, aby se k tématu vyjádřili. Po počáteční neochotě se postupně rozproudí vášnivá debata plná urážek a osočování. Na jedné straně sporu stojí Harding, kterého i přes jeho výslovnou žádost podporuje Cheswick, a na druhé agresivní Taber. Ostatní se do sporu snaží nezapojoovat, ale ke konci jsou do něj vtaženi. Konečnou davovou

hysterii ukončují ošetřovatelé a nepokojný dav i s židlemi zaženou zpět za mříže. Bezbranný doktor odchází společně se sestrou Flinnovou do „sesterny“. Velká sestra vše jakoby nezúčastněně pozoruje a posléze s významným pohledem na McMurphyho odchází do budky. McMurphy s úsměvem na rtech zcela dobrovolně odchází za mříže. Na konci obrazu jeden z ošetřovatelů dovede za mříže i Náčelníka Bromdena, který po celou dobu jen a jen zametal, a odebere mu koště. Posuvné dveře se zavírají.



*Obr. 41: demokratické prostředí skupinové terapie - scénický návrh*

Prosvícení plexisklových stěn modrým světlem diváka poprvé výrazněji upoutá k hranicím zadního prostoru scény. Siluety ptáků samozřejmě odkazují k názvu samotné hry, ale to nebyl jediný důvod jejich použití. Tyto stěny asi každému správně připomenou protihlukové bariéry stavěné kolem dálnic. Ve své scénografii jsem je použil jako němou připomínku toho, jak kolem sebe více a více stavíme zábrany, které nám brání vnímat okolní svět.

Tento obraz také nabízí divákovi zdánlivě přívětivější tvář „našeho“ blázince. Pacientům je zde umožněno opustit uzavřený prostor za mříží a dokonce svobodně vyjádřit svůj názor. Reálně je to však jen pouhá hra na demokratickou společnost pod neúprosnou taktovkou Velké sestry. Terapeutická sezení se pro ni stávají ideální příležitostí, jak upevňovat strach svých svěřenců, prohlubovat jejich úzkosti a v neposlední řadě náležitě dokazovat doktorovi, kdo má nad oddělením opravdovou moc. Toto vše sleduje McMurphy ze „dvojsicu“, nikoliv z nedostatku židlí, ale právě proto, aby bylo zřejmé, že je v roli diváka a nehodlá se zúčastňovat her Velké sestry.

Bezprostřední blízkost nevyzpytatelných chovanců a židlí, které mají v afektu připravené je po někom hodit, by v ideálním případě mohla vzbudit v divákovi nepříjemný pocit ohrožení.

## Čtvrtý obraz

Modré světlo za stěnami mizí a zářivky přidají na intenzitě. Zahnaní chovanci se pomalu uklidňují. Většina se ubere do svých postelí, ale pár se jich posadí ke stolům, mezi nimi McMurphy a Harding. První druhému začne popisovat, čeho byl před chvílí svědkem a přesvědčovat ho svým jadrným slovníkem, že celé to bylo představení v režii Velké sestry. Harding se ze začátku snaží Velkou sestru hájit a vynáší do nebes její charakterové přednosti. Uprostřed jeho monologu, kdy Velká sestra vyjde z budky, přeměří přísným pohledem prostor za mříží a odejde do sesterny, se však jeho obhajoba její osoby zlomí v obžalobu nejen jí, ale i osoby své a všech chovanců, kde mimo jiné zazní už citovaná slova o králících. McMurphy se posléze pokouší všechny přesvědčit, že nejsou králíci, ani blázni a že by se měli proti móresům Velké sestry bránit. Harding ho varuje před trestem v podobě poslání na elektrošoky. Tato vyhrožování vyhecují McMurphyho, který strhne ze sebe košili, a odhalí tak své modré tričko se znakem Supermana, k vypsání sázky, že Velkou sestru obrazně během několika následujících dnů položí na lopatky. Někteří chovanci sázku přijímají a stvrzují ji dlužními úpisy, které si McMurphy uschová. Na svou otázku, zda mu důvěřují, že úpisy jsou u něj v bezpečí, se mu místo odpovědi dostane ujištění od Hardinga, že s nimi nějaký čas určitě pobude. Poslední replika vyvolá u zbytku hurónský smích, který se posléze utopí v peřinách, do kterých všichni zalezou. Velká sestra v kabátě přejde scénou a odejde „Exitem“. Intenzita zářivek klesá, až přes blikání zhasnou.



Obr.42: McMurphy - návrh kostýmu

Teprve v tomto obraze de facto McMurphy vstupuje na scénu. Aktivně zasahuje svým vymezením vůči Velké sestře do příběhu a dává najevo, že bude jeho hlavním hybatelem.

Tričko se znakem Supermana není v mém pojetí laciným šprýmem, ale je symbolem následného postavení, které McMurphy získává v očích ostatních pacientů. Je někým, kdo za ně vše vyřeší. Schovávají se za něj. Útěk do virtuálního světa populárních komiksových postav obdařenýma nadlidskými schopnostmi byl fenoménem už v době, kdy Kesey poprvé stvořil postavu McMurphyho, a v dnešní době můžeme být svědky, že touha po schopných, lépe řečeno všehoschopných supermanech je opět neomezená.

### **Nultý obraz II.**

Ve tmě jednou či dvakrát bliknou zářivky. Z ticha se neznatelně začne ozývat mechanický zvuk ze začátku představení. Celá scéna je ponořená do tmy, jen nejbližší postel na pravé straně je v jemné světelné sprše. V ní se převaluje, hází sebou a posléze z ní vstává Náčelník Bromden. Opatrně popostoupí do středu prostoru a hledá zdroj zesilujícího se zvuku. Jak nepříjemný zvuk nabírá na intenzitě, prosvěćují se na přeskáčku bílé zdi, které odhalují vnitřní funkční mechanický stroj plný ozubených kol, páček a kladek různých velikostí. Na každé objevení další části mechanismu indián reaguje pohybem na protější část prostoru. Když už prosvítá celý obvod, schovává se pod jeden stůl ve středu. V té chvíli sjíždí z provaziště v zadním levém rohu velký hák používaný na jatkách visící na masivním železném řetězu. Když dojede těsně nad jednu postel, objeví se zpoza kachlíkové zídky v koupelně tmavá silueta postavy připomínající jednoho z ošetřovatelů, která přistoupí k posteli a zavěsí na hák lidské tělo z této postele. Hák pomalu vyjíždí nahoru a postava mizí, odkud přišla. Indián, který vše vystrašeně pozoroval z úkrytu, vylézá, fascinovaně sleduje vyjíždějící tělo a couvá k divákovi. Když narazí na mříž, otáčí se a hystericky začne cloumat mříží. Po chvíli se rozsvítí světlo za „Exitem“



*Obr. 43: nultý obraz II.- scénický návrh*



a objeví se silueta postavy. V ten okamžik rázem zmizí prosvícení mechanismu ve zdech a „jeho“ zvuk.

