

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra filmových, divadelních a mediálních studií



**Motiv skřítky ve filmech Tomáše Vorela st.
(Pixie as depicted in films of Tomáš Vorel Sn.)**

Bakalářská diplomová práce

Květuše Soukupová

Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce Mgr. Luboš Ptáček, PhD.

Olomouc 2013

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, pouze s pomocí uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci dne

Podpis

Poděkování:

Děkuji vedoucímu bakalářské diplomové práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, PhD. za trpělivost, odborné posouzení a podnětné rady, které mi pomohly dokončit tuto práci.

Úvod.....	6
Seznámení s literaturou a její kritické zhodnocení	8
<i>Jak Chatman smýšlí o postavě a z koho vychází?</i>	12
<i>Jak Schlickers smýšlí o fokalizaci a z koho vychází?</i>	13
<i>Roviny narace a typy fokalizací</i>	15
<i>Pojetí okularizace a aurikularizace</i>	16
1. Divadelní zrod skřítků a jeho filmová transformace.....	17
1. 1. <i>Divadelní zrod skřítků</i>	17
1. 2. <i>Filmový skřítek</i>	18
2. Pražská pětka.....	19
2. 1. <i>Směr Karlštejn</i>	19
2. 2. <i>Vorlovův pohled na svět v grotesce Směr Karlštejn</i>	20
2. 3. <i>Analýza skřítků v povídce Směr Karlštejn</i>	20
3. Kamenný most.....	22
3. 1. <i>Trpaslík vs. skřítek</i>	22
3. 2. <i>Pohádkovo-hororová postava ambivalentního skřítků</i>	23
3. 4. <i>Vztahy utuzující skřítkova ne/přítomnost</i>	23
3. 3. <i>Analýza ambivalentní postavy</i>	24
3. 3. <i>Srovnání Kamenného mostu se Směrem Karlštejn</i>	26
3. 5. <i>Změna role skřítků</i>	26
4. Celovečerní film Skřítek.....	27
4. 1. <i>Analýza pohádkové postavy ve filmu Skřítek</i>	27
4. 2. <i>Srovnání s povídkou Směr Karlštejn</i>	29
4. 3. <i>Srovnání s filmem Kamenný most</i>	30
5. Dětská percepce Vorlova skřítků.....	31
5. 1. <i>Fokalizace ve filmové povídce Směr Karlštejn</i>	31
5. 2. 1. <i>Nulová fokalizace</i>	31
5. 2. 2. <i>Vnitřní fokalizace</i>	32
5. 2. 3. <i>Vnější fokalizace</i>	32
5. 3. <i>Aurikularizace a okularizace ve Směru Karlštejn</i>	32
5. 3. 1. <i>Nulová okularizace</i>	32
5. 3. 2. <i>Vnitřní okularizace</i>	32
5. 3. 3. <i>Nulová aurikularizace</i>	33
5. 3. 4. <i>Vnitřní aurikularizace</i>	33
5. 4. <i>Fokalizace v Kamenném mostu</i>	33
5. 4. 1. <i>Nulová fokalizace</i>	34
5. 4. 2. <i>Vnitřní fokalizace</i>	34
5. 4. 3. <i>Vnější fokalizace</i>	34
5. 5. <i>Aurikularizace a okularizace v Kamenném mostu</i>	35

5. 5. 1. Nulová okularizace	35
5. 5. 2. Vnitřní okularizace.....	35
5. 5. 3. Nulová aurikularizace	35
5. 5. 3. Vnitřní aurikularizace.....	36
5. 6. <i>Fokalizace ve Skřítkovi</i>	36
5. 6. 1. Nulová fokalizace	36
5. 6. 2. Vnitřní fokalizace	36
5. 6. 3. Vnější fokalizace.....	37
5. 7. <i>Aurikularizace a okularizace ve Skřítkovi</i>	37
5. 7. 1. Nulová okularizace	37
5. 7. 2. Vnitřní okularizace.....	37
Závěr a význam skřítky ve Vorlových filmech.....	37
Anotace:.....	41
Annotation:.....	41
Literatura:	42
Prameny:	43
Elektronické zdroje:	45

Úvod

Na webu nekultura.cz jsem našla článek upozorňující na existenci podivného skřítko ve filmech režiséra Tomáše Vorla st. Autorovo zamyšlení nad obsazováním skřítko v režisérovyh snímcích mě inspirovalo k podrobnějšimu zkoumání skřítkovy existence ve Vorlově kinematografii.

Tomáš Vorel starší je českým producentem, režisérem, scénáristou a hercem. V sedmdesátých letech společně s Davidem Vávrou a Milanem Šteindlerem založili Divadlo Sklep, v němž Vorel začínal jako herec a scénárista. Ve stejné době natáčí první amatérské filmy na šestnácti milimetrovou kameru Krasnogorsk, většinou s herci z tohoto divadla. Režisérovu divadelní i filmovou kariéru provází postava skřítko, která se ve tvorbě Tomáše Vorla st. objevuje po dobu delší než pětatřicet let. Filmař skřítko nejprve ztvárnil na divadelní scéně jako herec. Později ho jako režisér zařadil i do svých filmů, v nichž mu proměnlivě dával menší či větší důležitost.

Tato práce sleduje proměnu významu postavení skřítko ve filmových příbězích Tomáše Vorla st.. Jedná se o filmy *Pražská pětka*, *Kamenný most*, *Skřítek* a *Cesta z města*. Režisér motiv skřítko sice používá i v posledním jmenovaném snímku, analyzování postavy se však v bakalářské práci neobjeví, protože v něm nehraje výraznější roli, nevyvíjí se a slouží pouze jako kulisa v několika scénách. Nepochází zde k proměně vzhledu, jejího charakteru ani k ovlivňování děje postavou skřítko, proto by začlenění *Cesty z města* mezi výběr výše jmenovaných filmů nemělo význam.

Cílem bakalářské diplomové práce je zachycení vzhledových, rysových, a charakterových proměn skřítko a objasnění jeho významu ve vybraných Vorlových filmech. V každém snímku postava plní jinou funkci a zároveň odlišnými způsoby ovlivňuje děj. Analyzováním potvrdím, že se skřítek od povídky *Směr Karlštejn* vyvinul a jeho pravá podoba se ukázala až ve filmu *Skřítek*.

O Vorlově kinematografii a životě píší Miloš Kameník a David Holub. Miloš Kameník mapuje Vorlovu kinematografii v internetovém časopise 25fps. David Holub vydal v roce 2000 knižní podobu Vorlova portrétu, v němž se zabývá režisérovu tvorbou a jeho životem. Sledování Holuba a Kameníka jsou pro moji práci zásadní, protože kromě těchto dvou děl doposud nevyšla komplexnější Vorlova biografie sledující jeho filmovou tvorbu. K jejich porovnání a hodnocení se vrátím v kapitole Představení literatury a její kritického zhodnocení.

V průběhu práce dojde rovněž k představení teoretických prací Seymoura Chatmana¹ a Sabine Schlickers². Skřítko podrobím analýze postavy vycházející z teorie Seymoura Chatmana. Ke konci práce se budu zabývat dětskou percepcí, která je úzce spjata s existencí skřítko. Ve Vorlových filmech dochází k deformaci fikční reality. K přiblížení tohoto jevu mi pomůže bakalářská diplomová práce Andrey Faltýnkové, která se zabývá fokalizací. Tento termín, společně s teoretickou statí Sabine Schlickers, vysvětlím později. Obě práce uplatním v rozboru třech klíčových filmů: *Pražská pětka*, *Kamenný most* a *Skřítek*.

V první části práce jsem původně zamýšlela představení ambivalentní postavy skřítko jako pohádkově-mytologické postavy v kontextu světové mytologie, ale v průběhu prostudování literatury, se ukázalo, že své předsevzetí musím přehodnotit. Skřítek jako mytologická postava v mnou vybraných knihách a odborných statích *Mýtus a epos I*, *Mýtus a epos II*, *Morfologie pohádky a jiné studie*, *Poetika Mýtu a Zlatá ratolest* nevystupuje. K těmto titulům se v kapitole Literatura a její kritické zhodnocení vrátím a uvedu pravý původ výskytu skřítko.

V druhé části neopomenu zmínit vznik Vorlova skřítko, který je spjat s filmařovými divadelními začátky. Divadelním účinkováním režiséra v Divadle Sklep a v pantomimické skupině Mimoza se zabývám hlavně proto, že postava skřítko vznikla na divadelní scéně. Už tehdy se začínala rozvíjet a je tedy důležitá i pro filmový vývoj, který vychází z divadelního zázemí režiséra. Posléze se přesunu k analyzování skřítko v povídce *Směr Karlštejn* pantomimické skupiny Mimoza z filmu *Pražská pětka*, v němž se budu soustředit na transformaci skřítko při přechodu z divadla do filmu. *Pražská pětka* se skládá z pěti povídek, *Směr Karlštejn*, *Bersidejsi*, *Oldův večírek*, *Barvy* a *Na Brigádě*. Každá z nich zastupuje jednu uměleckou skupinu. Povídka *Směr Karlštejn* je pro práci stěžejní, protože se ve filmu Vorlův skřítek ukázal prvně a dá se o něm uvažovat jako o před-přípravě filmové půdy ke snímku *Skřítek*. Postava od filmové povídky a snímku *Kamenný most* uzrála a její konečnou transformaci ukazuje celovečerní groteska *Skřítek*. Podobně Vorel postupoval i u filmu *Kouř*. Základní látka se nacházela v jeho studentském filmu *ING*. V celovečerním *Kouři* ji pečlivě přepracoval a vznikl Muzikál totalitního věku.³

¹ Autor získal doktorát v USA (Michigan) a působil například na univerzitách ve Wayne, Pennsylvanii nebo v Berkeley. Je rovněž jedním ze zakladatelů Prvního mezinárodního kongresu o sémiotice.

