

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie - kostým a maska

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Komplexní kostýmní řešení novely Kena Keseyho:
dramatizace Dale Wassermann, Přelet nad kukaččím
hnízdem**

Agáta Zenklová

Vedoucí práce: Mgr. Hana Fischerová

Oponent práce: Mgr. Kateřina Štefková

Datum obhajoby: 28.6.2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing arts

Stage design of costumes and masks

MASTER'S THESIS

**Comprehensive costume design of Ken Kesey's
novel: Dale Wassermann's dramatization, One Flew
Over the Cuckoo's Nest**

Agáta Zenklová

Thesis advisor: Mgr. Hana Fischerová

Examiner: Mgr. Kateřina Štefková

Date of thesis defense: 28.6.2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Komplexní kostýmní řešení novely Kena Keseyho: dramaturgie Dale Wassermann,
Přelet nad kukaččím hnízdem

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

Tato diplomová práce se zabývá výzkumem rozdílů a vzájemným ovlivňováním filmových a divadelních vyjadřovacích prostředků. Popsaná problematika a odpozorované tvůrčí postupy jsou prezentovány na dramatickém textu Dala Wassermana, podle románu Kena Keseyho, v překladu Jaroslava Kořána: *„Přelet nad kukaččím hnízdem“*.

klíčová slova: kostým, divadlo, film, rozdíly, vliv

Abstract

This thesis explores the differences and interactions between film and theatrical means of expression. The issues described and creative practices observed are presented using the dramatized text of Ken Kesey's novel "One Flew Over the Cuckoo's Nest" by Dale Wasserman translated to Czech by Jaroslav Kořán.

key words: costume, theatre, movie, difference, influence

Poděkování

Největší poděkování patří Mgr. Haně Fischerové, za její trpělivost, se kterou mě během studia vedla k tomu, abych se nesnažila hledat v každé hře pouze kostýmy, ale nejdřív téma, hlubší smysl a širší souvislosti. Že mi vracela návrhy tak dlouho, dokud to začaly být charaktery postav, a ne pouze šaty. Poděkování patří samozřejmě i celé katedře scénografie a v neposlední řadě MA Jenny Beavan a MgA. Katarině Hollé, za naše dlouhé, přínosné rozhovory a rozborů témat obsažených v této diplomové práci.

Obsah:

Úvodem	10
1 Rozdíly mezi divadelní a filmovou tvorbou	11
2 Porovnání (příklady) divadelní a filmové kostýmní tvorby	14
2.1 Daleká cesta (film, 1948)	17
2.2 Upír Nosferatu (film, 1922).....	19
2.3 Grandhotel Budapešť (film, 2014).....	22
2.4 Králíček Jojo (film, 2019)	23
2.5 Šumař na střeše/Anatevka (div. inscenace 2018, Komische Oper Berlin) .	27
2.6 Karamazovi (film, 2008)	28
2.7 Očitý svědek (div. inscenace 2021, Národní divadlo)	30
2.8 Pravda o 17/11 (div. inscenace, 11:55, NOD).....	31
2.9 Amadeus (div. inscenace 1979, Broadway; film 1984; div. inscenace 2015; Royal National Theatre)	32
2.10 Přelet nad kukaččím hnízdem (div. inscenace 1963, Broadway; 1975 film, režie: Miloš Forman)	33
3 Ken Elton Kesey, spisovatel.....	36
4 Miloš Forman, režisér.....	38
4.1 Přelet nad kukaččím hnízdem (film, 1975).....	39
5 Osobní témata, která mě vedla ke zpracování Přeletu nad kukaččím hnízdem .	42
5.1 Rutina coby vězení	42
5.2 Životní síla a vůle, postupné vytrácení se charakteru	43
5.3 Absence individuality a sebevyjádření se v oděvu	44
6 Postavy a jejich charakteristiky	47
6.1 McMurphy	47
6.2 Velká Sestra	49
6.3 Náčelník Bromden	52
6.4 Billy Bibbit	53
6.5 Harding	54
6.6 Candy a Sandra.....	55
6.7 Martini.....	55
6.8 Scanlone.....	56
6.9 Cheswick	56
6.10 Ruckly	57

6.11	Doktor Spivey	57
6.12	Sestra Finnová.....	58
6.13	Ošetřovatelé	58
7	Dobový kontext románu	60
8	Sestra Ratchedová coby archetyp ztělesněného zla.....	62
9	Střet McMurphyho a sestry Ratchedové	69
	Závěrem	75
	Fotodokumentace.....	76
	Seznam zdrojů/použité literatury	98
	Zdroje použitých obrázků.....	101

Úvodem

Téma této diplomové práce jsem si vybrala na základě několika aspektů. Už pár let před přijetím na DAMU jsem pracovala a stále pracuji pro film u kostýmů. Vždycky mě zajímalo, jestli je přístup divadelního kostýmního výtvarníka a filmového k hledání charakteru dramatické postavy diametrálně jiný a jak se navzájem tato dvě média ovlivňují. Díky své práci a studiu na DAMU jsem měla možnost mluvit s lidmi, kteří se filmovému a divadelnímu kostýmu věnují celý život. Z rozhovorů s nimi jsem nabyla dojmu, že toto opravdu zajímavé téma nemá žádné striktní hranice, protože každý k němu přistupuje ve své práci osobitě a přece se v mnoha věcech shodují.¹

Rozdíly a vzájemný vliv těchto médií jsem se rozhodla reflektovat a demonstrovat na dramatickém textu Dale Wassermana, podle románu Kena Keseyho, v překladu Jaroslava Kořána: „*Přelet nad kukaččím hnízdem*“. Tento příběh totiž existuje v knižní, divadelní i filmové podobě a bylo tedy možné tyto rozdíly mapovat a zkoumat, proč se tvůrci daného kusu rozhodli jít směrem, kterým nakonec šli.

Zároveň témata této hry jsou pro mě i osobně důležitá. Kdo smí určovat, co je a co není normální, jak se může stát, že v instituci, která má chránit nejzranitelnější, nemá společnost účinnou kontrolu nad lidmi, kteří tam mají rozhodující pravomoci, a jak je zajištěno, že svou moc nezneužijí. Otázkou je, jestli i my máme dostatečnou vůli bránit lidskou důstojnost těch druhých v situacích, které žijeme.

¹rozhovory s kostýmními výtvarnicemi MA Jenny Beavan a MgA. Katarinou Hollou.

1 Rozdíly mezi divadelní a filmovou tvorbou

Divadelní hru je možné definovat jako soubor znaků, zatímco film jako soubor obrazů. Film nelze promítat bez obrazu - bez obrazového záznamu se z něj stává rozhlasová hra.

Na rozdíl od něj divadlo částečně fungovat bez zrakového vjemu může. Díky fyzické přítomnosti diváka v sále je možné zapojit do hry dotyky nebo jiné hmatové vjemy, zvuk v prostoru a díky představivosti obecnstva stále vyprávět příběh. Divák přistupuje při návštěvě divadla na jakousi dohodu, že se na jevišti odehrává skutečný příběh, ačkoli je mu jasné a vidí, že pokoj, ve kterém se všechno děje, je jen kulisa. Věří herci, který si povytáhne límec a zabalí se do kabátu, že je zima anebo že dokonce prší. Taková forma znakovosti by ve filmu těžko obstála. Film se tváří, že zachycuje „skutečné“ dění před kamerou, jakoby dokumentuje části reálného života. Ačkoli všem, co se kdy alespoň trochu zajímali o „filmový svět“ je jasné, že je to stejná iluze, ne-li větší než divadlo².

Je celkem běžné, že dveře, do kterých herec ve filmu vstoupí, jsou v jiném domě, než obývací, do kterého z těch dveří vkročí, a zahrada, na kterou jde zalévat záhony, je dokonce v jiném státě. To se na jevišti nikdy nemůže stát. Každé z těchto medií používá jiné nástroje k navození přesně toho druhu iluze, kterou potřebuje k dosažení svého cíle.

Návštěva divadla je jakýmsi obřadem, ze kterého původně divadlo vzešlo, jako určitá forma skupinového prožitku³. Tento obřad a chystání probíhá na obou stranách. Při návštěvě Národního divadla se sejde rodina nebo přátelé, oblečou se do svátečních úborů a po dobu dvou až tří hodin společně sdílí kulturní prožitek. Nejen spolu, ale i s herci na jevišti a s cizími lidmi v hledišti. Také herci se chystali s pomocí celé „malé armády“ provozu divadla, maskérů, garderobiérek, osvětlovačů, a mnoha dalších, kteří se podílí na přípravě představení. V ten magický okamžik, než představení začne, je ve vzduchu velké napětí, očekávání. Živý moment.

²Obzvláště pak v dnešní době, kdy v některých filmech probíhá 90 % herecké akce před zeleným pozadím. Co je pak větší iluze, divadlo, kde kulisy skutečně stojí, a nebo zelené studio, kde herci předstírají, že jsou v nějakém prostoru a mají „superschopnosti“?

³Potřebu „navrátit“ divadelní formu do formy rituálu vyjádřil Antonin Artaud r. 1924 ve své 1. teoretické stati, „*Divadlo je třeba zbavit divadla.*“; „*Vrátit divadlo jeho vlastnímu životu, zbavit ho iluzivnosti.*“; imerzní divadlo, které zapojuje diváka do děje jakoby se navracelo k „rituální formě skupinového prožitku“

„Nezničitelným jádrem magie a přitažlivostí divadla zůstává ona přítomná existence a vztah živý, mezi živým hercem a živým divákem.“⁴

Tento typ prožitku se do dneška nepodařilo nikomu nahradit a současná doba „pandemie“ je toho důkazem. Pod tíhou krize se mnohá divadla uchýlila k jedinému možnému typu tvorby a to je on-line promítání nebo pořizování záznamů a následný prodej „vstupenek“ divadelním divákům⁵. Krok to byl v zásadě nutný, jinak by došlo ke krachu oněch institucí, nicméně o adekvátní náhradě prožitku diváka v sále není možné hovořit.

Na druhou stranu, v mnoha ohledech pandemie koronaviru urychlila nebo podpořila vznik spousty zajímavých projektů. Digitalizace divadelních inscenací v moderním pojetí může být skvělou formou pro širší veřejnost, jak se obeznámit s dramatickými texty v podání herců ze všech „koutů světa“. Po vzoru projektu „National Theatre at home“^{6,7} se přidávají k digitalizaci svých představení další divadla i u nás. Je skvělou skutečností, že záznamy jsou dramaturgicky prostříhávány, pódium je snímáno z několika úhlů a herci jsou snímáni jak ve velkém celku, tak i v detailu. Výsledek se tedy podobá spíše filmu a ne „nudnému“ statickému záznamu divadelní hry z hlediště, kteréžto záznamy si pamatuji ze školních promítání v rámci hodin českého jazyka na základní škole.

Divadelní představení neexistuje do chvíle, nebylo-li odehráno před živým publikem. Vztah mezi jevištěm a hledištěm je nenahraditelným lidským kontaktem, určitou symbiózou, kdy jeden bez druhého nemůže existovat. Ačkoli jsou inscenace nazkoušeny a „odpremiérovány“ on-line, dokud nebudou konfrontovány s živým publikem, neexistují. To je jeden z velkých rozdílů mezi filmem a inscenací. Film

⁴citace z knihy: PTÁČKOVÁ, VĚRA, PŘÍHODOVÁ, BARBORA, RYBÁKOVÁ, SIMONA a DVOŘÁK JAN: *Český divadelní kostým*, str. 9, Praha: Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9.

⁵Jednu z nejvěrohodnějších simulací divadelního dění je projekt „Brejlando, take-away divadlo“. Vybraná divadelní představení pražských divadel byla nasnímána v 360° a díky VR brýlím, které jsou divákům doručeny domů je tedy možné vychutnat si divadelní zážitek z domova. Ačkoli mám za to, že díky virtuální realitě bude zážitek hlubší než při pořízení klasického záznamu, stále není možné nahradit tu emoci, která panuje v divadelním sále.

⁶Projekt Royal National theatre, kde za měsíční poplatek divák získá přístup do databáze záznamů divadelních představení, které jsou speciálně dramaticky nasnímány až filmovým stylem (detaily, více úhlů...). V podstatě jde o takový „divadelní Netflix“.

⁷Royal National Theatre už v minulosti poskytovalo možnost online streamování divadelních představení do kin po celém světě. Po zakoupení lístku byl hra přenášena kamerami živě na plátna kin a diváci si tak mohli v reálném čase vychutnat herecké výkony odehrávající se v Londýně třeba i v Praze. Sama jsem navštívila přenos inscenace Frankenstein s Benedictem Cumberbatchem v roli Frankesteinova monstra.

vzniká a nadále existuje bez nutnosti „být pozorován“ divákem. Samozřejmě finančně je pro každý film důležité, aby na něj diváci do kina chodili, ale k jeho vzniku obecenstvo filmaři nepotřebují. Oproti divadlu si film „může na své docenění počkat“. Mnoho filmů diváci v době vzniku odsoudili nebo nepřijali a postupem času se z nich staly kultovní snímky⁸. Divadelní inscenace bez diváků prostě nevznikne.

Vztah mezi živým obecenstvem a živými herci, kteří spolu sdílí jeden prostor, je zcela specifický. Divadlo se děje pro diváky a zároveň spolu s diváky. Když vyruší, herci mohou vystoupit z role a usměrnit je anebo představení přerušit. Je tu možnost reflektovat ihned celkovou náladu v sále. A stejně tak po premiéře, kdy byla poprvé ona chemie mezi jevištěm a hledištěm otestována, je možnost do hereckého projevu, kostýmů nebo do scény zasáhnout. Divadlo nemůže existovat bez svého publika, přece když diváci z hlediště odejdou, herci přestanou hrát. Na rozdíl od toho když odejdou diváci z kinosálu, film může klidně běžet dál, jejich absence neovlivňuje ty na filmovém plátně.

⁸Např. „*Občan Kane*“, režie: Orson Welles (1941), „*Osvícení*“, režie: Stanley Kubrick (1980), „*Psycho*“, režie: Alfred Hitchcock (1960), „*Blade runner*“, režie: Ridley Scott (1982), „*Labyrint*“, režie: Jim Henson (1986), „*Requiem za sen*“, režie: Darren Arnofsky (2000) a mnoho dalších. zdroj: GRAMUGLIA, ANTHONY: 10 Brilliant Movies Audiences Hated At First. *SCREEN RANT* [online]. [cit. 2021-5-7]. Dostupné z: <https://screenrant.com/brilliant-movies-audiences-hated-at-first/> a STEINBERG, NICK: 10 Great Movies That Were Hated In Their Time. *GOLIATH* [online]. [cit. 2021-5-7]. Dostupné z: <https://www.goliath.com/movies/10-great-movies-that-were-hated-in-their-time/>

2 Porovnání (příklady) divadelní a filmové kostýmní tvorby

Divadelní kostýmní tvorba by se dala definovat jako kostýmní sochařina, zatímco filmový kostým je spíše kostýmní šperkařina⁹.

Divadlo pozbývá filmový detail, ten mu simuluje práce se světlem. Světlo totiž v divadle není obdobou přírodního jevu, jako je tomu ve filmu, nýbrž je divadelním kompozičním prvkem. Obecně ve velkých divadelních sálech platí, že nejbližší divák v hledišti sedí od herců 5 m daleko, nemluvě o divácích v 10., 20., 30. řadě nebo na balkonech a v lóži. Pro ty všechny musí mít kostým výpovědní hodnotu¹⁰.

Prostorový vztah mezi jevištěm a hledištěm určuje, jak bude děj vyprávěn. V aréně, kde jsou diváci kolem dokola celého jeviště a ve značné vzdálenosti není až taková možnost vytvořit iluzi „reality“, naopak - prostor si žádá velká gesta¹¹. Bez filmového detailu je divák schopen číst jen siluety, barvy, světelné změny, zvuky a dialogy. A možná o to víc se podstatná, ne-li větší, část toho, co vidí, co prožívá odehrává právě v jeho mysli - díky asociacím a následném ztotožněním se s postavami na jevišti¹², díky vlastní zkušenosti, vlastnímu prožitku mimo divadlo. Aby divákovi byla dána možnost projít katarzí, témata, které se rozhodnou režisér a jeho kreativní tým vyprávět, by měla být stále aktuální¹³ jak na divadle, tak u filmu.

Díky filmovému detailu může divák získat až „hmatatelnou“ představu o materiálu, jeho gramáži, o ruční výšivce na šatech a o to víc poznat danou dobu a postavu. Zároveň by se dalo tvrdit, že detail plní funkci téměř až „detektoru lži“, odhalí

⁹Ivana Brádková - životopis. *FDb.cz* [online]. [cit. 2021-04-04]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/32816-ivana-bradkova.html>

¹⁰Samozřejmě existuje mnoho divadel, jako třeba Dejvické divadlo, experimentální prostor NOD nebo „Ypsilonka“, kde je divák s herci ve velmi blízkém kontaktu a „nutnost“ velkorysých siluet jaksí odpadá, nicméně to neznamená, že nemohou být i tak použity.

¹¹Ve starověkém Řecku se v amfiteátrech hojně používaly velké, stylizované masky s teatrálně přehnanými výrazy, které divákům udávaly informaci o tom, jaká postava vstupuje na jeviště a jaký je její záměr a vnitřní rozpoložení. V masce se zrcadlily i charakterové změny postav, protože byly na dálku čitelnější, než kostýmy. Masky zároveň dávaly hercům možnost, aby zastali více rolí najednou prostou změnou masky. Zatímco kostým měl spíš než charakterovou výpověď funkci informativní - pohlaví, věk, sociální status a třída.

¹²Díky vnitřnímu prožitku by měl divák dojít k vnitřnímu duševnímu očištění, tzv. katarzi. Tento princip je s divadlem spjatý už od dob antického Řecka, funguje coby forma terapie - uvědomění si vlastních problémů a zhmotnění si situací díky prožitkům herců na jevišti. Očistný princip divadla a katarze zmiňuje a rozvádí Antonin Artaud ve svém „Manifestu divadla krutosti“, 1932. Obdobná sebereflexe probíhá i u filmu, pokud s divákem téma rezonuje.

¹³Neznamená to však, že by se měly hrát jen moderní hry. Problém, který řeší například Hamlet, není až svázán pouze s následnictvím tůnu, nebo dokonce s kontextem doby. Podobnou zápletku se může odehrávat i v současnosti. Téma lži, vraždy, komplotu a ceny, kterou za pravdu zaplatíme je „bohužel“ věčné.

správnost vzoru na šatech, rovnost švu i materiál, ze kterého jsou knoflíky. O to precizněji musí být kostým zpracován „ze všech úhlů“, protože detailní záběr může být i přes celé plátno.

Zajímavým paradoxem je fakt, že na jevišti i ty nejlepší a dobově/typově správné oděvní materiály nemusí fungovat a vyjadřovat to, co bychom od nich očekávali¹⁴ anebo mohou být dlouhodobě neudržitelné¹⁵.

*"Oproti životu je největší výhodou filmu, že se dá všechno opakovat tak dlouho, dokud to nebude správné, nejprve v kritickém momentu při natáčení, a potom při klidném rozjímání ve střížně."*¹⁶ Toto poskytuje filmu jistou „výhodu“ oproti divadlu, jelikož když se věc při natáčení jednou podaří, bude se dařit při každém promítání. Tím film dosahuje až magické dokonalosti, kterou by mu divadlo mohlo závidět. Na druhou stranu, právě ta přítomnost ve sdíleném prostoru a vědomí, že ne všechno může jít podle plánu, nechává diváky i herce na jevišti ve vzrušivém napětí. Každá repríza inscenace je v čemsi unikátní, zatímco každé znovu přehrání filmu je stejné. Repríza každého živého představení je jedinečná¹⁷. Představení má potenciál překonat samo sebe, stejně jako se může něco pokazit a celý zážitek divákům zhatit¹⁸, zatímco film, ač skvělý, je neměnný.

To, co filmoví diváci uvidí určuje režisér s kameramanem záběrováním, nikoli divák sám. V divadle může divák ovlivnit, kam se bude dívat, ačkoli úděl realizačního týmu

¹⁴Tato problematika se může často vyskytovat v tanečních kostýmech, kdy „odpovídající“ materiál pro daný kus kostýmu může mít vlastnosti, jež tanečnický omezují.

¹⁵V praxi je to de facto neustálý boj volby a rozhodování se mezi vizuálními a mechanickými vlastnostmi materiálu. Ač vizuálně se může zdát přírodní hedvábí jako správná volba, je nutné jej často nahradit syntetickým textilním materiálem s obdobnými vlastnostmi, pro jeho delší životnost a jednodušší údržbu. Přírodní textilie mohou mnohdy na jevišti působit málo „honosně“, narozdíl od syntetických a paradoxně levnějších „imitací“ textilií drahých. Narozdíl od filmu, kostýmy divadelní by měly „přežít“ i několik sezón, kdy jsou neustále čištěny a prány. Při tvorbě takových kostýmů je tedy nutné k výběru materiálu přistupovat i z tohoto hlediska a s vlastnostmi textilií se obeznámit.

¹⁶BOORSTIN, JON a SVĚRÁK, JAN: *Tajemství filmové řeči*. str. 112, Praha: Universum, 2019. ISBN 978-80-7617-619-5.

¹⁷Stejně tak to může být i nevýhoda divadla. Pokud se při představení něco technického rozbije, roztrhne se kostým a nebo herec zapomene rekvizitu, může to narušit chod děje a dokonce i diváka vyrušit natolik, že už není schopen se znovu „naladit“ na emoci, ve které doposud byl.

¹⁸Za obdivuhodnou by se dala považovat pohotovost, rychlost a míra kreativity, se kterou herci zareagují na případný technický problém. Pamatuji si, když jsem jedno léto (2010) trávil na Zlaté Koruně se zájezdě Divadla Minor s představením „Lunapark Švorc“. V půlce představení vypadla veškerá světla a jelikož se hrálo od osmi, byla už docela tma. Technik vyřešil problém během pár minut, ale i tak bylo vlastně hrozně zábavné sledovat, jak si se situací herci brilantně poradili (vtipkovali o zatmění měsíce a podobně). Zároveň ale měli jistou výhodu, že inscenace byla komedie a diváci byli v dobré náladě, rozesmátí. V případě tragédie nebo vypjaté emocionální dramatické situace by se k takovémuuto problému muselo přistupovat delikátněji a možná právě by diváky vytrhl z emoce, kterou prožívali a nebyli by se schopni do ni vrátit.

je právě v tom, napovědět divákovi, kam by se dívat měl¹⁹. Na divákovi ale je, jestli toto „doporučení“ přijme. Dalo by se to přirovnat k vystoupení kouzelníka, který gesty a výrazným kostýmем krásné asistentky strhává diváckou pozornost jinam, než se „děje kouzlo“, aby měl čas nestřeženě vložit holubici do klobouku. Je na divákovi, jestli si nechá před očima předvádět kouzla, kterým uvěří, a nebo jestli bude zarytě pátrat po vysvětlení, jak to kouzelník udělal. Na jevišti je narozdíl od filmu běžné, že se všechny postavy dohromady potkají a divák je po celou dobu vidí od hlavy až k patě. Údělem nejen kostýmního výtvarníka je pak udat směr, na co se dívat²⁰.

Filmový detail záviděl filmařům i František Tröster. V jeho osobních zápiscích, se kterými nás seznámila v rámci přednášek doc. Vlasta Koubská, se sice věnuje hlavně scénografii, nikoli kostýmům, ale mně jeho poznámky velmi pomohly v pochopení právě toho rozdílu a vzájemného ovlivňování filmu a divadla. Tröster nechtěl pouze divadlo „ilustrovat“ filmovou projekcí. Ve svých poznámkách doslova píše, že když se předtočí detail herecké akce, která se pak odehrává na jevišti a zároveň je promítána, považuje to za „polopatické divadlo pro blbé“. Mluví o dualismu, kde se v 1. plánu hraje divadlo a ve 2. plánu běží jeho promítání - zbytečná ilustrace.

Fratišek Tröster chtěl divadelní optikou přehodnotit filmové vyjadřovací prostředky a některé si „osvojit“, jelikož neměl rád dlouhé přestavby scén, které vytrhávaly diváky z děje, až ztráceli pozornost a hlavně emoci, do které byli naladěni. Použitím točny a na ni umístěných scénických objektů docílil plynulé, dynamické změny podobné změně filmového okna. Ve svých zápiscích dále píše, že nemá rád využití opony, za kterou se skryjí pracující jevištní technici. Síla stažené „zástěny“ diváka vytrhává z divadelního snění. I proto přiznává, že závidí filmařům tzv. „stíračku“, kterou jsou schopni docílit měkkou proměnu z obrazu do obrazu²¹.

Tak například v inscenaci hry Lope de Vegy „Fuente Ovejuna“ (1935, Národní divadlo) z počátku až idylicky otáčel točnou pozvolně, ve smyslu jakési křížové cesty jednotlivých zastavení - tím vytvářel jednotlivé scénické detaily podobné filmovým

¹⁹Ať už nasvícením, barevností kostýmů, zvukem, hereckým gestem anebo dialogem.

²⁰Tuto „definici“ uvedl v minisérii „Working in the Theatre“ v díle „Costumes“ kostýmní výtvarník William Ivey Long, který vytvořil kostýmy pro více jak 60 inscenací na Broadwayi (Hairspray, Popelka, Nine...), za které získal mnohá ocenění. Zajímavost, kterou na sebe prozradil, je fakt, že vždy při oblékání herce začíná dobovým spodním prádlem, ačkoli nebude nikdy vidět. (Což z praxe vím, že nejedná-li se o prádlo se specifickým tvarem - korzet, špičatá podprsenka... není běžné.) Stejně tak plní hercům kapsy malými dobovými rekvizitami, jako je třeba rtěnka nebo kapesníček, a nechává je, aby je zapojili do hry, pokud budou cítit, že je to pro danou postavu správné.

²¹z přednášek doc. Vlasty Koubské, osobní zápisky Františka Tröster

záběrům. S rostoucím dramatickým napětím se i pohyb točny zrychloval a tempo vrcholilo scénou vzpoury. Rychlostí hladkých, nerušivých, scénických změn tak určoval tempo dramatického času - vytvářel časovou strukturu představení, její dramatický rytmus.

