

MARTIN ŠRAJER / 9. 5. 2024

# Blázni, šílenci a vrazi. Duševní onemocnění v českém hraném filmu

Jedním z indikátorů toho, jak je společnost vyspělá, může být její přístup k nejzranitelnějším členům. K národnostním, náboženským nebo etnickým menšinám i k lidem s různými druhy znevýhodnění. Platí to jak pro chování v žité realitě, tak pro mediální reprezentace, dvě spojené nádoby. Význam médií roste právě tehdy, nemáme-li s nějakou společenskou skupinou bezprostřední osobní zkušenost. Podle mediálních teoretiků a sociologů je v takových případech pravděpodobnější, že za skutečnost budeme považovat to, co ukazují média (a co je obvykle odrazem většinových stereotypů a převažujících hodnot). Velmi rozsáhlou a citlivou oblastí je zobrazování psychických onemocnění.

O problematice duševních poruch byli lidé od rozšíření hromadných sdělovacích prostředků informováni denním tiskem. Hlubší vhled do života s onemocněním přinášela umělecká literatura. V posledních cca 120 letech je povědomí o jinakosti významně spoluutvářeno kinematografií. Filmy zprostředkovávají zažité, dobově podmíněné reprezentace určité množiny lidí, včetně jejich charakteristického chování a vzhledu, umožňují nám vciťovat se do pozice člověka, který odlišně myslí a jedná. Už od útlého dětství diváků a divaček mohou audiovizuální díla přispívat k větší empatii, stejně tak ovšem vytvářet mylné a stigmatizující představy o tom, jak budou psychicky nemocní lidé jednat v aktuálním světě.

Oblíbeným příkladem mimořádného vlivu sdělovacích prostředků na veřejné povědomí o duševních onemocněních je americké melodrama *Rain Man* (1988). V mnoha ohledech jde o silně zjednodušující reprezentaci poruchy autistického spektra. Přesto na oscarovém filmu s Dustinem Hoffmanem dodnes mnozí zakládají svou představu o

lidech s autismem. Nedostačující mediální gramotnost přitom způsobuje, že publikum dostatečně nezohledňuje, jak zkreslující je už ze své podstaty každá mediální reprezentace, ta fikční obzvlášť. Mnohé zůstává opomenuto, něco je zas kvůli dramatickému efektu zvýrazněno na úkor jiných charakteristických rysů. Vždy jde o záležitost výběru a překladu do kódů daného média.

Americký sociolog Erving Goffman chápal stigma jako jev, kdy jsou někteří lidé ze společnosti vyčleněni takzvanou normální většinou. Důvodem je přitom určitý atribut, kterým se odlišují od ostatních. Zatímco s rakovinou nebo jinou chorobou těla se společnost obvykle zvládne „vypořádat“, u duševních onemocnění, která nejsou vidět, bývá začlenění komplikovanější. Častěji naopak dochází k zarámování těchto lidí jako nežádoucích nebo nebezpečných – jejich společenská hodnota je devalvována. Konkrétně v České republice o tom svědčí například průzkum Centra pro výzkum veřejného mínění z března 2020, podle kterého by 59 % dotázaných Čechů nechtělo mít za souseda psychicky nemocného člověka.

Ačkoli jde oproti předchozím letům o mírné zlepšení, výsledek výzkumu stále svědčí o poměrně velké míře stigmatizace lidí s duševním onemocněním, potažmo malé ochotě vpouštět tyto osoby do svých životů. Jednou z příčin může být mediální selektivnost. Závažným onemocněním typu bipolární afektivní poruchy nebo schizofrenie, při kterých dochází k narušení vnímání reality, je v médiích věnováno více pozornosti než rozšířenějším depresím, panickým poruchám či úzkostem. O lidech s psychiatrickou diagnózou navíc často slyšíme v souvislosti s trestnými činy, kterých se dopustili. Automaticky se přitom předpokládá souvislost mezi činem a nemocí. Tím je posilován častý mýtus o nebezpečnosti lidí s duševním onemocněním.

K samotné diagnóze se tak přidává společenské vyloučení. Nezřídka se přitom stává, že toto negativní uvažování o vlastním zdravotním stavu přejímají i pacienti, ve výsledku nucení nést dvojí břemeno. Když vezmeme v potaz, že se duševní onemocnění podle dat Národního ústavu duševního zdraví týkají cca 30 % české populace, nejde o zanedbatelný problém.