Lze předpokládat, že právě popsany obraz může vyvolat bouřlivé reakce typu: „Probůh, proč?“ či „Co to má znamenat?“ Je tedy žádoucí, pokusit se těmto otázkám předejít aspoň částečným vysvětlením. Jak už jsem v kapitole „Přelet nad jevištěm“ zmínil, Dale Wasserman se ve své verzi příběhu zaměřil na konflikt Velké sestry s McMurphym. Což je samozřejmě legitimní rozhodnutí, zvláště pro potřeby dramatického díla, ale dle mého názoru se tím příběh stává plošnější a přichází o mnoho rovin, které původně v knižní předloze obsahoval. A tomu bych rád zabránil. Z tohoto důvodu tak ve svých přidaných obrazech, tzv. nultých, umožňuju dostat se do popředí, na úkor zmíněné dvojice, postavu „hluchoněmého“ indiána, původního vypravěče příběhu. Skrze jeho schopnost vidět věci skryté, uvádím diváka do světa, který, jak Wasserman tak Forman, pominuli. Do světa, kterému Kesey věnoval velkou část knihy. Pasáže typu: „Šátrám po tý pitomý dece, co mám před sebou uvázanou, mám ji už skoro uvolněnou, když jedna stěna vyjede nahoru a odhalí obrovskou halu s nekonečnými řadama strojů, ...“<sup>35</sup> nebo „Podlaha ložnice vyklouzne z šachty a vjede do strojovny. Hned vidím, co máme nad hlavama – takové ty visuté kolejničky, jako bývají v masokombinátech, po kterých běhají háky na kolečkách a rozvážejí mrtvá zvířata z chladírny k řezníkům, aby se s nima nikdo nemusel tahat.“<sup>36</sup> vysloveně k vizualizaci svádí. Jak tedy na ně?

Samozřejmě dnešní možnosti nabízejí mnoho variant použití kouře kombinovaného s dokonalou projekcí podpořenou variabilními efekty inteligentních světel, ale této laciné cestě se raději vyhýbám. Použitím reálného, fyzicky přítomného, funkčního mechanického stroje (nemusí být přímo z kovu) v útrobách dřevěných konstrukcích zdí, který se pomocí konvenčních světelných zdrojů zezadu osvítil (v ideálním případě tak na stěnách vzniká jeho zdvojený obraz) chci docílit, co největší autentičnosti a syrovosti.

### **Pátý obraz**

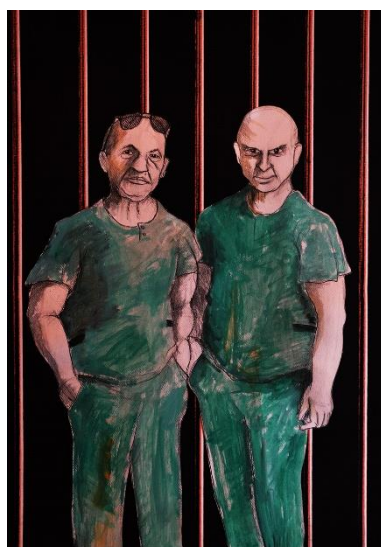
Dveřmi „Exitu“ projde ošetřovatel Washington s kbelíkem a scéna se rozsvítí. Stejně jako v prvním obraze vrazí s ponižující průpovídkou indiánovi opět stojícím toporně za mříží koště, těsně před mříž postaví kbelík a uvelebí se v „dvojsicu“. Za kachličkovou zídkou se ozve prozpěvování. Po nějakém čase se odtamtud vynoří prozpěvující McMurphy jen s čepicí

---

<sup>35</sup> KESEY Ken, Vyhodíme ho z kola ven, Odeon, 1980, str. 79

<sup>36</sup> KESEY Ken, Vyhodíme ho z kola ven, Odeon, 1980, str. 79

na hlavě, tričkem hozeným přes rameno a ručníkem omotaným kolem pasu. Osloví Washingtona s žádostí o pastu. V úsměvném dialogu se dozvídá, že pasta je pod zámekem, aby i čištění zubů podléhalo přísné kontrole. Během dialogu vejde „Exitem“ Velká sestra a ihned žádá McMurphymu, aby se oblékl. Ten nemůže vyhovět, jelikož mu většinu jeho oblečení prý někdo odcizil a úbor pacienta nenafasoval. Velká sestra okamžitě vynadá jak Washingtonovi, tak přicházejícímu Warrenovi, kteří se navzájem osočují, kdo z nich udělal chybu. Do této buzerace vchází opět opožděně sestra Flinnová, nenápadně se vyhýbá vztekající se Velké sestře a u budky začne připravovat výdej léků. Pacienti obcházejí s rozpaky prázdnou postel, ale pak se začínají štosovat do zástupu a přitom sledují roztržku v personálu. Ta vyvrcholí, když Velká sestra žádá McMurphyho, aby se konečně přestal producírovat s ručníkem. McMurphy s radostí odhazuje ručník a odhaluje pompézně své černé trenýrky s bílými velrybami. Velká sestra ztrácející nervy ho nutí se obléknout a honí ošetřovatele do práce. Warren odběhne „Exitem“ a vrací se s patientským „andělem“, který prostrčí mříží a hodí na zem. McMurphy si ho oblékne, ale i s tričkem pod tím. Mezitím sestry rozdávají léky a probírají nového pacienta. Sestra Flinnová se o něm naivně vyjádří v kladném duchu, avšak po zlém pohledu Velké sestry obratem otočí a notuje si s ní o jeho nebezpečnosti.



Obr. 44: Washington a Warren - návrh  
kostýmu

V „pětce se vracíme do „každodenní“ reality. Opakující úkony divákovi ilustrují pevný řád Velkou sestrou zavedený v ústavu. Ovšem McMurphyho bezelstné počínání je s tímto řádem v dramatickém konfliktu a velmi záhy odhaluje jeho zhovadilost. Toho si je samozřejmě Velká sestra náležitě vědoma, ale svou nepřipraveností a neschopností adekvátně reagovat, dovolí, že její do té doby neotřesitelná pozice dostává viditelné trhliny. Zbylí pacienti však nevědomky,

či spíše vědomě, tuto novou situaci přehlížejí. A tím umožňují plynulý návrat do zavedených kolejí.

### **Šestý obraz**

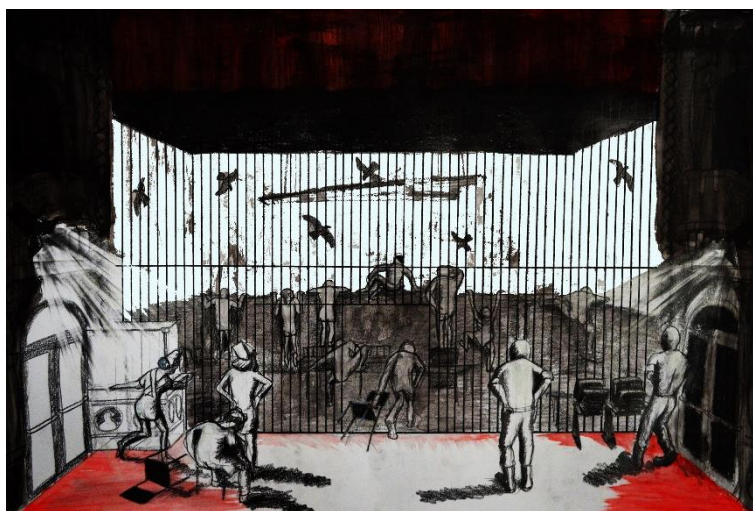
Po výdeji léků se většina pacientů usadí kolem svých stolů. U jednoho stolu hrají karetní hru „Oko“, u druhého stolní hru „Monopoly“. K této volné zábavě jim hraje rádio otřepané šlágry z šedesátých let. Karetní spolek se začne hádat o výši sázek. McMurphy se snaží sjednat pořádek, ale jelikož má pocit, že mu v jeho záměru brání reprodukováná hudba, odchází k budce, kde žádá o její vypnutí. Nejenže se svou žádostí neuspěje, ale naopak si musí vyslechnout přednášku o jejím blahodárném účinku a závdavkem mu je vnucen jeho lék. Ten ostentativně při návratu ke kartám vyplivne. Velká sestra toto revoltující gesto ignoruje a provokuje McMuprhyho narážkami na místní zákaz hazardu a na McMuprhyho ranní problémy s oblečením. McMuprhy kontruje žádostí, zda by se pacienti místo tradičního sezení nemohli koukat na finálovou sérii baseballu. Velká sestra vyvolá o tomto návrhu hlasování, v kterém ale většina pacientů McMurhyho nepodpoří. Poté se rozhoří hádka u stolu s „Monopoly“ mezi Hardingem, Martinim a Taberem. Tu ukončí rázně McMurphy stále ještě roztrpčen z neúspěšného hlasování. Následně se snaží osazenstvo přesvědčit k společnému útěku k nějaké televizi mimo ústav. K útěku chce použít kovovou krabici s tryskami. Pokusí se jí vyrvat ze země, ale nepodaří se mu to. Obraz končí povzdechem, že to aspoň zkusil.