² Sabine Schlickers se zabývá literární a filmovou teorií. Naratologii se věnuje od roku 1997.

³ Vorlův film se celým názvem jmenuje *Kouř*. Muzikál totalitního věku.

V této části budu upírat pozornost na změnu skřítkovy podoby ve filmu *Kamenný most*. Dojde na porovnání skřítky z předešlého filmu, k jeho analýze, zaznamenání proměny charakteru a změny postavení proto, abych zjistila, zda postava prošla nějakým vývojem, který by přispěl k finálnímu zformování skřítky v posledním analyzovaném snímku. Ve filmu *Kamenný most* se skřítek objevuje jednak jako keramická nehybná postava, a také jako představa stmelující Tomáše se svým synem. Rozborem snímku *Kamenný most* se budu snažit vysvětlit, že se zpracování i pojetí skřítky vymyká režijnímu stylu, který Vorel použil v *Pražské pětce* a *Skřítkovi*. Pokusím se prokázat, že jiné zpracování a pojetí postavy skřítky posunulo na jinou úroveň chápání než ve filmové povídce *Směr Karlštejn*. I přesto, že není materiálně přítomen jako v *Pražské pětce* nebo ve filmu *Skřítek*, snímku dodává ponurou a beznadějnou atmosféru, která podbarvuje Tomášovu životní situaci.

Třetí část se věnuje filmu *Skřítek* a jeho srovnání s předchozími snímky. Popisuje jeho konečnou podobu a změnu charakteru. Komparací postav skřítků se snímky *Kamenný most* a *Skřítek* poukáží na společné a odlišné prvky snímků. Po analyzování a komparaci všech filmů se dostanu k závěru, v němž se pokusím shrnout cíle a výsledky této práce.

Seznámení s literaturou a její kritické zhodnocení

Informace k mytologickému kontextu jsem čerpala z knih a statí autorů, které jsem uvedla v anotaci bakalářské práce. Mezi ně patří Georges Dumézil, jenž ve své knize *Mýtus a epos I^a* a *Mýtus a epos II^a* mapuje ideologie v eposech indoevropských národů. Dochází i na pasáže, ve kterých se zmiňuje o bozích, démonech a trpaslících.⁶ O posledně jmenovaných se v jeho práci objeví pouze pár poznámek, protože se nevěnuje severským národům, odkud trpaslíci pocházejí. V jeho knihách jsem bohužel části věnované původu či charakteru skřítků nedohledala.

Historické souvislosti jsem čerpala ze sebraných studií V.J. Proppa,⁷ v nichž jsem narazila na zmínky o Mytologické škole,⁸ které mě dovedly ke knize *Poetika*

⁴ DUMÉZIL, Georges. *Mytus a epos I. Trojfunkční ideologie v eposech indoevropských národů*. Praha : OIKOYMENH, 2001. 695 s.

⁵ DUMÉZIL, Georges. *Mýtus a epos II. Indoevropské epické vzory: hrdina, kouzelník, král*. Praha : OIKOYMENH, 2005. 471 s.

⁶ Bicaenovci (rod trpaslíků) jsou známí ze severu, autor je považuje za osoby vskutku ctnostné a moudré.

⁷ PROPP, V. J. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : H & H, 2008. 343 s.

⁸ V první polovině 19. století vznikla Mytologická a Antropologická škola. Mytologická se inspirovala německou mytologií J. Grimma a romantickými tradicemi. Zaměřovala se na rekonstrukci

*mýtů*⁹ autora J. M. Meletinského. Meletinskij se ke každému zmíněnému autorovi a jeho dílu objektivně vyjadřuje a provádí komparaci s jinými teoretiky a jejich pracemi, taktéž se kriticky vyjadřuje k Mytologické škole, z níž vzešly pohádkové a epické příběhy, v nichž mnohdy vystupuje skřítek. V Meletinského poetice se nachází pouze mytologická postava trpaslíka spojená se Skandinávií, autor ji používá v příkladech spojených s válkou obrů a bohů, nevěnuje se jejímu rozboru či definování. *Poetika mýtů* nabízí velké množství zdrojů o mytologii, nasměrovala mě na *Zlatou ratolest*¹⁰ J. G. Frazera, který se však podrobně zabývá pouze mýty, tradicemi, magií. Informace, zabývající se skřítkovskou postavou, jsem v jeho knize nenašla.

Od zahraničních badatelů jsem se přesunula k českému Martinu Stejskalovi, který se v knize *Labyrintem tajemna aneb Průvodce po magických místech Československa*¹¹ sice nezaobírá mytologií, ale představuje pověsti a legendy spojené s českými a slovenskými místy a městy. V jeho průvodci se taktéž objevuje skřítek, několikrát jej charakterizuje a jeho podoba se s každým místem proměňuje. Stejskal se zmiňuje o německém výrazu Schratt, z něhož vznikl český pojem skřítek. Předpokládám, že označení vychází z německého folkloru - ze stejného zdroje, k němuž se někteří následovníci Mytologické školy přiklonili na začátku 19. století.

Z tohoto faktu vyplývá, že skřítek se v rámci výše zmíněných prací objevuje pouze jako postava pohádková, nikoli mytologická. Každá země má své příběhy, jeho podoba se proměňuje a každý skřítko chápe jinak. K přiblížení jeho vzhledu v Čechách přispěje průvodce Martina Stejskala.

Od mytologie a pohádek jsem se přesunu k divadelním účinkování režiséra. K postihnutí Vorlových divadelních začátků¹² jsem zvolila monografii pantomimické skupiny Mimóza Jana Dvořáka s názvem *Mimóza: Jak David Vávra a Tomáš Vorel*

praindoevropské mytologie s pomocí etymologického srovnávání v rámci indoevropských jazyků. Vůdce školy Max Müller vytvořil koncepci vzniku mýtu „z nemoci jazyka“ – mýty vznikají od jazyka k mýtu, což Meletinskij doloženými argumenty vyvrací. Na základě přírodních symbolů (bouřka, astrální a lunární mýty) vysvětlovali vznik bohů. Ve folkloristice na základě výše zmíněných symbolů vznikaly pohádkové a epické syžety.

⁹ MELETINSKIJ, J. M. *Poetika mýtů*. Praha : ODEON, 1989. 467 s.

¹⁰ FRAZER, J. G. *Zlatá ratolest*. Praha : Československý spisovatel, 2012. 800 s.

¹¹ STEJSKAL, Martin. *Labyrintem tajemna aneb Průvodce po magických místech*. Praha : Paseka, 1991. 396 s.

¹² Podobné informace se nacházejí i na webu Vorlovy produkční společnosti www.vorelfilm.cz, pro porovnání k těmto stránkám budu přihlížet, protože obsahují i režiséřův strukturovaný životopis a informace k jeho tvorbě

objevovali pantomimu.¹³ V monografii Dvořák uvádí tehdejší recenze své a svých kolegů, rozhovory s Vorlem, Vávrou i dalšími členy Mimozy. Věnuje se historickému souvislostem, aby čtenáře uvedl do divadelního a filmového kontextu. I přes zjevné osobní zapálení zařadil do své práce i negativní ohlasy na pantomimickou skupinu Mimoza a texty sestavil z pohledu objektivního účastníka. V knize se dají dohledat pasáže věnované skřítkovi a fotografie dobových vystoupení. Tyto údaje poslouží k bližšímu povědomí o vzhledu skřítků.

Další literatura se zabývá Mimosou a Pražskou pětkou. Pochází z pera samotného režiséra Tomáše Vorla st. a jde o povídkovou knihu *Pražská pětka*¹⁴ doplněnou o historii a fotografie uměleckých hnutí seskupených pod názvem Pražská pětka. Dále se Vorlovou kinematografií zabývá kniha s názvem *Cesta z města Tomáše Vorla*¹⁵ s podtitulem *Portrét filmového režiséra* od autora Davida Holuba. Vorlův portrét poslouží zároveň k analýze i komparaci zejména *Pražské pětky* a *Kamenného mostu*.

Kniha Davida Holuba, podává podrobné informace ze soukromého i pracovního života režiséra. Autor do detailu rozebírá Vorlovy vybrané filmy jak po dějové, tak komparativní (filmy vzhledem k režimu, kultuře...) stránce, ale velkou nevýhodou je, že veškeré informace týkající se režisérových tvorby, jeho samotného nebo herců z divadla Sklep, s nimiž je v úzkém kontaktu, jsou popsány z autorova subjektivního hlediska. I přes analýzy filmů se o knížce nedá mluvit jako o odborné studii, protože autor nepodloženými superlativy vyvažuje veškeré kritické výtky, trefující se do režisérových kinematografie. Vorlovy neúspěchy sice Holub staví na recenzích z denního tisku, ale rovněž režiséra autor za vytýkané omlouvá a brání ho. Největší prostor věnuje hlavně celovečerním filmům *Pražská pětka*, *Kouř*, *Kamenný most* a *Cesta z města*.

Pro moji bakalářskou práci jsou relevantní kapitoly zaměřující se na filmy *Pražská pětka* a *Kamenný most*. Nad prvním filmem Holub přemýšlí jako nad celkem, přičemž se pohádkovou postavou v povídce *Směr Karlštejn* zabývá pouze v několika větách. V kapitole o *Kamenném mostu* mluví nejdříve o leitmotivu trpaslíka a teprve poté o skřetovi. Obě pojmenování přebírá z Vorlových výroků, které poukazují na skřítkův vývoj. Různá označení považují v tomto případě za synonyma, protože obě označení Vorel nepoužívá pouze v rozhovorech, ale zasadil je i do scénáře *Kamenného*

¹³ DVOŘÁK, Jan. *Mimoza: Jak David Vávra a Tomáš Vorel objevovali pantomimu*. Praha : Pražská scéna, 2007. 210 s.