Podle kultivační teorie se naše představy o světě mohou měnit, pokud jsme dlouhodobě vystavováni vlivu médií. Při dlouhodobém předkládání určitých informací a hledisek dochází k vytvoření specifického rámce a internalizaci schémat vztahujících

se k danému jevu. Obdobně může mít sledování postavy, se kterou se člověk dokáže ztotožnit, pozitivní vliv na jeho sebevědomí. Lidé se cítí více reprezentováni a oceňováni jako plnohodnotní členové společnosti. Nedostatečné nebo nepřesné zastoupení však může mít opačný efekt. Když někdo v médiích zřídka vidí lidi jako on, může se cítit nedůležitý a nepříjatý. Filmy mají jedinečnou schopnost nejen zachytit, ale také vyjádřit a podpořit to, na čem společnosti záleží.

Sociálně-konstruktivistická perspektiva, podle které je realita neustále přetvářeným sociálním konstruktem, vybízí k otázce, jak se na daném konstruování podílejí česká média, v našem případě konkrétně celovečerní hrané filmy. Jaké typy postav s duševním onemocněním lze v tuzemské kinematografii identifikovat? Jaká pozice v příběhu jim náleží?

První snímky z přelomu 19. a 20. století, nejen ty české, jsou dozvukem časů, kdy byli lidé s postižením zavíráni do ústavů, vylučováni ze společnosti a skrýváni před zraky veřejnosti, případně čelili tlaku, aby svůj hendikep nedávali najevo. Nebyla jim zkrátka přiznávána stejná práva jako ostatním. V němé kinematografii najdeme řadu šílených vědců a pomatenců, jejichž jednání nelze logicky vysvětlit (parodií tohoto oblíbeného typu je Orfanik v podání Rudolfa Hrušínského v *Tajemství hradu v Karpatech*, 1981). U těchto archetypálních figur, jejichž výskyt sahá hluboko do minulosti, nelze hovořit o přesné diagnóze. Reprezentují spíš iracionalitu jako takovou a odpovídají dobovému diskurzu, v němž duševní nemoc představovala něco tajemného, pro co medicína nemá vysvětlení. Stejně jako spisovatelé před nimi, i filmaři si uvědomili, že tyto postavy jsou z naznačených důvodů ideální pro žánr hororu a detektivky. Spjatost různých vyšinutých postav s uvedenými žánry ovšem trvá dodnes.

V hororech dochází prostřednictvím šílících postav k dramatizaci hrozby, kterou podle mínění veřejnosti představuje duševní nemoc pro komunitu a její stabilitu. Chování vymykající se racionalitě slouží především jako nástroj k vyvolávání děsu a neklidu, jako metafora toho, co nelze začlenit do známých struktur poznání. Tuzemským příkladem může být *Podobizna* (1947) podle povídky Nikolaje Vasiljeviče Gogola. V centru vyprávění stojí obraz, pod jehož vlivem postavy jedna za druhou propadají šílenství. Jediným vysvobozením je smrt. S archetypem nebezpečného šílence operuje také *Prokletí domu Hajnů* (1988), pro změnu adaptace knihy Jaroslava Havlíčka. Petr Čepek v něm hraje Cyrila, který je přesvědčen o své neviditelnosti. Když se pokusí

znásilnit svou neteř Soňu, mladá žena v důsledku traumatu též zešílí. V obou filmech je šílenství přenášeno z postavy na postavu jako nakažlivá nemoc.

Hrozbou jsou psychicky nemocní lidé také v pozdějších hororových pokusech jako *Oko ve zdi* (2009) podle povídky Ivy Hercíkové nebo *T.M.A.* (2009) Juraje Herze. S konvencemi (expresionistického) hororu si pohrává také film *Normal* (2009), kde Milan Kňažko ztvárnil postavu inspirovanou sadistickým sériovým vrahem Peterem Kurtenem. Duševní choroba – tradičně dědičné šílenství – je v závěru potvrzena také u antagonisty romantického historického dramatu Zdeňka Trošky *Andělská tvář* (2002). Reprezentace duševního onemocnění je v uvedených snímcích podřízena žánrovým konvencím a lze předpokládat, že k nim podle toho přistupuje také publikum – tedy ne jako k realistickým obrazům.