Další obraz naopak od předchozího diváka utvrzuje o síle Velké sestry. Nejenže s grácií odrazí další McMurphyho provokace ohledně hudby, ale vyvoláním hlasování o sledování baseballového zápasu v „nedemokratickém“ prostoru za mříží, které je tak v zárodku odsouzen k nezdaru, otupuje ostří McMurphyho vzdoru. To jen potvrdí jeho bláhový pokus o zvednutí krabice, jež se poprvé stává středem divácké pozornosti.

### **Sedmý obraz**

Velká sestra vyjde ze své budky, kam se odebrala po hlasování, a nechá otevřít dveře v mříži. Zářivky uberou na intenzitě, „denní“ světlo za stěnami se rozsvítí a pacienti se opět se svými židlemi, stejným tempem a se stejnými pocity chystají na sezení. Tentokráte i McMurphy táhne sebou jednu židli. Během tvoření půlkruhu sestra Flinnová posbírání všechny krabičky a kartóny cigaret, které mají pacienti na stolech a u postelí. Některým pacientům tento úklid samozřejmě neunikne, ale nikdo to nekomentuje. Hned na začátku sezení si Velká sestra vezme na mušku Billyho Bibbita a probírá jeho problémy s děvčaty a pokus o sebevraždu.

Cheswick, který je od příchodu nového pacienta evidentně pod jeho vlivem, se snaží Billyho bránit a žádá Velkou sestru o změnu tématu. Když ta odmítne, sám ho změní a opět vrací na přetřes sledování baseballu. Připojí se McMurphy a trvá na opakování hlasování, které Velká sestra překvapivě umožní. Přestože viditelně více pacientů hlasuje pro sledování zápasu, Velká sestra prohlásí výsledek za negativní, jelikož k vítězství je potřeba většina hlasů ze všech obyvatel oddělení, takže i chroniků a personálu. Chybí tedy jeden hlas. Podvedený McMurphy začne běhat po celém oddělení a hledá zmíněný hlas. Snaží se přesvědčit bezvládného chronika upoutaného v posteli, oba ošetřovatele, slečnu Flinnovou a dokonce doktora Spiveye. Nakonec skončí u Náčelníka Bromdena. Ten sice nejdříve vůbec nereaguje, ale když se od něj McMurphy rezignovaně otáčí, pomalu a váhavě zvedne ruku. Jelikož během McMurphyho hledání Velká sestra několikrát ukončila sezení, odmítá dodatečný hlas přičíst a podezřívavým pohledem upřeně sleduje indiána. McMurphy utíká dozadu, přes jednu postel vyskočí na zadní zeď a s tváří přilepenou na plexisklové stěně hledí do dáli a přitom hlasitě komentuje fiktivní zápas. Postupně se k němu s nadšením přidávají kromě indiána všichni pacienti. Velká sestra tento akt otevřeného odporu neustojí a v afektu ječí kolem sebe, aby se všichni vrátili ke svým povinnostem. Dveře v mříži se zavírají. Velká sestra pokyne doktorovi, zbytku personálu a společně odejdou všichni do „sesterny“. Před mříží zůstane osamocen, pouze s poházenými židlemi, Náčelník Bromden.



Obr. 45: dívání se na televizi - scénický návrh

Při druhém „demokratickém“ sezení problesknou zárodky McMurphyho jednání zasazené do mysli pacientů. Někteří z nich, jmenovitě Cheswick, projevují ochotu měnit zavedené pořádky. A nekorektní zásahy Velké sestry do hlasování této ochotě nasadí korunu. V tomto hlasování jsem si dovolil jemnou úpravu. Jelikož jsem se na scéně chtěl zbavit několika zbytečných chroniků, pozměnil jsem počty a do hlasování jsem zahrnul i personál.

Což mi umožnilo zásadně snížit počet lidí v obsazení, ale započtený personál zároveň slouží k větší iluzi předstírané „demokratičnosti“.

Samotné sledování baseballového zápasu skrze plexisklové stěny není důsledkem absence televizního přístroje na scéně, ale snahou o metaforu, kdy sledování televize vnímám jako nepatřičné propojení s okolním světem.

V tomto obraze se také dostává „ke slovu“ výrazně Náčelník Bromden. Poprvé svým zvednutím ruky při hlasování zavdá Velké sestře důvod k prvním pochybám o jeho handicapu. A podruhé, když je i přes tyto pochyby zanechán na konci obrazu bez dozoru v nehlídaném prostoru. Jeho ne-útek by měl svědčit o jeho stále nejistotě v sebe sama.

V originále divadelního textu Dale Wasserman vyzývá v této části hry učinit pauzu. Já bych této možnosti raději nevyužil, přestože se i mně toto místo zdá příhodné. Ale jsem toho názoru, že náš příběh může plynout opravdu rychle a každé vyrušení mu jenom uškodí. Možný divákův následný nepříjemný pocit nesvobody a určitého nepohodlí je svým způsobem žádoucí. A aspoň máme jistotu, že v pauze neuteče.

### **Osmý obraz**

Pacienti přestanou předstírat sledování zápasu, seskočí ze zdi, poposedají si po postelích či na stoly a začnou se s nadšením bavit, jak to Velké sestře natřeli. Družnou zábavu, které všichni propadnou, ukončí něčí zmínka, že pokud McMurphy bude stále provokovat Velkou sestru, může jeho pobyt na oddělení trvat delší čas, než mu soud stanovil původně jako trest. V okamžiku, kdy zazní tento fakt, zářivky zablikají a zhasnou. Scéna je osvětlena pouze „denním“ světlem za stěnami. Ve stejnou chvíli zintenzivní světlo v „sesterně“ a divák zachytí dialog zvýšených hlasů za dveřmi, na kterých se pohybují stíny lidských postav. Hlasy doktora, ošetřovatelů a slečny Flinnové hodnotí McMurphyho jako nebezpečného člověka, který rozhodně není blázen a měl by se vrátit na pracovní farmu. Debatu ukončí Velká sestra rozhodnutím, že vrátit McMurphyho je alibistické a že mu velmi ráda pomůže zde. Po poslední větě vyjde ze „sesterny“. Trochu jí zaskočí přítomnost Náčelníka Bromdena v blízkosti své budky. Nedůvěřivě si ho chvíli prohlíží, ale posléze ho nechá být a zasedne na svou židli v půlkruhu. Zářivky začnou opět fungovat. Dveře v mříži se otevrou. Personál se hbitě vrací

na svá místa. Překvapivě i pacienti se vracejí před mříž viditelně s menším respektem než dříve. Jen McMurphy se kupodivu plouží dosti neochotně.