Pohybem točny ale mohl ovládat nejen rytmus, ale i atmosféru představení, jako například ve hře Karla Čapka „*Bílá nemoc*“ (1937, Slovenské národní divadlo), kde uvádí, že k tvorbě scénografie přistupoval jako k tvorbě filmového libreta. Krátké scény se tu často dramaticky střídají: prostředí rodiny, nemocnice, ulice... ty všechny Tröster rozlišil pomocí kontrastních povrchových struktur: rodina - domácká tapeta, prostředí ordinace - lesklá dýha a střídáním těchto materiálových povrchů zasazoval děj do příslušné atmosféry, což je jev, který je nám známý z filmů. Obdobně funguje užití filmového detailu, které dává divákovi možnost získat až „hmatatelný“ pocit z použitého materiálu. „*Tím jsem vlastně zdivadelněl film a učinil ho součástí, pomůckou divadla.*“²²

2.1 Daleká cesta (film, 1948)

Ve snímku Alfréda Radoka²³ „*Daleká cesta*“, pro který vytvářel scénografii právě František Tröster, si výtvarník naopak „vypůjčil“ pro film některé vyjadřovací prostředky divadelní.

Film z roku 1948, na námět Erika Kolára (jenž sám byl vězněm v Terezíně) poukazoval nejen na antisemitismus na straně nacistických Němců, ale zohlednil také bohatou tradici antisemitismu v českých zemích. Celý film je poskládán ze tří rovin - fiktivní příběh židovské lékařky Hany a jejího křesťanského manžela Toníka, expresionistické vyjádření stísněné atmosféry strachu koncentračního tábora v Terezíně a dokumentární záběry, které zasazují dění do historického kontextu nacismu a okupace. Roviny se navzájem prolínají a pomocí znaků spíš než aby diváka souvisle prováděly souvislým dějem filmu, mají za úkol přenést na něj tíživost a bezvýchodnou atmosféru doby.

²²Z přednášek doc. Vlasty Koubské, osobní zápisky Františka Tröster

²³Alfréd Radok byl doté doby jen divadelním režisérem, Daleká Cesta byl jeho filmový debut. Bohužel kvůli tématu a nově nastolenému režimu se film nesměl premiérovat v pražských kinech, byl hrán jen krátce v maloměstských a příměstských kinech a následně byl zakázán úplně. VOSKA, VÁCLAV: *Daleká cesta*:: [online]. [cit. 2021-5-30]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396098/daleka-cesta>

V tomto snímku se právě do jisté míry „boří“ hranice definice, kterou jsem stanovila dříve - že to, co filmový divák uvidí, určuje kamera záběrováním. Zde je umožněno, aby si vybral, co bude sledovat: zajímavou technikou použitím tzv. split screenu. Pomocí trikových efektů je převeden obraz do obrazu, a divákovi je tedy nabídnuto, aby si vybral, co bude v danou chvíli sledovat, získává jistou svobodu a hlavně, je mu umožněno oba dva obrazy porovnávat, hledat v nich spojitosti a rozdíly.

Samozřejmě, že každý se snaží sledovat oba dva obrazy zároveň, nicméně nikdy nemůže současně věnovat oběma plnou pozornost. Jedná se o určitou techniku vidění, která nám dovoluje sledovat proměnlivé vztahy mezi dvěma vizemi holokaustu. Ani jedna vize nevyjevuje úplnou skutečnost, skutečnost odhaluje jejich vzájemné prolínání.

Citace z válečného filmu František Tröster využil již dříve, a to při zpracování inscenace Karla Čapka „Bílá nemoc“ (1937, Slovenské národní divadlo), kdy při scénických změnách promítal na konvexní a konkávní průmětny záběry jedoucích tanků a záběrů z bitev.

Změna prostředí tedy probíhala nejen rychle, ale díky promítaným záběrům divák nevypadl z emoce, kterou prožíval, ale ta naopak ještě zesílila právě realistickými dokumentárními záběry a podpořila protiválečnou tendenci kusu.



Obrázek 1: Daleká cesta (1948), režie: Alfréd Radok, kostýmy: Jan Kropáček, František Mádl, scénografie: František Tröster, Jan Pacák

Potřeba rychlé změny a potřeba nepřerušit plynulost děje a emoci diváka se netýká pouze scény, ale i kostýmů. Ty se také většinou musí měnit a někdy je na změnu jen pár vteřin. Postava a její charakter se vyvíjí a s nimi často i kostým. Kostýmní

výtvarník musí myslet na tyto změny dopředu, dá se říci, že nenavrhuje pouze kostým, ale hlavně systém, kterým se budou kostýmy měnit tak, aby vyjádřily charakterové změny a zároveň nenarušily dramatický čas děje. Pokud je, například, možnost kostýmy na sebe navrstvit tak, aby se urychlil převlek a nenarušil se ani dramatický čas ani dojem z dramatické postavy, může to herci a plynulému tempu hry výrazně pomoci.

Tady se nabízí otázka, jak se vlastně liší v technologickém zpracování kostým divadelní a filmový.

Když jsem tvořila kostýmy pro divadelní adaptaci filmového muzikálu „*Starci na chmelu*“²⁴ pro Studio DVA, což byla moje první větší konfrontace s divadlem, zjistila jsem, že de facto všechno, co může být „na gumu“ a nebo na „suchý zip“, aniž by to divák postřehl a aniž by to viditelně vadilo nebo uškodilo formě kostýmu, by tak mělo být. Herci se mezi tanečními čísly převlékali během pár vteřin, naštěstí však vždy mimo scénu²⁵. Na rozdíl od toho při filmovém natáčení, pokud to tak není vysloveně ve scénáři, se herci převlékají mezi jednotlivými obrazy mimo plac a mají na to „vyhrazený čas“²⁶.

2.2 Upír Nosferatu (film, 1922)

Stejně jako by se dalo tvrdit, že divadelní divák „znáročněl“, co se rychlosti scénických změn týče, zdynamičtěl i styl filmového vyprávění²⁷. Když měl v roce 1896 premiéru film bratří Lumiérů „*Příjezd vlaku do stanice La Ciotat*“, diváci křičeli

²⁴režie Adam Kraus, premiéra 7.6.2019 na Letní scéně Vyšehrad

²⁵Nicméně je zajímavé zmínit, že existují dramatické texty, jako například hra „Kámen“ německého autora Mariuse von Mayenburga, ve kterém je dopředu v textu zrod změny dané postavy ukotven na jevišti, přímo před zraky diváka. Tento jev by se dal nazvat jako „divadelní střih“. Herci záměrně neopouští jeviště a veškeré změny se dějí divákům přímo před očima, což může být pro výtvarníka těžká výzva.

²⁶Zde by se hodilo uvést spíš „měli by na převlek mít dostatek času“: Z osobní zkušenosti ale mohu říct, že na převlek skoro nikdy není dost času, hlavně když padá světlo a nebo mají herci závazky a musí v nějaký určitý čas odjet. Na rozdíl od divadla s takovými „rychlými změnami“ není a ani nemůže být počítáno, takže je to pak na šikovnosti kostymérky a míře spolupráce herce, aby se v časové tísní rychle převlékl do nového kostýmu, vypadal podle představ výtvarnice a v ideálním případě kostým navazoval na obrazy předcházející/navazující.

²⁷Sama si pamatuji, když nám máma, coby dětem, chtěla pustit její milovaný film z dětství „*Bella a Sebastian*“ (1965). Díky tomu, že k filmu měla citový vztah, jí nevadilo, že tempo filmu ztratilo jistý švih. Pro nás, pro děti, které vyrostly na „moderních“ pohádkách a filmech, kde se děj odehrával v rychlejším tempu, byl bohužel film ze 60. let naprosto nezábavný a „utahaný“.

hrůzou a vyskakovali ze sedadel - záběry šinoucího se vlaku přímo na ně nikdy neviděli a zdálo se to být natolik reálné, že se báli, aby je vlak nepřejel²⁸.

Stejně tak můj oblíbený němý film „*Upír Nosferatu*“ z roku 1922, který ve své době platil za naprosto děsivý a realistický kinematografický počín, by v dnešní době asi už málokoho vyděsil nejen kvůli svému pomalejšímu tempu. Tvůrci filmu si vypůjčili některé divadelní vyjadřovací prostředky, což je logické vzhledem k tomu, že film byl teprve na počátku, zatímco divadlo mělo v té době již úctyhodnou tradici.

Výrazné masky protagonistů příběhu, stínohra, práce se světlem i velká teatrální herecká gesta, to vše by se dalo zařadit mezi divadelní vyjadřovací prostředky. Na druhou stranu tvůrci využili i výhod filmových prvků, jako je „stop-motion“, díky které dodali příběhu a hraběti Orlokovi nádech nadpřirozena.



Obrázek 2: *Upír Nosferatu* (1922), režie: Friedrich Wilhelm Murnau, kostýmy: Albin Grau; využití divadelních vyjadřovacích prostředků v raných začátcích filmu

I proto je zajímavé sledovat, jak se navzájem film a divadlo ovlivňují, které vlastnosti a vyjadřovací prostředky si od sebe navzájem „berou“. Film si postupem času osvojil divadelní „barevný filtr“, který využívá jak k vyjádření nálady, tak v obdobném principu, který je divadlu známý - upoutat divákovu pozornost tam, kde je potřeba. Mohlo by se zdát, že kdysi „býval svět barevnější“. Ve filmech jako „*Kočka na rozpálené plechové střeše*“ nebo „*Starci na chmelu*“, jsou kostýmy o dost víc pestrobarevné než ve většině dobových filmů natáčených v současnosti. Barvy

²⁸zmíněno v internetovém článku: SHARF, ZACK. Lumière Brothers' 1895 Short 'Arrival of a Train' Goes Viral With Fan-Made 4K Restoration. *IndieWire* [online]. 5.2.2020 [cit. 2021-5-24]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2020/02/lumiere-brothers-arrival-of-a-train-4k-update-1202208955/>

kostýmů a scény dřív jakoby bývaly „věrnější realitě“²⁹, zatímco dnes je každý film barevně sjednocen jak okem kostýmního výtvarníka, tak okem architekta i režiséra a následně samozřejmě doladěn v postprodukci.



Obrázek 3: Starci na chmelu (1964) vrchní řada, Kočka na rozpálené plechové střeše (1958) spodní řada; barevné schéma

Většina filmových režisérů a výtvarníků si osvojila barevnost coby pomocníka pro navození určité emoce, pro vyjádření vztahu mezi postavami nebo pro upoutání divákovy pozornosti na místo/postavu, které je pro něj v ten moment důležité - princip, který je divadlu už dlouho známý. Do svých filmů jej perfektně zapojuje Wes Anderson, jehož filmy jsou vždy poměrně výtvarně stylizované.

Ačkoli jeho filmy na první pohled vypadají radostně, až pohádkově (díky barevnosti, která je pro jeho práci typická), jsou jásavé barvy většinou v rozporu s tím, co se na plátně odehrává a je možné v nich objevit jistý barevný klíč. Celková barevnost působí na první pohled rozmarně, až jako kreslená pohádka. Právě tuto rozvernost staví Anderson do kontrastu k těžkým tématům, o kterých ve svých filmech vypráví.

Červený barevný akcent v jeho filmech nosí postavy, které v sobě v průběhu filmu řeší určité trauma, většinou z dětství. Snad i proto ta „dětská“ barevnost. Ať už je to Chas Tenenbaum z filmu „Taková zvláštní rodinka“ (2001, kostýmní výtvarnice: Karen Patch), který nosí červenou teplákovou soupravu nebo Steve Zissou v červené čapce z filmu „Život pod vodou“ (2004, kostýmní výtvarnice: Milena

²⁹Důvodů, proč tomu tak je, může být několik. Barevný analogový film byl novinka 40. let, tvůrci i diváci byli nadšení a chtěli nově vzniklou technologii prozkoumat. Úprava barev v postprodukci nebyla tak jednoduchá, jako je dnes a také velmi drahá.

Canonero). Tíživost situací jeho charakterů je mnohdy v určitém paradoxu ke zvolené barevnosti³⁰.

Styl Wes Andersonových filmů je lehce rozpoznatelný, podobně jako malby významných malířů. V jednom z rozhovorů³¹ kostýmní výtvarnice Milena Canonero uvedla, že Anderson je nejen režisérem, ale i spoluvůrcem celé výtvarné části. Zároveň popisuje, že jako režisér ví, co chce, ale i tak nechává výtvarníkovi z velké části volné pole působnosti. Je prý až puntičkářský, co se detailů týče a čeká od svého kreativního týmu velkou dávku invence.

Canonero dále říká, že veškeré postavy vznikaly po řadě mnoha e-mailů a osobních schůzek v kruhu celého týmu, včetně šéfa výpravy a uměleckého maskéra tak, aby vše perfektně zapadalo do barevného konceptu Andersonovy vize. „*Každá barva má svou melodii a Wes hlídá, aby dokonale ladily.*“³² Milena Canonero s Wesem Andersonem spolupracovala na filmech „Život pod vodou“ (2004), „Darjeeling s ručením omezeným“ (2007) a „Grandhotel Budapešť“ (2014).

2.3 Grandhotel Budapešť (film, 2014)

Nejbarevnější, a můj nejoblíbenější, snímek je bezesporu právě výše zmíněný „*Grandhotel Budapešť*“.

Děj se odehrává v minulém století ve čtyřech historických obdobích a je v něm zachycen život majitele grandhotelu a bývalého portýra Zera, který svůj příběh vypráví mladému spisovateli. Ve filmu se objevují jisté spojitosti s historickými reáliemi čtyř dob, ve kterých se děj odehrává (roky: 1932, 1968, 1985 a blíže nespecifikovaný rok po smrti spisovatele).

Všechny kostýmy i výprava jsou stylizované, jednak proto, že se jedná o subjektivní vyprávění a děj se tedy odehrává ve vzpomínkách majitele hotelu Zera, a snad i proto, že se grandhotel nachází ve smyšleném státě Zubrowka. „Pocit“ reálných „světových“ oděvních siluet daných období nicméně zůstává zachován³³.

³⁰např. cukrově růžová a vojska „SS“ v Grandhotelu Budapešť.

³¹z internetového článku: the wes anderson style: an interview with milena canonero. *Abrams&chronicle books* [online]. [cit. 2021-5-15]. Dostupné z: <https://www.abramsandchronicle.co.uk/blog/the-wes-anderson-style-an-interview-with-milena-canonero/>

³²tamtéž

³³Canonero v rozhovoru zmínila, že zde děj filmu vlastně vybízel k jakési „historizující stylizaci“, jelikož se 80% děje odehrává v dávných vzpomínkách, které jsou vyprávěny. I proto kladla důraz na kostýmy

V Zerových vzpomínkách vidíme grandhotel jako místo překypující barvami. Ačkoli v tu dobu za zdi hotelu bouří válka, uvnitř poskytuje hotelové lobby jakýsi únik před realitou šedých dní v podobě plejády nejrůznějších opulentních kostýmů a sytých barev. V letech novodobějších jsou naopak barvy tlumené, stále teplé (působí útulným dojmem), ale z hotelového lobby čpí jistý nezájem, úpadek, jakoby ta nejlepší léta měl již za sebou. To samé platí pro barevnost a formu kostýmů.

Záporní hrdinové jsou ve filmu oděni do černé, úředníci a vojáci jsou šedí, zatímco kladní hrdinové nosí ty nejsytější křiklavé barvy a díky tomu poznáme při konfrontaci postav téměř okamžitě, kdo je kdo. Takovýto styl myšlení a výstavba scény i kostýmů by se dle mého daly nazvat téměř divadelní.



Obrázek 4: Grandhotel Budapešť (2014), kostýmy: Milena Canonero, barevné schéma

2.4 Králíček Jojo (film, 2019)

Obdobný přístup zvolil pro svůj film „*Králíček Jojo*“ natáčený u nás, v České republice, režisér Taika Waititi s kostýmní výtvarnicí Mayes C. Rubero.

S až dětským přístupem a barevností pojali téma 2. světové války a světa malého chlapce, který se sice hlásí k Hitlerjugend, nicméně hlavně proto, že tam má kamarády a bere to spíš jako chození do skauta. Jeho nejlepším kamarádem je imaginární Hitler³⁴. Jeho „přesvědčením“ o tom, že jsou židé děsivá monstra, která je

hlavních postav příběhu - aby byly dobře zapamatovatelné a lehce rozpoznatelné. Zkrátka aby se dalo uvěřit, že si ty osoby Zero pamatoval dlouhých 40 let.

³⁴ kterého ztvárnil sám režisér Taika Waititi. Sám na otázku: „Proč právě Vy jste se rozhodl hrát ve filmu postavu imaginárního Hitlera?“ odpověděl: „Jsem napůl maor a napůl žid, co víc by mohlo Hitlera

třeba zneškodnit, otřese fakt, že je v průběhu filmu konfrontován židovskou dívkou, kterou jeho matka tajně schovává na půdě.

Přes tíživost tématu holokaustu a nacismu jsou kostýmy i lokace laděné do sytých radostných barev právě proto, že se na válečné Německo diváci dívají optikou desetiletého dítěte. Maminka Jojoa Rosie nosí módní siluety 30./40. let, které podtrhuje extravagantním kloboučkem.

Děj filmu je jasně dobově zařaditelný, nicméně díky stylizaci „dětského světa“ a osobitému humoru režiséra a dramaturga, kterým je celý děj protkán, jakoby ani není nutné klást si otázku: „Mohlo by to tak v té době za války v Německu opravdu být?“³⁵.

Jedním z ústředních motivů a zároveň znakem, který není na divadelní prkna přenosný, je motiv bot a zavazování tkaniček. Ve filmu několikrát vidíme Rosiny boty, které v sobě nesou jak radost a tanec, který Jojoova matka miluje, tak na konci filmu se z nich stává posel špatných zpráv³⁶.

Jojo si neumí zavázat sám tkaničky a tak jsou boty na šněrování i určitým symbolem jeho dospívání - dokud si je neumí sám zavázat, je ještě malý kluk. V průběhu filmu se o to několikrát neúspěšně pokusí, nejdojemnější je ale určitě moment, kdy Jojo zjišťuje, že jeho matku za šíření protinacistických letáků nechali oběsit.

Taika Waititi si právě pro toto sdělení divákovi vybral právě její boty, které kamera odhalí visící mezi ostatními oběšenci, Jojo boty poznává a pokouší se je mamince alespoň naposledy zavázat, ale marně.

Tíha situace je zakódovaná v pohledu malého chlapce v 1. osobě právě na detail visících matčiných bot. Jak už jsem zmiňovala výše, v divadle divák vidí herce po většinu času celého, od hlavy k patě, a je nemožné předvést tuto scénu tak, aby ji každý viděl z pohledu Jojoa. Takový moment tajemství a filmový intimní detail

naštvat, než že ho hraje chlap jako já?“ (odposlechnuto během natáčení v jednom z rozhovorů na place)

³⁵Pro natáčení filmu byly voleny velmi syté a barevné kostýmy, jejichž kontrasty byly následně „vytahovány“ v postprodukci, aby byly ještě výraznější. Sama výtvarnice Mayes C. Rubero spolu s režisérem si byli vědomi, že lehce překračují hranici dobové přesnosti v barevném spektru, nicméně v rámci výtvarné koncepce si osobně nemyslím, že by šlo o něco rušivého.

³⁶Z internetového článku: TANGCAY, JAZZ. *Mayes C. Rubero on Storytelling Through Costume Design* [online]. 31.1.2020 [cit. 2021-5-16]. Dostupné z: <https://variety.com/2020/artisans/awards/mayes-rubero-jojo-rabbit-costume-design-1203487510/>

rozvázaných bot na jeviště není přenosný³⁷. I to je filmový detail³⁸ a příklad, že kostým není jen "oblečení" herce, ale prostředek vyprávění příběhu postavy.



Obrázek 5: Králíček Jojo (2019), kostýmní výtvarnice Mayes C. Rubero, barevné schéma

Wes Anderson i Taika Waititi ve svých filmech užívají velkou míru stylizace³⁹ a tím se stylem kostýmu a výpravy blíží ke stylu divadelnímu, i když vzdáleně.

A tu narážím na další z aspektů, ve kterém se divadlo a film převážně liší - podstata dobové přesnosti. Mám za to, že díky rozdílným vyjadřovacím prostředkům obou médií jsem měla původně, než jsem začala studovat na DAMU, představu, že postup v tvorbě a ve vzniku filmového a divadelního kostýmu musí být odlišný naprosto diametrálně⁴⁰.

³⁷ Jojoovi se poprvé zavázat tkaničky zadaří až na úplném konci filmu právě Else, kdy je po válce a ona může konečně opustit půdu. On ji vypouští do světa, jako kdysi matka jeho samotného.

³⁸ O vyprávění příběhu postavy pomocí kostýmních detailů, z osobního rozhovoru s Jenny Beavan: „Když jsem zahájila přípravy pro tento projekt (*White Bird: The Wonder Story*), objevovala jsem krásné detaily na dobových fotkách ze života na francouzském venkově. Barety, ženy v černém, *bleu de travail* (krátký modrý pracovní kabát, něco jako „montérky“)… a z těchto prvků jsem začala skládat. Tady mám krásnou fotku, kterou jsme víceméně do filmu vnesli tak, jak je zachycená - dívky jdou do školy, všechny mají pohorky a teplé ponožky, stejně jako to máme na našich herečkách. Všechny tyhle detaily tě ovlivňují. Ukládáš si je do paměti. Třeba tohle je zajímavé, na tuhle fotku jsem úplně zapomněla, ale i tak jsme tyhle stejné šaty nechávali ušít. Čím víc referencí nakoukáš, čím víc si to vryješ do podvědomí, tím přesněji můžeš určit, co je relevantní a co ne.“

³⁹ Mým oblíbeným kostýmním detailem pro pozorného diváka jsou papírové zelené uniformy, které nafasují dětští vojáci. Armáda láká rekruty na uniformy ze skvělého, lehoučkého materiálu, který je jako papír a skutečně Yorki, kamarád Jojoa, odehrál tuto fázi filmu v uniformě, která byla ušita z kartonu, potaženého zeleným plátnem. Uniformou bylo přesně 6, protože se postupem děje různě ničily. Materiál symbolizuje odkaz režiséra a scénáristy - zklamání, všechno byla jedna velká fraška, Potěmkinova vesnice.

⁴⁰ Samozřejmě existuje mnoho výjimek, kdy je divadelní kostým „striktně dobový“ zatímco je filmový kostým „silně stylizovaný“.

Díky tomu, že divadlo nikdy nemůže a ani nechce konkurovat filmu v navození pocitu absolutní reálnosti, ani kostýmy nemusí být „úplně realistické“. Inscenace, ač odehrávající se v realistických kulisách, se neodehrává v reálném prostoru. „*Přelet nad kukaččím hnízdem*“ se nebude hrát v opravdové nemocnici na oddělení duševně chorých. A i kdyby se odehrával ve starém nepoužívaném ústavu divák ví, že se nejde dívat na skutečné pacienty v reálném čase.

I díky té výše zmíněné dohodě mezi divákem, herci a tvůrci je v divadle jakoby dovolena větší dávka stylizace, kterou divák nevnímá coby rušivý element. Neočekává, že když navštíví v dnešní době Shakespearovskou inscenaci, musí nutně herci být v kostýmech z alžbětinské Anglie, a stejně tak je ochoten přistoupit na to, že dřevěná bedýnka může být lodí, stupněm vítězů a nebo trůnem.

Na rozdíl od toho u dobově zasazeného filmu je od kostýmů a scény určitý způsobem očekáváno, že jaksi budou odpovídat dobovým reáliím. Zde je velmi tenká hranice mezi celkovou stylizací, která je přijata⁴¹, a zdánlivým, „nevědomostním“ přešlapem. I to jsem řešila v rámci mého výzkumu s kostýmní výtvarnicí Jenny Beavan⁴², se kterou jsem toto jaro měla možnost spolupracovat na natáčení filmu „*White Bird: The Wonder Story*“⁴³. Jenny B. ve svých filmech dobovost dodržuje a to poměrně striktně⁴⁴. Dokonce mi řekla, že kdyby byl projekt White Bird divadelní inscenace, přistupovala by k tvorbě kostýmů naprosto stejně a výsledek by se nikterak nelišil od toho filmového (tedy oděvy v siluetách 40. let). Nicméně sama podotkla, že velmi

⁴¹Filmem, který je pro mě dobrým příkladem, je *Romeo a Juliet* (1996) s Leonardem di Capriem a Claire Danes, v režii Baze Luhrmana. Namísto romantických altánů, majestátných rób a ušlechtilých kordů jsou kulisami pro notoricky známý příběh benzínové pumpy, kožené bundy a plné zásobníky pistolí. Režisérův záměr byl otestovat osudovou lásku protagonistů v „moderním světě“ a za mě uspěli jak milenci, tak režie, tak kostýmy, které ač novodobé, mají stále skvělou charakterovou výpovědní hodnotu.

⁴²Filmová oscarová kostýmní výtvarnice, mezi její neznámější práce patří *Pokoj s vyhlídkou*, *Mad Max: Fury road*, *Králova řeč*, *Dítě číslo 44* a mnoho dalších. Vystudovala scénografii na Central St. Martins v Londýně, věnovala se jak divadlu (kostýmy i scéna), tak filmu (kostýmy), od roku 2015 se věnuje pouze filmu. Díky smyslu pro detail a přesnému hledání charakteru postavy patří mezi nejlepší kostýmní výtvarníky této doby.

⁴³Připravovaný historický film z 2. světové války ve Francii, podle grafického románu autorky Raquel J. Palacio, režie: Marc Forster.

⁴⁴Z osobního rozhovoru s Jenny Beavan: „Když jsem pracovala na *Sherlockovi Holmesovi s Robertem Downey Juniořem*, všichni si mysleli, že k tomu budu přistupovat moderně a že i oblečení budu používat modernější. Ale to jsem neudělala. Dala jsem mu striktně dobové kousky a nechala ho, ať si s nimi udělá, co ho napadne. Stejně to tak lidé určitě dělali i v té době. Takže vlastně ten způsob, jakým ty dobové kousky nosil, vtiskl jeho charakteru jakousi modernost. To si myslím, že je dovolené. A vždy je možné v oděvu použít anachronické, to je naprosto přirozené a děje se to do dnes, že lidé nosí „starší“ kousky, protože je mají rádi. Je to spíš o tom, jak se ty kousky použijí než úplně o tom, že by bylo povoleno „přetahování“ moderních prvků do dobových kostýmů. Samozřejmě všechno tohle je můj pohled na věc, takhle bych to dělala já. Já bych nikdy nepoužila nic modernějšího do filmu z doby předcházející. Je lepší si říct: „Mají strýčka, který jim vozí kousky z Indie.“ nebo něco takového.“

záleží na koncepci daného snímku a na shodě výtvarného týmu. V divadle ani u filmu není nic militantně zakázáno a vždy, když vznikne nějaká pomyslná hranice, najde se někdo, kdo se pokusí ji překročit.

2.5 Šumař na střeše/Anatevka (div. inscenace 2018, Komische Oper Berlin)

Divadelní inscenace, na kterou mě upozornila právě Jenny Beavan a která je v kostýmech čistě dobová, je „Šumař na střeše/Anatevka“ v Komische Oper Berlin, v režii Berrie Koskyho.