S větší věrohodností je fyzický a psychický rozklad osobnosti zachycen v hororově laděných *Petrolejových lampách* (1971), jiné havlíčkovské adaptaci s Petrem Čepkem. Důvodem tentokrát není zděděné šílenství, ale syfilis. Také v tomto případě je nicméně úpadek postavy vyjádřen mj. tím, že se pokusí znásilnit ženu, konkrétně mladou služku. Protagonista *Spalovače mrtvol* (1968) je oproti tomu psychopatem od začátku příběhu. Nejhorší stránky jeho osobnosti se však začnou projevovat až po nástupu nacismu, kdy pro své chorobné vize získá ideologickou oporu. Zlověstný nádech má také *Morgiana* (1972), která měla původně mnohem otevřeněji vyprávět o schizofrenii. Všechny tři filmy spojuje osobnost režiséra Juraje Herze, po celou kariéru fascinovaného temnými stránkami lidské podstaty.

V detektivním vyprávění slouží šílenství obvykle jako spouštěč podezření – dané chování se vymyká, něco na něm nesedí. Je proto třeba podrobit jej vyšetřování založenému na logickém uvažování a obnovit řád, který byl iracionalitou narušen. K rozmachu detektivek, v nichž se vyskytují postavy s různými poruchami myšlení a prožívání, u nás došlo spolu s rozvojem psychiatrické péče v šedesátých letech. Obliba žánru, se kterým se dnes setkáváme častěji na televizních obrazovkách, pokračovala až do osmdesátých let. Mentální retardace, agresivita, paranoia, halucinace, sadismus a jiné typy parafilí... Viz např. *Smrt stopařek* (1979) nebo čtveřice temných psychologických detektivek Petra Schulhoffa s Rudolfem Hrušínským jako majorem Kalašem: *Strach* (1963), *Vrah skrývá tvář* (1966), *Po stopách krve* (1969), *Diagnóza smrti* (1979). Ne ve všech případech jsou duševně nemocné postavy

zároveň vrahy či násilníky, ale samotný žánrový rámec jim dodává punc znepokojivosti.

Méně známé krimi *Dům ztracených duší* (1967) se točí rovnou okolo psychiatrické léčebny, poblíž které je nalezeno tělo jednoho z pacientů. Různé kliniky jsou ve filmech dodnes oblíbeným způsobem, jak indikovat, že postavy mají psychické problémy, mohou být potenciálně nebezpečné sobě nebo okolí a měly by se léčit pod odborným dohledem. Někdy je to pojato se vší vážností (*Mrtvej brouk*, 1998), jindy může jít parodii, ať už záměrnou (*Dívka na koštěti* [1972], *Jáchyme, hod' ho do stroje* [1974]), nebo nechtěnou (*Daria*, 2020).

Některé tituly, například trezorové podobenství *Archa bláznů aneb Vyprávění z konce života* (1970), ovšem dělení postav na normální a šílené relativizují a hranice mezi oběma světy stírají. Vedoucí léčebny pro duševně choré se v jediném dokončeném filmu Ivana Baladi pokouší o proměnu zanedbané instituce. Pacientům ale nedokáže pomoci. Svými reformními snahami naopak vzbudí podezření, že je sám nemocný. Obdobně lze jako alegorii represivní společnosti, která do svých struktur nedokáže zařadit absolutní svobodu, chápat také *Šílení* (2005) Jana Švankmajera. Odrazem vychýleného vnějšího světa s narušenými společenskými strukturami je také sílící úzkost a labilita Nadi, protagonistky snímku *Zešílet* (2022).

Spíše podobenstvím o vzdorování proti platnému řádu než realistickým portrétem člověka se sníženou inteligencí je baladický černobílý film *Vojtěch, řečený sirotek* (1989) od Zdeňka Tyce. Titulní hrdina žije mimo systém, v souladu s přírodou. Přesto touží po socializaci, nebo alespoň po kontaktu se ženami, což se „tradičně“ projeví tím, že se pokusí znásilnit mladou studentku (která se později stává jeho partnerkou). Tyc na svůj debut motivicky – a také využíváním víceznačných metaforických obrazů – navázal autobiografickými *Žiletkami* (1993), jejichž zbloudilý protagonista hledá vyrovnanost mj. na psychiatrii.