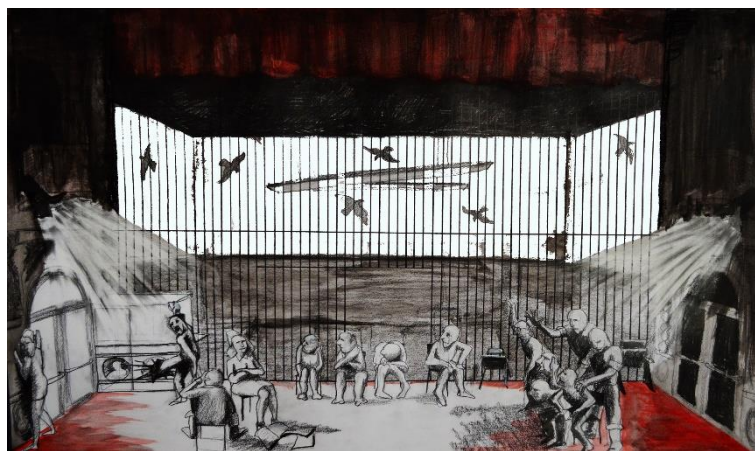
*Obr. 46: Náčelník Bromden - scénický návrh*

Osmým obrazem definitivně opouštím jisté vody původní dramatické předlohy. Zatímco Wassermanův obraz č. 8 se výhradně týká lékařského konsilia s částečnou účastí McMurphyho, v mé verzi je jenom jednou situací ze dvou. Z této situace jsem vyškrtl dva nepotřebné doktory a nahradil je zbylými členy personálu, kteří jsou stálou součástí děje. Celé toto sezení jsem umístil za dveře „sesterny“, abych schůzce dodal větší tajemnosti a zároveň podpořil neúčastí McMurphyho dojem rozhodování „o nás, bez nás“. Dveře mi též umožňují dostat logicky do blízkosti debaty Náčelníka Bromdena, jehož počínání může divákovi vyvracet mylnou domněnku o indiánově handicapu a následně vycházející Velké sestře prohloubit její narůstající pochybnosti o tomtéž. Rozhodnutí ponechat si vzpurného pacienta v ústavu následuje po okamžiku konfrontace dotyčného s touto eventualitou. Dvě nezávislé situace končící stejným sdělením akcentují závažný okamžik hry.

### **Devátý obraz**

Když jsou všichni usazeni, ptá se Velká sestra McMurphyho, zda by se nechtěl skupině s něčím svěřit. McMurphy opatrně, leč důrazně žádá vysvětlení, jak je to doopravdy s jeho pobytem. Velká sestra neodpovídá, ale nechává volné pole zbylým pacientům. V debatě vychází najevo, že většina pacientů přišla na oddělení dobrovolně, takže mohou kdykoliv odejít, což se však netýká pacientů se soudním rozhodnutím. Šokovaný McMurphy přesvědčuje ostatní, že nejsou větší blázni než jiní lidé, ale jelikož nikdo nereaguje, stáhne se do sebe. Otěže debaty

přebírá Cheswick a trvá na vrácení cigaret. Velká sestra ho ignoruje a snaží se otevřít jiná témata. Cheswick je ovšem neodbytný. Sami pacienti se ho snaží zklidnit, ale jedinou cigaretu, která je k mání, má Harding a Cheswick ji stejně nechce. Sezení se zvrstává. Cheswick hystericky křičí a stále stává, Mancini vezme Hardingovu zapálenou cigaretu, kterou si pacienti začnou postupně přehazovat. Harding ji začne hledat na zemi po čtyřech. Vyhocenou situaci se Velké sestře povede uklidnit. V nastalém klidu oznámí všem, že cigarety budou vydávány na příděl, aby se nepodporoval rozmáhající hazard, který je proti pravidlům. Zmínka o pravidlech a vyjeknutí Tabera, spáleného o cigaretu, odstartuje další davovou hysterii. V té se ze své židle klidně zvedne McMurphy, mlčky projde skrz půlkruh k budce, prokopne její přední kaširovanou část, dírou vytáhne jeden karton cigaret a při zpáteční cestě ho hodí Cheswickovi. Než kartón dopadne do rukou svého adresáta, napadnou McMurphyho oba ošetřovatelé. McMurphymu na pomoc překvapivě přiskočí Náčelník Bromden, ale oba jsou po chvíli spacifikováni a drženi na zemi. Zbytek pacientů je zahrán za mříž. Zde uléhají do svých postelí, jen Cheswick křečovitě svírající svůj kartón k prsům bloumá prostorem a pak pomalu mizí za jednu z kachličkových zídek. Dveře se zavírají.



Obr. 47: rozbití svatyně Velké sestry - scénický návrh

Návštěvu prostitutky Candy nahrazuje v „devítce“ další „demokratické“ sezení z původního Wassermanova desátého obrazu. Umožněná „demokracie“ zde odhaluje svou stinnou stránku. Cheswick, který přebírá otěže po frustrovaném McMurphym, se dožaduje vehementně svých nezpochybnitelných práv. Bohužel svou bitvu s Velkou sestrou prohrává, i kvůli ostatním pacientům, kteří neuznají Cheswicka hodna podpory a svou rozverností podtrhnou jeho neúspěch. K jeho degradaci nechtěně přispěje i McMurphy, který násilným způsobem dosáhne cíle, ke kterému se Cheswick ani nepřiblížil. Tradiční rozbití skleněného okna svatyně Velké sestry zaměňují prokopnutím kaširované spodní části. Vyhýbám se tak

možným technickým problémům s plexisklem a zároveň si hrají s nejistou hranicí mezi jevištěm a hledištěm. Co je ještě reálné a co už iluzí?

Zapadnout v tomto obraze by také nemělo jedno konkrétní gesto McMurphyho. V momentě, kdy ostatním pacientům vysvětluje, že nejsou větší blázni než jiní lidé, mávne významně směrem k divákům.

### **Desátý obraz**

„Denní“ světlo mizí. Velká sestra se uvelebí ve své budce. Doktor Spivey a sestra Flinnová odejdou do „sesterny“. Ošetřovatelé zvednou McMurphyho a Náčelníka Bromdena ze země a posadí je do „dvojsicu“. Washington se postaví ke dveřím „sesterny“ a Warren projde dveřmi „Exitu“. Indián se dívá „doblba“ a McMurphy kontroluje, zda sám není zraněn. Po chvíli vytahuje z čepice balíček žvýkaček a nabízí jednu indiánovi. Ten, aniž by pohlédl na svého souseda, vezme nabízenou žvýkačku, strčí ji do pusy a poděkuje. McMurphy chce něco říct, ale přeruší ho návrat Warrena. Ve stejný okamžik se otevřou dveře u Washingtona, který na něčí pokyn dojde pro Indiána a odvede ho do „sesterny“. Za dveřmi, na něž upřeně zírají společně Warren a McMurphy, probleskne několikrát světlo. Po chvíli z nich vyvede Washington mátožného indiána, otevírajícími dveřmi v mříži ho odvede do jeho postele, kam ho nevybíravě uloží a zavírajícími dveřmi vyjde zpět. Pak společně s Warrenem doprovodí McMurphyho do „sesterny“. Cestou se střetnou s odcházející Velkou sestrou, která jim ustoupí. Scéna potemní a ze sesterny probleskává světlo doprovázené McMurphyho výkřiky.