Téma antisemitismu se rozhodl uvést v době, kdy ve vzduchu visela problematika migrantů a vzrůstala vlna nevole jim pomoci. O to relevantnější je v Berlíně, který se stává jedním z nejvíce multikulturních hlavních měst Evropy. Coby vnuk židovského imigranta navíc Kosky zapojil do děje i osobní vzpomínky na dětství.

Celý děj otevírá scéna, kdy malý chlapec prozkoumává šatní skříň plnou kožichů⁴⁵, vyleze na ni a na housle zahraje ústřední melodii ze Šumaře na střeše. Z šatníku následně vyjdou postavy, židovská rodina s pěti dcerami, které se otec snaží provdat za dobře situované manžely, aby jim i sobě zajistil lepší život.

Scéna, která je většinu času dost strohá a navíc zasněžená, působí na diváka tíživým dojmem situace, kdy je rodina nucena se proti své vůli vystěhovat ze svého domova, aby unikla smrti. Dobově přesné kostýmy členů židovské obce (tality, šaty dlouhé až na zem, široké klobouky...) jakoby dodávaly atmosféře na váze snad tím, že evokují dobové fotografie všem tak notoricky známé otřesné události, jako jsou židovské pogromy na Ukrajině. Jenny Beavan v jednom z našich rozhovorů tuto inscenaci uvedla jako příklad divadelního představení, které ji jako diváka velmi zasáhlo. Scéna, kdy celá rodina stojí na obráceném stole, tiskne se k sobě, všude okolo je prázdno a jen tiše padá sníh prý patří k jedněm z nejvíce tíživých, které měla tu možnost vidět⁴⁶. Zároveň jsou kostýmy natolik dobově přesné, že by se daly použít i do historicky zasazeného filmu.

⁴⁵Osobní dětská vzpomínka B. Koskyho - vzpomíná, že miloval „prolézat“ skříň, kde měla matka kožichy.

⁴⁶Záznam z představení bohužel není on-line k vidění, nicméně i z fotek cítím tíživost, kterou musela inscenace na diváky přenášet.



Obrázek 6: Anatevka (Šumař na střeše) premiéra 2018, režie: Barrie Kosky, kostýmy: Klaus Bruns

2.6 Karamazovi (film, 2008)

Zajímavou fúzí kostýmů divadelních a vyprávění příběhu filmového je bezpochyby zpracování „*Bratří Karamazových*“ Petra Zelenky. Výprava filmu působí, jako kdyby původní divadelní adaptaci „vytrhl“ z Dejvického divadla Zelenka, a nechal v příběhu stejné herce⁴⁷ odjet na divadelní zájezd do Krakova, kde měli představení uvést v rámci festivalu v netradičním prostředí areálu ocelárny⁴⁸.

Jako diváci sledujeme generální zkoušku, při které se postupně stírá předěl mezi osudy herců a postav, které ztvárňují.

Kostýmní výtvarník Martin Chocholoušek původní kostýmy Ivany Brádkové nepřejal, ale naopak je rozvedl a posunul, aby výsledný kontrast dramatických situací na jevišti a hereckých osobních osudů byl ještě naléhavější. Každý kostým kromě charakteru dramatické postavy totiž vyjadřuje i charakter každého herce.

Tak například Martin Myšička je oblečený napůl v kostýmu už při prohlídce haly, což podtrhuje charakter mírného a poctivého Aljoši, a při generální zkoušce je jediným, který je oblečený precizně, zatímco ostatní muži mají nahozené kostýmy jen tak, „aby se neřeklo“ (například David Novotný má přes sebe dvě košile a vestu s rozpáranými zády).

⁴⁷kromě postavy Kateřiny, kterou ve filmu ztvárnila M. Badinková, ale v Dejvickém divadle ji hrála Zdeňka Žádníková

⁴⁸Zajímavostí je, že zatímco přes den sloužil areál Železáren Hrádek, ve kterém bylo postaveno pódium, filmařům, v noci normálně probíhal provoz ocelárny. Natáčení trvalo pouhých 20 dnů.



Obrázek 7: Bratři Karamazovi (2000), Dejvické divadlo, režie: Lukáš Hlavica, kostýmy: Ivana Brádková



Obrázek 8: Karamazovi (2008), režie: Petr Zelenka, kostýmy: Martin Chocholoušek

Původní záměr Petra Zelenky byl „zakonzervovat“ představení Bratři Karamazovi pro budoucí generace. Nicméně si byl vědom, že „klasické“ záznamy divadelních představení podávají jen neúplné svědectví o představeních samotných a proto se rozhodl vytvořit kolem divadelních Karamazových ještě jinou realitu, jiný příběh, jehož součástí by byli i diváci.⁴⁹

⁴⁹ z on-line článku: HEJDOVÁ, IRENA. Knoflíkář Zelenka hledal Boha v ocelárnách. *Aktuálně.cz* [online]. 2007 [cit. 2021-5-15]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/knoflikar-zelenka-hledal-boha-v-ocelarnach/r~:i:article:509819/>

2.7 Očitý svědek (div. inscenace 2021, Národní divadlo)

Dalším unikátním projektem, který vznikl díky corona krizi, je projekt Národního divadla, v režii Jiřího Havelky: „*Očitý svědek*“.

Inscenace, zabývající se tématem očitých svědectví, se skládá z několika sérií videí, kdy svědci podávají „vysvětlení“ o hrůzné události masakru na Švédských šancích v obci Lověšice u Přerova v roce 1945.

Celý projekt je inspirovaný virtuálním rozhraním, ve kterém se teď všichni už rok pohybujeme a připomíná konferenční videohovor přes službu MS Teams nebo Zoom. Autoři v neotřelém zpracování přirovnávají dennodenní „zírání“ do obrazovek a hodiny on-line debat a hovorů k výslechu. Díky nutnosti přenést inscenaci do virtuálního prostředí se jim ale naskytla zajímavá možnost, obsadit desítky herců⁵⁰, coby představitele všech generací, kteří podávají přesvědčivou výpověď o tom, co může přinést strach, lhostejnost, zlo a lidská zloba.

Před strohou, oprýskanou zdí se herci střídají na jedné dřevěné židli. Oblečení jsou do dobových poválečných kostýmů⁵¹, nicméně drtivou většinu z nich vidíme jen od pasu nahoru. Promlouvají do kamery až protokolárním jazykem, divák nevidí krev, neslyší dětský pláč, a právě v takovém minimalismu ho nechává režisér o to přesvědčivěji vtáhnout do děje, který se rozvíjí v jeho hlavě.

V tom je čitelný divadelní přístup, který jsem zmiňovala výš - většina akce se neodehrává na jevišti/před kamerou, ale v divákově myslí⁵². Jedná se o novátorský, ojedinělý počín, kde hranice mezi divadlem a filmem záměrně tvoří dokonalou symbiózu. „*Očitý svědek*“ stojí samostaně nezapadá zcela ani „do škatulky“ divadelní inscenace, ani do filmu. Vznikl z potřeby pod tíhou pandemie oboje účelově propojit, nikoli jedno druhým nahradit.

⁵⁰Přesněji do projektu bylo obsazeno 34 herců, převážně členů Pražské Činohry ND.

⁵¹Kostýmní výtvarnice Andrea Králová.

⁵²Hra *Očitý svědek* měla být původně zkoušena jako „klasická“ inscenace na divadelních prknech a měla být vystavěna podobně jako antická dramata - postava předstupuje před diváky, aby jim sdělila svědectví o situaci, která se stala kdesi v zákulisí.



Obrázek 9: Očitý svědek, Národní divadlo, premiéra: 2021, režie: Jiří Havelka, kostýmy: Andrea Králová, scéna: Martin Černý

2.8 Pravda o 17/11 (div. inscenace, 11:55, NOD)

Dalším příkladem použití filmových technologií přímo na jevišti je inscenace „*Pravda o 17. listopadu*“ divadelního spolku 11:55, která vznikla coby satira v reakci na absurdní politické dění. Divák se ocitá v prostředí oslav fiktivního 5. výročí převratu, který se měl udát 17.11.2018, a který konečně dal naší republice ten správný směr po „přešlapu“ v roce 1989.

Inscenace je vedená jako televizní vysílání, v němž se střídají pořady různého typu – reportáž z demonstrace na Václavském náměstí, předpověď počasí, premiér jako host ve studiu, zábavně-výchovný pořad pro děti, politická debata vedená majitelem nejmenované televize a mnoho dalších. Herci, kteří stojí před green screenem, sice hrají živě, ale divák až přes obrazovku vidí prostředí, ve kterém se reportáže odehrávají. Jedná se tedy o jakousi fúzi, kde sice herci hrají přímo před očima diváků, ti je ale pozorují přes promítání na plátně.

Nejsilnější částí představení pro mě byl úplný závěr, kdy herci vystupují ze svých rolí a společně s diváky vedou diskuzi na téma politiky a sebezpřijetí⁵³.



Obrázek 10: Pravda o 17/11, 11:55, režie: Petra Tejnorová, scéna a kostýmy: Adriana Černá

⁵³Herečka Tereza Volánková se například svěruje, jak bylo těžké se vyrovnat se zjištěním, že její oblíbený dědeček byl zarytým komunistou. Herec Jan Hofman si zase postesknul, že když jezdí na vesnici za rodinou, všichni mu omílají, že mu v Praze „vymyli mozek“.

2.9 Amadeus (div. inscenace 1979, Broadway; film 1984; div. inscenace 2015; Royal National Theatre)

Při svém výzkumu v rámci této diplomové práce jsem narazila na otázku, jestli existují filmy nebo inscenace, které po svém uvedení veřejnosti stanovily jistou tradici pro další nastudování nebo filmová zpracování. Například po uvedení filmu „Amadeus“ (1984) Miloše Formana, pro který vytvořil ikonické kostýmy Theodor Pištěk, můžeme pozorovat, že se velmi často v inscenacích objevuje Amadeus Mozart v divoké paruce po vzoru právě filmového Amadea. Formanova a Pištěkova koncepce do jisté míry vychází z vizuálu původního divadelního představení uvedeného nejprve v National Theatre Londýně roku 1979 a pak převzatého a uvedeného na Broadwayi v roce 1980⁵⁴, jehož zpracování kostýmů bylo době děje víceméně věrné.

Faktem je, že jedná-li se o jakýsi životopis reálné osoby, zasazený do určitých dobových reálií, a v neposlední řadě o muzikál, drží se autoři kostýmů povětšinou siluet dané doby, se kterou je zápletka spjatá. Nicméně růžovou rozpustilou a rozčepýřenou paruku použil Theodor Pištěk pro Formanův film a celým generacím inscenátorů se nedaří se z jeho skělé zkratky vymanit. Natolik je dobrá a přesná. Citují ho častěji, než si připouštějí, protože si už často Mozarta neumějí jinak představit. Je to svým způsobem poklona jeho přesnému a přitom ne puntičkářsky doslovnému používání dobové siluety. Charakter tu vystihl s geniální nadsázkou, která se stala skoro normou.



Obrázek 11: různá zpracování Amadea - zleva 1979 (divadelní hra NT London, poté 1980 Broadway Theatre NY, režie: Peter Hall, kostýmy: John Bury), 1984 (film, režie: Miloš Forman, kostýmy: Theodor Pištěk), 2015 (divadelní hra NT London, režie: Michael Longhurst, kostýmy: Chloe Lamford)

⁵⁴Forman oslovil na roli Mozarta jeho divadelního představitele Marka Hamilla, který byl v té době hlavně známý díky roli Luka Skywalker a sám herec si nepřál, aby byla postava z Hvězdných Válek spojována s postavou světoznámého hudebního skladatele. Chtěl, aby diváci přišli na film kvůli Amadeovi, ne kvůli postavě rytíře jedi.



Obrázek 12: zpracování muzikálu „Amadeus“ u nás i ve světě - opakující se excentrická paruka (horní řádek zleva: Divadlo Šumperk, režie: Michal Zetel, kostýmy: Magdaléna Teleky; Folger Theatre Washington D.C., režie: Richard Clifford, kostýmy: Mariah Anzaldo Hale; Albuquerque Little Theatre, režie: Henry Avery, kostýmy: Joe Moncada; spodní řádek zleva: Městské divadlo Mladá Boleslav, režie: Pavel Khek, kostýmy: Michaela Horáčková Hořejší; North Coast Repertory Theatre San Diego, režie: Richard Baird, kostýmy: Elisa Benzoni; Theatre Tulsa, režie: Hannah Whitson a Jojo Nichols)

2.10 Přelet nad kukaččím hnízdem (div. inscenace 1963, Broadway; 1975 film, režie: Miloš Forman)

Divadelní hra „*Přelet nad kukaččím hnízdem*“ na motivy románu Kena Keseyho měla premiéru r. 1963 v Broadway Theater, New Yorku⁵⁵.

Fotek a informací o inscenaci se nedochovalo mnoho. Z toho mála obrázků je ale patrné, že původně pacienti kostýmní výtvarník Noel Tylor neunifikoval tak, jako je známe z Formanova filmu v kostýmech od Aggie Guerard Rodgers.

Miloš Forman pro svůj scénář nevycházel z divadelní hry, nýbrž ze zmíněného románu a po premiéře v roce 1975 se zdá, že většina dalších divadelních adaptací jeho výklad románu a podobu kostýmů přejaly.

⁵⁵Zajímavostí je, že v tomto původním představení postavu McMurphyho ztvárnil Kirk Douglas, který se snažil o zprodukování natáčení titulu. Získal práva na 10 let, ale nedařilo se mu sehnat filmovou produkci a dostatek peněz. Práva na scénář přenechal synovi Michaelovi Douglasovi, který byl nakonec úspěšný a sehnal jak studio, které projekt zaštitilo, tak peníze na výrobu. V té době byl už ale Kirk příliš starý na to, aby roli McMurphyho ztvárnil a dostal ji Jack Nicholson, který za ni byl oceněn Oscarem. Jediný ze tří snímků za dobu, co se udělují filmové Ceny Akademie, který získal „velkou pěticí“ (Nejlepší film roku, Nejlepší výkon v režii, Nejlepší výkon herce v hlavní roli, Nejlepší herečky v hlavní roli, Nejlepší scénář - adaptovaný) byl natočen s rozpočtem menším než \$2.000.000.



Obrázek 13: Přelet nad kukaččím hnízdem, Broadway Theatre (1963), režie: Alex Segal, kostýmy: Noel Taylor



Obrázek 14: Přelet nad kukaččím hnízdem (1975), režie: Miloš Forman, kostýmy: Aggie Guerard Rodgers

Rozhovor na téma: adaptovat inscenaci v čase či ne, jsem vedla s režisérem Adamem Krausem, když jsme spolupracovali na nastudování inscenace „*Starci na chmelu*“.

Ústřední téma, které muzikál rozebírá, je dle mého soudu do dnešní doby nepřenositelné. Atmosféra nedobrovolné chmelové brigády, letní zakázané lásky a typického donašečství dob 60. let v komunistickém Československu by přenést do současnosti úplně nešla. Právě ta atmosféra tvoří 80 % z notoricky známého příběhu a kdybychom jej násilím vyrvali a zasadili ho do 21. století, zbyla by jen zápletka, která už v dnešních poměrech stejně není platná⁵⁶. Násilná aktualizace jen stěží podobným příběhům prospěje.

Na rozdíl od „*Amadea*“, odpověď na otázku, zda-li aktualizovat výpravu a kostýmy při určování koncepce pro hru „*Přelet nad kukaččím hnízdem*“, podle mě tak jednoznačná není. McMurphy ani Velká Sestra nejsou reálnými historickými postavami a ústřední témata hry jsou stále platná. Kdo je a kdo není blázen, kdo a proč má pravomoc to určovat; absolutní nadvláda instituce versus lidská důstojnost; nátlak společnosti a z něj pramenící ostych a hanba; váha lidské svobody a dopad totální nesvobody na člověka...

⁵⁶a tj. poměr mezi spolužáky v dnešní době nikoho ani nešokuje a určitě by nevedl k opovržení společností a hanbě.



Obrázek 15: Přelet nad kukaččím hnízdem, různé adaptace (zleva): Steppenwolf Theatre Company Chicago (2000), režie: Terry Kinney, kostýmy: Laura Bauer; Portland Center Stage (2011), režie: Rose Riordan, kostýmy: Jeff Cone; New Vic Theatre⁵⁷ (2006), režie: Chris Monks, kostýmy: Ellen Cairns

I já jsem nakonec došla k unifikovanému nemocničnímu prádlu, ačkoli jsem v první fázi vytyčování kostýmní koncepce měla za to, že pacienti budou v civilech⁵⁸. Uniformita ale dává celé podobě jakousi tíživost, jelikož neosobní „mundúr“ zbavuje pacienty originality a tvoří z nich „jednotlivou masu“. Na první pohled nikdo nevybočuje, zároveň v nich zotavující se splývají s okolím, „mizí“.

Nelze tedy s určitostí říci, jestli všechny výtvarníky divadelních adaptací ovlivnil skvělý film Miloše Formana a nebo po vlastní úvaze došli k podobnému závěru. Nicméně jistý vliv filmu minimálně na casting herců ve většině adaptací znatelný je. Z každého McMurphyho je trochu „cítil“ Jacka Nicolsona⁵⁹.

⁵⁷Zajímavostí je, že v tomto zpracování Přeletu nad kukaččím hnízdem hraje Náčelníka Bromdena syn Willa Sampsona, legendárního Náčelníka z kultovního snímku.

⁵⁸V dnešní době totiž pacienti, kteří mají a chtějí nosit své oblečení tu možnost mají. Ve většině ústavů není nošení erárních pyžam příkázáno provozním řádem.

⁵⁹Zde se nabízí připomenout, že v románu postava McMurphyho nevypadá ani z poloviny jako filmový Nicolson. Románový Randle je vysoký, urostlý, zrzavý „vazoun“ s jizvou v obličeji a přelomeným nosem. Já ve své koncepci došla k tomu, že takový vizuál není pro jeho postavu nutně charakterotvorný. Je ale zajímavým postřehem, že jsem při svém bádání nenarazila na adaptaci, kde by McMurphy vypadal právě tak, jak je popsán v románu.

3 Ken Elton Kesey, spisovatel

Narodil se 17. září 1935, byl americkým spisovatelem, řadícím se do postmoderní literatury, přesněji do tzv. generace beatníků⁶⁰.

Vyrůstal jako typický Američan a svůj zájem o sporty (konkrétněji wrestling) zúročil v podobě stipendia na Oregonské Univerzitě, kde se mimo jiné blíže seznámil s divadlem. Zatoužil po změně oboru, která mu však byla zamítnuta, protože jeho stipendium bylo spjaté se sporty.

Během studia se mu naskytla příležitost stáže na Univerzitě ve Stanfordu, kterou přijal a v rámci tamějšího studijního programu byl osloven, aby se stal dobrovolníkem pro výzkum vlivu psychotropních látek na lidskou psychiku, zaštiťovaný americkou vládou. Právě během tohoto výzkumu načerpal inspiraci pro svůj nejslavnější román „*Přelet nad kukaččím hnízdem*“ (1962), coby kritiku klasické psychiatrie té doby, která byla schopná odstraňovat symptomy, nikoli však příčiny. Příčiny Kesey viděl zakořeněné ve společnosti.⁶¹

Román, ač do jisté míry kontroverzní, mu přinesl značnou popularitu a díky utrženým penězům byl Kesey schopný pořídit si roku 1963 v Kalifornii srub, kde pořádal nesčetné LSD večírky, kterým se přezdívalo „acid tests parties“. Mimo jiné osobnosti tyto večírky navštěvoval i spisovatel Tom Wolfe, který o nich napsal knihu „*The electric kool-aid acid test*“ (1968). Keseyho večírky byly jedněmi z prvních „hippie-happeningů“.

Dva roky od vydání „*Přeletu*“ se rozhodl vydat další knihu „*Tak mě někdy napadá*“ (1964), kterou mnozí knižní kritici považují za vrchol Keseyho spisovatelské kariéry. Téhož roku se Kesey vypravil z Kalifornie do New Yorku na Světovou výstavu v pomalovaném školním autobuse (The Furthur), se skupinou přátel, se kterými si přezdívali „Merry Pranksters“. Tímto „výletem“ de facto položil pomyslný „základní kámen“ pro životní styl „hippies“⁶².

V roce 1966 byl Ken Kesey odsouzen k nepodmíněnému trestu odnětí svobody za držení a distribuci marihuany, kterému se pokusil vyhnout tak, že napsal falešný

⁶⁰umělecké a literární hnutí v USA v 50. letech 20. stol., žijící bohémským životem

⁶¹citace z dokumentárního televizního filmu: *Byl jednou jeden film: Přelet nad kukaččím hnízdem: (Vol au dessus d'un nid de coucou, Un)*. TV film. Francie, 2011.

⁶²Pomalovaným autobusem se inspirovala kapela The Who - „The Magic Bus“ (singl a následné téma tour r. 1968) a také kapela The Beatles - „The magical mystery tour“ (filmový muzikál, 1967).

„dopis na rozloučenou“ a odjel do Mexika. Po návratu byl ale stejně zadržen a odpykal si 5 měsíců.

Roku 1975 byl jeho nejslavnější román zfilmován, a to českým režisérem Milošem Formanem, právě podle divadelní adaptace Keseyho knihy. Film získal 5 Oscarů a měl neuvěřitelný úspěch. Sám autor románu však film nikdy neviděl, kvůli sporům o ocenění jeho autorských práv. Dále nesouhlasil s vypuštěním postavy indiánského vypravěče Bromdena.

Po propuštění z vězení se Kesey vrátil na rodinnou farmu v Oregonu, kde za svůj život napsal mnoho krátkých povídek a článků. Do konce života vyjížděl na „toulky“ se svou skupinou „Merry Pranksters“. Ken Elton Kesey zemřel 10. listopadu 2001.⁶³

⁶³informace volně přejaty z videa: *Ken Kesey: Hippie History* [online]. In: . 7.7.2019 [cit. 2021-5-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=whS33Ayl6Zw>

4 Miloš Forman, režisér

Narodil se 18. února 1932 a byl jedním z představitelů Československé filmové nové vlny⁶⁴. Mezi jeho významné snímky, které natočil ještě v ČSSR, patří „*Lásky jedné plavovlásky*“ (1965) a film „*Hoří, má panenko*“ (1967), jehož promítání bylo po pár týdnech zakázáno, pro jeho satirické zesměšnění komunistické strany a vlády ČSSR. Zároveň se bouřili sbory dobrovolných hasičů, které protestovaly proti zesměšňování dělnické třídy, která byla systémem naopak „glorifikovaná“. Oba výše zmíněné filmy byly nominovány na Cenu Akademie v kategorii Nejlepší cizojazyčný film a díky tomu byl Forman pozván roku 1968 na filmový festival v Cannes. Když v ČSSR vypukla normalizace, byl právě na pobytu v Paříži a rozhodl se emigrovat do USA.

I to dává jeho „*Přeletu nad kukaččím hnízdem*“ (1975) jistou váhu - muž, který se vzeprél systému, rozhodl se nepodrobit a utéct, podobně jako Bromden v závěru příběhu. Po obrovském úspěchu právě zmíněného snímku Forman zrežíroval další vyjimečně úspěšný film - muzikál *Vlasy* (1979). Je zajímavostí, že oba tyto filmy mají své divadelní předchůdce a u obou byli původní autoři nespokojeni s filmovým výsledkem⁶⁵.

Stejně tak divadelní předlohu měl i Formanův další snímek „*Amadeus*“ (1984), který získal 8 Oscarů. V mnoha jeho filmech byli obsazováni do vedlejších rolí dříve ne až tak známí herci, kteří díky tomu „nastartovali“ svoje kariéry (například Christopher Lloyd (Max Taber), Vincent Schiavelli (Fredrickson) a Dany DeVito (Martini) v „*Přeletu*“). „*Mám za to, že vedlejší role jsou stejně důležité, ne-li důležitější než role hlavní. Dalo by se říct, že jistým způsobem věnuji víc času výběru vedlejších rolí, protože musí diváka v krátkém časovém úseku okamžitě přesvědčit. Jakmile je spatříte, už je nezapomenete.*“⁶⁶

⁶⁴Hnutí vzniklo mezi studenty FAMU, coby reakce na nesouhlas s komunistickým režimem. Mezi další představitelé vlny patří Věra Chytilová, Evald Schorm, Jiří Menzel a další.

⁶⁵Gerome Ragni a James Rado, autoři původního Broadwayského muzikálu, byli nespokojeni s výsledným filmem, protože Forman podle nich nedokázal zachytit a přenést na filmové plátno původní esenci a atmosféru muzikálu. Z těchto slov můžeme odvodit, že snímek na rozdíl od Keseyho viděli.

⁶⁶citace z edukačního videa: Who is Miloš Forman? [Indie Wire]: CinemaTyler. : 2:35-2:55 [online]. 14.4.2018 [cit. 2021-5-21]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=t8iCZuYo_4

Forman často spolupracoval s francouzským scénáristou Jeanem-Claudem Carrière, například na filmech „Valmont“⁶⁷ (1989) nebo na filmu „Goyovy přízraky“ (2006). Miloš Forman zemřel 13. dubna 2018.

4.1 Přelet nad kukaččím hnízdem (film, 1975)

Při návštěvě ČSSR na začátku 60. let Kirk Douglas navštívil promítání filmu „*Lásky jedné plavovlásky*“. Miloš Forman v jednom z rozhovorů vtipkuje, že po shlédnutí si Douglas nejspíš řekl: „*Tenhle člověk dělá filmy za pár šupů, černobílé, levné a má úspěch, to bych si ten film mohl zafinancovat sám.*“⁶⁸ Douglas nabídl Formanovi, že mu román pošle a zeptal se ho, jestli by měl zájem film režirovat. Miloš Forman nadšeně souhlasil, bohužel ale na hranicích byla kniha zabavena, aniž by se to kdy Forman nebo Douglas dozvěděl.⁶⁹

Kirk Douglas si tedy myslel, že Forman o režii nemá zájem, zatímco Miloš Forman měl za to, že mu Douglas nikdy knihu ani neposlal. Douglas starší měl se zaštitěním filmu problém, zdálo se, že „*nikdo nemá zájem dívat se na duševně nemocné*“⁷⁰. Když chtěl Douglas nakonec práva prodat a natáčení filmu vzdát, přebíral je od něj syn Michael a na rozdíl od otce se sháněním peněz a produkce úspěš. Zároveň v té době viděl film: „*Hoří, má panenko*“ a začal se zajímat o českého emigranta, režiséra Miloše Formana, aniž by tušil, že se stejného režiséra pokoušel získat i jeho otec před sedmi lety. Producenty filmu se stali Michael Douglas a Saul Zaentz, kteří oslovili Kena Keseyho, aby napsal 1. verzi scénáře, nicméně se nedohodli ani na umělecké koncepci ani na finančním ohodnocení.