Metaforickému výkladu je otevřeno také *Requiem pro panenku* (1991), naturalistický režijní debut Filipa Renče. Nezletilá hlavní hrdinka se ocitá v ústavu pro mentálně choré kvůli byrokratické chybě. Následně čelí sadismu vychovatelky uplatňující drastické převýchovné metody. Praktiky, kterým jsou chovanky zařízení vystavovány, byly sice inspirovány skutečnými událostmi z Ústavu sociálních služeb pro mládež v

Měděnci v Krušných horách, ale přeneseně je lze číst jako svědectví o krutosti totalitního režimu, který občany zbavoval svéprávnosti a důstojnosti. Přestože exploatačně koncipovaný film zveličuje negativní jevy, do veřejného povědomí se zaryl poměrně hluboko a dlouho byl využíván při argumentaci, proč by měla proběhnout transformace velkých ústavů pro lidi se zdravotním postižením. Vysoká koncentrace lidí v psychiatrických léčebnách odpovídá reálnému stavu tuzemské péče o duševně nemocné před rokem 1989.

S větší jemností k tématu ústavní péče a stigmatu, které s sebou nese, přistoupil Evald Schorm v psychologickém dramatu *Návrat ztraceného syna* (1966). Projektant Jan Šebek se pokusil o sebevraždu. Pobyt v psychiatrické léčebně ale jeho pocit existenční úzkosti, vykořeněnosti a nejistoty neřeší. Podnětem k natočení filmu byla vysoká sebevražednost v tehdejší Československu i větší ochota se tímto tématem veřejně zabývat (rok před premiérou filmu byl například schválen zákon o péči o zdraví lidu č. 20/1966 Sb.). Schorm Janovo zaškatulkování mezi „blázny“ nahlíží kriticky. Méně svobodným se protagonista stal paradoxně proto, že si dovilil vyjádřit svou individuální svobodu. Ostatní ho po pokusu o sebevraždu bedlivě sledují, domnívají se, že mají právo kontrolovat jeho život.

Schormův film, stejnou měrou psychologický i sociálně-kritický, se vymyká také tím, že depresi nahlíží jako problém společnosti, reakci na zátěžovou situaci, ne jako na slabost jedince, jak bývá v neoliberálním diskurzu stále zvykem. Zastoupení depresí a úzkostí v české hrané kinematografii je nicméně celkově poměrně vzácné, což může souviset s malou nápadností (a tedy obtížnou vizualizací) příčin i projevů bolesti duše. V normalizačních dramatech *Milenci v roce jedna* (1973) a *Nechci nic slyšet* (1978) je důvodem uzavřenosti a paralyzujícího smutku postav těžké trauma (znásilnění německými vojáky v prvním filmu, smrt rodičů při autonehodě ve druhém). Mladá hrdinka filmu *Lea* (1996) pro změnu nemluví od doby, co byla svědkem brutální vraždy své matky. U samoživitelky *Dáši ze Štěstí* (2005), která přestává zvládat výchovu dvou kluků, se psychická nemoc projevuje hysterickými scénami a promiskuitou. Neschopná sebekontroly, končí v nemocnici.

Některé filmy z posledních dvou dekad, naznačující rostoucí senzitivitu části filmařů vůči duševnímu zdraví, se nicméně obešly bez takto silného prvotního impulsu, potažmo bez efektivního, až teatrálního vyjádření vnitřního neklidu. Emocionálně

utlumené *Paralelní světy* (2001) za svou přesvědčivost vděčí hereckému výkonu Lenky Vlasákové, jejíž Tereza upadá do stále hlubší deprese hlavně kvůli své nejistotě a strachu z odloučení, ne vinou traumatu z dětství či mládí. Nešťastná protagonistka *Chvilék* (2018) během návštěvy terapeutky pro své problémy ani nenachází slova. Psycholožka Eliška se v pocitových *Martanských lodích* (2021) potýká s psychosomatickými potížemi, stále víc se noří do sebe a stává se hůře čitelnou pro svého partnera i diváky.