Scéna z tohoto obrazu je v originále v obraze jedenáctém, ale to není jediný rozdíl. Zatímco Wasserman v něm rozehrává dialog McMurphyho a Náčelníka Bromdena, já divákovi umožňuji zaslechnout z indiánových úst pouze jedno mimoděk vypuštěné slovo díky. Myslím, že právě toto jedno slovo dokáže zvýraznit váhu okamžiku a neskutečnou sílu indiánova charakteru. Obé se dialogem zbytečně vytrácí. Informace o „Kombajnu“, systému, jenž nás ovládá, nesou v mé verzi snad dostatečně „nulté“ obrazy, a netřeba je tak divákovi ještě vysvětlovat verbálně.

### **Nultý obraz III.**

Ve tmě jednou či dvakrát bliknou zářivky. Z ticha se neznatelně začne ozývat mechanický zvuk. Celá scéna je ponořená do tmy, jen indiánova postel je v jemné světelné sprše. Náčelník Bromden z ní posléze vstává a opatrně, více nekoordinovaně než minule, popostoupí do středu



prostoru a hledá zdroj zesilujícího se zvuku. Jak nepříjemný zvuk nabírá na intenzitě, prosvěcují se na přeskáčku bílé zdi, které opět odhalují vnitřní funkční mechanický stroj plný ozubených kol, páček a kladek různých velikostí. Na každé objevení další části mechanismu indián reaguje pohybem na protější část prostoru. Když už svítí celý obvod, schovává se pod jeden stůl ve středu. V té chvíli sjíždí z provaziště tentokráte v zadním pravém rohu velký hák používaný na jatkách visící na masivním železném řetězu a zmizí za kachličkovou zídku, za kterou v devátém obraze zašel Cheswick. Vzápětí hák vyjíždí zpět nahoru. Tentokráte na něm visí bezvládná postava zavěšená za nohu, z které kape voda a padají z ní cigarety. Indián, který vše vystrašeně pozoroval z úkrytu, vylézá, fascinovaně sleduje vyjíždějící tělo a couvá k divákovi. Když narazí na mříž, otáčí se a hystericky začne cloumat mříží. Po chvíli se rozsvítí světlo za „Exitem“ a objeví se silueta postavy. V ten okamžik rázem zmizí prosvícení mechanismu ve zdech a „jeho“ zvuk.



*Obr. 48: nultý obraz III. - scénický návrh*

Třetí „nultý“ obraz probíhá veskrze stejně jako ten druhý. Stejný začátek, stejné tempo, stejné pohyby, stejný konec. Jen bezejmenného chronika na háku vystřídá důvěrně známý Cheswick.

### **Jedenáctý obraz**

Další „ranní“ obraz probíhá zdánlivě jako ty předešlé. Washington obdaruje Náčelníka Bromdena koštětem, přichází Velká sestra, za ní sprintuje sestra Flinnová, pacienti se řadí k výdeji léků, proběhne výdej, na pokyn Velké sestry se otvírají dveře v mříži, pacienti utvoří půlkruh a začíná sezení. Vše jako vždy, ale s malými rozdíly. Tempo pohybů zúčastněných je znatelně rychlejší. Velká sestra je evidentně v dobrém rozmaru, nikoho nekárá a přehlíží evidentní čachry pacientů s léky. Samotní pacienti se chovají nenuceně, pokud pomineme jejich pozastavování se u prázdné postele Cheswika. Jen tvoření půlkruhu k sezení probíhá

podobně jako na začátku. Náčelník Bromden opět zametá a zametá. Jediní, kdo chybí, jsou McMurphy a dr. Spivey. Velká sestra stále dobře naladěná započne sezení nenápadnými otázkami, jak pacienti požívají léky. V ten okamžik ze „sesterny“ vyskotáčí McMurphy a za ním vychází s provinilým úsměvem doktor. McMurphy hned začne laškovat s Velkou sestrou, která mu kupodivu odpovídá ve stejném duchu. Velká sestra chce posléze ukončit sezení, ale McMurphy ji přeruší návrhem na rybářskou výpravu. Velká sestra jistá si následným výsledkem souhlasí s hlasováním. V tom však vyhraje varianta „pro“, jelikož k osvědčené partičce pacientů se přidá Náčelník Bromden, kterému zvedne ruku McMurphy, a hlavně Dr. Spivey. Než konsternovaná Velká sestra stačí nějak reagovat, skupina „rybářů“ nahází nadšeně své židle za mříže a vyrazí s hurónským smíchem „Exitem“ pryč. Velká sestra, sestra Flinnová a ošetřovatelé neschopni pohybu zůstávají zkoprněle stát a až po chvíli odcházejí beze slova za nimi.

Radikální úpravy pokračují. Pocity, kdo má ve hře navrch se přesouvají z jedné strany na druhou. Zatímco na začátku obrazu si Velká sestra užívá znovu nabyté autority, na konci působí jako definitivně poražená.

### **Dvanáctý obraz**

Hurónský smích se ozve ze vstupního vestibulu. Když se diváci otočí tím směrem, uvidí vcházet pravým vstupem skupinku pacientů, kterou doprovází dr. Spivey a dvě neznámé slečny. Všichni si nesou láhve s vínem či plechovky piva a v rozverném náladě postupují podél řad k jevišti, kde mezitím sjela před mříž sametová opona, na níž běží projekce hladiny poklidného moře. Celé hlediště je osvětlené jemným modrým nádechem. Když skupinka naskáče na orchestřiště, do jejího hluku se prosadí zvuk mořského šumění. Většina pacientů se usadí na předním kraji orchestřiště a zírá divákům v prvních řadách přímo do očí. Doktor se rozvalí ve dvojsicu a vede družný rozhovor s jednou ze slečen, která si přitom rtěnkou maluje ústa. Tuto dvojici potají neustále pozoruje Billy Bibbit. Náčelník Bromden nalezne na zemi koště, chce zametat, ale McMurphy mu ho vytrhne z ruky a dá mu jeden z rybářských prutů, které vytáhne z budky a rozdává je i dalším pacientům. Sám střídavě komentuje jejich rybaření a zároveň moderuje výdej léků, který obhospodařuje s placatkou v ruce druhá slečna. V opileckých debatách, kdo chytí větší rybu nebo kdo se více opálí, prosakují útržky McMurphyho dialogů. Dialog s doktorem o praktikách Velké sestry, při kterém usínajícímu doktorovi odloudí první slečnu, již upadne na zem rtěnka. Dialog s Billym, při kterém mu do náruče přivede zmíněnou slečnu a s přáním úspěchu ho vyše do kajut (dveře „sesterny“).

Dialog či spíše monolog s indiánem, zvedajícím ze země rtěnku, kterému vysvětluje, že už má ústavu plný zuby a nabízí mu společný útěk. Poté si ho druhá slečna odvede do budky. Bujarost pacientů pomalu mizí a všichni postupně usínají. Projekce i šum mizí do ztracena. Tma.