¹⁴ VOREL, Tomáš. *Pražská pětka*. Praha : PRIMUS, 1999. 235 s.

¹⁵ HOLUB, David. *Cesta z města Tomáše Vorla*. Praha : PRIMUS, 2000. 130 s.

mostu. Holub upozorňuje na opomenutí skřítky kritiky. Jeho stanoviska pomohou blíže specifikovat vztah mezi otcem a synem, jenž spojuje motiv pohádkové bytosti.

V Holubově knize se sice jedná o velký výčet ověřených informací a několik analýz, ale jsou pro mou práci nedostačující, protože kniha vyšla pět let před premiérou stěžejního filmu *Skřítek*. Je psána publicistickou formou, která se vyznačuje emocionálním zabarvením. Proto si další informace doplním například z první¹⁶ a druhé¹⁷ části medailonu režiséra vytvořeným Milošem Kameníkem v internetovém časopise 25fps.

Z dobových recenzí zabývajících se *Pražskou pětkou* se postavě skřítky věnuje Jan Foll.¹⁸ Autor se v článku pozastavuje nad skřítkem a polemizuje nad jeho přítomností. V posledních čtyřech povídkách postava absentuje, proto jsou pro mou práci nepodstatné. Jiří Cieslar přemýšlí nad Kamenným mostem v Literárních novinách,¹⁹ jde o nahodilé postřehy s negativním nádechem. Cieslar je Kamenným mostem pohoršen, rozebírá film pouze z hlediska atmosféry devadesátých let, nelíbí se mu, jak je Vorlovo pojetí vyčpělé.

Posledním filmem *Skřítek* se zabývalo hned několik recenzentů, vybrala jsem například rozhovor²⁰ Tomáše Vorla s Věrou Miškovou, v němž se režisér vyjadřuje k proměně charakteru skřítky. Ilona Francková se v závěru recenze²¹ v internetovém časopise *Premiere* zamýšlí nad správným diváckým publikem, pro něhož je film *Skřítek* natočen. Tato recenze je oproti článku ze *Cinepuru* Kamila Fily lichotivá, ale nedochází k žádným analýzám, nebo hlubším myšlenkám, většinu recenze obsahuje převyprávění děje. Fila se naopak krátce zaobírá i charakteristikou skřítky, jeho stanoviska zhodnotím a konfrontuji se svými argumenty. Zbytek textu rozebírá pravý žánr filmu *Skřítek*.²² Filův kolega Jakub Arpel napsal pro *Cinepuru* taktéž recenzi²³ o filmu *Skřítek*, ale

¹⁶ KAMENÍK, M. 2009. *Portrét Tomáše Vorla – 1. část* [online]. 25fps [citováno 20. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2009/portret-tomase-vorla--1-cast/>.

¹⁷ KAMENÍK, M. 2009. *Portrét Tomáše Vorla – 2. část* [online]. 25fps [citováno 20. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <http://25fps.cz/2009/portret-tomase-vorla--2-cast/>.

¹⁸ FOLL, Jan. *Pražská pětka – aneb Pět divadel v jednom filmu*. *Scéna*. 1989. čís. 12-13. s. 7.

¹⁹ CIESLAR, Jiří. *Kamenný most a minulost*. *Literární noviny(I)* 10, 1999, č. 3, s. 13.

²⁰ MIŠKOVÁ, V. 2005. *Tomáš Vorel o filmu Skřítek: Řeč je zbytečná, lidé neposlouchají* [online]. *Novinky* [citováno 20. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/kultura/52064-tomas-vorel-o-filmu-skritek-rec-je-zbytecna-lide-neposlouchaji.html>.

²¹ FRANCKOVÁ, Ilona. 2005. *Skřítek* [online]. *Premiere* [citováno 15. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <http://premiere.maxim.cz/film/7399/skritek.html>.

²² Píše o grotesce jako o díle, které nepodléhá konvencím narativního filmu. Vorlův snímek podle Fily lze brát jako novou formu grotesky adaptující se dobovým změnám, nevrací se k vyprávění obrazem, protože Vorel dává důraz na zvukovou složku filmu.

²³ ARPEL, J. 2005. *Skřítek / Rytmikálovost každodenního hnutí po patnácti letech* [online]. *Cinepur* [citováno 28. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=102>.

pohádkové postavě se nevěnoval. Pouze definoval Vorlovu tvorbu v rámci české kinematografie.

Jak Chatman smýšlí o postavě a z koho vychází?

Postavu skřítka ve třech avizovaných filmech podrobím analýze postavy vycházející z teorie Seymoura Chatmana, o níž psal v knize *Příběh a diskurs* s podtitulem *Narativní struktura ve filmu a literatuře*.²⁴ Příběh podle Chatmana musí obsahovat události a existenty. O postavě smýšlí jako o existentu. Nezastává tedy názor některých strukturalistů, kteří vycházejí z Aristotelovy Poetiky, píšících o postavě jako o produktu osnovy. Teorie vyprávění se opírá o bohaté zakódování rysů nashromážděných historií v běžném jazyce, nepotřebuje psychologické rozlišení mezi morálními ctnostmi a neřestmi, stačí rozpoznání rysu, který chápe jako relativně stálou osobnostní vlastnost. Postavy jsou nezávisle systematické a žádná hierarchie hodnot mezi strukturou vyprávění, strukturou diskursu a strukturou jejich manifestace neexistuje. Všechny slouží záměru díla.

Chatman se problematikou analýzy postavy zabývá, protože není spokojený s nepropracovanými teoriemi postav. Jako jediným diskutabilním tématem, které se týká postavy, shledává koncept rysu. Chatman se nemůže smířit s myšlenkou, že by postava existovala pouze na papíře. Tvrdí, že čtenáři při čtení rekonstruují postavu a to v nich zanechává hmatatelný pocit. Při vzpomínce si vybaví postavu, nikoli psaná slova.

Podle Chatmana je nejlepší pojetí postavy jako paradigma rysů,²⁵ které se odlišuje od lingvistického pojetí paradigmatu v jazykovědné analýze. Rozlišuje pomíjivé nálady, pocity odehrávající se v určitém okamžiku a stálé vlastnosti postavy, které ji charakterizují. Svá stanoviska shrnuje: „Třídíme toto paradigma, abychom zjistili, který rys může vysvětlit určité jednání, a pokud žádný nenajdeme, přidáme do seznamu další rys (nebo alespoň čekáme na další doklad existence rysu, který postavě přisuzujeme) Stručně řečeno, paradigma rysů - tak jako poetické paradigma, ovšem na rozdíl od paradigmatu jazykového má tendenci operovat in presentio, nikoli in absentia.“²⁶ Opírá se o tvrzení E.M. Forstera, který mluví o plochých a plastických postavách. Chatman rozvíjí a domýšlí Forsterovu myšlenku analýzy postavy, vysvětluje a charakterizuje plochou postavu s jedním či málo rysy jako lehce zapamatovatelnou,

²⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Brno : HOST, 2008. 328 s.

²⁵ Rys se může rozvinout – během příběhu se dříve či později vynoří, zmizí nebo ho nahradí rys jiný.

²⁶ CHATMAN, cit. 24, s. 133.

protože má jasné směřování. Naproti tomu v plastické postavě se protikladné rysy překrývají a je těžké odhadnout její chování, proto je plastická postava otevřeným konstruktem, který se v průběhu vyprávění postupně odkrývá a jde si ji zapamatovat i po skončení příběhu. Chatman vysvětluje, že postavy mohou být „živé“ i po ukončení příběhu, nejde o jejich prodlužování. Diváci tedy mohou taktéž polemizovat nad následujícím rozpořádáním postav, nad jejich budoucností.

Mluví taktéž o pečlivém prozkoumání postavy, tzn., co postava říká, jak působí na okolí, co mu sděluje a jakým způsobem takto činí, kdo se o ní zajímá a jak se v její prospěch vyjadřuje. Na základě Chatmanovy analýzy postavy stanovím důležitost skřítkovy role v rámci hlavního příběhu.

Jak Schlickers smýšlí o fokalizaci a z koho vychází?

Na konci práce se budu věnovat dětské percepci, protože v každém filmu hraje významnou roli. Dětská percepce je úzce spjata se zjevením skřítky, k pochopení a k uchopení tohoto jevu mi pomůže koncept fokalizace. Tímto pojmem se například zabývají a dále ho rozvádějí teoretici Seymour Chatman, François Jost, Celestino Deleyto nebo Sabine Schlickers. Pro práci jsem zvolila pojetí fokalizace podle Sabine Schlickers, která je dle mého soudu nejvhodnější pro moji práci.

Diplomová bakalářská práce Andrey Faltýnkové s názvem *Svět dětskýma očima. Fokalizace ve snímku Camino* prakticky demonstruje aplikování teoretické stati Sabine Schlickers pojmenované *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*.²⁷ Faltýnková dělá exkurz do historického vývoje pojmu fokalizace, mapuje jeho cestu od literární teorie, jejímž představitelem se stal Gerárd Genett, k filmové teorii zastoupenou Francoisem Jostem, z jehož teorie vychází Sabine Schlickers. Z bakalářské práce Faltýnkové použiji pouze terminologii²⁸ a koncept fokalizace Sabine Schlickers, protože odpovídá danému tématu a je například propracovanější než Jostova teorie.

Teorie Sabine Schlickers se vymezuje proti literární perspektivizaci Geráda Genetta. Jeho termíny jsou podle autorky aplikovatelné pouze na literaturu a při přenesení Genettovy terminologie na jiná média, dochází k problematice některých

²⁷ SCHLICKERS, Sabine. *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, 243 – 258. s.