Miloši Formanovi se prý snažilo spoustu amerických přátel režii „*Přeletu*“ rozmluvit, protože měli za to, že takové „americké téma“ je pro emigranta z ČSSR nemožné zachytit. Forman nicméně oponoval, že téma, které je v románu zachyceno je mu bližší, než kterémukoli Američanovi. „*Na konci války jsem viděl lidi, jak šli s koštětem proti tanku a lidi křičeli - to je šílenec. A dva týdny na to mu stavěli pomník a dělali*

⁶⁷Zajímavostí je, že právě v tuto chvíli probíhá v České republice natáčení seriálu „*Nebezpečné známosti*“, který vychází ze stejnojmenné knižní předlohy Choderlose de Laclose (1782), jako právě Formanův film.

⁶⁸citace z dokumentárního televizního filmu: *Byl jednou jeden film: Přelet nad kukaččím hnízdem: (Vol au dessus d'un nid de coucou, Un)*. TV film. Francie, 2011.

⁶⁹tamtéž

⁷⁰tamtéž

z něj hrdinu. ... *Ratchedová je jako komunistická strana, která říkála, co si mám myslet a jak se mám chovat.*⁷¹

Stejně, jako žádná herečka nechtěla hrát zlou Ratchedovou, žádná nemocnice nechtěla poskytnout prostory pro film na motivy románu, který ostře kritizoval psychiatrické praktiky. Dr. Dean Brooks ze státní nemocnice v Salemu v Oregonu, nechal filmaře točit pod podmínkou, že natáčení využije k léčbě svých pacientů⁷². Brooks působil na natáčení coby odborný poradce, spolupodílel se na verzích scénáře, dokonce si i zahrál postavu dr. Spiveyho a zasadil se o zapojení pacientů do natáčení: v tu dobu bylo na oddělení 85 pacientů. 55 se zapojilo jako komparz a zbylých 30 vykonávalo pomocné práce společně se členy štábu (osvětlovači, rekvizitáři, catering, někteří pomáhali i maskérům)⁷³.

Forman si představoval do hlavní role McMurphyho Jacka Nicolsna, nicméně když se příprav filmu chýlily ke zdárnému konci dozvěděli se, že Nicolson podepsal smlouvu na jiný film a že pokud o něj skutečně stojí, budou muset s natáčením půl roku počkat. Producenti se snažili Formana přesvědčit, aby do role McMurphyho obsadil někoho jiného, ten si ale stál za svým⁷⁴ a tak natáčení skutečně o půl roku odložili.

Hereckou autentičnost tvůrci podpořili mnohatýdenními přípravami přímo v nemocnici - herci se seznámili s prostředím, navštívili skupinové terapie, bylo jim umožněno se po oddělení volně pohybovat a pozorovat denní život. Forman přidělil každému herci pacienta, kterého měl za úkol pozorovat a „odkoukat“ styl jeho chování, chůze, mluvy... Dr. Brooke o této technice pronesl, že bylo těžké určit, kdo je herec a kdo pacient. Dalším aspektem, který dodával filmu autentičnost, byly osobní rekvizity herců. Ve sklepě nemocnice se nacházel sklad, kam byly ukládány urny s popelem zesnulých pacientů a jejich osobní věci, o které nikdo neprojevil zájem. Louise Fletcher popsala, že ve skladu byly hromady „cenností“, okousané tužky, brýle, zápisníky a že si tam sama pro postavu Ratchedové vybrala „denní knihu“, kterou ve filmu de facto „nepustila z ruky“. Někteří herci dobrovolně přespávali

⁷¹citace z dokumentárního televizního filmu: *Byl jednou jeden film: Přelet nad kukaččím hnízdem: (Vol au dessus d'un nid de coucou, Un)*. TV film. Francie, 2011.

⁷²Dr. Dean Brooks byl velmi pokrokovým lékařem, k pacientům měl specifický přístup, brával je například na túry do hor.

⁷³Forman popisuje, že si vzpomíná na pacienta, který na začátku natáčení nabyt schopen dát dohromady tři slova, která by dávala smysl. Na jeho konci dával povely všem okolo a mluvil v rozvitych větách.

⁷⁴Jako jediného „jiného“ McMurphyho připustil Forman Marlona Branda, ten ale odmítl být přečíst scénář.

v postelích „svých postav“, přímo uprostřed placu. I proto, když Jack Nicholson přijel dva týdny před natáčením, aby se zúčastnil zkoušek, byl údajně v šoku. Herci naplno „obydleli“ své postavy a nevystupovali z nich ani o obědové pauze. I díky tomu je velká část filmu improvizovaná, což je Formanova oblíbená technika.

Dá se tedy předpokládat, že herci nikdy nepředvedli stejnou akci dvakrát. To byla výzva pro všechny technické složky, včetně osvětlovačů, zvukařů a v první řadě byl kvůli tomu najat hlavní kameraman Haskell Wexler, který do té doby převážně natáčel dokumenty - byl zvyklý pracovat v autentickém prostředí a zachycovat situace, které se děly přirozeně. Nicméně kvůli limitovaným prostorům a vybavení, které si mohli dovolit, vznikaly tvůrčí rozbroje mezi Wexlerem a Formanem. Wexler byl starší a zkušenější⁷⁵ než Forman, který byl tenkrát v americkém filmovém světě nováček, takže se často jejich názory rozcházely. Neshody vyeskalovaly až v nucené nahrazení Haskella Wexlera novým hlavním kameramanem Billem Butlerem⁷⁶. Michael Douglas situaci popisuje jako jednu z nejtěžších ve své kariéře producenta⁷⁷, kdy musel volit mezi oscarovým kameramanem a režisérem se skvělou vizí.

⁷⁵v té době byl již držitelem dvou Oscarů, na rozdíl od Formana.

⁷⁶Wexler měl za to, že byl „odejit“ kvůli podílení se na kontroverzním dokumentu o levicových radikálech (*Underground*, 1976) - natáčelo se v kruhu lidí, kteří se skrývali před zákonem. Nicméně z kontextu rozhovorů jak s Formanem tak s Douglasem je jasně cítit, že byl nahrazen kvůli častým „tvůrčím neshodám“ právě s režisérem. Oskara za Nejlepší kameru tedy sdílí Wexler s Butlerem, nicméně Wexler se nechal slyšet, že ve filmu je minuta, maximálně dvě, které netočil on sám.

⁷⁷citace z dokumentárního televizního filmu: *Byl jednou jeden film: Přelet nad kukaččím hnízdem: (Vol au dessus d'un nid de coucou, Un)*. TV film. Francie, 2011.

5 Osobní témata, která mě vedla ke zpracování Přeletu nad kukaččím hnízdem

5.1 Rutina coby vězení

Proč Ratchedová úpěnlivě trvá na dodržování denního řádu? Na tuhle otázku ke mě přišla odpověď vlastně sama, když jsem kamarádce pomáhala s balením bytu kvůli stěhování. Když jsem stála u kuchyňské linky už asi dvě hodiny, kdy jsem každý talíř monotónně vzala, obalila papírem, pak bublinkovou fólií a vložila do krabice, tak mi to došlo. Při monotónních opakujících se činnostech člověk přestává myslet. Přestává domýšlet, co vlastně dělá a de facto i důsledky svých činů. To se samozřejmě úplně nevztahuje na talíře, nicméně kdyby mi někdo pod ruce položil cokoli jiného, nejspíš bych to úplně stejně obalila papírem, fólií a vložila do krabice. Člověk jakoby se opravdu změnil v onen stroj, v součást kombajnu a jen plní svou malou úlohu, aniž by u toho nějak více myslel.

A proto podle mě Ratchedová vyžaduje striktní dodržování stanov. Dokud budou mít pacienti řád, který budou mnohdy až slepě následovat, tak nebudou přemýšlet o tom, jestli to, co dělají, je vlastně správně. Proč jinak by tak hystericky chtěla „najat“ zpátky na denní program minutu po tom, co objeví tělo chudáka Billyho? Svět potřebuje své McMurphy, aby dokázal kriticky zhodnotit správnost svého chování. Jedno je totiž jisté, člověk si je schopný zvyknout absolutně na všechno.

Pro příklady nemusím sahat ani nijak hluboko do historie. Sama mám v živé paměti, jak jsem si minulý rok (2020) na začátku pandemie Covid-19 neuměla představit, že s textilní rouškou na obličeji vydržím déle než 10 minut. Po roce jsme jako společnost dospěli do stádia, kdy jsem nucena podstupovat 3x týdně PCR testy ze stěru z nosu a v práci musím mít non-stop respirátor FFP2. Je to asi vcelku malá oběť za to, že mám možnost dělat stále svou práci, když okolo sebe vidím krachující podniky a rodiny divadelníků bez příjmů. Na druhou stranu už všechny tyto peripetie začínáme brát jako standard, a to je přinejmenším trochu znepokojující. Ne jednou se mi stalo, že jsem si respirátor nechala na obličeji i poté, co už to nebylo potřeba. A dokonce jako bychom ty respirátory na ostatních už ani neviděli. Dělat revoltu proti neviditelnému viru asi nejde, na to by byl i McMurphy krátký, ale respirátor se stal

dokladem toho, že si jako lidé zvykneme na všechno, děláme-li to dostatečně dlouho. Je to zřejmě lidská přirozená potřeba adaptovat se a přežít.

Avšak monotónní opakovaná činnost může být pro někoho i jakýmsi únikem z reality. Bromden, který svým širokým mopem už nespočet let omývá gumové podlahy oddělení, jakoby byl toho důkazem. Nedělá tu práci proto, že by mu snad nějak závažně šlo o čistotu podlahy. Kroužení mokrým „hadrem“ po zemi je pro něj ekvivalentem sluchátek lidí v MHD. Všimli jste si někdy, že většina pasažérů v MHD se tváří, že ostatní cestující okolo sebe nevidí, že tam prostě nejsou? Málokdo při vstupu do tramvaje ostatní pozdraví (a upřímně by na něj asi ostatní pasažéři koukali přinejmenším divně). A téměř nikdo si nezačne se svým spolusedícím povídat. Sluchátky, knihou, telefonem v ruce a nebo upřeným pohledem z okýnka vlastně předstíráme, že jedeme úplně sami.

Bromdenovo vytírání je ale i zároveň určitou formou cvičení, díky kterému se snad nevědomky udržuje v kondici. Na rozdíl od Scanlona, který celé dny sedí ve svém růžku a hledí do krabice, ve které skrývá součástky na bombu, kterou vyhodí do vzduchu všechno a všechny, kteří mu snad kdy ublížili; je Bromden denně v pohybu. Dokud se člověk hýbe, nevzdal to. Tento princip jsem vyzkoušela na své babičce, která je jedním z mnoha důvodů a mých osobních témat, pro které jsem si titul vybrala.

5.2 Životní síla a vůle, postupné vytrácení se charakteru

Ač v rozporu s akademickými konvencemi, dovoluji si zde uvést téma ryze osobní.

Moje babička byla celé moje dětství aktivní. Postupem času však jako kdyby začala ztrácet chuť k životu, životní smysl. Ne snad, že by žádný neměla, ale zdálo se, že nic ji dostatečně nenaplňovalo. Začalo to pomalu, plíživě. K doktorům chodit odmítala, protože se nepovažovala „za blázna“. Snažili jsme se všichni vnést jí do života nějakou novou jiskru, ale bohužel marně. Moje radostná babička se začala vytrácet.

Začala být chvílemi i zlá, neustále se litovala, po každém menším výletu dva dny ležela v posteli a „vzpamatovala se“. Všechno se hroutilo... Dokud ještě chodila se psem a do večerky na malý nákup, dokud se udržovala alespoň trochu v pohybu, tak

jsem v ní tu mou „milovanou babičku“ viděla. Pak přestala dělat i to - lehla do postele a řekla, že počká, až umře... Stále je mezi námi, ale už jakoby to nebyla ona. Už jí tam ani nevidím. Je to jakási skořápka, která chvílemi mou babičku připomíná. Je Ruckly. Sice nestojí u zdi s rukama se „zabitými hřeby“, nicméně leží v posteli v jedné pozici a prostě čeká.

Návštěvy u ní patří k jedněm z mých nejvíce depresivních zážitků posledních let. Člověk jakoby vlastně ztrácí chuť za ní vůbec chodit, protože je to pokaždé stejné. Na otázku jak se máš, si vždy vyslechnu „Už chci jenom umřít, všechno mě bolí a nic nemůžu.“. Mrzí mě, že si nenechala pomoci. McMurphy by to nikdy nevzdal, i když za to víceméně zaplatil cenu nejvyšší. Ale jeho oběť nebyla bezdůvodná, otevřel tím oči Bromdenovi, který překonal své strachy a rozhodl se vzepřít, prohodit všechny svoje strachy zamřížovaným oknem a být volný.

Z návštěv u ní znám tu tíživost, tu bezmoc, kterou chci otisknout do svého zpracování hry. Stejně tak chci zachytit to blednutí osobností, kdy ze silných jedinců nebo „třídních klaunů“ zůstávají pouze skořápky, které nesou jakési rysy, ale už vůbec nejsou těmi lidmi, které jejich přátelé znali.

5.3 Absence individuality a sebevyjádření se v oděvu

Uniformní ústavní prádlo jsem nakonec zvolila i proto, že na půdě nemocnice poskytuje jistou anonymitu. Pamatuji si, že když jsem chodila na základní školu (Zákl. škola sv. Voršily v Praze), jednalo se o zavedení uniforem pro školáky. V rámci dotazníku si pak rodiče i žáci odhlasovali, že jsou proti. Hlavním hnacím motorem pro vznik této ankety byla hlavně touha, aby „odpadly vrstevní problémy“, tzn. aby na sebe žáci nežárlili, že ne všichni mají značkové oblečení nebo boty. Pro mě, coby od mládí celkem extravagantní osobu, byla představa uniformní jednodlosti naprosto nemyslitelná. Možnost vyjádřit se v oděvu je pro mě samozřejmost.

Při tvorbě kostýmů pro „*Přelet nad kukaččím hnízdem*“ jsem si uvědomila, že i když oblečeme skupinu lidí do na první pohled stejných „mundúrů“, každý do toho svého vtiskne kus sebe.

V mojí představě se všechno oblečení pere, mandluje a škrobí v jedné velké centrální prádelně, následně se roznese do skladů na všechna oddělení a tam je pak

nově příchozí pacienti fasují. Nemusí tedy nutně být stejně střížené, se stejnými rukávy, stejnými průkrčníky, ve stejném odstínu... Někomu jsou velké kalhoty, takže je šourá za sebou, někdo je ohrne, někomu je naopak ve stejnokroji poněkud těsno, ale určitě každý si úbor upraví pro své vlastní potřeby. „Hraní si s chybou“⁷⁸, jak tento princip nazvala Katarina Hollá. V reálném životě není všechno na míru a o to míň v ústavu pro duševně choré. Nedokonalost dodává kostýmu mnohdy pravdivost.

Chovanci podobných ústavů jsou zbaveni svého osobního oblečení v první řadě proto, aby bylo možné oděvy jednoduše udržovat, pokud se znečistí (což se dá očekávat). Nicméně podle mě fasují stejnokroj jako vězni i proto, aby bylo lehké je odhalit mezi civilisty, kdyby náhodou došlo k útěku⁷⁹. Toto jsou takové „racionální“ důvody, proč jsem se rozhodla nakonec použít unifikované nemocniční prádlo. A v neposlední řadě taky proto, že v opraném neosobním „mundúru“ vidím znak, jakousi divadelní metaforu. Podtrhuje nesvobodu, vytržení z reality, nemožnost manifestovat svůj názor.

Tíživost jednolité uniformity se osvědčila v mnoha filmech i divadelních hrách. Jenny Beavan zmínila film *Lék na život*⁸⁰, ke kterému vytvořila kostýmy. Ačkoli se odehrával v současnosti, celá tamější instituce jakoby byla určitou dobovou schránkou. Sestřičky v klasických viktoriánských siluetách, doktoři lehce modernější. Personál i pacienti ve sněhobílých nažehlených naškrobených stejnokrojích. To sice není moje vize oddělení sestry Ratchedové, nicméně jako inspirace pro její postavu mi film posloužil. Ta naškrobenost, dokonalost na míru šité běloskvoucí uniformy vynikne nejlépe v kontrastu se zapranými nafasovanými patientskými pyžamy.

Uniforma psychiatrického pacienta jakoby nositele zbavovala jakési „normální lidskosti“. V lidech „z venku“ vzbuzuje automaticky nedůvěru, možná i strach, nemají pocit, že je nutné přikládat jejich názoru nebo výpovědi jakoukoli váhu... Jedním

⁷⁸ z osobního rozhovoru s Katarinou Hollou

⁷⁹ Obdobná situace nastává i v románu, kdy McMurphy bere celé oddělení na výlet na ryby a potkávají se s civilisty na benzínové pumpě. Ti se jim nejdříve posmívají, že jsou „blázni“, ale McMurphy převrátí uniformy z „blázince“ v jejich výhodu a pod pohrůžkou šíleného běsnění pak společně všichni vyděsí pumpaře natolik, že vyhoví všem jejich požadavkům. *„Jsme blázni z té nemocnice nahoře při dálnici, psychokeramika, puklá hrnčírna lidstva. Přejete si, abych Vám sejmul Rorschacha? Ne? Máte naspěch? Ach, už je pryč. Škoda. Ještě nikdy jsem si neuvědomil, že duševní choroba může v sobě chovat i jistý aspekt moci. Zauvažujte nad tím: možná že čím je člověk šílenější, tím může být mocnější.“* Harding, citát z románu: KESEY, KEN, překlad KOŘÁN, JAROSLAV: *Vyhodíme ho z kola ven: Přelet nad kukaččím hnízdem*. 2. vydání, Praha: Argo, 2018, str. 200, ISBN 978-80-257-2458-3

⁸⁰ mysteriózní hororový film o podivných praktikách ve švýcarském sanatoriu pro duševně choré, 2016, režie: Gore Verbinski

z cílů této diplomové práce je v minimalismu nemocničního „mundúru“ ukázat osobitost každého z nich. *„Občas zapomínáme, jak velká změna se udála v pohledu společnosti na psychicky nemocné lidi. Dříve například instituce jako je tahle⁸¹, (která byla postavena v roce 1883), bývaly vyčleněné do vzdálenosti minimálně 5 mil od nejbližšího domu v obci. Dnes ale stojí v centru města. Když už „musíme“ se šílenci žít, měli bychom se naučit je akceptovat jako lidské bytosti.“⁸²* Ve společnosti stále převládá určitá míra stigmatizace pacientů psychiatrie, nicméně v posledních letech, převážně mezi mými vrstevníky cítím, že naštěstí rapidně klesá.

Pokud jde o dobové zasazení oddělení, mým cílem je dosáhnout pocitu, že se tato modelová situace může odehrát kdykoli. Jedná se o odraz společnosti, který je projektován na pozadí psychiatrické léčebny proto, aby bylo možné vyzvětšovat téma lidských osudů. Jedná se o metaforu světa a vztahů ve společnosti, kdy obdobné situace může zažít každý, například v práci.

⁸¹rozhovor probíhal v nemocnici Oregon State Hospital, kde se natáčel film „Přelet nad kukaččím hnízdem“

⁸²úryvek z rozhovoru s Miloše Formanem (*Filmmakers newsletter*. 9. 1975, str. 31.)

6 Postavy a jejich charakteristiky

Oddělení sestry Ratchedové je jakýmsi uzavřeným modelem světa, lidské existence a vztahů, kde léčebna posloužila jako dobré zvětšovací sklo. Každý pacient tu v terapeutickém kruhu zastupuje nějakou lidskou povahu, vystupňovanou do extrému duševní poruchy - apatie, neklidnost, úzkostlivost, která se stává jeho „hlavním povahovým rysem“.

6.1 McMurphy

McMurphy přichází do nemocnice s plánem se „ulít“ z těžké dřiny pracovní farmy. Sám o sobě tvrdí, že nejde „pro ránu daleko“ a že ho „přehnaně zajímají ženy“ a pod touto záminkou je poslán s nálepkou „možná psychopatie“ do nemocnice na přezkoumání.

Osobně mám za to, že na pracovní farmě toho moc neodpracoval, celé dny své nadřízené jen provokoval, a tak se někomu vlastně ohromně hodilo se ho zbavit a odpovědnost za něj přehodit na kohokoli jiného.

Je jednou z mála postav, kterou vidíme přicházet z venku, z „reálného světa“, mezi skupinu rozložených mužských eg, kteří se všichni krčí každý na svém místě v zapraném stejnokroji před Velkou Sestrou a jejími „léčebnými praktikami“. Pod tíhou rutiny pro ně každý den vypadá stejně. McMurphy vtrhne na oddělení jako velká voda a chce se bavit, vytahuje pacienty z jejich komfortních zón, vzpírá se pro něj nesmyslným rutinním postupům a má za to, že si na oddělení pobude do konce výkonu trestu. V klidu, v teple a v měkké posteli bez dennodenní dřiny. Nikdy nerespektoval žádné autority a s Ratchedovou rozhodně začínat nehodlá. Jakmile pacienti prohlédnou, jaká Velká Sestra je, začínají ho „hecovat“ a on, který vždycky všechny „převezl“, se s nimi vsází o peníze, že do týdne Velkou Sestru „položí na lopatky“. Bohužel pro něj v tomto případě přecenil své síly.

Kdyby McMurphy věděl, že je a bude v nemocnici zavřený tak dlouho, jak jen si bude Ratchedová přát, a že má sestra de facto absolutní nadvládu nad jeho životem a smrtí, dle mého soudu by do konfliktu s ní nešel. Nepřišel na oddělení jako „spasitel“, proto, aby pomohl chudákům pacientům... Přišel si tam odpočinout a ulehčit si „zbytek trestu“.

Zajímavostí, která stojí za zmínku je, že románový McMurphy je popsán úplně jinak než ten, kterého známe z filmu a kterého si podvědomě představuje téměř každý, kdo přichází do divadla nebo čte text divadelní hry. V románu je popsán jako „...zrzek s dlouhýma zrzavýma kotletama, z pod čepice se mu dere chumel rezavých kudrlin, holiče už by potřeboval jako sůl, jak byl táta vysoký, tak tenhle je široký, široký v bradě, v ramenou i přes prsa, d'ábelsky se do šira šklíbí bílýma zubama a je to tvrd'as, ale jinak, než táta, tak jako je tvrdý pod oděnou kůži baseballový míč. Přes nos a jednu lícní kost se mu táhne šrám, jak ho někdo při rvačce pořádně natáh, a ještě má v tom šrámu štychy.“⁸³

McMurphyho kostýmy se mění nejvíc ze všech kostýmů z celé hry. Tak, jak mu Velká Sestra bere výsady nebo zadupává jeho plány na změnu, mizí mu i jeho charakterotvorné atributy. Je to hlavně jeho klobouk⁸⁴ a jeho vojenské, okované boty. Boty, které jsou v dokonalém kontrastu k tichým, gumovým a bezchybně bílým pantoflíčkům Ratchedové. McMurphyho „bagančata“ kromě hluku na sobě mají i „zbytky“ pracovní farmy a tedy kudy chodí, tudy trousí oschlé bahno. Diváci jsou svědky, jako u jediného pacienta v celé hře, jeho příjmu na oddělení a tedy u něho jediného s jistotou víme, jak vypadal v reálném světě. „Nebezpečné“ doplňky jako tkaničky od bot nebo pásek mu byly odebrány, proto přichází lehce „neupraven“, ale podle mě je to zrovna jemu úplně jedno. I kdyby mu kalhoty spadly, tak se tomu zasměje a udělá z toho scénku pro pobavení všech okolo.

Smích - to je další důležitá věc, kterou na oddělení přináší. Pacienti nejsou zvyklí se smát a snad se i bojí projevovat tuhle emoci. McMurphy se směje stále a snaží se rozesmívat své nové přátele. V průběhu příběhu se mu to postupně daří, takže v momentě, kdy sestra vtrhne na oddělení po party a Billy se jí vzepře, smějí se jí všichni nahlas do obličeje. I proto je to pro ni tak kritický moment a jde okamžitě do protiútoky - deptá Billyho a ukazuje všem, že ona je tu ve vedení.

⁸³Popis Randla McMurphyho očima Náčelníka Bromdena, citace z románu: KESEY, KEN, překlad KOŘÁN, JAROSLAV: Vyhoďme ho z kola ven: Přelet nad kukaččím hnízdem. str. 15-16, 2. vydání. Praha: Argo, 2018. ISBN 978-80-257-2458-3

⁸⁴McMurphyho klobouk je pro mě symbolem „tolerované rebelie“, která vychází z mé osobní zkušenosti. Za mého studia na základní církevní škole, jsem ve 13 letech jsem prožívala jedno ze svých mnoha „módních“ období („gothic fázi“). Do školy jsem i přes nelibost učitelů a jeptíšek nosila síťované rukavice, černě nalakované nehty, obojek s ostny a právě podobný klobouk, který nosí Randle. V hodině matematiky jsem byla učitelem vyzvána, abych si jej sundala, protože je to neslušné, mít pokrývku hlavy v místosti. Uzemnila jsem ho, že DÁMA naopak v místnosti má to privilegium mít pokrývku hlavy, na rozdíl od mužů. Klobouk jsem si mohla nechat, nehledě na to, jak komicky muselo znít označení „dáma“ v kontextu se 13 letou „gothic“ dívkou.

McMurphy jako jediný na oddělení důvěřuje svému úsudku a právě to mu dává moc nad Velkou Sestrou. Dle mého názoru, pokud člověk věří tomu, co si myslí (a nemusí být vždy všechny myšlenky a názory správné), nelze s ním tak jednoduše manipulovat jako s člověkem, který je přesvědčen, že veškeré jeho smýšlení je špatné.

6.2 Velká Sestra

K Ratchedové jsem od začátku chtěla přistupovat z vlastního úhlu pohledu a nepřebírat fimovu vizi. Formanova sestra je dokonalá, ale není to jediná cesta, jak zobrazit její charakter. Formovala jsem ji docela dlouho. Vycházela jsem jak z románu, tak z divadelní hry a samozřejmě je nemožné se naprosto oprostít od ztvárnění filmové sestry.

Nejprve mě na celém příběhu zaujala ta oprese, nálada, která musí na oddělení být. Některé scény mi evokovaly až atmosféru koncentračních táborů a dozorkyň ve vypasovaných uniformách, s načesanými vlasy 40. let.