Zatímco trojice uvedených snímků vzbuzuje se svými utrápenými hrdinkami soucit, *David* (2015) od Jana Těšitele nás staví před náročnější výzvu. Hlavní hrdina, mladík s intelektuálním znevýhodněním, možná s poruchou autistického spektra, není sympatickou postavou, nebudí lítost. Utíká z domova, masturbuje na nádražním záchodě, krade, dostává nezvládnutelný záchvat... Tvůrci projevy jeho nemoci nezmírňují, aby byly líbivější a stravitelnější. Trávit většinu filmu v Davidově blízkosti není příjemná zkušenost. Chceme-li s ním navázat kontakt a empatizovat, musíme i vzhledem k minimalistickému nekomunikativnímu vyprávění vystoupit z komfortní zóny. Syrový, temný film představoval zjevení také z toho důvodu, že v české kinematografii jsou mnohem běžnější roztomilí, směšní nebo zasnění „blázni“.

Vedle postav, které představují hrozbu a vzbuzují strach, u nás totiž dlouhodobě existuje srovnatelně dlouhá „tradice“ zdětinšťování osob s duševními poruchami. Jejich prototypem by mohl být *Blbec z Xeenemünde* (1962) ze středometrážní satiry Jaroslava Balíka, který ve válečném Německu začne likvidovat spoluobčany podomácku vyrobenými raketkami, případně Otík z *Vesničky mé střediskové* (1985). Dospělý muž s intelektem dítěte budí u diváků i ostatních postav Menzelovy tragikomedie pobavení už svým vzezřením (sluchátka na odstávajících uších, široký úsměv). Zároveň dává vyniknout, a právě to je jeho primárně funkce ve vyprávění, lidskosti ostatních vesničanů. Nakonec i přísný řidič družstevního nákladáku Pávek se nad problémovým závodníkem slituje a přiveze ho z Prahy zpět na venkov, kde se cítí nejbezpečněji. Otík sám žádným vývojem neprochází.

K prohloubení charakterizace někoho jiného a vyvolání dojetí je tento typ postav s psychickým onemocněním využíván v řadě dalších filmů (a zdaleka ne jen českých). *Fany* (1995) vypráví o dvou dospělých sestrách, Jiřině a Františce. Druhá má lehkou mentální retardaci. Po matčině smrti o ni pečovala teta. Ta se ale stěhuje za synem do

Ameriky. Sestry se proto neochotně ujímá Jiřina. Nechce ji odevzdat do ústavu, protože matce před smrtí slíbila, že se o Fany postará. Člověk s postižením je pro blízké zprvu přítěží, prokletím, byť ne tak doslovně jako např. v *Prokletí domu Hajnů*. Fany se chová jako dítě – a podle toho s ní jednájí ostatní. Kromě sebe ovšem nikoho neohrožuje. Svou bezelstností a odkázaností na druhé naopak iniciuje polidštění Jiřiny. Po splnění tohoto úkolu umírá.

Míň tragický osud čeká *Václava* (2007), protagonistu stejnojmenné tragikomedie Jiřího Vejdělka. Václav je čtyřicátník s blíže nespecifikovaným mentálním postižením, jehož hendikep se mění podle potřeb scénáře (např. náznaky neschopnosti odlišit bludy od reality). Svým počínáním neustále způsobuje problémy ve vsi, kde žije (střílení na pošťáka, vymalování kanceláře předsedy JZD). Jeho blízcí musejí věci urovnávat. Oproti zvyklosti se ale nestávají vnímavějšími. Trpělivost jim naopak postupně dochází. Protagonistovy prohřešky jsou stále závažnější až vyeskalují Václavovým výstřelem na bratra, který ho surově zbil. Končí sice ve vězení, ale po čtyřech měsících dostává prezidentskou milost. Stěžejní je tak prezentace člověka s duševním onemocněním jako přítěže pro rodinu, jejíž členové se vedle něj nejeví o moc „normálnější“, a jako zároveň někoho, s kým lze jediné soucítit.