²⁸ Text je napsaný v angličtině, oficiální překlad v češtině dosud neexistuje. Pro terminologickou správnost a vytříbenost přihlížím k překladu Andrey Faltýnkové.

termínů. Navazuje tak na Françoise Josta, který rovněž používá koncept Genetta, ale na rozdíl od něj se snaží přenést Genettovu terminologii literární fokalizace na oblast filmu, proto jsou pro Schlickers Jostovy východiska přínosnější. Fokalizaci vysvětluje Jostovými slovy, který ji definuje jako vztah povědomí (souboru znalostí o narativu) vypravěče ve vztahu povědomí k postavám. V případě analyzovaných filmů půjde o povědomí dětských hrdinů, kteří se objevují ve vyjmenovaných Vorlových filmech.

Jost nahrazuje Genettovo pojetí „seeing“ a „hearing“ kategoriemi okularizace a aurikularizace. Zkouší vystihnout vztah mezi tím, co postavy vidí, eventuálně slyší a tím co divák vstřebává. Schlickers používá Jostovy termíny okularizace a aurikularizace a upravuje jejich typologii z nulové, primární, vnitřní a sekundární vnitřní na typologii okularizace a aurikularizace nulovou a vnitřní. Přes kritiku Genettovy práce Jost i Schlickers zachovávají Genettovo tradiční dělení fokalizace na nulovou, vnější a vnitřní.

Stat²⁹ Sabine Schlickers použijí k vysvětlení skřítkova významu ve Vorlových filmech. Odborný článek je zařazen ve sborníku naratologických textů s názvem *Point of view, Perspective, and Focalization : modeling mediation in narrative*.³⁰

Schlickers se ve své stati zabývá pouze fikčními filmy, protože oproti dokumentárním a ostatním žánrům, jsou založeny na situaci dvojí komunikace spočívající v tom, že implikovaný autor je odlišený od „kamery“,³¹ jakožto zprostředkovatele narativu. Totožný není ani příjemce takto předávaných informací. Rozlišuje mezi implikovaným autorem a implikovaným divákem na jedné straně a „camerou“ jakožto intermediálním zprostředkovatelem vizuálních a zvukových informací které předává (narratee), na straně druhé. Autora nechápe jako původce děje, pozornost zaměřuje na problematiku perspektivizace vyjádřenou fokalizací s pomocí „kamery“ jako narativního vypravěče – jedná se o souhru „seeing“ (ocularization) a „hearing“ (auricularization). Střih zastupuje to, co divák vidí (okularizace) a slyší (aurikularizace). Tvrdí, že implikovaný autor nebo režisér je nutně spojen s perspektivizací. Schlickers ve své stati píše o prototypu klasifikace 7 základních rovin narace³² tvořících obecný model vyprávění. Přiblížím pouze ty, s nimiž nejvíce pracuje, a které budu uplatňovat v bakalářské diplomové práci.

²⁹ SCHLICKERS, S. cit. 27.

³⁰ HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, 301. s.

³¹ Schlickers úvazovkami zdůrazňuje rozdíl mezi technickým využitím kamery a kamery jako zprostředkovatele narativu. Toto označení také zachovávám.

³² Stejně jako Andrea Faltýnková nepřekládám základní roviny narace, aby nedošlo ke špatné interpretaci. Pouze je krátce přiblížím.

Roviny narace a typy fokalizací

Rovina narace „extradiegetic level“ představuje vypravěče „extradiegetic narratee“, který se nachází mimo rámec narativní situace. Dochází k ní například v případě, že vypravěč svěruje příběh jiné osobě, která v narativu nefiguruje, a sám přitom zaujímá pozici vnějšího pozorovatele. Do „extradiegetic level“ spadá heterodiegetická a subjektivní kamera, voice over a někdy i střih.

Rovina „intradiegetic level“ je dalším ze základních elementů narativní situace, na niž se vypravěč aktivně či nepřímo podílí. Do této roviny spadá „intradiegetic narratee“. Do této roviny se zahrnuje vlastní svět příběhu a ostatní postavy vyprávění.

Sabine Schlickers se dále zabývá nulovou, vnitřní a vnější fokalizací. Ve vyprávění se nemusí objevit vypravěč, proto vztahuje nulovou, vnitřní a vnější fokalizaci na úroveň postav. Mezi postavami dochází k tomu, co postavy ví, k vědomému zatajování informací nebo jejich nedostatku. Proto se jednotlivé postavy dostávají do přímého vztahu s „extradiegetic narratee“ a implikovaným divákem, tzn., že v „intradiegetic level“ jedna z postav může vypravěče nahradit a přebrat jeho funkci, přičemž ostatní postavy si zachovávají své dosavadní posty. V tomto případě tedy Schlickers Jostovu definici fokalizace³³ obohatila o přenesení vymezených vztahů z „extradiegetic level“ do „intradiegetic level“ (mezi postavy navzájem). Typologie fokalizace vypadá takto:

Nulová fokalizace = postava (vypravěč) ví méně než postava.

Vnitřní fokalizace = postava (vypravěč) je na tom s informacemi stejně jako ostatní postavy

Vnější fokalizace = postava (vypravěč) ví víc informací než zbylé postavy.

V rámci „extradiegetic level“ dochází k následujícímu rozšíření souvisejícímu s postavou v „extradiegetic narratee“ (zahrnuje diváka ve vztahu k vypravěči, určujícím typem měřítka fokalizace je vztah diváka s postavou vypravěče). Jde o přenos narativních informací mezi tím, co vypravěč s divákem vědí a tím, o čem mají ponětí postavy. Na „extradiegetic level“ (vztah vypravěč a postavy) funguje fokalizace takto:

Nulové fokalizace = vypravěč s divákem ví více než postavy ve vyprávění

Vnitřní fokalizace = vypravěč s divákem ví tolik, co postavy

Vnější fokalizace = vypravěč s divákem toho ví méně než postavy.

³³ Vztah povědomí (soubor vědomostí o narativu) vypravěče ve vztahu k povědomí postav

Sabine Schlickers ve své práci mluví o problematice „subjective camera“ nebo „point-of-view-shot“.³⁴ Zaobírá se v ní pohledem jednotlivých postav. Tato označení umožňují divákům spatřit vnitřní svět jedné z nich, protože se jedná o její subjektivní pohled na věc. To znamená, že „subjective camera“ zprostředkovává „enunciation“ (konstatování), které divák může chápat jako „enounced“ (konstatované). Pojem „subjective camera“ tedy funguje na úrovni „extradiegetic level“ a „enounced“ na úrovni „intradiegetic level“.

Pojetí okularizace a aurikularizace

S fokalizací jsou spojené kategorie okularizace³⁵ a aurikularizace³⁶. Oproti Jostovi Schlickers rozlišuje pouze dva a ne tři typy okularizace a aurikularizace - nulovou a vnitřní.

Nulová okularizace nastává, když má „camera“ post neviditelného pozorovatele. Jedná se o objektivní pohled vytržený z fikčního světa. Opakem je vnitřní okularizace, která zachycuje pohledy konkrétních postav, stává se původcem děje, protože zasahuje do vyprávění. Používá se zde „subjective camera“, která umožňuje náhled do nitra konkrétní postavy, prolínačky nebo zpomalení záběrů.

Aurikularizace opět operuje pouze s vnitřním a nulovým typem fokalizace. Nulová nastává, když se zdroj zvuku nachází v „off-screen“ nebo „on-screen“. V případě, že „camera“ zabírá osobu při činnosti a je slyšet hudba, jde o nulovou aurikularizaci, při níž postava zvukovou složku nevznímá. Hudba v tomto okamžiku podtrhuje danou chvíli. Vnitřní aurikularizace často doprovází subjektivní prvky, je zařazená v „intradiegetic level“. Objevuje se zde subjektivní kamera zprostředkující pohled postavy. Například při pohledu na své ruce, které se odhodlávají hrát na klavír, mezitím diváci slyší hudbu, kterou se postava teprve chystá hrát.

Pokusím se teorii Schlickers prakticky aplikovat na scény, v nichž se skřítek objevuje. Budu sledovat do jaké míry dětský hrdina postavu skřítko fokalizuje v každém z jednotlivých filmů a v závěru tyto analýzy shrnu. Tímto postupem vysleduji narativní strategie, kterých je ve Vorlových filmech užito, a pomůžou mi k objasnění významu postavy skřítko v režisérovcích snímcích. Na základě analýzy postupné proměny a

³⁴ SCHLICKERS, S. cit. 27. s. 245.

³⁵ Jedná se o druh perspektivizace, při níž se jde o to, co vidíme, tedy „seeing“

³⁶ Jde o druh perspektivizace, jehož základem je zprostředkování zvukových vjemů směrem k divákovi

důležitosti skřítky v příběhu se dostanu ke shrnutí Vorlových přístupů k postavě skřítky a vysvětlím proměnu významu v jeho filmech.

1. Divadelní zrod skřítky a jeho filmová transformace

1.1 Divadelní zrod skřítky

Od dětských let Vorla fascinovalo loutkové divadlo, k němuž ho přivedl otec. Režisér s ním vyráběl loutky ze dřeva a moduritu. Dostal příležitost seznámit se s dosud nepoznanými pohádkovými postavami, mezi nimiž byl i skřítek³⁷. Vorlovo zapálení došlo až tak daleko, že společně s otcem založil loutkové divadlo Zvoneček: „Táta staré loutky restauroval a já dělал nové z moduritu. Ferdu mravence, Pytlíka, Spejbla a Hurvínka, kašpárka, skřítky... Fascinace loutkovým divadlem mě pak asi nasměrovala do Sklepa a do filmu. Proto jsou moje filmové příběhy takové dřevěné, jakoby loutkové. A proto asi ta figurka skřítky, která se objevuje v mých filmech.“³⁸ Diváci se v jeho dílech setkávají s herci Divadla Sklep a díky této spolupráci mu není cizí obsazovat neherce. Jedním z výrazných prvků divadla byla herecká přirozenost, herci až v průběhu let absolvovali kurzy a školy herectví, režie, scenáristiky. Vyjma Divadla sklep, které se vyznačovalo ironií a shazováním všeho i sebe sama (což Vorel přenáší i do svých filmů), Tomáš Vorel st. a jeho kolega David Vávra vyzkoušeli i pantomimu. Společně nastoupili do skupiny Mimosa pod vedením Zdeňka Běhala.