To se ale ukázalo jako slepá ulička. Oddělení je trochu vězením, ale není koncentračním táborem. Ratchedová není sadistka na první pohled, což většina dozorkyň z dobových fotografií přeci jenom je. I když mají andělské tvářičky, je to něco v jejich očích, co prozrazuje, že jsou si vědomy toho, co dělají, a že to nedělají pro dobro těch, které mají „v péči“. U Velké Sestry bychom si vlastně neměli být do poslední chvíle jistí, jestli třeba opravdu není jen příliš upjatou, chladnou vrchní sestrou, která chce skutečně svým svěřencům pomoci. Tím se umocňuje ten pocit nejistoty a strachu z celé její osoby. Pokud by bylo od první chvíle jasné, že je to zlá vedoucí oddělení s přáním ubližovat, pouštěl by se vůbec McMurphy do nějakého střetu? Je to sice rebel, ale není blázen a svůj život má rád.

Síla a děsivost Velké Sestry je právě v tom, že se nemusí od první chvíle zdát být zápornou postavou. Je přísná, ale na druhou stranu někdo v čele takového institutu přísný být musí. Její krutost se začíná objevovat postupně a v románu, v divadelní hře i ve filmu přichází ten zlomový moment v jiný okamžik. V románu začínáme tušit její úmysly na poradě mediků, kde se de facto rozhoduje o McMurphyho osudu.

Sestra, která několikrát naznačovala, že by pro chod celého oddělení bylo lepší Randla hned ze začátku poslat na oddělení těžších případů najednou obrací a prohlašuje, že si „své problémy“ vyřeší sama u sebe na oddělení a že na to přeci má celé týdny, ne-li roky když bude potřeba. To nikdo z doktorů nečeká a čtenář se poprvé utvrzuje v tom, že Sestře nepůjde úplně o to McMurphyho vyléčit, protože ona moc dobře ví, že není nemocný. Jenže jí několikrát shodil před ostatními, podryl její autoritu a ona ji teď musí získat zpátky za každou cenu.

V dramatickém textu její krutost vyvěrá na povrch ve chvíli, kdy se McMurphy zklidní, protože se dozví, že jeho osud spočívá právě v rukách Velké Sestry. Ratchedová přechází do protiútoků a začne znovu „tvrdou rukou“ nastolovat řád. A hlavně - začne si svůj hněv vybíjet na Bromdenovi, po kterém vyžaduje veřejnou omluvu za to, že předstíral katatonii a tím pádem se odmítal léčit.

Ve filmu se divák utvrdí v přesvědčení o její zlé povaze až po sebevraždě Billyho. Do té doby Louise Fletcher s modrými andělskýma očima působí jako poněkud upjatá diktátorka, ale na druhou stranu „dělá jen svoji práci“, nebo ne?

Takzvaný „aha-moment“ přichází až ve chvíli, kdy se na ní Randle v čirém zoufalství vrhá. Vedle v místnosti leží mladý hoch, kterého Ratchedová dohnala k sebevraždě, a přesto bez mrknutí oka trvá na udržování „zvyklostí na oddělení“ a na znovunastolení denního řádu. V tu chvíli nemůže být pochyb o tom, že se jedná o skutečně bezcitnou psychopatku. „Léčebné metody“ McMurphyho jsou přinejmenším vysoce riskantní, ale její úmyslné vydeptání mladíka, který zrovna přišel o panictví a děsí se, „co by na to asi řekla maminka“, jen proto, aby znovu nastolila respekt vůči své osobě je sobecký a krutý.

Netvrdím, že Ratchedová věděla, že se Billy pokusí o sebevraždu, nicméně si dovolím tvrdit, že i kdyby to věděla, bylo by jí to jedno. Sestra v tu chvíli hrála o všechno, o veškerou autoritu. Kdyby se McMurphymu podařilo „vyléčit“ chlapce z úzkostí během jedné noci, zatímco ona ho ozdravovala dlouhé roky bezúspěšně, pacienti by docela jistě začali pochybovat o jejích schopnostech. Všichni se jí smáli do očí, to pro ni bylo v ten moment absolutně nepřijatelné. V tu chvíli byla ochotná jít doslova „přes mrtvoly“.

Moje Velká Sestra budí ve svých pacientech falešný pocit péče a něhy svou mateřskostí. Pro mou koncepci Ratchedové bych volila silnější herečku, takový

klasický mateřský typ. O něco starší, než byla Louise Fletcher ve Formanově filmu. Ratchedová musí být perfektní, bez jakéhokoli skladu nebo poskvrnky. Přesto je v jejím tónu hlasu něco konejšivě mateřského.

Na notu matky totiž za mě slyší naprosto každý (a o to více muž). I když jsou samozřejmě lidé, kteří mají vztah s matkou složitý, trocha péče a něhy je něco, po čem touží všichni, a o to víc, jsou-li zavření v instituci, jako je tato. Například Harding by se dle mého názoru spíš otevřel vlastní matce než své nádherné ženě.

Ratchedová, ačkoli chladná, budí dojem, že se snaží svým svěřencům pomoci a že jí nečiní naprosto žádné potěšení, když musí znovu otevírat nepříjemná témata ze životů pacientů. Její chování před McMurphym dokonce Harding sám obhajuje. *„To je neuvěřitelné. Vy asi vůbec neberete v úvahu, že všechno, co tady kdo dneska udělal, bylo pro moje dobro? - Slečna Ratchedová je snad přísná dáma v letech, ale ohavný zlotvor drůbežího klanu, který si vzal do hlavy, že vám sadisticky vyklove oči, to rozhodně není. - Naše milovaná slečna Ratchedová? Náš sladký, usměvavý, něžný anděl milosrdenství, matka Ratchedová, a kouložrout? Ale přáteli, to je krajně nepravděpodobné.“*⁸⁵

A právě o to zásadnější je zrada, kterou si pacienti uvědomí s příchodem McMurphyho. Mají za to, že je Velká Sestra miluje jako své děti, které nikdy neměla, že se jí můžou se vším svěřit a ona jim vždy, pokud to bude jen trochu možné, vyjde vstříc, a hlavně, že se je všechny snaží léčit. Že všechny nepříjemné procedury nebo rozhovory se odehrávají jen a jen pro jejich dobro. Nikdo z nich si nepokládá otázku, zdali to všechno příkoří je skutečně jen nutné zlo, dokud nepřichází McMurphy. Svět potřebuje lidi jako byl McMurphy, aby se zamyslel nad principy, které jsou většinou považovány za správné, i když mohou škodit.

I to z ní činí dokonalý Randlův protiklad, děsivého protivníka. Ratchedová, perfektní v každém ohledu. Její vlasy jsou militantně uhlazené tak, že nevyklouzne ani vlásek. Perfektně naškrobená uniforma s dlouhým rukávem, s vyztuženými švy, na které není jediný sklad. Silný, bílý kožený pásek s ocelovou sponou, který ji pevně objímá v pase, na zádech se na něm houpe zneškodňovací teaser. Pevné, stahovací, bílé punčochy, aby nebyla vidět ani trocha kůže, mimo rukou. Ortopedické pantofle se

⁸⁵citace z románu: KESEY, KEN, překlad KOŘÁN, JAROSLAV: *Vyhoďme ho z kola ven: Přelet nad kukaččím hnízdem*. 2. vydání, Praha: Argo, 2018, str. 55-56, ISBN 978-80-257-2458-3

silnou gumovou podrážkou, které ji umožňují pohybovat se po oddělení téměř neslyšně. Symbolizuje bílou, dokonalou smrt. Přísného generála. Absolutní řád a pořádek, zatímco McMurphy je absolutní chaos. Chaos, ale svoboda.

6.3 Náčelník Bromden

Pacient, který si svou „diagnózu dobrovolně zvolil“. V románu, ve kterém je Náčelník vypravěčem, je uvedeno hned několik důvodů, proč se rozhodl být němým a hluchým. Bromden popisuje, že už jako malého indiánského chlapce ho nikdo nebral v potaz. Běloši většinou jednoduše usoudili, že jim nerozumí, i proto o něm mluvili před ním bez něj. I když se na ně pokoušel promluvit dělali, že ho neslyší. A tak si ve své nevýhodě našel svůj úkryt, ohradil se mlčením a předstíranou hluchotou, aby mu dali pokoj všichni ti, kteří ho stejně ignorovali anebo uráželi.

V románu a stopově i ve hře Bromden mluví se svým otcem, který byl pro něj velkým vzorem. Popisuje ho jako obrovského chlapa, velkého jako hora, silného, sebevědomého muže, ze kterého měl každý respekt. S úpadkem vlastního otce se Náčelník nikdy úplně nesmířil a i díky tomu sám sebe vnímal jako malého a slabého, protože „když tíhu života nezvládl můj obrovský a silný táta, jak bych to mohl zvládnout já?“ Osudovou ranou pro Bromdena bylo, když se jeho otec zřekl svých indiánských kořenů, vzal si bělošku, přebral její příjmení a prodal rodnou půdu v okolí řeky Columbie. Následně své smutky a i zbytek sám sebe otec „utopil v chlastu“.

Nikde v románu ani ve hře není specifikováno, kdy a proč se Bromden přesně do ústavu dostal. Je tam tak nějak „odjakživa“, všichni, kteří se na oddělení nacházejí teď přišli až po něm. Je jako kus inventáře, stoly, židle, nástěnka s denním plánem a Náčelník „Hbitý koště“.

Bromden chodí bos, jelikož mu to umožňuje se až neslyšně přemisťovat po oddělení. Mundúr, který nosí, je mu až nesmyslně velký. Nepochopitelný paradox, kdy muži, který měří přes dva metry může být něco dlouhé nebo velké. Vyjadřuje to jeho vnitřní nastavení, cítí se být malinkým, slabým a hlavně se chce dobrovolně a vědomě ztrácet.

Představuji si, že když oděv fasoval, nebylo mu zhora nic, ze všeho mu koukalo příliš kůže, až nějaký už mírně vytočený a „zpruzený“ lapiduch po něm mrskl to jediné,

obrovské, co tam leželo už 20 let, co někdo kdysi ušil snad jen jako vtip. Kontrast obrovského, bosého, vysokého chlapa, který plave ve vlastních svrščích by v jednom vyvolal až lítost - stejně jako ji ustrašený Bromden vyvolal v McMurphym. I proto ho Randle nepřehlížel, jako všichni ostatní doposud.

6.4 Billy Bibbit

Ač na první pohled Billy působí jako nevyzrálý patnáctiletý chlapec, je mu téměř třicet let. Syn trpící nehynoucí „opičí láskou“ své matky, která se na něj nezdravě upíná. Ačkoli o tom není nikde zmínka, Billy je nejspíš jedináček, který vyrůstal bez otce. I proto do něj vkládá jeho matka veškeré své naděje a plní si na něm své sny. Chce z něj vychovat lepšího muže, než byl její manžel, který ji opustil pro jinou, mladší. Přála si, aby byl ve škole premiantem, měl jen ty správné kamarády z vybraných rodin a pěstoval jen ušlechtilé koníčky. V momentě, kdy se jí osobně nelíbí rozhodnutí a způsob, jakým chce její syn se svým životem nakládat, psychicky ho vydírá tím, že ji příšerně zklamal. V textu se dozvídáme, že právě díky tomu má Billy ze své matky takový strach, že se již v minulosti několikrát pokusil o sebevraždu. Nulové sebevědomí a neustálý stres z myšlenky „co by tomu asi řekla maminka“ navíc u mladíka způsobuje vadu řeči.

Billy se nechává na oddělení zavřít dobrovolně po nezdařilém pokusu o sebevraždu, kvůli zmařené žádosti o ruku. Problémem je, že Velká Sestra je dobrou přítelkyní právě paní Bibbitové a tím pádem je něco jako její prodloužená ruka. Cokoli, co Billy udělá nebo o sobě napíše do „Denní knihy“, Ratchedová zprostředkovává jeho matce. Billymu ale tvrdí, že jí to musí sdělovat, jelikož je to pro jeho dobro a ať se nebojí, že jí vždy vše osvětlí a že se na něj matka nezlobí.

Mladík má tedy k sestře podobný respekt, jako k matce a zároveň se jí o to víc bojí. Cokoli totiž udělá, může sestra vyložit matce v dobrém i špatném světle. De facto na něj Ratchedová vyvíjí úplně stejný nátlak a psychicky ho vydírá kdykoli, kdy by se mohlo zdát, že se mu pošramocené sebevědomí vrací. Sebevědomé lidi nelze tak lehce ovládat.

McMurphy je schopný se do Billyho vcítit na základě jeho „potlačené mužnosti“. Ačkoli Randle nikdy problémy s ženami a vlastní sexualitou neměl, o to víc je mu mladého panice líto a rozhodne se mu pomoci po svém.

Billyho kostým je odkazem vlivu jeho matky, kterému neunikl ani za zdmi ústavu. Na hubených nohou má dětské školní bačkory, které dospělého muže v kombinaci s podkolenkami a krátkými kalhotami stylizují do „maminčina chlapečka“, čímž je jeho už tak neexistující ego konzistentně podryváno.

6.5 Harding

Pro mě je Harding ztělesněním britského lorda, který zarytě předstírá před ostatními i sám před sebou, že je na pobytu v lázních.

Do ústavu se nechal zavřít dobrovolně, aby alespoň na chvíli unikl své dravé krásné mladé manželce. Hardingův problém je pro McMurphyho jen těžko pochopitelný, protože prsatá kráska pro něj představuje splnění erotického snu, nikoli noční můru. Zde se nabízí otázka, není-li Harding vlastně gay. Dle mého jde o latentního homosexuála, který je v první řadě velmi vzdělaný člověk s jinými životními prioritami, než je užívání si s manželkou. Milovník umění nebo vášnivý sběratel porcelánu, který si vzal mladou krásnou ženu a teď si vlastně není úplně jistý, co s ní. Možná byl do manželství dotlačen společností, nebo je tu možnost, že ho jeho paní uhnala, protože je ve skutečnosti „zlatokopka“.

Dle mého soudu si vzal krásnou, mladou ženu proto, aby už nikdo nemohl zpochybňovat jeho mužnost. Nedošlo mu však, že náruživá, neuspokojená žena mu může spíš naopak uškodit. Harding na jednom sezení svěřuje, že její sexuální nátlak má na něj účinek absolutní impotence. Zároveň si ale stěžuje, že mu vadí, když na sebe jeho žena ve společnosti strhává příliš pozornosti a obdivných mužských pohledů. O to víc ho musí sžít fakt, že před ní on sám není schopný jako muž obstát.

Je jedním z mála, který si stále i v uzavřeném prostředí ústavu a v ústavním prádle zachovává svou formu, svou důstojnost. Těsně ovázaný šáteček okolo krku, župan a pantofle z domova, které mu snad přibalila jeho žena do kufru, když se rozhodl jejich problém radikálně řešit hospitalizací.

6.6 Candy a Sandra

Postavy dvou prostitutek do příběhu vstupují, aby znovu vnesly na půdu ústavu život. Přicházejí z McMurphyho „světa“, kde se všichni dobře baví a kde nikdo nezkaží žádný večírek. Na jejich charakterech je ale něco dojemného.

Při tvorbě jejich kostýmů jsem došla k poznání, že prostitutka nutně nemusí mít vysoké, lakované kozačky na jehlovém podpatku a latexovou minisukni. Naopak jistý punc ubohého osudu spolčnice může v divákovi vzbudit soucit a empatii.

Candy je mile vyzařující oplácaná mladá slečna, která je v zásadě hodná holka, ale nejspíš peripetemií osudu sklouzla k jedinému povolání, které slibovalo rychlý a nezanedbatelný výdělek. Oproti tomu Sandra je v byznysu již pár dekád.

V románu, při první návštěvě Randla v ústavu, mu Candy nadšeně oznamuje, že se kamarádka Sandra konečně vdala. Nicméně na večírek, který se koná ani ne týden na to, přicházejí obě, protože Sandra se s manželem po mnoha neshodách rozešla.

Na postavách Candy a Sandry v konfrontaci s pacienty je možné demonstrovat, že ačkoli se ne všechna životní rozhodnutí ukážou být jako správná, pokud jsou svobodná, zdají se být správnějšími než rutinní nekonečné rozpisy denních činností. Candy i Sandra si život užívají svým vlastním způsobem a vlastně je nezajímá, co si kdo okolo myslí. Stejně jako McMurphy věří svým rozhodnutím, což ale neznamená, že jsou neomylné, jen se neděsí následků, jako pacienti.

6.7 Martini

Charakteristika Martiniho v dramatickém textu téměř není obsažena. Kromě jeho národnosti (Ital) a malého vzrůstu, který není pro vzhled dramatické postavy relevantní, se dozvídáme, že trpí halucinacemi a strachem z letadel. Pojala jsem jej tedy jako zakřiveného romského muže v koženkovém krátkém kabátě, který se krčí kdesi v koutě a podezřívavě si prohlíží okolí. Podobných na Žižkově nebo na Hlavním nádraží dříve postávalo plno a když jsem vyrůstala v Nuslích, bývala jich plná Folimanka.

Můj Martini se šourá okolo zdí v „plandavých“, placatých pantoflích, které mu znemožňují jakýkoliv rychlejší pohyb a tak vydá většinu své energie na to, aby vůbec

někam došel. V kapse má hlukotěsná sluchátka, které si nasazuje při záchvatech, kdy má panické ataky z náletů letadel a skrývá se do kouta nebo pod nábytek.

6.8 Scanlone

Muž, který úpěnlivě střeží a objímá svou krabici, ve které by měl ukryvat součástky na bombu, kterou vyhodí do povětří všechno a všechny, kteří mu kdy křivdili. Za roky, které proseděl s obličejem „zabořeným“ do kartonového boxu, jakoby se sám stal onou krabicí.

Na sobě má už jen nemocničního andělíčka na zavazování vzadu a nic pod ním. To, že mu kouká holé pozadí je mu jedno, on žije v krabici, kde takové problémy neexistují. Jediné, co ho pojí s tímto světem jsou černé ponožky, které má úpěnlivě vytažené do půlky lýtek. Je to poslední pozůstatek určitých zvyklostí, které míval.

6.9 Cheswick

Postava, jejíž osud je rozdílný jak v románu, tak ve filmu i v dramatickém textu. V románu se s Cheswickem stává dobrý McMurphyho spojenec, který je ochotný se zapojit do „revolty“ proti společnému nepříteli. Dělá Velké Sestře společně s Randlem naschvály a odmítá jí na slovo poslouchat, za což je samozřejmě kárán a trestán elektrošoky. Nicméně jeho konec v románu je více než kuriózní - na jedné z hodin plavání, na které skupinově docházejí všichni chovanci, se zasekne palcem u nohy ve výpusti dna bazénu a než pacienti zalarmují plavčíka a než jsou její schopni vyprostit, utopí se.

Tato scéna, mimo mnoho dalších, je z divadelní hry vypuštěna, nicméně povaha Cheswicka je podobná. Jeho nálada se mění jako na houpačce, chvíli je útočný a chce se vzepřít systému a v zápětí se úslužně kaje. Ve filmu je po svém hysterickém výstupu kvůli cigaretám odtážen do „šokárny“ na elektroterapii.

V dramatickém textu tato situace popsána není, nicméně pro jeho kostým jsem zvolila triko s „vytahanými“ rukávy, které mu zřízenci v momentě „záchvatu“ zaváží a do momentu uklidnění setrvává ve svázané poloze. Protože se u něj tyto záchvaty projevují celkem často, dlouhé rukávy má permanentně vytahané. Jako odkaz na jeho kuriózní románový osud má dětské nafukovací rukávky, které také simulují polstrování zdí, když sebou mlátí v záchvatu vzteku.

6.10 Ruckly

Ruckly je absolutní konečnou, styčným bodem, majákem, ke kterému všichni z oddělení bohužel směřují. Velké Sestře primárně nejde o ničí uzdravení. Z kontextu rozhovorů pacientů je patrné, že Ruckly býval statný a vzpurný. Jelikož se ale Ratchedové vzpíral přespříliš, po několika sériích elektrických šoků došlo i na lobotomii. Zbyla z něj jen skořápka toho, kdo býval dřív.

Proto má na sobě něco absolutně neosobního, čemu přezdívám „pytel na člověka“, nemocničního andělíčka na zavazování v zadu, bez rukávů. Prostředkem předního dílu se táhne zažehlený puk, jelikož je mu oděv měněn co pár hodin, protože není schopen ovládat ani vyměšování. Stojí u zdi, rozpažený jako Ježíš a de facto už jen čeká, kdy to skončí. Je symbolem absolutního vymazání povahových rysů, charakteru, všeho co dělá člověka člověkem.

6.11 Doktor Spivey

Postava, která figuruje jak v románu, tak v dramatickém textu, ale ve filmu je z velké části vypuštěna. Je pravdou, že jeho vliv, ač je nadřazeným právě Velké Sestry, je de facto nulový. Jakýkoliv jeho názor umí sestra rafinovaně obrátit tak, jak to chce ona. Z kontextu jsem vyrozuměla, že v nemocnici je mnoho oddělení a dr. Spivey je spíše ředitelem celé instituce, člověkem, který 90% času tráví v kanceláři. Kdysi doktor, nyní byrokrat je ve hře Ratchedovou nucen účastnit se společných terapeutických sezení, ke kterým ho Velká Sestra vlastně nepotřebuje. Věřím, že kdyby dostala pravomoc rozhodovat o provádění zákroků na pacientech, nepotřebovala by ho už vůbec k ničemu.

Spivey je pro mě ekvivalentem úředníka, který je si mezi sestavováním ekonomických plánů a rozpočtů nucen odsakovat na terapie vedené Velkou Sestrou. I proto mu zpod demonstrativně oblečeného bílého pláště „vykukují“ naleštěné polobotky a dobře padnoucí oblekové kalhoty. Okolo krku se mu navíc houpe fonendoskop, který nepoužil od atestace⁸⁶.

⁸⁶Tato asociace mě napadla při vzpomínce na jednu z mnoha návštěv blíže nespecifikované budovy televize. Při jedné z explikačních porad za prosklenou stěnou téměř každou hodinu prošla zaměstnankyně v pantoflích tam a za pár minut opět zpátky, držíc v ruce jedno a to samé prázdné

6.12 Sestra Finnová

Mladá, ostýchavá a ne tolik zkušená sestra, která to s pacienty zkouší po dobrém. Její funkci v nemocnici bych popsala jako „pomocná síla“, která se každý den modlí, aby už byl konec směny a ona mohla jít domů nebo do kostela. Její mírná povaha je v kontrastu s tvrdou Velkou Sestrou.

V dramatické situaci, která otevírá děj hry se ukazuje, že milý, smlouvavý přístup sestry Finnové k psychiatrickým pacientům ne vždy funguje a je tedy potřeba někoho, kdo bude oddělení pevně držet v rukou.

Uniforma sestry Finnové se podobá spíš stejnokrojům ostatního mužského personálu, aby nekonkurovala siluete Ratchedové. Jediná Velká Sestra tak vnáší do hry ženskou siluetu šatů, ačkoli přístupem je spíš tvrdý generál. Sestra Finnová proto nosí bavlněnou, naškrobenou uniformu sestávající z kalhot a halen se stojáčkem.

6.13 Ošetřovatelé

Ošetřovatel Warren, Williams a Turkle mají stejný základ stejnokrojů - gumové „nazouváky“, bílé škrobené kalhoty s puky a bílá polo trika.

Denní ošetřovatelé (Warren a Williams) jsou v románu popsáni jako sadističtí zlomyslní muži, kteří se vyžívají ve strachu a utrpení pacientů. Pokud se naskytne situace, kdy jim mohou provádět nepříjemné zákroky nebo je ponižovat, vždy toho využijí. Stejně tak v dramatickém textu jsou podobné charakterové rysy cítit. Latexové rukavice, které nikdy nesundávají vyjadřují odpor k pacientům na oddělení a fakt, že se jejich zřízení vlastně trochu štítí.

Ošetřovatel Turkle je pro mě spíš noční hlídač než ošetřovatel. V zásadě nemá o pacienty zájem, chce si v klidu ve své kanceláři „odbýt“ směnu, udělat pár nutných obchůzek a pak si v klidu sednout k televizi a čekat do rána. I proto se nechá umluvit k podniknutí večírku, který by Warren ani Williams nikdy nedovolili. Přes uniformu, která se nijak zvlášť neliší od uniforem Warrena a Williamse, má navlečenou

ramínko. Absence pracovní náplně ten den, ale zároveň vědomí si pracovní doby a přítomnost „cizích“ lidí v budově vyškalovala v tuhle docela zábavnou scénku předstírané činnosti. S úderem čtvrté hodiny na minutu přesně zahodila pantofle i ramínko a „s pocitem dobře odvedené práce“ odešla domů. To je pro mě stetoskop na krku dr. Spiveyho. Takové mimikry, předstíraná činnost a zároveň „punc doktora“, stejně jako je ramínko „punc kostymérky“.

hlídačskou „security“ vestu, snad aby bylo všem jasné, za jakým účelem on na směny chodí.



Obrázek 16: Barevné schéma a kontrast „bílého“ ústavního prádla a bílých uniforem zaměstnanců

Ač by se na první pohlad mohly bílé ústavní uniformy zdát jednotné, je v nich zakódován hierarchický gradient⁸⁷. Jedinou běloskvoucí dokonalou smrtí je Ratchedová, zatímco sestra Finnová s Warrenem, Williamsem i Turklem jsou odstínově trochu do modro-šedé. U pyžam pacientů se naopak objevují až odstíny zelené, protože jsou často necitlivě prány a vyvařovány. Zároveň tak jakoby splývají se zdi oddělení, jež jsou celé vymalované nemocniční zelenou, a nazelenalým gumovým linoleem, ve kterém se zdi zrcadlí.



Obrázek 17: Inspirační fotografie a rešerše prostor nemocničních oddělení

⁸⁷Jsem si vědoma, že tento by bylo nutné podrobit zkoušce na jevišti, je-li průkazným i při nasvícení reflektory.

7 Dobový kontext románu

Je zajímavým odkazem doby, ve které román vznikal, že pokaždé, když je zmíněna sexualita, jsou postavy příběhu určitým způsobem potrestány. Jak na společných sezení s Ratchedovou, kdy je pacient ponížěn, tak McMurphy v románu, když se na lodi vytratí s Candy, loď málem ztroskotá. A samozřejmě Billy, který po tom, co přijde o panictví, spáchá sebevraždu.

V 60. a 70. letech probíhala ve světě a hlavně v USA sexuální revoluce, hnutí jako hippies byla na vzestupu a lidé jako Ratchedová byly rozhodně proti jakékoli změně a nezávazným románekům. Velká Sestra symbolizuje „starší“ generaci, která se stavěla k nevázaným vztahům s odporem a jako k něčemu zavrženíhodnému. Je mým nepodloženým dohadem, jestli její filmový účes à la 40./50. léta nesymbolizuje kromě ďábelských rohů i právě tu „usedlost“ starší generace, která se odmítá měnit. Ve hře je zmíněno, že Ratchedová je sama a bezdětná, žije pouze svým oddělením a pacienty má jako své děti. Zatímco McMurphy spíš představuje nový, mladistvý a nespoutaný náhled na život, kdy se není třeba vázat a hlavní je si užívat.