*Obr. 49: výlet k moři - scénický návrh*

Dvanáctým obrazem do hry vpašovávám rybářský výlet na moře, jehož absenci jsem divadelní adaptaci vyčítal už v kapitole „Přelet nad jevištěm“. Dilema, zda ho použít, či nikoliv, bylo povážlivě dlouhé, ale rozhodnutí nevzdat se ho, myslím, přispívá celému mému „přeletu“. Útěk z prostoru ústavu, který po celou dobu hry zůstává striktně neměnný, dokonale podtrhuje definitivní sladké vítězství pacientů nad jejich „tyranem“ a hlavně nad sebou samými. Sametová opona zakryje mříž se zadním prostorem, a společně s diváky se tak stává nekonečným mořem, které obklíčí orchestřiště, jež je pro tuto chvíli palubou rybářské lodi. Panuje bujaré veselí, při kterém se zapomíná na problémy.

### **Třináctý obraz**

Světlo ve dveřích „Exitu“. Vstupují ošetřovatelé a nevěřicně zírají na rozsvícenou scénu. Sametová opona je opět nahoře a dveře v mříži jsou otevřené. Pacienti i doktor spí tam, kde usnuli. Když vstoupí Velká sestra, z budky se vypoťací druhá slečna v nedbalkách a McMurphy oděn pouze v černých trenkách s bílými velrybami a v modrém triku Supermana. „Exitem“ přílitně opožděná sestra Flinnová. Po počátečních rozpacích se ujímá Velká sestra velení. Nechá odvézt druhou slečnu, probudit všechny pacienty, nahnat je za mříže a spočítat je. Dr. Spivey, hned při vstupu Velké sestry zpražen jejím pohledem, zůstává schoulen ve „dvojsicu“. Při sčítání je zjištěna nepřítomnost Billyho Bibbita. Po krátkém hledání je objeven a vyveden ze „sesterny“ i s prvním děvčetem. Poté, co i první slečna opustí oddělení, je Billy podroben výslechu. Z počátečního nadšení, vyvolaného ztrátou panictví, upadá

vyslýcháný do role oběti, která za nic nemůže a obviňuje ze všeho McMurphyho a ostatní. Když ho Velká sestra chce nechat odvézt do „sesterny“, s prosbou, ať neříkají nic mamince, utíká za kachličkovou zídku. Po chvíli věnované úklidu Harding zakřičí z koupelny, že Billy Bibbit se podřezal. U koupelny se utvoří vířící dav. Velká sestra, jediná stojící u budky před mříží, otočená k divákům, vyzývá všechny ke klidu a k pokračování v denním režimu. Z davu u koupelny se vynoří McMurphy a pomalu s děsivým pohledem míří k Velké sestře. V otvoru mříže se zastaví, a když se k němu Velká sestra pootočí, vrhne se na ni a začne ji škrtit. Její přidušený výkřik přivolá doktora, sestru Flinnovou a oba ošetřovatele. Poslední dva McMurphyho omráčí. Během rvačky mu stihnou roztrhat triko. Poté ho odtáhnou do „sesterny“. Velké sestře pomohou na nohy doktor a sestra. Všichni tři se podívají dozadu a jejich pohledy se střetnou s pohledy davu. Dveře v mříži se zavírají a trojice odchází do „Exitu“.

Ve třináctém obraze se všichni vracejí do kruté „reality“ ústavu. Byl výlet na moře pouhým šťastným snem či chimérou? Nebo se opravdu stal? Na odpovědi není čas. Další tragická smrt a následná McMurphyho snaha o pomstu nechají rychle zapomenout na předchozí pomíjivé chvíle svobody.

#### **Nultý obraz IV.**

Ve tmě jednou či dvakrát bliknou zářivky. Mechanický zvuk se ozve v plné intenzitě. Náčelník Bromden stojící uprostřed sleduje zrychleně se objevující mechanický stroj ve zdech. Tentokráte se nesnaží schovat. Velký hák visící na masivním železném řetězu sjíždí za kachličkovou zídku, za kterou spáchal sebevraždu Billy Bibbit. Vzápětí hák vyjíždí zpět nahoru. Bezládná postava je zavěšená tentokráte za krk a její zápěstí je výrazně zakrvácené. Poté, co hák s tělem zmizí v provazišti, indián dojde ke své posteli a ulehne. V ten okamžik rázem zmizí prosvícení mechanismu ve zdech a „jeho“ zvuk. Tma.

Monotónnost nultých obrazů je narušena. Vše je rychlejší a Náčelník Bromden se přestává bát.

#### **Čtrnáctý obraz**

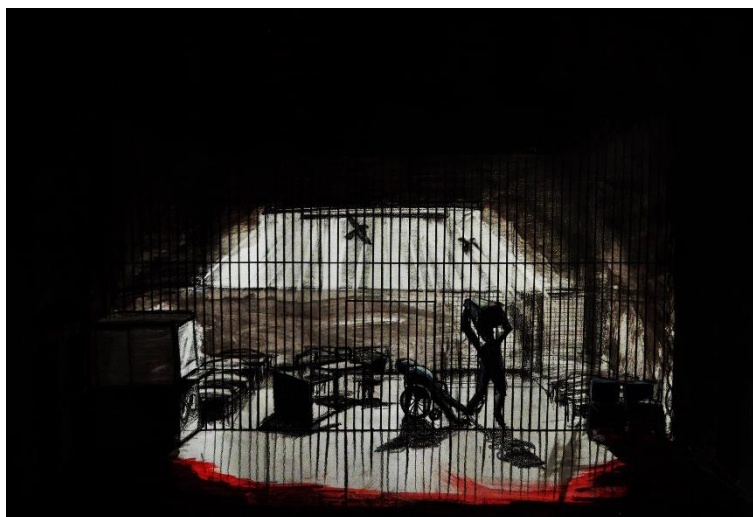
Ošetřovatel Washington vchází na rozsvícenou scénu a hodlá jako vždy potupně vrazit indiánovi koště do rukou. Za mříží ale nikdo nestojí. Znechuceně odchází do „sesterny“. Po jeho odchodu přilítne sestra Flinnová. Potěšená, že přišla konečně první, začne nadšeně připravovat výdej léků. Pak přichází Velká sestra. Výrazný krční korzet prozrazuje, že i když se

tváří jakoby nic, není tím, čím bývala. Společně a beze slova provedou tradiční výdej zástupu odevzdaných pacientů, kteří se poté usadí ke stolům a na postele. Indián stále leží ve své posteli. Po krátké chvíli dá Velká sestra skoro neznatelný pokyn k otevření dveří. Po otevření se však nikdo z pacientů nechystá vyjít ven. Naopak opačným směrem je přivezen Washingtonem ze „sesterny“ na invalidním vozíku McMurphy, jehož hlava je bezvládně zvrácená vzad. Odstavený vozík uprostřed je opatrně obklopen hloučkem pacientů včetně indiána, kteří si ho s bází prohlížejí. Posléze se jejich pohledy upřou na Velkou sestru. Ta se od nich mlčky odvrátí a dveře se zavírají. Velká sestra a po ní i sestra Flinnová odcházejí „Exitem“ pryč. Pacienti se rozcházejí do svých postelí. Za vozíkem zůstává stát Náčelník Bromden. Scéna potemní.

