

## Oponentský posudek diplomové práce Agáty Zenklové

Úkolem studentky bylo kostýmní řešení novely Kena Keseyho : dramatisace Dale Wassermann, Přelet nad kukaččím hnízdem.

Studentka vysvětluje výběr tématu diplomové práce svým zájmem o zkoumání toho, v čem se liší práce kostýmního výtvarníka v divadle a ve filmu. Vybírá si filmy, které využívají divadelní prostředky a pojmenovává je. A naopak zmiňuje jaké filmové prostředky postrádají divadelníci (např. střih).

Považují za výborné učit se z práce skvělých filmových kostýmních výtvarníků a dokázat dešifrovat jakým způsobem docílují svých záměrů. Umět pojmenovat například to, proč byla zvolena určitá barevnost (u režisérů Wese Andersona nebo Taiky Waititiho), je důležité pro pozdější záměrné používání určitých „vědomých porušení očekávatelného“, která mohou fungovat jako vyjadřovací prostředek.

Studentka cituje filmové výtvarníky, jak z rozhovorů, které s nimi byly publikovány (Milena Canonero), tak (u Jenny Beavan) i z rozhovorů, které s nimi měla možnost zažít jako člen kostýmního departmentu.

Dostává se tedy takřkajíc přímo ke zdroji těch nejkvalifikovanějších informací. Jen mám potřebu dodat, že posunutá barevnost a ignorování dobových reálií, jež je záměrné a kdy filmový kostýmní výtvarník přímo zformuje rukopis filmového díla nejsou záležitostmi jen současných frajerů mezinárodní kinematografie (Anderson a Waititi). Podobné prostředky používá už Ester Krumbachová v 60. letech (např. Všichni dobří rodáci).

Studentka cituje Jenny Beavan i větou, kterou bych okamžitě podepsala "...čím více referencí nakoukáš, čím víc si toho vryješ do podvědomí, tím přesněji můžeš určit, co je relevantní a co ne." Dodala bych, že jedině velké množství vstupních obrazových vjemů v hlavě utvoří speciální strukturovaný vesmír, který pak stojí za všemi našimi jednotlivými rozhodnutími ohledně podoby kostýmů.

Zaujala mě i úvaha o vlivu paruky Mozarta z filmu Amadeus (navržené Theodorem Pištěkem) na všechny další mozartovské paruky u divadla. Studentka píše, že Pištěkova zkratka byla tak přesná, že se stala normou. Zároveň se dá říct, že s estetickým cítěním diváka 80.let prudce zarezonovala, protože připomínala účesy popových hvězd.

Přes Amadea se studentka plavně dostává k Přeletu nad kukaččím hnízdem a k Miloši Formanovi. Pozoruhodná je zmínka o tom, že se točilo na skutečné psychiatrické klinice, a že její ředitel nechal filmaře točit pod podmínkou, že natáčení využije k léčbě svých pacientů. Pacienti se zapojili do natáčení jako kompars, ale i v jiných profesích (osvětlovači, rekvizitáři). Případá mi fascinující, jak tenhle přístup koresponduje s tím, co na kliniku přináší McMurphy. Totiž, pokud se k vám někdo nechová jako k nemocnému, pokud tvoříte nebo sledujete nějaký cíl, je to léčivé. Monotónnost, řád mohou být sice uklidňující, ale nesebevědomá bytost postupně naprosto ztratí odvahu se novým situacím vystavit.

Studentka popisuje i osobní důvody k výběru tohoto tématu. Zajímá ji životní síla, vůle žít, vytrácení se charakteru nebo spíše osobnosti uvnitř živého těla.

Popisuje jednotlivé postavy, jak je vidí a jaký kostým jim určila v rámci své vlastní koncepce.

S psychologickým rozbořením postav velmi souzním, zaujala mě například mateřská podoba sestry Ratchedové. V případě Billyho mi jeho oblečení nápadně připomínající školního chlapce, navíc z jiné doby, připadá příliš doslovné. Dostáváme se k problému, který je v zásadě vždycky problémem míry. Nakolik nechat charakterizaci své postavy na herci, čím mu pomoci a čím už ho determinujeme, připravíme o jeho moment překvapení, jeho magie.

Podobně mi úplně nesedí Cheswik s gumovými rukávky.

Je pravda, že zvolené prostředí možná vede až k přílišnému minimalismu a tonoucí se každého stébla charakterizace chytá.

Také barevná škála, která počítá s různými odstíny bílé mi připadá diskutabilní. Právě na divadle se seprání většinou téměř nepozná, to je součást spíš filmové práce. Ale i tam by asi kameraman nad takovým množstvím bílé barvy nebyl úplně šťastný.

Privádí mě to na myšlenku, že při tvorbě filmových kostýmů je nám partnerem ještě kamaraman, to je velký rozdíl oproti divadlu. Je to další výtvarník v týmu. Docela zajímavá by mohla být i kapitola o týmové práci v obou případech. Jaká je úloha maskéra v obou případech?

Co se týče avízovaného záměru, popsat na příkladu Přeletu nad kukaččím hnízdem rozdíl v přístupu k filmovým a divadelním kostýmům, to se úplně nestalo. Zaznamenala jsem jen úvahu nad využíváním jednotného erárního kostýmu pacientů v divadelních představeních.

Naštěstí předchozí zkoumání a hlavně rozhovory s kostýmními výtvarníky k tomuto tématu přinášejí dostatek podnětů. Studentka dochází k závěru, že postup při hledání charakteru dramatické postavy se neliší, liší se vyjadřovací prostředky.

Ještě bych se ráda vrátila k úvaze o tom, že „svět býval barevnější“, která pojednává o „pestrobarevnosti“ filmů jako Starci na chmelu a Kočka na rozpálené plechové střeše. Myslím, že u těchto ranných barevných filmů křiklavé barvy způsobuje i použitý filmový materiál. Jinak i u nich věřím, že jednotlivé scény jsou barevně promyšlené, což dokládá právě záběr z Bossa novy, který studentka přikládá.

Práci doporučuji k obhajobě.

Kateřina Štefková