V průběhu účinkování Vorla a Vávry pantomimická skupina Mimosa získala nové jméno a změnila stávající koncept pantomimy: „A tak jsme postupně repertoár Mimosy zdevastovali a začali na jevišti žvanit a zpívat a vymýšlet nesmyslné skeče bez pointy. Tam se také zrodila postava černého poťouchlého skřeta s dlouhou čepicí, moje nejmilejší role. Poetickou květinu Mimósa jsme nakonec přejmenovali na Mimóza, jako spojení slov „mimo“ a „za“.³⁹

Jeden z nejdůležitějších momentů, kdy se hercům povedlo od základů přestavět pantomimu a zároveň se tímto činem vyčlenili z tehdejší produkce a stali originálními, neměl dopad pouze na pantomimická vystoupení, ale i na režisérovi filmové začátky na FAMU.

³⁷ VOREL, T. 2011. *Divadelní začátky* [online]. Vorel film [citováno 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.vorelfilm.cz/divadelni_zacatky.htm.

³⁸ VOREL, T. 2011. *Divadelní začátky* [online]. Vorel film [citováno 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.vorelfilm.cz/divadelni_zacatky.htm.

³⁹ Tamtéž.

První role pohádkové postavy vznikla při jedné z improvizací skupiny Mimoza *Podívej se, jak se kroutí*⁴⁰, Tomáš Vorel se o tom zmiňuje v knize *Jak David Vávra a Tomáš Vorel objevovali pantomimu*⁴¹ Jana Dvořáka: „Tak jsem si jednou v MIMOZE natáhl na hlavu černou punčochu a zazpíval písničku: Děti, milé děti, já právě přišel k vám.., a honil na scéně holčičku s míčem a diváci říčili smíchy.“ Písnička se objevuje i v povídce *Směr Karlštejn* a podle Davida Holuba se nesmírně podobá, cituji: „Ano, je to on, skřítek z neskutečného večerníčku NDR.“ Šlo o produkci z východního Německa s názvem *Unser Sandmännchen* (Písečný mužík), který vymyslel v roce 1815 německý spisovatel E.T.A Hoffmann, jeho skřet byl zlý. Kladnou postavu z něj udělal až ve 20. století spisovatel Neil Gaiman.⁴²

Postava skřítky, provázející Vorlovu kinematografii, se plynule z divadelní scény přenesla do režisérových filmů.⁴³ Skřítek prošel transformací obleku a vzhledu. Na fotce z webových stránek produkční společnosti VOREL FILM, s.r.o je oděn černě s nastavenou dlouhou čepicí, tmavě namalovanými rty a chybějícím plnovousem. Na černobílých fotkách vzhledově připomínal víc Drákulu než pohádkovou postavu. Vorel neklečel, tudíž si postava zachovala protagonistovu výšku.

Ve Vorlově knize *Pražská pětka*, kterou doprovází fotografie z divadelních vystoupení je Vorel taktéž oděn tmavě, avšak není namalovaný, chybí mu nafukovací míč, má na sobě světlý vak a je ověšený různými maličkostmi. Z tohoto faktu usuzuji, že Vorel na jevišti improvizoval i v oblečení a na každém vystoupení měl jednoduché, nepřilíš upravené kostýmy. Rafinovanost převleku se objevuje až ve filmovém zpracování. Některé kusy oblečení z obou fotografií se objevují ve filmovém zpracování. Například světlý vak nebo rekvizita nafukovacího míče, a nakonec sám Tomáš Vorel.

1. 2. Filmový skřítek

V povídce *Směr Karlštejn* byl skřítkův kostým a vzhled propracovanější. Oproti divadelnímu pojetí skřítky nevypadal děsivě. Měl nastavenou špičatou červenou čepici s rolničkou, velký zrzavý plnovous, červený kabát s několika kapsami, z rukávů mu vylézala bílá potrhaná krajka, na zádech nesl béžový vak, na pravém rameni měl pověšenou myš, u pasu připnutou lucernu a rudé kalhoty doplněné vysokými černými

⁴⁰ DVOŘÁK, cit. 12, s. 34.

⁴¹ Tamtéž. s. 34

⁴² *Dobré ráno, dobrou noc*. 2004. [online]. RadioTv [citováno 12. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.radiotv.cz/p_tv/t_program/dobry-vecer-dobrou-noc/>.

⁴³ Pro upřesnění časového působení režiséra v roli skřítky, hrál ji celých deset let, není proto divu, že s ním je skřítek svázán i v jeho filmové tvorbě.

botami. Postava se tedy nevyvíjí pouze v rámci filmu, ale prochází vzhledovou proměnou již při přechodu z divadelní scény na filmové plátno.

2. Pražská pětka

Dramaturg zlínských ateliérů Jan Gogola Vorla oslovil k natočení celovečerního filmu, který se kvůli politické angažovanosti herců málem neuvedl, protože se tehdejšímu řediteli barrandovských studií dr. Bohumilu Steinerovi nelíbilo podepsání petice Několik vět.⁴⁴ Proto Gogola navázal spolupráci se skupinou Jiřího Blažka v Praze, která natáčení scénáře schválila.

Režisérův debutový film se skládá z již pěti zmíněných povídek zastoupených skupinami Mimoza, Vpřed, Křeč, Kolotoč a Sklep. Z pěti vyjmenovaných dosáhly profesionalizace pouze Mimoza a Sklep. Jediné Divadlo Sklep, hrající v Divadle Dobeška, funguje dodnes. Tomáš Vorel zachytil v povídkovém filmu *Pražská pětka* předrevoluční umělecké skupiny, které se odlišovaly od oficiálního umění nekonformním chováním a sjednotily se pod totožným jménem, které neslo filmové zpracování. Název si soubory upravily z prvotního přízviska Silná pětka, které po zhlédnutí jejich společného vystoupení v sále Lucernadefinoval divadelní publicista Jan Dvořák.⁴⁵ Jak už jsem avizovala v úvodu, zaměřím se pouze na první povídku s názvem *Směr Karlštejn*, v níž se skřítek objevil poprvé.

2. 1. Směr Karlštejn

První povídku *Směr Karlštejn* uvozuje uvědomělý Milan Šteindler parodující tehdejší režimní proslovy. Šteindler charakterizuje a vysvětluje záměr pantomimické skupiny Mimoza. Původní scénář k promluvě Šteindlerově a povídce *Směr Karlštejn* napsali Tomáš Vorel s Davidem Vávrou. Nejedná se o divadelní předlohu, podle níž by se točil film. Inspirovali se gagy a scénkami z Divadla Sklep a do grotesky zařadili i filmové cvičení s názvem *Je dobrá, slad'oučká*, které Vorel natočil na FAMU. Všechno chronologicky poskládali a seřadili do nevládného putování rodiny směřující na výlet. Povídka *Směr Karlštejn* je natočena jako groteska, kterou doprovází ruchy, občas zdeformované hlasy protagonistů a hudba Karla Babuljaka. Kromě Davida Vávry a

⁴⁴ Petice vymyšlená Chartou 77, v níž občané žádali například o propuštění politických vězňů nebo svobodu shromažďování.

⁴⁵ VOREL, T. 2011. *Pražská pětka* [online]. Vorel film [citováno 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.vorelfilm.cz/prazska-petka.htm>.

Tomáše Vorla st. v grotesce účinkují další členové pantomimické skupiny Mimoza Eva Holubová a Martin Dejdar.

2. 2. *Vorlův pohled na svět v grotesce Směr Karlštejn*

Celý průběh výletu je stylizován v optice komicky pokřivené reality, jež prezentuje podivný skřet. Tato fikční realita obyčejného života naplňuje rozměr zábavné grotesky. Od začátku je jasné, že s pohádkovou postavou není něco v pořádku a také nepůjde o příběh ze všedního života, protože holčička (Vávrova filmová dcera) nespátří skřítku vycházet z lesa nebo podzemí, ale vylézá ze směsného kontejneru. Podobou připomíná bezdomovce a v žádném případě pohádkovou postavu.

Puntičkářský otec (pomocí pišt'alky sjednává řád, celá rodina je oblečená ve stejných modrých bundách...) se snaží udělat svým nejbližším příjemný poznávací výlet na Karlštejn, ale každý jeho dobrý úmysl je vykoupen tragickou situací, v níž přijde on či jeho okolí k úrazu. Ať už se jedná o nekompromisního revizora ve vlaku nebo o vodáka, kterého srazí kámen vržený z mostu. Roli otce jakožto ochránce rodiny nezvládl, protože v posledních několika scénách je jeho rodina zafačovaná od hlavy až patě.

Tady Vorel zdůrazňuje, jak si lidi z města špatně počínají v přírodě, neorientují se, mají teoretické znalosti a s nimi se vždy špatně přechází do praxe. Jsou zvyklí se spoléhat na předměty ulehčující život ve městě, proto jsou mimo něj nepoužitelní. Příroda nad nimi vítězí ve všech ohledech. Skřítek by se zde dal považovat za určitý hromosvod hořkých vtipů, který svým působením odlehčuje tíživou atmosféru.