Tento odkaz zanesl do románu Ken Kesey, protože on sám vztahuje svobodu muže k jeho projevené sexualitě.⁸⁸ Dalo by se tedy říci, že jen muž, který může svobodně projevovat své „mužství“, je skutečným mužem. Stereotyp, který je typický hlavně pro minulé století a možná o to víc pro Ameriku, která na svobodě byla založená.

Představa, že kdokoli bílému americkému muži zakáže cokoli, dokáže rozlítit občany USA dodnes. Sestra Ratchedová tedy záměrně cílí na mužská ega, ta sráží a následně je schopná s muži „zametat“. Téměř všichni pacienti, o kterých něco víme, mají jakýsi problém s ženami a tím podle Keseyho i se svým mužstvím. Správný muž by si přeci „měl umět postavit svou ženu do latě“. Harding je možná homosexuál, ale vlastně se bojí své nádherné manželce cokoli říct. Uvědomuje si, že to co má doma, by mu „každý normální chlap záviděl“ a tudíž z toho vyvozuje jediný možný závěr - není normální a musí vyhledat pomoc. Billyho deptá bezbřehá láska a přehnaná péče vlastní matky natolik, že neunesse představu její reakce, kdyby se dozvěděla, že

⁸⁸Z odborného webu rozebírajícího světovou literaturu: FRENCH, KATHLEEN: *One Flew Over the Cuckoo's Nest Themes: Emasculation and Sexuality* [online]. 5.10.2013 [cit. 2021-03-17]. Dostupné z: <https://www.litcharts.com/lit/one-flew-over-the-cuckoo-s-nest/themes/emasculation-and-sexuality>

přišel o panictví s prostitutkou. I Ruckly, jehož charakter se už nenávratně vytratil, sem tam vykřikne něco hanlivého o ženách.

Za jeden z dalších odkazů historického kontextu by mohla být brána i povaha Ratchedové coby ženy na vedoucí pozici. Román vznikl v době, kdy se i vdané ženy rozhodly pracovat. Mnoho z nich za války bylo nuceno nastoupit do práce, jelikož jejich muži bojovali, ale předpokládalo se, že po jejich návratu se ženy opět vrátí na „své místo“, ideálně do kuchyně. I proto může být Ratchedová vyobrazena v tak špatném světle jako důkaz, jak to dopadá, když je ve vedení žena. Představuje totiž všechno, co „ohrožuje“ typickou maskulinitu. Žena, která řídí každý krok mužů. Jakýsi nedobrovolný tvrdý matriarchát.

V románu a i ve hře, když McMurphy zaútočí na Velkou Sestru, roztrhává jí uniformu na hrudi a tím poprvé odhaluje pacientům její ženskost. Ratchedová dokonalostí své uniformy jakoby se jí snažila celou dobu potlačit. V době vzniku románu nebylo běžné, aby byla žena na takové vedoucí pozici respektována stejně jako muž⁸⁹. I proto je ve všem absolutně bez chyby, upravená, aby jí nebylo co vytknout, a šíří strach, protože ten je jednoduché si zaměnit s respektem.

Jiné prameny tvrdí, že jde o jakýsi archetyp mrchy nebo semetriky (angl. battle-axe nurse)⁹⁰. Ač už byl její charakter vybudován na jakémkoli základu, vrchní sestra Ratchedová se stala archetypem sama o sobě a byla použita v mnoha jiných filmech nebo seriálech jako odkaz k zobrazení čirého zla s andělskou tváří⁹¹.

Jedním z problémů ukázaných ve hře, který podle mě přetrvává dodnes, je fakt, že názorům pacientů s psychiatrickými problémy se většinou nepřikládá váha. Jakoby se jim nevěřilo, že by byli schopní rozhodovat sami o sobě. I na tom Ratchedová staví. V případě, kdy by se „prolákl“ nějaký problém, komu se bude věřit? Pacientovi na psychiatrii, anebo milé, pečující vrchní sestře?

⁸⁹z odborného webu rozebírajícího světovou literaturu: FRENCH, KATHLEEN: *One Flew Over the Cuckoo's Nest* Themes: Emasculation and Sexuality [online]. 5.10.2013 [cit. 2021-03-17]. Dostupné z: <https://www.litcharts.com/lit/one-flew-over-the-cuckoo-s-nest/themes/emasculation-and-sexuality>

⁹⁰z promo videa o seriálu *Ratched* na youtube kanálu streamovací platformy Netflix: *Who is nurse Ratched: The Story Of The Ultimate Villain* | Netflix [online]. 5:45-5:55. [cit. 2021-03-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EIQIQMiYQOA>

⁹¹ Příklady jsou uvedené v následující kapitole, která se zabývá právě tímto fenoménem a otázkou, je-li možné, aby nové archetypy vznikaly.

8 Sestra Ratchedová coby archetyp ztělesněného zla

Obecně je popisována jako chladný tyran bez kousku srdce v těle. Miloš Forman dokonce zmínil v některém z mnoha rozhovorů, že bylo velice obtížné danou roli obsadit. Několik hereček se totiž vůbec neztotožňovalo s představou hrát natolik zápornou postavu⁹². Jeho prvotní vize sestry Ratchedové byla přímo „ztělesněné zlo“. Nicméně díky tomu, že v roce 1974 viděl Louise Fletcherovou ve filmu „Zloději jako my“, mu došlo, že postava sestry Ratchedové bude mít ještě větší sílu, budeme-li přesvědčeni o tom, že Velká Sestra není na první pohled programově „zlá čarodějnice“ která chce lidem ubližovat. *„To pravé, nebezpečné zlo se snaží téměř vždy působit jako anděl. Vše, co konám, konám proto, abych Ti pomohla. My, jako instituce, Ti pomůžeme žít lepší život.“*⁹³

*„Nikdy jsem se nesetkal s nikým, kdo by ke mě nakráčel a řekl: „Dávej si na mě pozor, jsem zlý člověk!“. Všichni o sobě smýšlejí v dobrém světle - třeba já si o sobě myslím, že jsem velmi dobrý člověk. Jsou to okolnosti, které některé z nás donutí podnikat věci, které jsou považovány za škodlivé. Takže já ke každé postavě ze začátku přistupuju jako ke kladné. A když pak film skončí, diváci můžou posoudit sami, kdo měl pravdu a kdo ne. Nixon, Stalin - jsem přesvědčen o tom, že oba byli přesvědčeni, že to, co dělají, dělají správně, ze všech úhlů pohledů, i z toho morálního, a to je vždy ústředním bodem umění.“*⁹⁴

Právě fakt, že sestra Ratchedová dělá vše s těmi nejlepšími úmysly, jí dodává sílu dotáhnout věci do konce a „jít přes mrtvoly“. Člověk, který ví, že jeho počínání není stoprocentně v pořádku, většinou nemá obdobné odhodlání a urputnost. Konfrontujeme-li osobu, která ví, že něco dělá špatně, většinou vycouvá, protože naplno nevěří tomu, co dělá. U lidí, kteří jsou si stoprocentně jistí, že konají dobro, se

⁹²na roli Velké sestry byly osloveny nejprve herečky jako Anne Bancroft („Absolvent“), Angela Lansbury („To je vražda napsala“), Ellen Burstyn („Vymítač ďábla“), Geraldine Page („Výlet do městečka Bountiful“), dokonce i Jane Fonda („Barbarella“, „Kluté“). Forman prý zvažoval oslovení i Audrey Hepburn („Snídaně u Tiffanyho“), takže jeho představa byla o Ratchedové byla docela flexibilní. (AYALA, NICOLAS: One Flew Over The Cuckoo's Nest: The Actresses Who Were Almost Nurse Ratched. www.screenrant.com [online]. 22.9.2020, , 1 [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <https://screenrant.com/one-flew-cuckoos-nest-movie-actresses-almost-cast-nurse-ratched/>)

⁹³z dokumentárního filmu zabývající se vlivem historických událostí dané dekády na americkou filmovou tvorbu 70. let: DEMME, TED a LAGRAVENESE, RICHARD: A Decade Under The Influence, 2003, 1:25:06-1:27:41 [cit. 2021-03-16]

⁹⁴úryvek z rozhovoru s Miloše Formanem (Film-makers newsletter. 9. 1975, str. 31.)

projevuje jistý fanatismus a ten je schopný „lámat vazy“.⁹⁵

Formanova Velká Sestra je tedy docela hezká žena s modrýma očima, která jakoby netušila, že někomu ubližuje. Ona chce přece každému jen pomáhat, coby anděl milosrdenství. Její styl vedení oddělení a stoprocentní autorita všech pacientů není založená na křiku a výhrůžkách, ale na psychologických manipulacích a psychickém vydírání.

Ratchedová téměř nikdy nezvýší hlas - není to ani nutné. Ví co přesně kdy říct, aby dostala pacienty tam, kam chce. A v tom se skrývá její největší síla. V dokonalém krásném těle je neúprosný až sadistický diktátor.

Forman také zmínil, že dostával dotazy na to, jak se mohl zhostit natolik „amerického“ tématu, coby emigrant. On ale opáčil, že tohle téma je přeci ryze české, něco co velmi dobře znal. Vrchní Sestra symbolizuje komunismus a neporazitelný systém, opresi, nesvobodu, všichni Češi mají hroznou chuť popadnout masivní řídicí blok, prohodit jej mřížemi a rozutést se do svobodného světa „tam venku“.⁹⁶ V době vzniku filmu byl „náš McMurphy“ bohužel ještě v nedohlednu.

Fletcherová se zhostila své role natolik dobře, že za ni získala nejen Oscara, ale když na premiéře došlo k nejvypjatější scéně filmu, McMurphy se na ní vrhl a začal ji škrtnit, obecnstvo vstalo a začalo tleskat. Až tak přesvědčivě Velkou sestru ztvárnila. I díky tomu, že vyvolala a dodnes vyvolává její herecký výkon podobně bouřlivé emoce, stala se Formanova sestra Ratchedová jakýmsi archetypem, který se objevuje i mimo román/film dodnes. Ať už ve své „původní“ podobě zlé sestry a nebo v pozměněných ztvárněních podobného charakteru.

Jedním z dalších důvodů, proč byla románová Ratchedová vyobrazena v tak nehezkém světle, je podle mě pak i nenáviděná lékařská praktika zvané lobotomie. Lobotomie je operativní neurochirurgický zákrok, při kterém dochází k přerušení nervových vláken spojujících mozkový lalok s ostatními částmi mozku. Využívána byla v psychochirurgii k léčení některých závažných duševních poruch.⁹⁷ U mnoha agresivních pacientů zdánlivě nastala rapidní změna, přestali být útoční a působili

⁹⁵Úryvek z rozhovoru s Miloše Formanem (*Filmmakers newsletter*. 9. 1975, str. 31.)

⁹⁶Z dokumentárního filmu zabývající se vlivem historických událostí dané dekády na americkou filmovou tvorbu 70. let: DEMME, TED a LAGRAVENESE, RICHARD: *A Decade Under The Influence*, 2003, 1:25:06-1:27:41 [cit. 2021-03-16]

⁹⁷definice volně citovaná ze stránky: Lobotomie. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-5-20]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Lobotomie>

spokojenějším, klidným dojmem. Pravdou však je, že přišli o všechny osobnostní rysy a zbyly z nich jen pouhé „lidské skořápky“.

První lobotomii provedl už roku 1935 portugalský lékař António Egas Moniz (1874-1955), který později za objev lobotomie, a za založení neurochirurgie dokonce získal i Nobelovou cenou. V roce 1937 byly úspěšné výsledky jeho práce publikovány v *American Journal of Psychology*. V USA se nové metody ujali dva tehdejší „chirurgové“, Walter Freeman a James Watts. Ti přišli s modernější, méně invazivní upravenou metodou - transorbitální lobotomií. Operace byla prováděna ostrým špičatým nástrojem, který do mozku pronikal těsně nad oční bulvou přes kost oční jamky. Odhaduje se, že v rozmezí let 1936 až 1978 bylo provedeno až 35 000 těchto zákroků.⁹⁸

Doktoři měli přistupovat k lobotomii v případě, že už neviděli jinou možnost posunu k lepšímu než právě tuto. Měla být používána hlavně u pacientů vysoce agresivních, nebezpečných svému okolí, ale i sobě. Bohužel ale jako nová metoda s rychlými a viditelnými výsledky, byla často nadužívána i u pacientů, kteří nebyli „za hranicí léčitelnosti“. Právě tak se o špatnou pověst zákroku se postaral sám Freeman, který cestoval po USA a denně prováděl až 25 „operací“. Příliš se nezabýval výběrem svých pacientů, nesterilizoval si nástroje a ani pacienty nepřikrýval operační rouškou. Od 50. let byla tato invazivní léčba, postupně nahrazována psychofarmaky.⁹⁹ Je zaznamenáno několik případů, o kterých mluví dodnes žijící „pacienti“, kterým byla lobotomie provedena ve školním věku (okolo 12 let) proto, že „příliš zlobili“. Za poplatek \$200 a za 10 minut času jim byla bez umrtvení provedena lobotomie a šťastní rodičové si odváděli domů bezproblémové dítě. Dr. Freeman ve své knize dokonce zmiňuje myšlenku, kde by právě lobotomie mohla být používána coby „prevence“, tzn. jakmile by pacient projevil jakoukoli sebemenší známku možné psychické poruchy, provedla by se mu preventivní lobotomie a tím by se vytvořil nový, lepší svět bez jakýchkoli psychických problémů. Nová, lepší společnost.

Sestra Ratchedová v románu Kena Keseyho zastupuje právě i ty zarputilé doktory, kteří „na sílu“ propagovali zmíněnou násilnou techniku „léčby“, ačkoli jim muselo být

⁹⁸z facebookové stránky: „Kabinet Kuriozit“ (KABINET KURIOZIT: Lobotomie dělá uživatele šťastnější. Doporučuje 8 z 10 lékařů - vyzkoušejte ji i vy! [online]. 11.12.2020[cit.2021-03-16]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/kabinetcoolkuriozit/posts/704813983505167>)

⁹⁹tamtéž

jasné, jakou cenu za zklidnění vášní pacient zaplatí, a že dožití života v apatii a bez emocí není vlastně život, ale přežívání.

Autor románu pracoval ke konci 60. let coby placený dobrovolník ve výzkumu, který se zabýval výzkumem účinků halucinogenů na psychiku člověka¹⁰⁰. Po nocích si přivydělával jako noční hlídač právě na oddělení psychiatrie a tak měl možnost načerpat autentické lidské osudy z první ruky. Je možné, že právě tam se mu utvořila představa nepřemožitelného ztělesněného zla coby sadistické sestry vedoucí oddělení, jež symbolizuje rozjetý kolos, který pozře každého „individuála“ a vyplivne ho jako tuctový, bezproblémový artikl.

Lobotomie byla od počátku silně kritizována ze strany některých neurologů. Samozřejmě se vyskytly také případy úmrtí, o čemž je zmínka i ve dramatickém textu, kde Harding konejší Náčelníka Bromdena, ať si neláme hlavu s tím, že by ho kdokoli podezřívá z vraždy McMurphyho. Po tomto zákroku se prostě náhlá úmrtí stávala a nikomu to nepřišlo zas tak zvláštní. Je to jedno z mnoha rizik, které se ale Velká Sestra nebála podstoupit. Jak už jsem zmiňovala dřív, když chtěla, aby ji bral někdo vážně a aby byla plně respektována, nebála se „jít přes mrtvolu“.

Tento charakterový rys sdílí všechna ztělesnění Ratchedové, i když v lehkých nuancích je každá Velká Sestra jiná. Románová sestra má jisté sklony k vyjadřování emocí. Neznamená to však, že by šlo o vřelou, emotivní osobu. V knize jsou ale pasáže, kdy ji něco natolik vyvede z rovnováhy, až projeví i jinou emoci než ledový klid.

Na rozdíl od toho ve filmu Fletcherová hraje téměř bezemočního robotického sadistu. Jediný výraz na její tváři, který divákovi předvede, jsou mírně pozdvižené koutky úst a modré nehybné oči. Její stoicismus je třeba pro mě jedna z věcí, co by mě přivedla k šílenství docela určitě. Ve filmu se několikrát opakuje scéna, kdy se některý z pacientů vytočí k nepřičetnosti a ona jen sedí s jedním a tím samým výrazem a opakuje něco jako: „Uklidněte se. Vše musí pokračovat podle denního plánu. Až se uklidníte, budeme pokračovat v naší rutině.“ K jediné změně jejího výrazu dojde pouze v momentě, kdy ji McMurphy napadá, sráží ji na zem, ona lapá po dechu a

¹⁰⁰citace z článku: ANDREWS, STEFAN: Ken Kesey was part of psychedelic drugs experiments before he wrote "One Flew Over the Cuckoo's Nest." *The Vintage News* [online]. 2016 [cit. 2021-5-20]. Dostupné z: <https://www.thevintagenews.com/2016/12/20/ken-kesey-was-part-of-psychedelic-drugs-experiments-before-he-wrote-one-flew-over-the-cuckoos-nest/>

bojuje o holý život. I tak ale můžeme pozorovat, že její výraz neznačí ani trochu strach, ale spíš čirý vztek. Ratchedová cítí, že na zemi, pomuchlaná, rozcuchaná a škrcená by mohla klesnout v očích pacientů, protože by si mohli uvědomit, že i ona je přeci jen zranitelná, což je charakteristika, se kterou se absolutně neztotožňuje. V dramatickém textu ho naopak v závěru šeptem vyzývá na souboj, chce, aby ji McMurphy napadl a ona ho mohla konečně nechat dát lobotomizovat.

Velká Sestra má úžasnou schopnost budit dojem, že vše co dělá, dělá pro dobro konkrétního člověka. Ať už je to odmítání vypnutí monotónní hudby, která hraje na oddělení v otravné smyčce, nebo nabídka podání léků jinou cestou, než ve formě polykacích pilulí. Na všechno má argument, který se zprvu jeví jako opodstatněný a smysl dávající. Když se nad tím ale někdo jako je McMurphy zamyslí déle, dojde mu, že všechno se děje jen tak, jak sestra uzná za vhodné. A i kdyby měl tisíce argumentů, proč by něco mohlo fungovat jinak, lépe, nevzejde-li nápad z hlavy Velké Sestry, nebude se měnit vůbec nic. A ten, kdo se postaví systému, bude potrestán anebo odstraněn, aby nekazil morálku ostatním poslušným.

Celková fascinace společnosti touto postavou, tímto „archetypem“, vedla k tomu, že Ratchedová dostala prostor v novém seriálu na internetové online streamovací platformě Netflix.

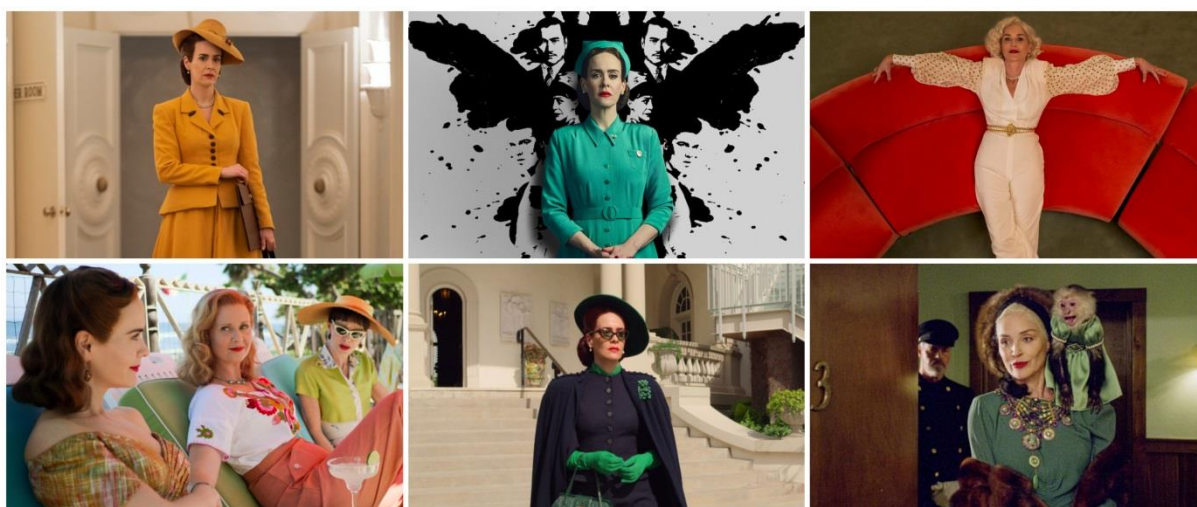
Postavu ztvárňuje herečka Sarah Paulsonová. Děj seriálu by měl zachycovat hlavně události před dějem románu „Přelet nad kukaččím hnízdem“ a ozřejmit divákům/čtenářům životní cestu, kterou ušla a lehce tím ospravedlnit chování vrchní sestry, kterou známe z Formanova filmu.

Děj seriálu začíná v roce 1947 v Kalifornii, kam se mladá Ratchedová na základě zfalšovaného životopisu vetře na kliniku pro duševně choré a díky svým manipulacím ovládne celé oddělení. Ani v seriálu se nebojí jít „přes mrtvoly“, pokud z toho pro ni plyne jakýkoli profit. Sarah Paulsonová řekla v jednom z rozhovorů, že děj seriálu by měl osvětlit, proč je Ratchedová tak chladná a chová se, jak se chová. A ačkoli s ní nemusí divák na konci seriálu souhlasit, bude jí alespoň rozumět¹⁰¹. Osobně musím říct, že jsem seriál shlédla a příběhově mě zas tak nepřesvědčil. Rozebírá se v něm

¹⁰¹z představitelkyně videa od tvůrců seriálu: Who Is Nurse Ratched? The Story Of The Ultimate Villain | Netflix [online]. In: . 19.9.2020, 9:20-9:25 [cit. 2021-5-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EIQIQMiYQOA&t=352s>

celý teoretický život Formanovy Ratchedové, od jejího dětství, kdy byla údajně zneužívána, po její homosexualitu.

Moje vnímání Ratchedové je jiné a s dějem seriálu, coby „prequelem“ k filmu se neztotožňuji. Scénáristi totiž vykreslují Ratchedovou v některých situacích coby „rebelantku“ proti systému a proti autoritám, což podle mě zásadně koliduje s charakterem, který má původní Ratchedová v románu Kena Keseyho. Stejně tak jako fakt, že sestra v seriálu „pomůže ukončit utrpení“ mnoha nevléčitelným pacientům stejným způsobem, jako ukončil utrpení McMurphyho Bromden, což by dle mého soudu Ratchedová tak, jak ji znám já, nikdy neudělala.



Obrázek 18: Ratched, seriál pro streamovací platformu Netflix (1. série, 2020), režie: Ryan Murphy, Nelson Cragg, Michael Uppendahl, Jessica Ju, Jennifer Lynch, Daniel Minaha; kostýmy: Lou Erych, Rebecca Guzzi

Nicméně kostýmní výtvarnice Lou Erych a Rebecca Guzzi předvedly krásnou práci s barvami a typickými siluetami 50. let. Syté, křiklavé barvy a honosné oděvy zasazené do bohatých, neméně barevných interiérů jsou postaveny do kontrastu k temnému příběhu psychického teroru a několika vražd. Kdybych neznala a neztotožňovala se s dějem románu a filmu, asi by se mi seriál líbil. Pokud ho člověk je schopen brát jako samostatný počin a nevztahovat jej na legendárnímu Formanovu snímku nebo románu Kena Keseyho, najde si své fanoušky. Tvůrci se nechali slyšet, že počítají se čtyřmi sériemi¹⁰². Je tedy možné, že se postupem času seriálová Ratchedová přiblíží té filmové, i když teď to za mě nevypadá příliš přesvědčivě.

¹⁰²citace z rozhovoru s jedním z tvůrců seriálu „Ratched“: COBB, KAYLA: 'Ratched' Co-Creator Evan Romansky Has a Four Season Plan. www.decider.com [online]. 30.9.2020 [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <https://decider.com/2020/09/30/ratched-interview-evan-romansky/>

Mimo tento počin se postava zlé sestry objevila i v jednom z dílů seriálu *Once upon a Time* (12. díl 1. řady), *Futurama* (kreslený komediální seriál, kde je zobrazená jako robotická vedoucí oddělení pro mentálně choré roboty 11. díl 3. řady) a nebo v britském sitcomu *Spaced* (kde neústupná vedoucí kuchyně Tina svým chladným přístupem přebírá její charakterové rysy, 3. díl 2. řady).

Můžeme tedy tvrdit, že se z vrchní sestry Ratchedové stává jakýsi archetyp? A je vlastně možné, aby nové archetypy vůbec vznikaly? Jedna z mnoha definic významu slova archetyp zní: „*geneticky zakotvené, evolučně získané univerzální systémy; dispozice a potenciály prožívání a chování, formy představ. Jsou to kolektivní dějinné zkušenosti lidstva; obrazy určitých tendencí a sil přítomných v nás, vnitřních instinktivních struktur, které jsou nám vrozené, ale nejsou vědomé.*“¹⁰³ S tímto na mysli mám za to, že je možné, aby se nové archetypy utvářely spolu s dobou.

Pro mě jsou prvním příkladem archetypů v divadle postavy z *Comedia dell'arte*. Jsou tak notoricky známé, že když se řekne *Dottore*, každému vyvstane na mysli víceméně podobný obrázek jak vizuální, tak s ním spojené vlastnosti, které jsou pro postavu charakteristické.

Archetyp může být vykládán také jako pravzor, tradicí posvěcenou a typickou postavu, představu nebo příběh¹⁰⁴ a za mě tuto definici sestry Ratchedové splňuje. Představuje soubor nehezkých vlastností zabalených do krásného zevnějšku¹⁰⁵. Cílevědomá, chladná, na pohled absolutně dokonalá, neempatická sadistka s perfektními vůdcovskými schopnostmi, která se nebojí zneškodnit každého, kdo si dovolí nabourat její autoritu nebo stanovený řád.

¹⁰³z internetového blogu: KAVALIROVA, LENKA: Archetypy podle C. G. Junga a literatura. www.tichy-koutek.cz [online]. 26.4.2018 [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <https://www.tichy-koutek.cz/archetypy-podle-c-g-junga-a-literatura/>

¹⁰⁴z internetového článku: Archetyp. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Archetyp>

¹⁰⁵„krásného“ myšleno obrazně. Osobně nemám za to, že by archetyp Ratchedové musel pokaždé být nádherná modelka. Vlastně by to klidně mohl být i muž. Spíš chci poukázat na to, jak její síla je právě v tom, že na ní vizuálně na první pohled nevidíme její nehezký charakter. Vrahem nemusí být muž v kukle a roztomilá stařenka není vždy z podstaty laskavá.