Celý obraz proběhne bez jediného slova. Příslovečné ticho před bouří.

### **Patnáctý obraz**

Ve tmě jednou či dvakrát bliknou zářivky. Náčelník Bromden v jemném světle vezme z jedné volné postele polštář a začne jím dusit McMurphyho, jehož tělo se chvíli třese, až ustrne ve smrtelné křeči. V ten okamžik se ozve neznatelný zvuk mechanického stroje, který se v určité části zdi objeví. Na indiánův rychlý pohyb k němu však zmizí a s ním i zvuk. Toto se opakuje jednou či dvakrát na jiném místě. Poté se indián otočí zády, strhne ze sebe „andílka“, něco skrytě dělá za zády a přistoupí ke kovové krabici s tryskami. Uchopí ji a po krátkém boji ji vyzvedne, nadhodí nad hlavu a pomalu se otáčí k divákům. Na jeho prsou je vidět velké „S“ napsané červenou rtěnkou. Chvíli stojí na místě, třese se a pak s rozběhem mrští krabicí na mříž nalevo od dveří. Krabice se odrazí od mříže na zem, ale naruší v ní znatelně dvě tyče. Náčelník Bromden k nim přistoupí a jejich roztáhnutím vytvoří průchozí otvor. Vrátil se k vozíku, vyzvedne McMurphyho do náruče a protáhne se s ním otvorem dopředu.

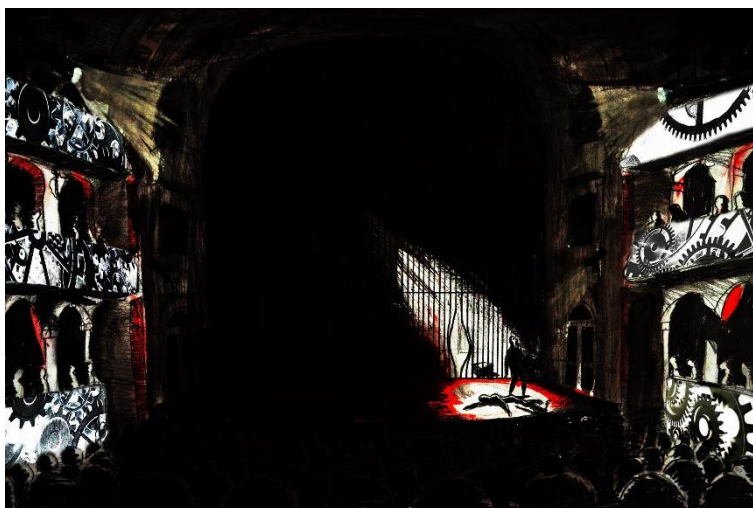


*Obr. 50: záchrana McMurphyho - scénický návrh*

Tento obraz snad definitivně osvětluje použití mříže. Předpokládám, že by se našli tací, kteří by si na tomto místě hry dokázali představit „teatrálnější“ gesto zničení hranice, například totální rozpad či majestátní odjezd mříže vzhůru „do nebes“, ale v tomto případě jsem zastáncem realističtější varianty. Částečné narušení mříže je také ukázkou, že i malý čin může vést k vyšším cílům. Obyčejná lidská síla, která se vrátila indiánovi a umožnila mu překonat překážku, je symbolizována velkým červeným „S“ na jeho prsou, které také symbolizuje jeho převzetí McMurphyho role.

#### **Nultý obraz V.**

Náčelník Bromden stojí s McMurphyem v náručí asi metr od kraje orchestřiště. Chvíli se nehnutě rozhlíží po hledišti. Po chvíli se z hlediště začne ozývat zvuk mechanického stroje a vzápětí se na balkónech, sloupech a samotných divácích začnou objevovat obrovské stíny pomalu se otáčejících ozubených kol. Náčelník Bromden s výrazem strachu neznatelně ustupuje vzad. Zvuk postupně sílí, ale než dojde do vyšších intenzit, indián s nekonečným a ohlušujícím výkřikem upustí McMurphyho tělo na zem a utíká „Exitem“ pryč. Pacienti sedící způsobně na postelích se stále uhrančivě dívají do hlediště. Tma a Ticho.



*Obr. 51: nultý obraz V. - scénický návrh*

Poslední nultý obraz bych přece jenom nerad vysvětloval a nechal bych na čtenáři či potencionálním divákovi, jak si ho sám individuálně rozklíčuje. Místo vysvětlování bych čtenáři spíše položil pár otázek.

Kdo je vlastně divák a kdo blázen?

Může být tolik zla v jedné lidské osobě?

Není zlo zakódované v každém z nás?

Kdo rozhoduje, zda bude spuštěno či nikoliv?

Jsme tvůrci svého štěstí nebo podléháme nekompromisně vyššímu stroji?

A co je tím strojem?

## Závěr

Již jednou v této práci citovaný ex-pedagog spřátelené filmové fakulty a autor románů „Nesnesitelná lehkost bytí“ v tomto svém díle napsal: „Když je společnost bohatá, lidi nemusí pracovat rukama a věnují se duševní činnosti. Je čím dál více univerzit a čím dál více studentů. Aby mohli studenti absolvovat, musí si vymyslet témata diplomních prací. Témat je nekonečné množství, protože o všem na světě je možno napsat pojednání. Popsané listy papírů se vrší do archívů, které jsou smutnější než hřbitov, protože do nich nikdo nevstoupí ani na Svátek mrtvých. Kultura zaniká v množství produkce, v lavině písmen, v šílenství kvantity.“<sup>37</sup> Jakým tématem jsem k rozšíření pomyslného hřbitova přispěl já?

Jsou studenti s nesporným talentem podpořený nekonečnou pílí, kteří během studia potkají své téma, celou dobu ho zkoumají, v závěrečné práci rozpitvají a na základě tohoto úsilí ve výsledku přijdou s něčím neotřelým a někdy dokonce s něčím objevným. Má soudnost mi nikdy nedovolila se za takového studenta považovat a na konci studia na tom nehodlám nic měnit.

Na druhou stranu jsem se však nechtěl ani připojit ke studentům, kteří svou diplomovou prací vlastně jen plní svou povinnost. Dotyčný student (samozřejmě takového osobně neznám) své konkrétní téma obalí tématem obecnějším, které opiše z odborných publikací. V mém případě by se tak nabízelo například zasadit „Přelet“ do historie americké dramatiky. Dalekosáhle bych pojednával o jejím vývoji, jejích zástupcích a její specifičnosti. Dále bych mohl probírat její vztah k dramatice evropské, jak z ní vychází či jak se proti ní vymezuje. Ale o tom už psalo mnoho fundovanějších autorů.

Když jsem nechtěl jít touto cestou a nemohl tou ambicióznější, vydal jsem se cestou třetí. Psát, psát a doufat, že potkám cestou téma své. Jaká se nabízela?