2. 3. *Analýza skřítky v povídce Směr Karlštejn*

Během jednadvaceti minut se skřítek objeví hned šestkrát. Do příběhu přímo nezasahuje, pouze ho doprovází a reaguje na vnější podněty. Pokud teorii vycházející z Chatmanova tvrzení aplikují na postavu skřítky z grotesky *Směr Karlštejn*, zjišťují, že se vyznačuje jen několika rysy.

Od začátku se vůči svému okolí skřítek chová apaticky a mrzoutsky. Holčičku při prvním setkání ignoruje s melodickým popěvkem „la“ na rtech a jde si svou cestou. Nejmladší členka rodiny písni v melodii skřítky, konstatuje „*Skřítku, milý skřítku, tys právě přišel k nám.*“

Až při druhém střetnutí dochází ke konfrontaci s holčičkou, s níž si začne házet nafukovacím barevným míčem. Projeví se jeho nervozita, nevydrží si s míčem házet,

tak s ním dribluje, frekvence hry se zrychluje v rytmu základní melodie zpívané holčičkou i skřítkem. Ta ho trefí do hlavy, čímž pohádkovou postavu usměrní, načež se skřítek otáčí a odchází. Vávrova filmová dcera jejich střetnutí zakončí krátkým popěvkem „*Skřítku, milý skřítku, kam stále pospícháš.*“ Je smutná proto, že odešel a ona si nemá s kým hrát. Rodiče jsou zaneprázdnění výchovou a její bratři dvojčata se věnují sami sobě a lumpárnám. Nemůže si hrát ani s filmovou dcerou Dejara, s níž se během cesty několikrát potkají, protože jdou vždy opačnými směry, i přesto, že mají stejný cíl výletu.

Názor rodiny na výskyt skřítky by bylo marné hledat, protože kromě detailu, že nemluví, ani na skřítky nevěří. Nemohly by ho tedy spatřit, protože „pohádky“ jsou pro děti. Privilegium potkat skřítky má pouze jejich dcera, která užívá svůj bohatý vnitřní život, protože se v „obyčejném“ životě nudí a je osamělá. Skřítky vnímá dětskýma očima a nevidí v něm nic zákeřného a zlého.

Nedostatečná zpětná vazba týkající se skřítky z filmové povídky mě donutila pátrat mimo rámec fikčního světa. Mohu se uchýlit jedině k výpovědím, které vyšly v recenzích a rozhovorech týkajících se výskytu skřítky. Jan Foll o něm smýšlí jako o zlém fantómu z hororu,⁴⁶ který rodině nastražil všechna úskalí, protože svým vzdorem manifestuje nesouhlas s nefungujícími lidskými vztahy a zanedbaným okolím.

Fakt, že je skřítek podivný a má nekalé úmysly podle Davida Holuba dokládá, že se režisér vědomě či nevědomě inspiroval vznikem skřítky ve večerníčku z NDR. Ten v něm sehrál úlohu zlého skřeta vrhajícího písek do očí dětem, které nechtěly spát.⁴⁷ Tuto Holubovu dedukci Vorel potvrdil o několik let později v knize Jana Dvořáka: „Ten skřítek v MIMOZE měl třeba jasný pravzor ve večerníčku z NDR. Tam se taky pohybovala taková loutka a zpívala „Děti, milé děti, já právě přišel k vám.“⁴⁸ Závěrečný škodolibý smích skřeta, uzavírající filmovou povídku, je výsměchem k poraněným členům rodiny, kteří nevěří na jeho existenci. Skřítek sice nezískal holčičku pro sebe, ale stále je na tom lépe než zničená Vávrova rodina. Jeho škodolibý smích může reprezentovat určitou satisfakci přírody i pohádkového světa, v jehož fungování zbývající členové rodiny nevěří. Výsměch se tedy vztahuje i na chudé vnitřní životy zbylých členů rodiny.

⁴⁶ FOLL, cit. 18, s. 7.

⁴⁷ *Dobré ráno, dobrou noc.* 2004. [online]. RadioTv [citováno 12. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.radiotv.cz/p_tv/t_program/dobry-vecer-dobrou-noc/>.

⁴⁸ DVOŘÁK, cit. 13, s. 34.

Výše zmíněné citace či dohady se shodují na postavě s negativními rysy, která umí pouze škodit. Skřítek v povídce *Směr Karlštejn* nedisponuje žádnými pozitivními vlastnostmi, proto odpovídá ploché postavě, která sedí s konceptem předvídatelné a lehce zapamatovatelné postavy.

Ve vztahu dětský hrdina a skřítek by se nabízela interpretace srážky dětského neposkvrněného světa s dospělým „krutým“ světem. Jediné co při prvním setkání skřítky a holčičku spojuje, je barevný nafukovací míč. Při druhém střetnutí je míč to jediné, co skřítky dělí od holčičky. Tím, že ho roztrhá, se jí pomstí za předchozí „napadení“, zároveň ji vystraší a nabízí jí jakousi „zkoušku dospělosti“, v níž by měla opustit bezpečný a poklidný dětský svět. Útěkem před skřítkem si zvolí bezpečí a večer skřítky marně vyhlíží z okna. Střet se „zkouškou dospělosti“ na ní zanechal stopy, protože se v kontejneru objeví až ve chvíli, kdy holčička odchází do postele.

3. Kamenný most

Scénář k filmu *Kamenný most* napsal Tomáš Vorel st. s Jaroslavem Duškem. *Kamenný most* je prvním režisérovým filmem natočeným pod produkční společností VOREL FILM, s.r.o v roce 1996. Šlo o první verzi snímku. V roce 2006 vydal na DVD druhou verzi *Kamenného mostu*, o deset minut ji zkrátil a přidal k ní vnitřní hlas hlavního hrdiny.⁴⁹ Čerpám postřehy z komentované verze filmu z roku 2006, sice nedává prostor fantazii, ale je otevřenější a jsou v ní zmínky o skřítkovi. Tomáš Vorel na základě scénáře napsal román *Kamenný most*,⁵⁰ z něhož použil některé vnitřní repliky hlavního hrdiny v novějším provedení filmu.

3. 1. Trpaslík vs. skřítek

V průběhu snímku dochází ke střetu dvou pojmů – skřítek a trpaslík. Jak už jsem v úvodu zmiňovala, trpaslík má mytologické kořeny a skřítek pohádkové. Fakt, že Vorel nerozlišuje odlišnost mezi skřítkem a trpaslíkem, potvrzuje jeho odpověď při V.I.P. chatu na webu novinky.cz: „Trpaslík, skřítek, zakrslík, to je něco typicky českého. Člověk zahnaný do kouta, člověk pronásledovaný, který se nesmí projevit, člověk po staletí zotročovaný silnějšími. Člověk který čeká na svou chvíli, aby vyběhl a

⁴⁹ KAMENÍK, M. 2009. *Portrét Tomáše Vorla – část 2* [online]. 25fps [citováno 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW: http://25fps.cz/2009/portret-tomase-vorla--2-cast/#_ftnref4.

⁵⁰ VOREL, Tomáš. *Kamenný most*. Praha : PRIMUS, 1997. 297 s.

zakřičel...⁵¹ Vorel používá, stejně jako filmová postava hlavního hrdiny, slova skřítek a trpaslík jako synonyma, proto beru v potaz toto užívání a mezi trpaslíkem a skřítkem nedělám rozdíly.

3. 2. Pohádkovo-hororová postava ambivalentního skřítky

Za ústavní téma celého filmu se považuje kamenný most, Karlův most, který je mystický a nachází se ve středu všeho dění, Střední Evropy. Uvnitř něho sídlí skřítek, který stahuje kolemjdoucí do kanálu, a buďto je zabíjí nebo je udělá šťastnými, jak se mu chce. Tuto verzi Tomáš v podání Tomáše Hanáka vypráví svému synovi před spaním. David Holub o skřítkovi ve Vorlově portrétu napsal: „Leitmotivem celého filmu je postava trpaslíka, jenž žije uvnitř mostu a je velmi podivný. Není z těch roztomilých disneyovských chlapíků, kteří kamarádí se Sněhurkou, není ani tradičním hornickým pracantem. Jeho rysy jsou spíše jízlivé, je nevyzpytatelný, jeho existence vnáší do filmu zcela novou rovinu,...“⁵² S Holubem souhlasím v tom, že je skřítek leitmotivem příběhu, protože prostupuje celým filmem a zasahuje do životů Tomášovy rodiny. S novou filmovou rovinou taktéž souhlasím, ale nesdílím s ním stejný názor na podivného a zlého skřítky.

Prostřednictvím Tomášova vyprávění si jeho syn představí dobrodružství, v němž ho jeho táta seznámí s bytostí, která není z našeho světa. Navíc je tato scéna uvozena titulkem „O synovi a Tajemném skřítku“, což odkazuje na skřítky pojmenovaného Tajemný kamarád, kterého Tomáš kreslil, když byl ještě dítě. Označení kamarád neevokuje negativní vztah mezi Tomášem a skřítkem, naopak znamená přátelství.

Z toho vyplývá, že skřítek neplní pouze roli podivné a nedůvěřivé postavy, ale zároveň udržuje silné pouto mezi otcem a synem, které by bez představy skřítky nemuselo fungovat. Proto se domnívám, že v Kamenném mostu má postava skřítky ambivalentní charakter.

3. 4. Vztahy utužující skřítkova ne/přítomnost

Skřítkův vzhled ve filmu *Kamenný most* neprochází proměnou. Ve filmu se objevují keramičtí skřítky. Mají různé tvary, nejsou stejní a každý je jedinečný. V průběhu vyprávění matka v rozhovoru s bývalou Tomášovou profesorkou prozradí,

⁵¹ SMOLÍK, T. *V.I.P. Chat Tomáš Vorel* [online]. Novinky [citováno 30. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://vipchat.novinky.cz/archiv/01026-tomas-vorel.html>.