9 Střet McMurphyho a sestry Ratchedové

Sestra Ratchedová, jenž celé oddělení vede pevnou rukou diktátora-tyrana, tvrdí, že se pacienti nacházejí na demokratickém území, ale není tomu tak.

Oddělení má atmosféru, ze které vyzařuje něco mezi vězením a nemocnicí. Místy působí až jako sekta. Na začátku filmu při vydávání léků jeden z pacientů dostává pilulku jako svaté přijímání, narozdíl od toho McMurphy prášek vyplivne a tím dává najevo, že jen on sám bude rozhodovat o svém osudu. Všechno na oddělení je zanesené do tabulek, všechno je kontrolováno a vše se řídí podle plánu. Nic není náhoda, nic není spontánní a nic se nemůže stát jen tak. Změna je nepřípustná, vše musí klapat jako to klapalo doposud. Rutina, řád, utopie. Přežívání, nikoli život.

McMurphy ale chce vychutnávat každý den a naplno žít. Vůbec ho nezajímají autority, nemá k nim respekt. Už při jeho příchodu musí být všem jasné, že nezapadá. Reprezentuje chaos, ale otázkou je, jestli je trocha chaosu pro psychicky nestabilní pacienty přínosem.

V protipólu mu stojí dokonalá Ratchedová. Snaží se být perfektní ve všem co dělá. Její běloskvoucí uniforma je perfektně nažehlená, každý šev, každý sklad, všechno je bez jediné chybičky na své místě. Přesto působí mateřsky. V mé hlavě je to v jejím hlase, v gestech. S pacienty hovoří jako s malými dětmi. Jejich názory, jejich pohnutky, vše koriguje tak, aby to bylo podle ní správně. Nesnáší, když se jí někdo vzpírá. Je vlastně hrozně děsivé, jak dokáže medovým hlasem každého nepohodlného odsoudit k „trestu“ (v jejím podání léčbě) elektrošoky nebo lobotomii. Velká sestra de facto nemění výraz, má neustále jemný náznak úsměvu na tváři. Reprezentuje pořádek a také bílou dokonalou smrt. Udržuje při chodu celou mašinerii zvanou oddělení, všechno běží na čas a podle denně se opakujících plánů.

Randle si celý život nenechal od nikoho diktovat, jak by měl žít, a nehodlá s tím začínat ani teď. Sympatický provokatér vtrhne na oddělení mezi mnohdy až apatické chráněnce jako tornádo. Vnáší sice zprvu hlavně neklid a hazard, ale tím vnáší i život. Pacienti jsou zajetí v rutinních úkonech, které provádějí den co den, rok co rok. A najednou je tu McMurphy, který jim rozbíjí jejich vzorce. Ačkoli je to pro některé děsivé, zjišťují, že to jak přežívali doposud, nebyl život. McMurphy věří svému úsudku naplno, na rozdíl od ostatních, kteří se dobrovolně nechali zavřít do ústavu,

protože si tím svým nejsou jistí. Raději si nechají diktovat, jak se správně chovat, aby předešli „problémům“. Odpovědnost za svoje životy de facto přenechávají v rukách sestry Ratchedové a tím se zbavují jisté tíhy. To je pro McMurphyho naprosto nepochopitelné. Je sice fakt, že udělal v životě rozhodnutí, která ač živelná, dovedla ho až tam, kde je teď. Na rozdíl od ostatních si ale užil každou minutu. Všude kam přišel byl za provokatéra, všude rebeloval, ale žil.

První záblesk pravé povahy Velké Sestry můžeme pozorovat hned na začátku románu¹⁰⁶, kdy se jeden z pacientů táže na již zmíněný obsah kelímku s léky: *„Počkejte moment, maličká; co jsou ty dvě malé červené kapsle u mého vitamínu? - Ale já se ptám jaké léky. Kriste, to přece vidím, že jsou to nějaký pilulky - Slečinko, nerad dělám potíže. Ale nerad taky polykám, o čem nic nevím. Jak můžu vědět, jestli to nejsou ty divný pilulky, co ze mě dělají něco, co nejsem?“*¹⁰⁷ Na to mu Velká sestra chladně odpoví, že samozřejmě plně respektuje, že nechce polykat něco, o čem si není jistý, co to je. A že tedy dnes bude užívat léčivo jinou cestou (ve formě čípku). *„To je v pořádku, slečno Finnová. Když se chce pan Taber chovat jako malé dítě, můžeme s ním tak jednat. Zkusili jsme být laskaví a ohleduplní. Zřejmě to není nic platné. Nepřátelství a zase nepřátelství, tím se nám odvděčuje. Můžete jít, pane Tabere, když nechcete užívat své léky orálně. Můžete jít.“*¹⁰⁸

Pomocí strachu, nepříjemných procedur a psychického nátlaku vždy dostane pacienty tam, kde je chce mít. To ale neplatí na McMurphyho a proto se stává jejím úhlavním nepřítelem.

Nezodpovězenou otázkou pro mě ale bylo, jestli vlastně Ratchedová ví, že je zlá? Existuje totiž i možnost, že jen úpěnlivě dělá svou práci a snaží se využít jakýchkoli prostředků, aby ji vykonávala dobře. Aby naplnila kvóty a držela se předem vypracovaných denních plánů a tabulek. Co když má Velká sestra pouze za to, že pomáhá lidem. A činí tak za každou cenu.

Je vlastně s podivem, jak se mohla stát sadistická žena vedoucím oddělení pro mentálně choré. Jak to, že nikdo neviděl, co se na oddělení děje, jak se chová? Je to proto, že duševně nemocným a dětem se jednoduše nevěří? Její velkou silou je fakt,

¹⁰⁶ obdobná situace se objeví na začátku hry i filmu, k citaci se nejvíce hodila právě ta z románu

¹⁰⁷ citace z románu: KESEY, KEN, překlad KOŘÁN, JAROSLAV: *Vyhoďte ho z kola ven: Přelet nad kukaččím hnízdem*. str. 34. 2. vydání. Praha: Argo, 2018. ISBN 978-80-257-2458-3

¹⁰⁸ tamtéž

že zná své pacienty dokonale. Přesně ví, za které nitky tahat, aby je přivedla k nepříčetnosti a stejně tak ví, jak je upokojit, navodit jim falešný dobrý pocit a podat jim zdánlivě pomocnou ruku.

Jak už bylo zmíněno, s McMurphym to nemá tak jednoduché. Jistou roli v tom hraje i to, že je na oddělení nový a sestra jej ještě nemá přečteného. V první řadě ale není tak zranitelný jako ostatní pacienti, protože si věří a nemá úctu k autoritám. Ze začátku hry se snaží sestra jeho vyrušování přecházet, stejně jako když ignorujeme dítě, které se vzteká, a ono toho po chvíli nechá, protože bez reakce ho to přestává bavit. McMurphy ale nepřestává a tak mu sestra začne ubírat na výsadách. Prvotní konflikt začíná již když chce Randle ztišit otravnou hudbu hrající ve smyčce. Sestra změnu v zaběhnuté rutinně pochopitelně zakáže, což odůvodní tím, že je přeci na oddělení hodně starších pacientů, kteří by si nebyli schopni hudbu vychutnávat, hrála-li by potichu. Samozřejmě je to nesmysl, protože hudbu si neužívá nikdo, starší pacienti jsou pohrouženi do své mlhy a ti nově příchozí se jí snaží prostě a jednoduše ignorovat. Na základě toho se McMurphy vsází s ostatními pacienty, že dostane sestru do týdne tzv. „na lopatky“. Nechápe, proč nikdo z pacientů nechce chod oddělení změnit. Nechápe, že za sebe nechají rozhodovat Velkou sestru. Když se snaží zvednout velký betonový blok a nepovede se mu to, odvětí: *„Ale stejně jsem to zkusil. Kruciprdel, aspoň tohle mi upřít nemůžete“*¹⁰⁹ A to je víc, než kdokoli z pacientů kdy udělal.

Kdyby McMurphy věděl, že mu jde de facto o život, choval by se stejně? Mám za to, že ne.

Pacienti si ho staví do role jakéhosi mesiáše, kterým si ale já osobně myslím, že není. Do léčebny se dostal proto, aby unikl vězení a těžké dřině na farmě. Má sice výbušnou a místy až vzteklou povahu, ale rozhodně není blázen. Ratchedová si uvědomuje, že není nemocný. Možná i o to víc ho chce zničit, protože je to v jejích očích flákač a člověk, co mrhá svým životem proto, aby si jen sprostě užíval, čímž ona pohrdá.

Randle má za to, že v nemocnici si bude moci dělat, co se mu zlíbí, a bude mu to tolerováno. Ne, že by nechtěl pomoci pacientům z jejich žalostných stavů, ale nedělá to zcela nezištně. Provokuje Ratchedovou, protože se tím baví. Dělá rozruch, ale

¹⁰⁹citace z románu: KESEY, KEN, překlad KOŘÁN, JAROSLAV: *Vyhodíme ho z kola ven: Přelet nad kukaččím hnízdem*. str. 111. 2. vydání. Praha: Argo, 2018. ISBN 978-80-257-2458-3

protože se vsadil a jde mu i o peníze. Nepřišel na oddělení, aby pomohl utlačovaným. Přišel, aby se ulil z pracovní farmy a zdánlivě si ulehčil život. A u toho se samozřejmě chce i pobavit. Jeho pomoc pacientům je ve větší míře, hlavně po příchodu, spíše vedlejší „produkt“.

Problém nastává ve chvíli, kdy McMurphy získává pocit, že všichni chovanci ústavu jsou na jeho straně, on je tedy de facto ve „vedení“ a bude pro něj jednodušší s podporou kamarádů bojovat proti onomu zlu. Bohužel se mýlí, hlavně proto, že sestra to se „svými“ pacienty velmi dobře umí a pomocí strachu je vždy dostane tam, kam chce. I proto nemůže Randle nikdy vyhrát, protože ač ho pacienti respektují, sestry se nadevše bojí.

Co ale určitě dokáže je, že otevře ostatním oči v tom, že spíš než pacienti jsou vězni. Jak se mění vnímání jejich sebe samotných, tak se mění i chování jeho - začíná se starat i o někoho jiného než sám o sebe, v tuto chvíli jim začíná chtít opravdu pomoci, protože v nich spatřuje opravdové lidi a ne „jen blázny, co nikdo nebere vážně a musí být pod dozorem“. Vidí, že ty ustrašené schránky bez názoru z nich dělá naprosto cíleně Ratchedová. Chce, aby se naučili se sami rozhodovat podle toho, co opravdu chtějí a ne podle toho, co od nich Velká sestra čeká.

Billy jediný, s jehož problémem se umí Randle jakž takž ztotožnit. Jakoby v něm viděl i kousek svého velmi mladého já.

McMurphyho forma pomoci Billymu je ale hrozně nerozvážená. Styl, který zvolil, představuje pro mladého ustrašeného chlapce obrovský risk. Kdyby Billy nebyl schopný (například ze stydlivosti) jakéhokoli aktu, nejspíš by se na místě zabil. Měl Randle jistotu toho, že vše v klidu proběhne a bude to mít skutečně dobrý výsledek? Neměl. Ale vlastně ho to v tu chvíli ani nezajímalo. Prostě to nedomyslel, stejně jako ve svém životě nedomýšlel věci předchozí.

McMurphy představuje chaos, zatímco do protiváhy mu stojí Ratchedová, coby pořádek. Svoboda nemůže existovat bez trochy chaosu, ale udržet pořádek stojí jistý útlak. Rutina - to je to vězení. McMurphy ale nechce následovat předem naplánované rutinní úkony den co den. Chce být pánem svého času, svého života.

Stejně, jako má McMurphy za to, že alkoholem, večírkem a sexem pomůže všem na oddělení, má Ratchedová za to, že jedině řádem, opakováním monotónních činností a otevíráním starých ran všech, co měli v minulosti nějaký problém, je jim možno

pomoci. Když vtrhne na oddělení ráno po bujarém večírku, cítí, že ztratila moc a kontrolu nad vším, co si tak dlouho budovala. V tu chvíli je hrozně našťvaná, ale nedává to na sobě znát. Drží si ten samý výraz a s ledovým klidem oznámí Billymu, že to na něj bude muset říct mamince. Velká Sestra moc dobře ví, že ho kvůli pocitu viny dožene k šílenství, ale je to její výstražně zvednutý prst všem. Potřebuje znovu nastolit svou absolutistickou vládu a jestli tomu mladý ustrašený syn její přítelkyně padne za oběť, je jí v tu chvíli jedno. Billyho používá coby názorný příklad toho, co se může stát, když rebelujete proti jejímu systému. Tím, co provedla, vyprovokuje McMurphyho k útoku, což jí dává možnost mu konečně provést lobotomii a prakticky se ho nadobro zbavit.

Náčelník ví, že někdo jako McMurphy by si nikdy nepřál být ležákem na oddělení slečny Ratchedové. I proto mu prokáže poslední službu. McMurphyho revoluce má na něj ve výsledku největší dopad. Randle mu ukáže, že by se měl cítit tak velký, jako je vzrůstem. Prolomí jeho roky budovanou zeď mlčení a dovede ho k myšlence, že život může být krásný, i když bude z počátku děsivý. Náčelník strávil na oddělení roky, nikdo ze současných chovanců nebyl u toho, když ho přijímali, prostě tam byl odjakživa. Díky traumatickým zážitkům se obrnil mlčením, v tichosti dennodenně vyslechne všechny nadávky na svou hlavu, odpovědi polyká a monotónně vytírá podlahu.

I proto je pro něj představa vrácení se do svobodného života a do světa, který neřídí tabulky, extrémně děsivá. Jako takovou poctu kamarádovi a na důkaz toho, jak velký opravdu je a jak velkým ho McMurphy opět udělal, Náčelník vyrve ze země betonový panel a prohodí jej oknem, aby mohl uprchnout. Postaví se svému největšímu strachu a přikládá tím McMurphyho oběti váhu. Nezemřel zbytečně.

Do této chvíle, ačkoli byla jasně daným antagonistou příběhu, nebylo zcela jisté, je-li Ratchedová skutečně zápornou postavou. Přece jen by tu stále fungovala omluva: „dělá jen svou práci“, ačkoli nemusí být každému sympatická. To, co ale provedla Billymu, utvrdilo všechny v tom, že je ztělesněné zlo. Tento názor se mi následně potvrdil v momentě, kdy nechala na oddělení dovézt duchem nepřítomného, poraženého McMurphyho po lobotomii, jako výstrahu každému, kdo by se ještě kdy opovážil jít proti ní.

Velká Sestra moc dobře věděla, co mu způsobí a dělalo ji radost, že se bude moct dívat na jeho duchem nepřítomné tělo. Věděla, že tím mu ublíží ze všeho nejvíc, že

bude do konce života jen ležet a nebude schopen samostatného pohybu. Radost jí dělalo i to, že ho bude mít doživotně pod dozorem jako symbol svého triumfu; jako trofej.

Pro pacienty je jednodušší věřit tomu, že McMurphy z nemocnice utekl. I když ho zřízenci přivezou zpět na oddělení, nejsou ochotní věřit tomu, že je ten „gumový panák“ opravdu Randle.

V závěru se paradoxně McMurphy jakýmsi mesiášem stává - obětuje život pro to, aby Náčelník sebral odvalu, utekl a začal žít naplno ten svůj. Jakousi cestou osudu se stává tím, za koho byl od začátku pacienty (podle mě) mylně považován.

Ačkoli si stále myslím, že kdyby znal rizika, která z provokace Ratchedové plynula, nešel by do toho tak „po hlavě“, ubírá mu to ale na zásluhách?

Závěrem

Moje prapůvodní domněnka, že postup tvorby kostýmů divadelních a filmových je naprosto rozdílný, byla díky výzkumu, který předcházel sepsání této diplomové práce, vyvrácena.

Postup hledání charakteru dramatické postavy se neliší, liší se vyjadřovací prostředky obou médií a technologické postupy. Každému novému úkolu předchází nové hledání - co je pro jeden příběh pravda, je v jiném lež. „Každý autor, každý kus, ba každá doba, ve které žijete, chce novou pravdu.“¹¹⁰ Kostým vypráví příběh postavy¹¹¹ hned, jakmile vstoupí na jeviště/objeví se na plátně a promluví. Zrcadlí se v něm její psychologie¹¹², životní postoj a charakter.

Nicméně je pravdou, že v umělecké tvorbě neexistuje žádná militantní hranice, která je stanovena a je „nepřekročitelná“. Při mém pátrání se mi potvrdilo, že pokaždé, když se zdá, že je něco jasné nebo že existuje určitý limit, přijde někdo a posune jej. Každá hranice může být zbořena, překročena nebo posunuta.

¹¹⁰z přednášek doc. Vlasty Koubské, osobní zápisky Františka Trösterera

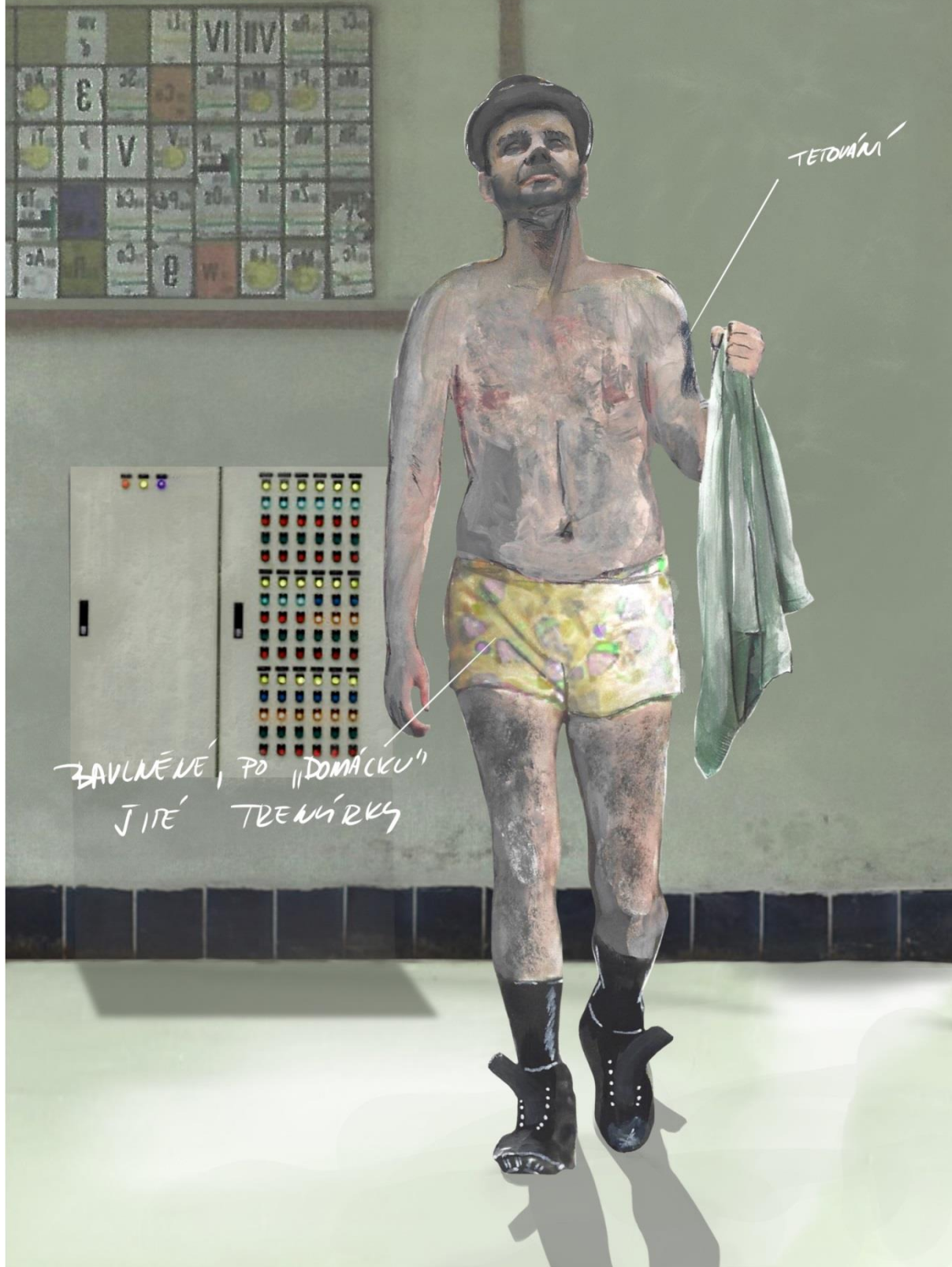
¹¹¹z osobního rozhovoru s Jenny Beavan: „Celý princip „kostýmu“ je vyprávění příběhů. Takže jakýkoliv kostým tvoříš, ať už je to Mad Max nebo White Bird, musíš najít ten charakter a podpořit herce. Takže na tom v podstatě nezáleží, jestli je to filmový, televizní nebo divadelní kostým.“

¹¹²z osobního rozhovoru s Katarinou Hollou: „Za sebe vycházím při tvorbě pro divadlo/film z úplně stejného principu, protože postupuji následovně: přečtu si text, mám nějaké zadání a hledám charakter. A ten charakter je vždycky stejný. To jiné je pak jenom zpodobení do filmového nebo do divadelního zpracování, protože každé to médium pracuje s trošku jinými výrazovými prostředky. Ale charakter je vždycky stejný - přemýšlíš o tom vždy stejně. Pro mě je hrozně důležité vidět charakter té postavy. Můj systém práce je takový, že se plně snažím ponořit a převtělit do toho člověka a začít přemýšlet hlavou toho dotyčného. Nechci ilustrovat člověka, snažím se do něj vcítit, vcítit se do jeho psychologie a přemýšlet: Co by si asi ten člověk vzal na sebe?“



Obrázek 19: McMurphy, příchod na oddělení

McMURPHY



Obrázek 20: McMurphy, druhý den ráno

McMURPHY



Obrázek 21: McMurphy, do 1. vzpoury o TV

McMURPHY



Obrázek 22: McMurphy, po vzpouře, bez bot a v kompletním "mundúru"