Nejdříve jsem narazil na možnost detailně rozebírat odlišné postupy různých médií, které v čase „Přelet“ uchopily pomocí svých specifických „zbraní“. Ale co o nich psát. Je přece jasné, že spisovatel má k dispozici desítky až stovky volných stran, které zaplňuje tisíci a statisíci slov umně poskládanými, kterými může popisovat nekonečně prostředí, jež je dějištěm příběhu, fyziognomii postav a jejich duševní pochody nebo může lítat v čase bez ohledu na chronologii příběhu. A že také může pracovat s představivostí čtenáře. Stejně

---

<sup>37</sup> KUNDERA Milan, Nesmrtelná lehkost bytí, Atlantis, 2015, str. 115



tak je každému samozřejmá existence kouzel kamery. Její schopnost sledovat jednu situaci z různých úhlů, v detailu či s dostatečným odstupem, v různých rychlostech záběrů a jejich střiháním. O divadle a jeho nejdůležitější devíze, kterou je bezpochyby přímý kontakt s divákem, je už úplně zbytečné se zmiňovat. A tak jsem tímto tématem opovrhl, přestože v této době je srovnávání všeho se vším tak oblíbené.

Hodně jsem ve své práci koketoval s tématem, jak autorův život ovlivňuje jeho následné dílo. S tématem, které jistě bylo mnohokrát propírané v intelektuálních kruzích a rozděluje je na dva zneprátelené tábory. Mnou doložené životopisy autorů a krátké povrchní rozborů jejich děl nenechají nikoho na pochybách, ke které straně se klaním. Myslím, že Keseyho nepochybně ovlivnilo jeho hledání osobní svobody v jiných dimenzích, stejně tak Wassermana pragmatismus získaný v životě tuláka a hollywoodského scenáristy nebo Formana osobní setkání s dvěma krutými totalitami. A já se svými zkušenostmi s divadelním prostředím nejsem výjimkou. Ale vlastně ani toto koneckonců není mým tématem.

Není tím ani nabízející se téma lidské svobody nebo dokonce svobody inscenátorů, jak nakládat s předlohou.

Po dvou letech, kdy jsem se zabýval „Přeletem“, jsem si vlastně uvědomil, že téma vůbec nehledám. Tím tématem totiž po celou dobu bylo samotné psaní této práce. Práce, která, pokud měla objevit něco nového, tak pouze autorovi v sobě samém. Práce, která je jistě definitivním loučením s mou „Alma mater“. Práce s nejistým výsledkem. I když..., jak praví Ken Kesey ve svém díle, z něhož byl úvodní citát: „Kromě své schopnosti neuspět si člověk není ničím jistý.“<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> KESEY Ken, Tak mě někdy napadá, Argo, 1999, str. 97

## Zdroje obrázků

1. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/ken-kesey-high-school-yearbook-135130368>
2. <https://cz.pinterest.com/pin/341147740516571487/?lp=true>
3. <http://www.prem-rawat-bio.org/nrms/gurus/ncassady.htm>
4. <https://pleasekillme.com/george-walker-merry-prankster/>
5. <http://theplaidzebra.com/how-ken-kesey-used-ld-and-a-travelling-bus-of-hippies-to-start-the-60s-psychedelic-revolution/>
6. KESEY Ken, Zápisky z lochu – Nechte ty k\*\*\*\*y běžet, Argo, 2006, ISBN 80-7203-793-5
7. KESEY Ken, Zápisky z lochu – Nechte ty k\*\*\*\*y běžet, Argo, 2006, ISBN 80-7203-793-5
8. <https://historical.ha.com/itm/books/literature-1900-up/ken-kesey-one-flew-over-the-cuckoo-s-nest/a/6053-36602.s>
9. <https://www.macleans.ca/culture/books/the-secret-canadian-life-of-jack-kerouac/>
10. <https://themusicalcompany.com/song-writer/dale-wasserman/>
11. <https://i.pinimg.com/originals/07/35/1a/07351abe5b7e0758d92c4d0f392790f1.jpg>
12. <http://www.playbill.com/playbillpagegallery/inside-playbill?asset=00000150-aea2-d936-a7fd-eef6ec620004&type=InsidePlaybill&slide=1>
13. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
14. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
15. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
16. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
17. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
18. [https://www.kinobox.cz/film/8546-hori-ma-panenko/fotogalerie/plakaty/foto\\_5187](https://www.kinobox.cz/film/8546-hori-ma-panenko/fotogalerie/plakaty/foto_5187)
19. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
20. FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, ISBN 978-80-257-0937-5
21. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
22. <https://www.joblo.com/movie-posters/1996/the-people-vs-larry-flynt/image-24549>
23. <https://www.joblo.com/movie-posters/1996/the-people-vs-larry-flynt/image-24157>
24. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
25. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
26. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
27. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7

28. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
29. <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/narodni-divadlo>
30. <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11103404611-narodni-divadlo-jak-je-neznate/215542152180006/>
31. <http://rittichova.cz/narodni-divadlo-praha/>
32. Soukromý archív autora
33. Soukromý archív autora
34. <https://encyklopedie.praha2.cz/stavba/532-divadlo-na-vinohradech-cp-1450>
35. Soukromý archív autora
36. Soukromý archív autora
37. NOSOV Nikolaj, Neználek ve Slunečním městě, Lidové nakladatelství Praha, 1978
38. Soukromý archív autora
39. Soukromý archív autora
40. Soukromý archív autora
41. Soukromý archív autora
42. Soukromý archív autora
43. Soukromý archív autora
44. Soukromý archív autora
45. Soukromý archív autora
46. Soukromý archív autora
47. Soukromý archív autora
48. Soukromý archív autora
49. Soukromý archív autora
50. Soukromý archív autora
51. Soukromý archív autora

## Seznam použité literatury

1. KESEY Ken, Tak mě někdy napadá, Argo, 1999
2. Kolektiv autorů, Přelet nad kukaččím hnízdem, Program k inscenaci MdB, Brno, 2002
3. KESEY Ken, Vyhodíme ho z kola ven, Odeon, 1980
4. CASSADYOVÁ Carolyn, Na cestě s Deanem, Votobia, 1994, ISBN 80-85885-14-X
5. KESEY Ken, Zápisky z lochu – Nechte ty k\*\*\*\*y běžet, Argo, 2006, ISBN 80-7203-793-5
6. WOLFE Tom, Kyselinovej test, Maťa, 1999, ISBN 80-86013-62-6
7. KESEY Ken, Skříňka s démonem, Argo, 1996, ISBN 80-85794-98-5
8. KESEY Ken a BABBS Ken, Poslední kolo – Opravdový western, Argo, 2005, ISBN 80-7203-715-3
9. KESEY Ken, Námořníková píseň, Argo, 2003, ISBN 80-7203-478-2
10. KEROUAC Jack, Na cestě, Odeon, 1994, ISBN 80-207-0471-X
11. KUNDERA Milan, Umění románu, Československý spisovatel, 1961
12. Kolektiv autorů, Muž z La Manchy, Program Národního divadla moravskoslezského, Ostrava, 1998
13. JIRAS Pavel, Barrandov nezapomenutelní – Miloš Forman, Ottovo nakladatelství, 2016, ISBN 978-80-7451-547-7
14. BILÍK Petr, Nová vlna československého filmu, Univerzita Palackého, 2014 ISBN: 978-80-244-3835-1,
15. DOBROVOLNÁ Martina, Filmové kritiky české nové vlny, proměny percepce a diváckých ohlasů ve vztahu k dobovému kontextu, Masarykova univerzita, 2008
16. FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím?, Argo, 2013, ISBN 978-80-257-0937-5
17. NOSOV Nikolaj, Neználek ve Slunečním městě, Lidové nakladatelství Praha, 1978
18. KUNDERA Milan, Nesmrtelná lehkost bytí, Atlantis, 2015 ISBN 978-80-351-1