⁵² HOLUB, cit. 15, s. 100.

že kresba, kterou jí ukazuje, je z Tomášova dětství. Namaloval skřítko a pojmenoval ho Tajemný kamarád. Na kresbě vypadal úplně stejně jako trpaslíci, které vytvářela a poté prodávala na Karlově mostě Tomášova matka.

Další skřítkovská podoba se ve filmu objeví jen jednou a to když je hlavní protagonista pod vlivem drog. Tato podoba se ve scéně mění s Tomášovým stavem a ve chvíli té „nejčistší radosti“ se Tomášovy rysy nápadně podobají Tajemnému kamarádovi z dětství. Podle Davida Holuba tato část představuje cestu: „Uprostřed mostu bydlí skřítek, tedy jakýsi „princip přechodu“ do vyššího stavu vědomí, jak jej Vorel zcela jednoznačně natočil ve scéně, kdy po požití drogy Tomáš skřítko potká, a spolu s ním „ulítne“ do vesmíru.“ Z mého pohledu jde o ztotožnění se s postavou skřítko o otočení se do svého nitra. Z toho vyvozují, že skřítkova představa nepojí pouze Tomáše a jeho syna, ale zároveň poukazuje na silnou mateřskou vazbu, kterou hlavní hrdina vědomě potlačuje.

Další skřítkovská podoba existuje v mysli diváků. Celý film se pouze o představě skřítko mluví, v mizanscéně jsou keramičtí skřítki, podněcující divákovu představivost, nacházejí se v pokoji Tomáše i za okny jeho syna, v bytě jeho matky a v mysli hlavního hrdiny. Obyčejná představa bez fyzické přítomnosti skřítko razantněji zasahuje do narativu, oproti mrzoutskému skřítkovi z povídky *Směr Karlštejn*, který příběhem prochází a reaguje na vnější svět, avšak nevyvíjí vlastní činnost.

3. 3. *Analýza ambivalentní postavy*

Ve filmu se objevuje více podob skřítko, ale stále jde o jednoho a toho samého. O skřítko, kterého Tomáš v dětství nakreslil a pojmenoval ho Tajemným kamarádem. Neanalyzuji tedy dvě postavy, ale jednu. Velmi důležitá poznámka se vztahuje ke skřítkově nepřítomnosti, nelze vypozařovat jeho stále osobnostní vlastnosti, protože ve filmu jako hmotná jednající postava chybí. Protagonisté o ní stále mluví, přemýšlí nad ní a vymýšlejí o ní příběhy. Vytvářím její charakter z vypozařovaných postřehů ostatních postav či recenzentů.

Jak jsem se již zmínila výše, skřítek odpovídá konceptu plastické postavy, protože má více protichůdných rysů, je například zlý a zabíjí, ale některé lidi udělá šťastnými. Od dětství byl Tomášovým kamarádem a držel nad ním ochrannou ruku až do dospělosti. Keramičtí skřítki doprovázejí každou interiérovou scénu z Tomášových bytů.⁵³ Matka se díky Tajemnému kamarádovi inspirovala a vytvořila trpaslíky, kteří

⁵³ Tomáš přebývá jak v matčině tak v manželčině obydlí

reprezentují jak její vnitřní svět, pouto se synem, tak vnější, díky němuž obstarává peníze.

Okolí skřítky vnímá podivně a neakceptuje jakoukoli podobu pohádkové postavy, ať jde o představy nebo o keramické výtvary. Například David Vávra se při rozhodování, zda Tomášovu matku na Karlův most pustí či ne, o podivné bytosti vyjadřuje: „Divný trpajzlík, drze provokativní a přitom smutný.“ Povolení Tomášova matka nedostane. Dalším člověkem, který měl se skřítkem problém, je bývalý spolužák hlavní postavy. Tomáš s ním vymění vlastní manželku za možnost napsání scénáře a zrealizování filmu. Spolužák po Tomášovi vyžaduje, aby skřítky do snímku, na nějž mu chce dát peníze, neobsazoval: „Akorát ten skřet, co to je? To je nějaká vize, nebo ďábel? Co tím chceš vlastně říct? (...) a toho skřítky zruš, přepiš konec a bude to myslím ok.“ Matka umírá na Karlově mostě s vysypanými trpaslíky kolem sebe. Skřítek sice vzal život, ale odtrhl tak Tomáše od jeho matky a proto si toto pouto vynahrazuje novým. Zaměřuje se na svou manželku a syna, od nichž stálé utíkal. Konečně může svému dítěti ukázat skřítky, o jehož existenci sám přemítá.

Tyto protichůdné rysy napomáhají k lepší zapamatovatelnosti skřítky, což způsobuje četné otázky spojené s jeho existencí: „Opravdu se Tomáš se synem na konci filmu střetli se skřítkem?“ či „Zabil je, nebo je udělal šťastnými?“ nebo „Bude tedy pokračování *Kamenného mostu*?“.

Podobné uvažování odpovídá Chatmanovu zamyšlení nad plastickou postavou jako otevřeným konstruktem vyprávění. Postava žije i po skončení filmu, ale pouze v mysli diváka, který si ji pamatuje a může o ní přemýšlet a vytvářet úvahy.

David Holub mluví o skřítkovi jako o leitmotivu a z výše uvedených citací o něm přemýšlí a vyjadřuje údiv nad kritiky, kteří se postavě nevěnovali. Jedním z nich je například Jiří Cieslar, který se o skřítkovi klamně vyjádřil těmito slovy: „Ještě, že tu zbylo pár kapek sklepačké poetiky: úlomky humoru (mostní skřítek) i pouťové nadsázky.“⁵⁴ Skřítky spojuje s Divadlem sklep, jeho původ je ovšem spjatý s pantomimickou skupinou Mimoza. Skřítky chápe jako zpestření, nepřidává mu žádnou hodnotu a nevěnuje mu pozornost. Je pro něj jen úsměvnou „třešničkou“, nikoli leitmotivem příběhu.

⁵⁴ CIESLAR, cit. 19, s. 13.

Film *Kamenný most* slouží pro další Vorlův snímek *Skřítek* jako odrazový můstek. Vzhledově se zde neproměnil, ale došlo k charakterovému posunu ze zákeřného skřeta v ambivalentní postavu, která vyvažuje negativní rysy pozitivními.

3. 3 Srovnání Kamenného mostu se Směrem Karlštejn

Oproti povídce *Směr Karlštejn* je v pojetí postavy a jejím uplatnění ve filmu *Kamenný most* vidět značný posun. Jestliže v grotesce byla postava předvídatelná, v Kamenném mostu je tomu naopak, má několik protichůdných rysů – jde z ní strach a respekt, ale zároveň stmeluje Tomáše se synem, Tomášovu matku s vnukem, Tomášovu matku se snachou a je inspirací pro hlavního hrdinu i jeho matku, která prostřednictvím prodávání trpaslíků na Karlově mostu živí Tomáše, jeho otce i snachu s vnukem.

Tomáš vyprávěl synovi o skřítkovi, který udělá lidi šťastnými nebo je zabije. V případě Tomášovy matky platí obě pravidla, kus svého života zasvětila vyrábění a prodeji skřítků a udržovala rodinu nad vodou, ale i za takovou přehnanou snahu se vybírá daň – zaplatila vlastním životem. Z toho vyplývá, že zde nevyznívá žádná ironická nadsázka, která se hojně objevovala v prvním analyzovaném filmu. Jedná se spíš o syrovou realitu. Dle mého soudu to zapřičiňuje skřítkova ne-fyzická přítomnost.

Holub ve skřítkovi vidí zlého mystického skřeta, ale přehlíží fakt, že jeden a ten samý skřet Tomáše doprovází od dětství a dává na něj pozor, byť se jedná o pouhou představu. Tento příklad prezentuje další rozdíl mezi analyzovanými filmy. V prvním snímku měla o pohádkové postavě povědomí pouze nejmladší členka rodiny, avšak ve filmu *Kamenný most* skřítkovu přítomnost tuší jeho matka i syn.

3. 5. Změna role skřítkova

Ze srovnání vyplývá, že snímek *Kamenný most* skřítkovu postavu v několika ohledech posunul. Postava je ambivalentní, stala se leitmotivem filmu, už nehraje vedlejší roli a místo toho, aby rodinu rozdělovala, stmeluje ji. Liší se zároveň režisérským pojetím a ztvárněním. Tím, že se jedná o hraný zvukový film, dostala skřítkova postava oproti grotesce *Směr Karlštejn* mnohem větší prostor pro rozvinutí se a zaujmutí větší a podstatnější role v rámci narativu.

Skřítek je filmem prodchnut stejně jako mystika Karlova mostu, ať se jedná o materiální keramické skřítky nebo o fantaskní neviditelné představy navozené drogovými opiáty. Skřítek všechno spojuje a vším prostupuje, udržuje pohromadě

Tomášovy vztahy s rodinou, otevírá mu oči do jiných světů a inspiruje ho ve vlastní tvorbě.

4. Celovečerní film *Skřítek*

V duchu původní látky, kterou čerpal z povídky *Směr Karlštejn*, natočil i *Skřítku*⁵⁵ jako grotesku, jež doprovází hudba MIG 21, ruchy a různé skřeky protagonistů. Pohádková postava vznikla na základě loutky, kterou vyrobil pro přesnou představu skřítkovy podoby ve filmu. Vorel použil rodinu ze svého předchozího filmu *Cesta z města*, tzn. Boleslava Polívku, Evu Holubovou, Tomáše Vorla ml. a doplnila je nově příchozí Anna Marhulová jako nejmladší členka rodiny.