McMURPHY



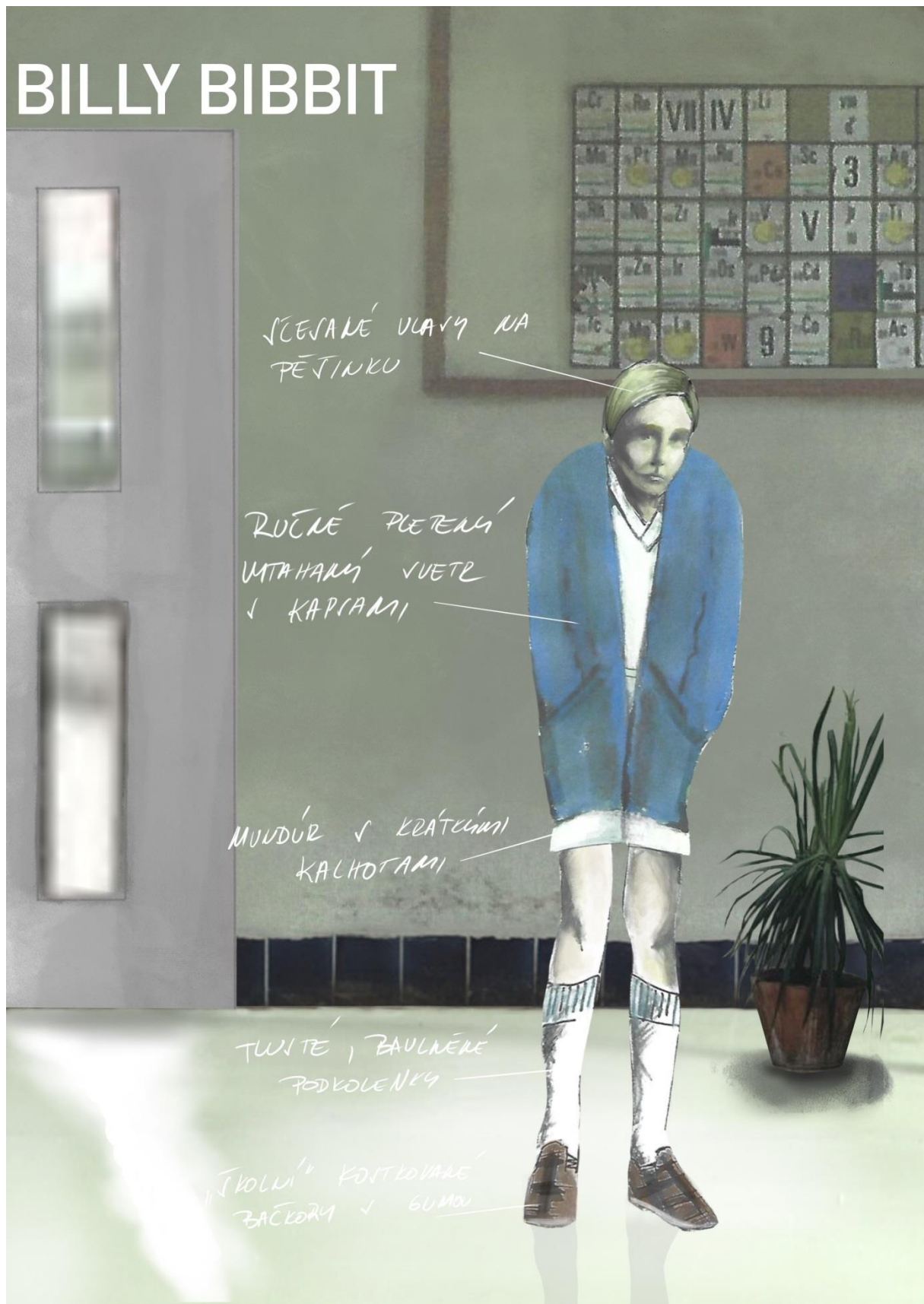
Obrázek 23: McMurphy, po lobotomii

BROMDEN



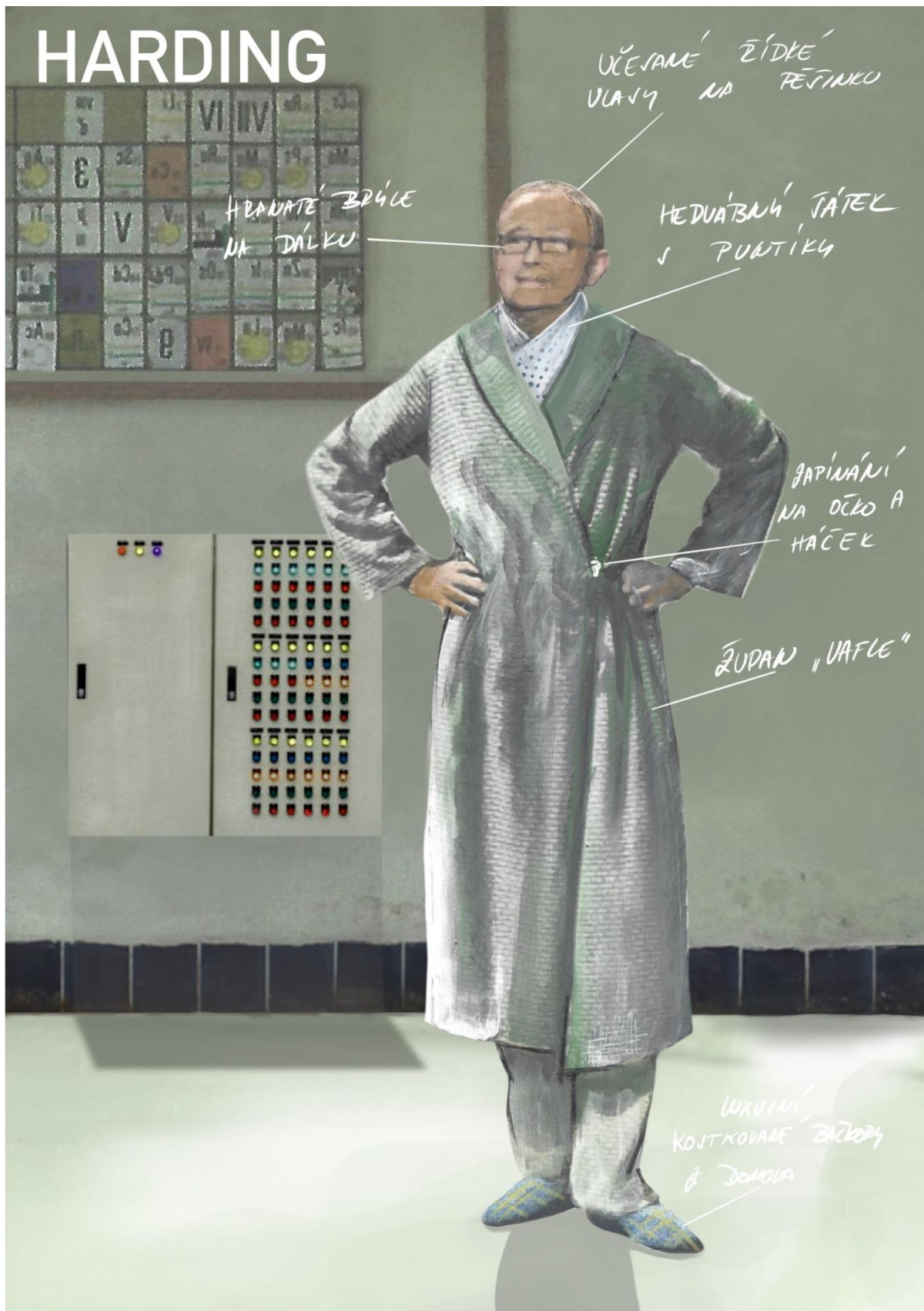
Obrázek 24: Náčelník Bromden

BILLY BIBBIT



Obrázek 25: Billy Bibbit

HARDING



Obrázek 26: Harding

MARTINI



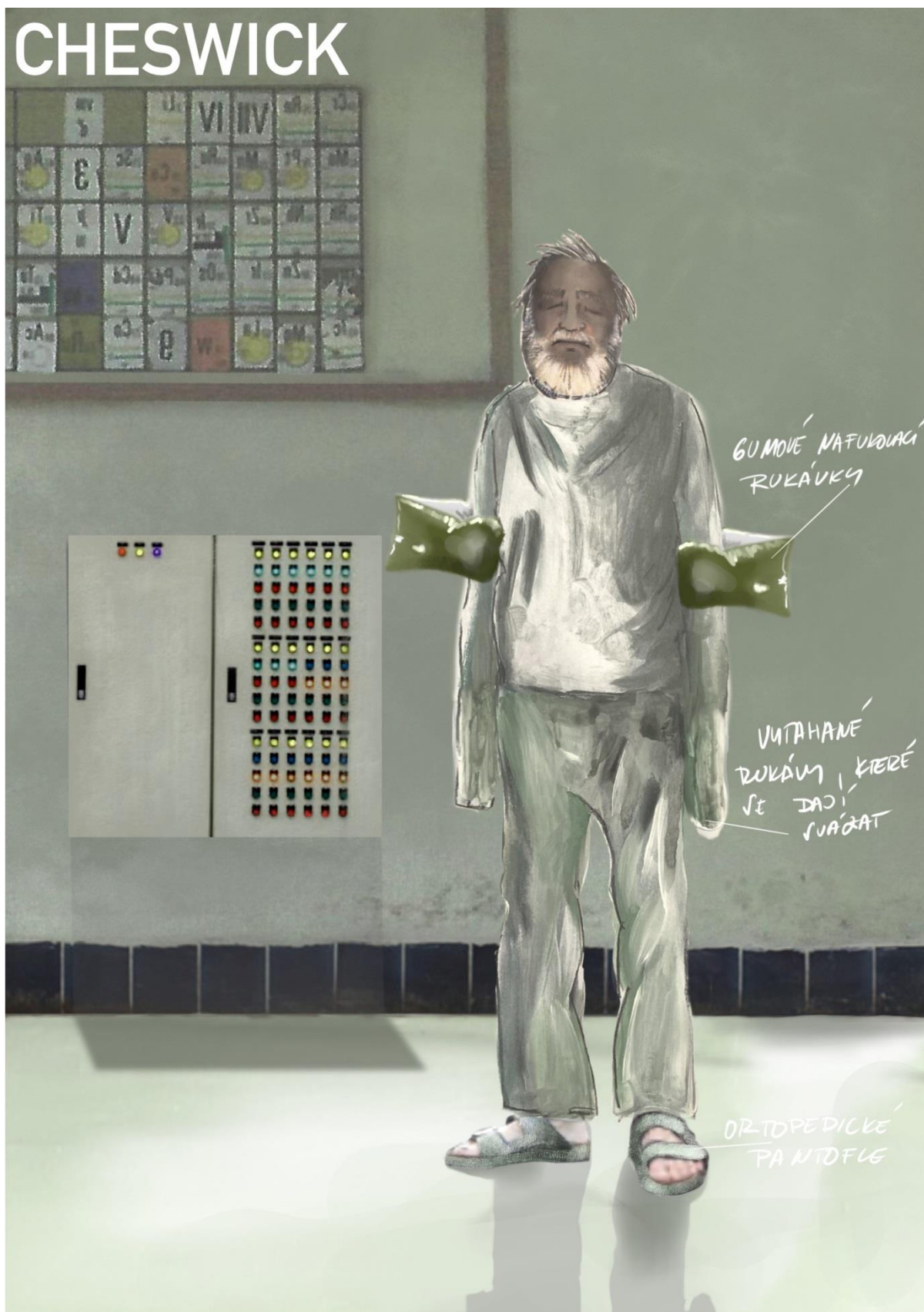
Obrázek 27: Martini

SCANLONE



Obrázek 28: Scanlone

CHESWICK



Obrázek 29: Cheswick

RUCKLY



Obrázek 30: Ruckly

RATCHEDOVÁ

UHLAŽENÉ VLASY "DOXADU"
JVĚTLÝ, "PORCELAÁNOVÝ"
MAKE-UP, KARMIÁROVÁ
RŤEŤKA

PERFEKTNĚ NAŘEHLNÁ
UNIFORMA, TUHÁ KEPR,
VYKUTŘENÉ ŽUVY,
JTEŘIBRNÉ KLOFLÍKY
NA RUKÁVECH

"NAKLÁDANÉ" KAPKY
"VE ŽUVY"

TLUSTÝ, BILÝ, KOŘENNÝ
PÁVEL ✓ OCELOVOU
PŘEVÍKOU

TLUSTÉ, STAHOVACÍ,
MATNÉ PUNTOCHY

ORTOPEDICKÉ BOTY
✓ ŘEMÍNKEM OKOLO
KOTNÍKU, TLUSTÁ
GUMOVÁ PODZÁŘKA

Obrázek 31: sestra Ratchedová

SESTRA FINNOVÁ

NAĀKROBENA' UNIFORMA
JE IERUTIM
ĀADINĀNIM, HAENA
JE VTOĀĀĀKEM,
KALHOTY, TUHE' PĀTKO

VLAJY STAĀENĒ
DO NĀKĒHO
CULĀ

GUMOVĒ
NAĀOVĀKY



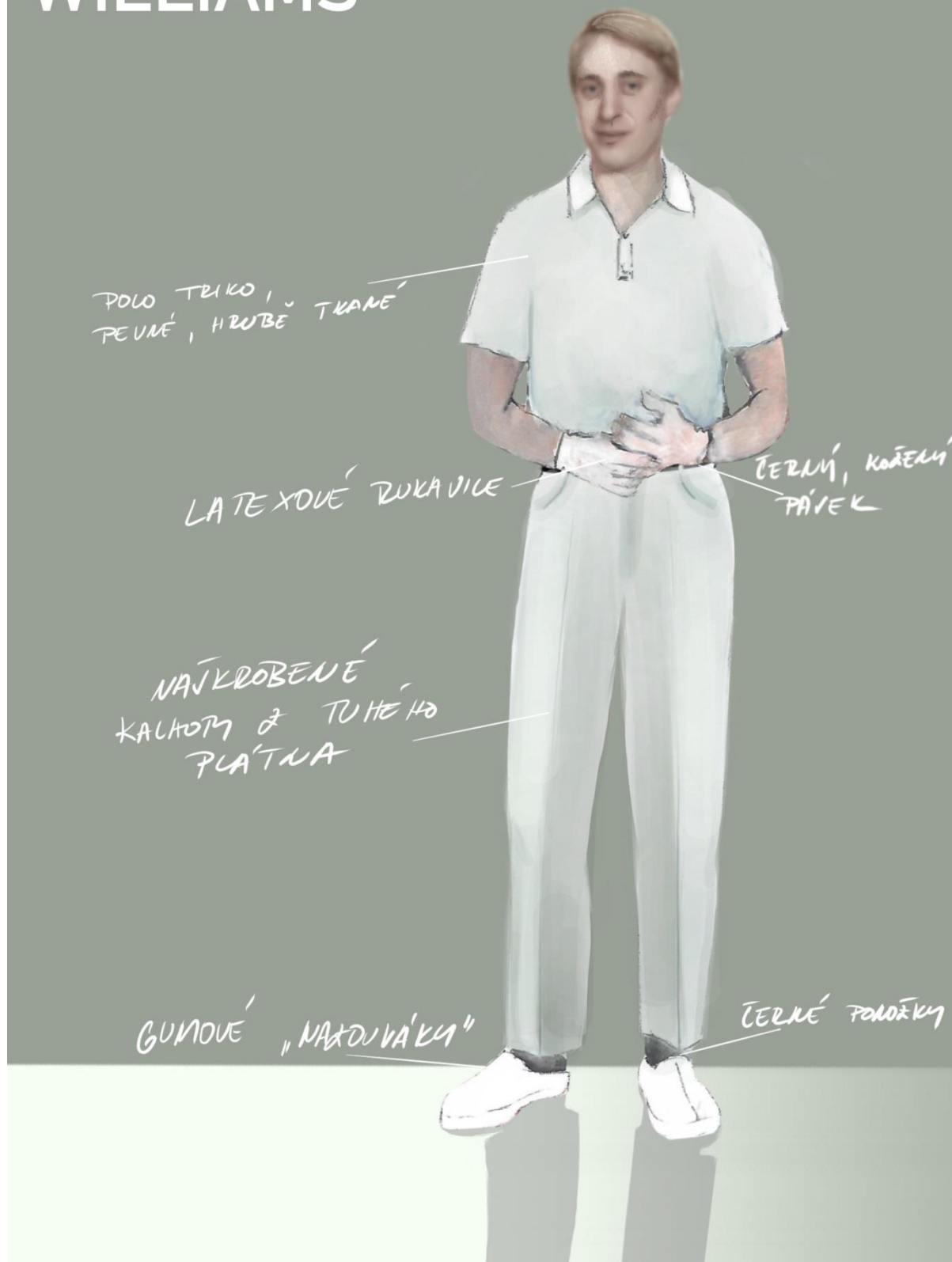
Obrázek 32: sestra Finnová

Dr. SPIVEY



Obrázek 33: Dr. Spivey

WILLIAMS



Obrázek 34: ošetřovatel Williams

WARREN



Obrázek 35: ošetřovatel Warren

TURKLE



Obrázek 36: ošetřovatel/noční hlídač Turkle

CANDY



Obrázek 37: Candy

CANDY

(NA VEČÍRKU)



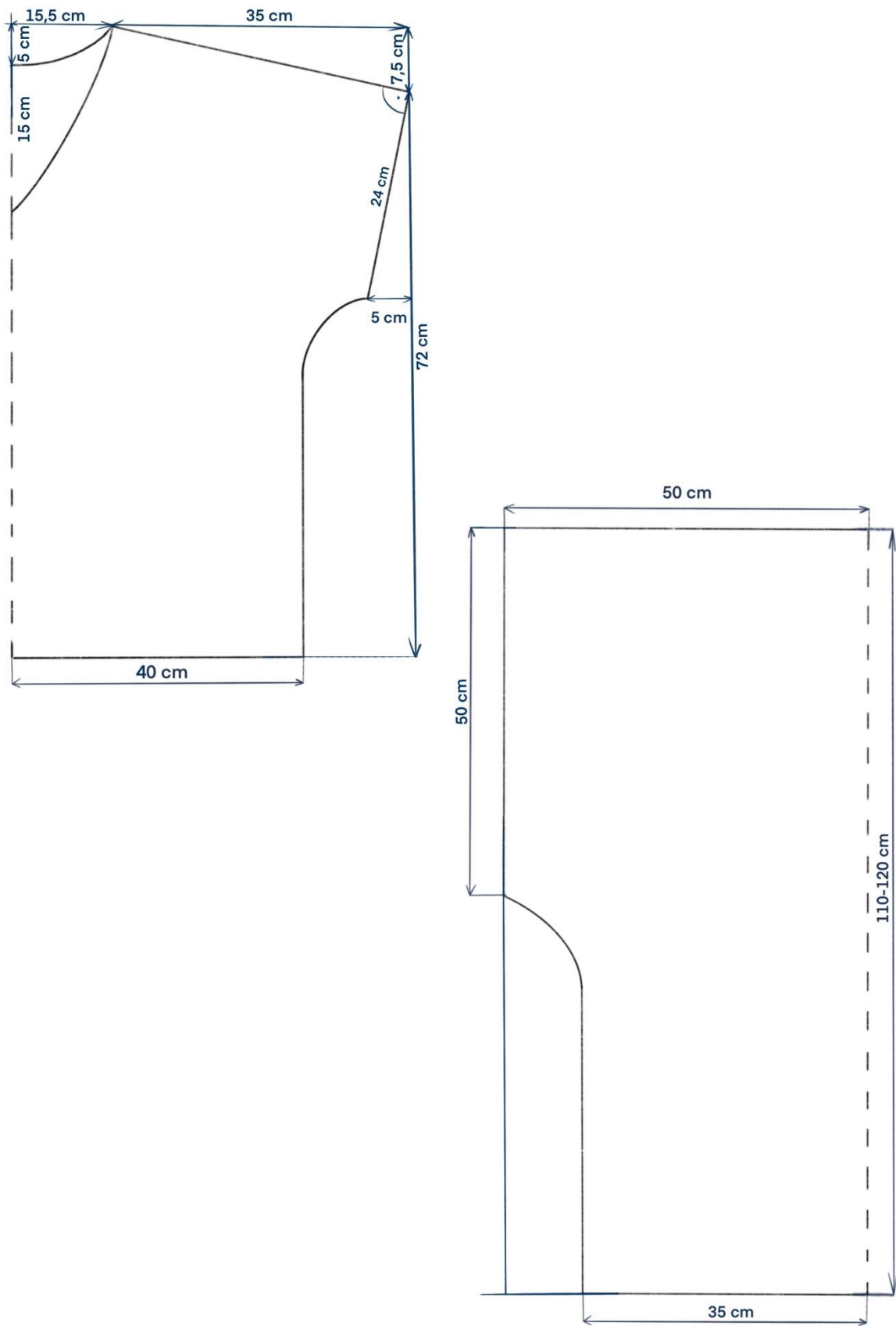
ELEKTRICKÁ
BAREVNÁ VĚTÝLKA

Obrázek 38: Candy, na večírku

SANDRA



Obrázek 39: Sandra



Obrázek 40: střih nemocničního stejnokroje

Seznam zdrojů/použité literatury

- [1] KESEY, KEN, překlad KOŘÁN, JAROSLAV: *Vyhoďme ho z kola ven: Přelet nad kukaččím hnízdem*. 2. vydání, Praha: Argo, 2018, ISBN 978-80-257-2458-3
- [2] PTÁČKOVÁ, VĚRA, PŘÍHODOVÁ, BARBORA, RYBÁKOVÁ, SIMONA a DVOŘÁK JAN: *Český divadelní kostým*, str. 9, Praha: Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9.
- [3] GRAMUGLIA, ANTHONY: 10 Brilliant Movies Audiences Hated At First. *SCREEN RANT* [online]. [cit. 2021-5-7] Dostupné z: <https://screenrant.com/brilliant-movies-audiences-hated-at-first/>
- [4] STEINBERG, NICK: 10 Great Movies That Were Hated In Their Time. *GOLIATH* [online]. [cit. 2021-5-7]. Dostupné z: <https://www.goliath.com/movies/10-great-movies-that-were-hated-in-their-time/>
- [5] Ivana Brádková - životopis. *FDb.cz* [online]. [cit. 2021-04-04]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/32816-ivana-bradkova.html>
- [6] BOORSTIN, JON a SVĚRÁK, JAN: *Tajemství filmové řeči*. str. 112, Praha: Universum, 2019. ISBN 978-80-7617-619-5.
- [7] poznámky z přednášek doc. Vlasty Koubské, osobní zápisky Františka Trösterera
- [8] VOSKA, VÁCLAV: *Daleká cesta*:: [online]. [cit. 2021-5-30]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396098/daleka-cesta>
- [9] SHARF, ZACK. Lumière Brothers' 1895 Short 'Arrival of a Train' Goes Viral With Fan-Made 4K Restoration. *IndieWire* [online]. 5.2.2020 [cit. 2021-5-24]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2020/02/lumiere-brothers-arrival-of-a-train-4k-update-1202208955/>
- [10] the wes anderson style: an interview with milena canonero. *Abrams&chronicle books* [online]. [cit. 2021-5-15]. Dostupné z: <https://www.abramsandchronicle.co.uk/blog/the-wes-anderson-style-an-interview-with-milena-canonero/>
- [11] TANGCAY, JAZZ. *Mayes C. Rubeo on Storytelling Through Costume Design* [online]. 31.1.2020 [cit. 2021-5-16]. Dostupné z:

- <https://variety.com/2020/artisans/awards/mayes-rubeo-jojo-rabbit-costume-design-1203487510/>
- [12] HEJDOVÁ, IRENA. Knoflíkář Zelenka hledal Boha v ocelárnách. *Aktuálně.cz* [online]. 2007 [cit. 2021-5-15]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/knoflikar-zelenka-hledal-boha-v-ocelarnach/r~i:article:509819/>
- [13] citace z dokumentárního televizního filmu: *Byl jednou jeden film: Přelet nad kukaččím hnízdem: (Vol au dessus d'un nid de coucou, Un)*. TV film. Francie, 2011.
- [14] *Ken Kesey: Hippie History* [online]. In: . 7.7.2019 [cit. 2021-5-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=whS33Ayl6Zw>
- [15] citace z edukačního videa: Who is Miloš Forman? [Indie Wire]: CinemaTyler. : 2:35-2:55 [online]. 14.4.2018 [cit. 2021-5-21]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=t8iCZulYo_4
- [16] rozhovor s Miloše Formanem (*Filmmakers newsletter*. 9. 1975)
- [17] FRENCH, KATHLEEN: *One Flew Over the Cuckoo's Nest Themes: Emasculation and Sexuality* [online]. 5.10.2013 [cit. 2021-03-17]. Dostupné z: <https://www.litcharts.com/lit/one-flew-over-the-cuckoo-s-nest/themes/emasculation-and-sexuality>
- [18] promo video o seriálu Ratched na youtube kanálu streamovací platformy Netflix: Who is nurse Ratched: The Story Of The Ultimate Villain | Netflix [online]. 5:45-5:55. [cit. 2021-03-17]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EIQIQMiYQOA>
- [19] AYALA, NICOLAS: One Flew Over The Cuckoo's Nest: The Actresses Who Were Almost Nurse Ratched. *www.screenrant.com* [online]. 22.9.2020, , 1 [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <https://screenrant.com/one-flew-cuckoos-nest-movie-actresses-almost-cast-nurse-ratched/>
- [20] z filmu: DEMME, TED a LAGRAVENESE, RICHARD: *A Decade Under The Influence*, 2003, 1:25:06-1:27:41 [cit. 2021-03-16])
- [21] Lobotomie. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-5-20]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Lobotomie>

- [22] KABINET KURIOZIT: Lobotomie dělá uživatele šťastnější. Doporučuje 8 z 10 lékařů - vyzkoušejte ji i vy! [online]. 11.12.2020[cit.2021-03-16]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/kabinetcoolkuriozit/posts/704813983505167>
- [23] ANDREWS, STEFAN: Ken Kesey was part of psychedelic drugs experiments before he wrote “One Flew Over the Cuckoo’s Nest.” *The Vintage News* [online]. 2016 [cit. 2021-5-20]. Dostupné z: <https://www.thevintagenews.com/2016/12/20/ken-kesey-was-part-of-psychedelic-drugs-experiments-before-he-wrote-one-flew-over-the-cuckoos-nest/>
- [24] Who Is Nurse Ratched? The Story Of The Ultimate Villain | Netflix [online]. In: . 19.9.2020, 9:20-9:25 [cit. 2021-5-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EIQIQMiYQOA&t=352s>
- [25] COBB, KAYLA: ‘Ratched’ Co-Creator Evan Romansky Has a Four Season Plan. *www.decider.com* [online]. 30.9.2020 [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <https://decider.com/2020/09/30/ratched-interview-evan-romansky/>
- [26] KAVALIROVA, LENKA: Archetypy podle C. G. Junga a literatura. *www.tichy-koutek.cz* [online]. 26.4.2018 [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <https://www.tichy-koutek.cz/archetypy-podle-c-g-junga-a-literatura/>
- [27] Archetyp. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-03-16]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Archetyp>
- [28] *The earth without art is just eh.: Demetri Martin* [online]. [cit. 2021-5-30]. Dostupné z: <https://www.quotetab.com/quote/by-demetri-martin/the-earth-without-art-is-just-eh>

Zdroje použitých obrázků

- [1] záběry z filmu: RADOK, ALFRÉD: *Daleká cesta*. 1948.
- [2] záběry z filmu: MURNAU, FRIEDRICH WILHELM: *Upír Nosferatu*. 1922.
- [3] vrchní řada: záběry z filmu: RYCHMAN, LADISLAV: *Starci na chmelu*. 1958.;
spodní řada: záběry z filmu: BROOKS, RICHARD: *Kočka na rozpálené plechové střeše*. 1964.
- [4] záběry z filmu: ANDERSON, WES: *Grandhotel Budapešť*. 2014.
- [5] záběry z filmu: WAITITI, TAIKA: *Králíček Jojo*. 2019.
- [6] <https://bachtrack.com/review-bock-fiddler-anatevka-kosky-komische-oper-berlin-december-2017>; <https://www.tagesspiegel.de/kultur/anatevka-an-der-komischen-oper-gott-sei-schrank/20668920.html>
- [7] <https://www.dejvickedivadlo.cz/archiv-foto-v-tiskove-kvalite?bratri-karamazovi>
- [8] záběry z filmu: ZELENKA, PETR: *Karamazovi*. 2008.
- [9] záběry z inscenačního záznamu: HAVELKA, JIŘÍ: *Očitý svědek*. 2021.
- [10] https://www.lidovky.cz/kultura/recenze-pravda-o-17-11-obcanska-angazovanost-je-v-nodu-misto-divadla.A180406_095854_In_kultura_jto;
záběry z upoutávky: <https://youtu.be/24HC-pRogj0>
- [11] <https://www.thestage.co.uk/opinion/to-olivier-with-love-letters-to-and-from-the-national-theatre>; https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/quot-amadeus-livequot-un-cine-concert-a-la-philharmonie-de-paris-pour-entendre-et-voir-mozart_3324635.html; <https://t2conline.com/national-theatre-streams-the-famed-amadeus-courtesy-of-shaffer-and-the-infamous-salieri/>
- [12] <https://www.divadlosumperk.cz/cs/repertoar/aktualne-hrajeme/amadeus-8-2-2020.html>,<https://sdlgbtn.com/entertainment/2019/09/12/theater-review-amadeus>,https://www.abqjournal.com/wp-content/uploads/2019/08/17/b03_jd_18aug_amadeus.jpg,<https://www.mdmb.cz/PlayDetail/553>,<https://bloximages.newyork1.vip.townnews.com/tulsaworld.com/content/tncms/assets/v3/editorial/6/e0/6e0925b3-ee2f-5276-895d-b72b6e448871/59fb3a38bde0e.image.jpg?resize=1200%2C798>,
- [13] <https://www.alamy.com/stock-photo-one-flew-over-the-cuckoos-nest-year-1963-play-at-broadway-22221273.html>; <https://www.quora.com/Do-you-think->

[One-Flew-Over-The-Cuckoo-s-Nest-was-an-extremely-terrifying-film;](#)

<https://cz.pinterest.com/pin/143481938117703530/>

[14] záběry z filmu: FORMAN, MILOŠ: *Přelet nad kukaččím hnízdem*. 1975.

[15] <https://cz.pinterest.com/pin/440930619743414058/>;

<https://www.flickr.com/photos/portlandcenterstage/5867511427/>;

<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/cuckooNV-rev.htm>

[16] osobní archiv autorky

[17] osobní archiv autorky

[18] záběry ze seriálu: MURPHY, RYAN; CRAGG, NELSON; UPPENDAHL, MICHAEL; JU, JESSICA; LYNCH JENNIFER; MINAHA, DANIEL: *Ratched*. 2020.

[19]- [40] jsou osobní tvorbou autorky