Jasněji vykreslenou postavou, i když opět sloužící hlavně k zrcadlení toho, jak abnormálně se chovají druzí, je František z *Návratu idiota* (1999). Po propuštění z léčebny se začleňuje do společnosti, jako neposkvrněná čistá duše se snaží ostatním pomáhat a nikomu neškodit. Jeho bezelstnost a nepředsudečnost se ale několikrát obrací proti němu. Jinakost, kterou František zpřítomňuje, ve filmu vyvolává nepřátelské reakce a ostražitost. Od ostatních hořce komediálních filmů o vesnických bláznech a neškodných městských idiotech (viz taky *Blázni a děvčátka* [1989] nebo *Žralok v hlavě* [2004]). se odlišuje *Nuda v Brně* (2003). K duševně nemocným postavám nepřistupuje jako k dětem nebo světcům. Tematizuje naopak jejich sexualitu.

Standa a Olinka jsou dva mladí zamilovaní lidé s mentálním postižením, kteří se po ročním korespondenčním vztahu chystají na první fyzický kontakt. Standu sice baví pohádky, ke kterým film odkazuje i vizuálně, ale zajímá se zároveň o ženy a má jasno v tom, že by s Olinkou chtěl mít sex. Není tak prezentován pouze jako přerostlé dítě a pozorovatel vztahů druhých, který vlastní drama nezažívá. Sám musí překonávat



překážky, aby se s někým sblížil, což se mu nakonec taky podaří. Dokonce se zdá – v čemž lze spatřovat určitou idealizaci –, že jeho vztah s Olinkou je kvalitnější a láskyplnější než vztahy „zdravých“ lidí.

Ač mnohé stereotypy přetrvávají napříč desetiletími, v polistopadové tvorbě je při zobrazování duševního zdraví nepatrně méně časté zaměření na negativní aspekty typu násilných sklonů. V návaznosti na projekty bojující proti předsudkům a reformu psychiatrické péče přibylo zápletek snažících se problematiku duševního zdraví normalizovat, nezavírat tyto postavy do léčeben, ale začleňovat do společnosti (což s sebou ovšem nese další sadu starostí pro jejich blízké a pečující).

Možná i zásluhou reformy systému psychiatrické péče a na ní navázané snahy o detabuizaci a destigmatizaci psychických onemocnění přibývá v posledních letech filmů, které nespoléhají na osvědčený typus šilence nebo blázna, ale pracují s jasněji vymezenou diagnózou, byť s jistými limity. V dramatu *Spolu* (2022) hraje Štěpán Kozub muže s autismem. Jeho Michal působí chvíli jako dítě, chvíli jako vysoce funkční autista, jehož autistické atributy jsou nápadně zvýrazněny. Občas se ovšem blýskne nečekanou empatií nebo pronikavou replikou a sebereflexí. V závěru filmu založeného na řadě mýtů o autismu navíc přichází absurdní odhalení, že duševní porucha postavy byla způsobena úrazem.

Autistickou postavu hraje také Martha Issová ve filmu *Buko* (2022). Zjednodušení a kliše, k nimž se čeští filmaři při reprezentaci poruchy autistického spektra obvykle uchylují, zde možná i díky spolupráci s dětskou psychiatrickou nejsou tak nápadná. Ve srovnání se zahraničními díly ovšem využití něčí odlišnosti (která navíc představuje hlavní definiční znak postav) primárně coby zdroje inspirace a úsměvných situací stále vyznívá reduktivně. Pro fakt, že je Tereza zrovna autistka, nadto ve scénáři schází hlubší opodstatnění.

Jak vyplývá z našeho letmého nástinu, v české kinematografii lze ve vztahu k reprezentaci duševních onemocnění identifikovat několik opakujících se typů (nebezpeční maniáci, kterých se druzí bojí, vs. neškodní blázni, kteří budí pobavení a soucit), ale také široké spektrum postav, které nelze takto snadno zaškatulkovat. Často se nicméně jedná spíš o pasivní objekty lítosti nebo zachránce a inspirátory druhých, jejichž vlastní minulosti, potřebám a prožívání není věnováno tolik

pozornosti, případně o osoby veskrze nešťastné, trpící a končící tragicky. V prvním případě postavy slouží k tomu, aby pomohly „normálnímu“ světu, ve druhém musí svět pomoci jim. V obou případech dochází k jejich redukci na jeden aspekt jejich identity, na samotné znevýhodnění. Je otázkou, zda dominance daného schématu nevypovídá o tom, že i jako společnost od těchto lidí očekáváme, že budou pouze vedlejšími, podpůrnými figurami v příběhu někoho takzvaně „normálního“.