Film se jmenuje *Skřítek* a bylo by tedy logické, kdyby se snímek zaobíral pouze jeho existencí, ale v tomto případě se pohádková postava objevuje jen v několika scénách. Dá se o ní uvažovat jako o postavě, která manifestuje přírodu v uspěchaném městě. Konfrontuje filmovou realitu zastoupenou stresovými situacemi, vycházejícími ze života ve městě, s představou přírody. Příroda je ve filmu prezentována jako kousek vytrženého světa, který si i přes pohozené PET lahve a pytle zachovává status posvátného místa, do něhož má přístup pouze skřítek.

4. 1. Analýza pohádkové postavy ve filmu *Skřítek*

Prvně se pohádková postava zjeví nejmladší člence rodiny. V průběhu filmu ho vidí i ostatní hrdinové a oproti Marhoulové jsou z jeho přítomnosti všichni na rozpacích, protože nezapadá do jejich světa. Skřítek malého vzrůstu, porostlý srstí, jim neškodí, naopak například zachraňuje od porážky prase z čehož vyvozují, že jeho vlastností je dobrosrdečnost. Aby hrdiny vytrhl z jejich problémů nebo je rozptýlil a donutil myslet na jiné věci, ušetří jim kopanec do zadku nebo na ně vystrčí svůj trikově prodloužený jazyk. Takže mezi jeho rysy patří i škodolibost. Jeho další vlastností je starostlivost projevující se ve scéně, v níž Tomáše Vorla ml. zachrání před smrtí způsobenou skokem z okna.

Kamil Fila charakterizuje skřítku takto: „Samotný maskot a kupodivu též deus ex machina snímku, skřítek, tu má vyloženě povahu autorského stmelujícího gesta, znaku kontinuity i osobního vývoje. Mezi jízlivostí a laskavostí lavíruje nejenom

⁵⁵ Snímek *Skřítek* natočil Vorel v roce 2005, ve filmu je použito 240 trikových záběrů vytvořených Studiem Mirage, které se stalo i koproducentem snímku. Velká většina trikových scén se zaobírá pouze skřítkem.

postavička skřítko, ale i vztah tvůrce k postavám.⁵⁶ I samotný Tomáš Vorel odpovídal na otázku ohledně skřítko jako kladného hrdiny v rozhovoru s Věrou Míškovou: „Čím je člověk mladší, tím je větší rebel a čím je starší, musí nacházet víc to dobré, aby se úplně nezničil v depresích. Pekelného, zlého je tolik, že je dobře v tom bahně hledat diamanty. Já si teď všímám, že nasněžilo, chodím se každé ráno válet nahý do sněhu. Pak zas mám radost, když svítí slunce nebo když někoho potkám a on se usměje.“⁵⁷ Jeho odpověď odkazuje na proměnu skřítko úzce spjatou s vývojem režiséra.

Skřítek vlastní magické kameny, v nichž se ukrývá kouzelná energie. Tu přenáší i do světa Polívkovy rodiny, například když od něj chce Marhoulová pomoci s matematikou, pohádková postava prostřednictvím magického kamene nechá učebnici prorůst bonsají. S pomocí magie Marhoulová dostane svou filmovou matku z vězení tím, že policistovi věnuje jeden ze skřítkových magických kamenů. Jeho přičiněním dá rodinu opět dohromady a na konci filmu skřítek s novou kamarádkou odjíždí na praseti.

Změnil se i hudební motiv, který měl v původním filmu předlohu spojenou se zlým skřetem. Tady jde většinou o pískání melodie, jež skřítek odposlouchal od Marhoulové, která ji hrála na housle. Melodie již není spojená s negativní předlohou, ale představuje rozvíjející se přátelství mezi Marhoulovou a skřítkem.

I když nalézám některé negativní rysy, převažují ty kladné. Postava je tedy opět plastická, ale zbavila se ambivalentního charakteru ze snímku *Kamenný most*. Dobrosrdečnost, starostlivost, škodolibost a určitá bezstarostnost ze skřítko dělají kladného hrdinu, nad jehož osudem lze přemítat. To z něj činní otevřený konstrukt vyprávění.

Výskyt skřítko ve Vorlově filmu by se dal interpretovat jako opětovné zamyšlení nad tím, jestli jsou lidi spokojeni se svými dosavadními životy, které jsou plné napětí a stresu z práce, popřípadě ze špatného soužití. Skřítek tu funguje jako prvek nikoli ozvlášťující, ale kritický, skoupý k problémům běžného městského života, v němž vlastně o nic nejde. Ty právě nedořešené otázky ničení přírody, lepších životních podmínek nebo života a smrti člověk přehlíží. Proto Vorel zasazuje do filmu pohádkovou postavu, aby realita „obyčejného“ života nepůsobila tak bezútěšně a lidé si uvědomili, že jde v životě o víc než o starosti a spěch. Zamyšlení nenabízí pouze

⁵⁶ FILA, K. 2005. *Skřítek /Navzdory snaze nemoderní groteska* [online]. Cinepur [citováno 5.4.2013]. Dostupné z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=105>

⁵⁷ MÍŠKOVÁ, V. 2005. *Tomáš Vorel o filmu Skřítek: Řeč je zbytečná, lidé neposlouchají* [online]. Novinky [citováno 5.4.2013]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/kultura/52064-tomas-vorel-o-filmu-skritek-rec-je-zbytecna-lide-neposlouchaji.html>

divákům, ale samotným postavám v příběhu. Několikrát se jim ukáže, aniž by navázal kontakt. Zachrání prase nebo se pokouší nakupovat v obchodním centru jako obyčejní lidé. V jeho působení vidím náznak sarkasmu a zadostiučinění, protože v jeho existenci nikdo z dospělých postav už nevěří. Svou přítomností demonstruje samostatnost pohádkového světa, který se zhmotňuje prostřednictvím dětské fantazie. Skřítkova existence dospělým osvěžuje zapomenuté kouzlo bezproblémového dětství.

4. 2. Srovnání s povídkou *Směr Karlštejn*

Tomáš Vorel rozpracoval původní látku z filmové povídky *Směr Karlštejn*, zachoval v něm skřítko, copatou holčičku i její nešťastnou rodinu, která tentokrát nejde na výlet do přírody, ale právě se nastěhovala z vesnice do města. Kromě Evy Holubové zde nevystupuje žádný další herec z povídky *Směr Karlštejn*. Změnil se představitel skřítko, ve *Směru Karlštejn* ho Vorel ztvárnil sám, ale ve *Skřítkovi* si zahrál pouze policistu. Kdo se skrývá pod skřítkovým převlekem není jasné, Vorel tuto informaci neprozradil.

Ve *Směru Karlštejn* skřítek pouze reagoval na vnější podněty, avšak ve *Skřítkovi* sice příběhem prochází, ale zároveň do něj zasahuje. Už nepřipomíná bezdomovce, je stejně vysoký jako holčička, na hlavě místo červené nastavené čepice nosí praktický červený trychtýř. Už nevlastní ani červený kabát s kalhotami, ale je porostlý hnědou huňatou srstí a jeho záda připomínají kmen stromu, protože mu z nich roste Choroš. Černé vysoké boty nahradil červenými botaskami. Není ověšen béžovým vakem ani svítilnou, nosí sebou dřevěnou hůl, v níž má zasazený svítivý magický kámen a kromě visící litrové PET lahve u pasu ho neobtěžkávají civilizační vymoženosti. Obličej není porostlý srstí, má knír, vousy a dlouhý nos. V podání Tomáše Vorla působil jako antropomorfní postava, ale ve filmu *Skřítek* se o ní tak nedá uvažovat, vzrůst i vzhled naznačuje nadpřirozenou bytost.

Základní rozdíl vidím v přerodu zlého a chamtivého skřítko na veselého, pozitivního a poťouchlého, který neškodí. Ukazuje lidem, že život neskýtá jen starosti, ale i radost. Dalším rozdílem je fakt, že v původní grotesce viděla skřítko pouze holčička, ale v novějším filmu ho mohou spatřit i ostatní členové rodiny a jejich spolupracovníci.

Vorlovo ztvárnění skřítko v povídkové grotesce *Směr Karlštejn* se nevyznačovalo žádnými nadpřirozenými schopnostmi. Skřítek v celovečerním filmu používá výše zmíněné růžové magické kameny vyzařující čistou přírodní energií. Sám

je touto energií prostoupen, růžové světlo energických kamenů do něho proudí přes červený trychtýř umístěný na hlavě.

Ve filmu *Skřítek* se Polívkově dceři oproti té Vávrově podaří s pohádkovou postavou skamarádit. O hudebním motivu jsem již psala, ale v tomto případě je spojený s jiným významem. V grotesce *Směr Karlštejn* se melodie objevovala vždy se skřítkovým příchodem. Ve filmu *Skřítek* se pohádková postava naučila melodii, kterou hrála Marhoulová na housle a v průběhu filmu si ji oba občas pískají. Sice se změnila melodie, ale opět je tu stmelující prvek.

4. 3. Srovnání s filmem *Kamenný most*

Snímky jsou natočeny rozdílně. Zatímco u *Kamenného mostu* jsou vloženy komentáře vnitřního hlasu hlavního hrdiny, u *Skřítky* k ničemu podobnému nedochází, protože se jedná o grotesku, v níž se nemluví. Film *Kamenný most* přispěl ve vývoji skřítky jinou polohou, o níž se zmínil Holub. Postava dávala na hlavního hrdinu Tomáše pozor už od dětství, stejnou funkci si uchovává i ve snímku *Skřítek*. I když si postava hraje a komunikuje pouze s holčičkou, stará se i o zbytek rodiny. Uvedu již výše zmíněné příklady: skřítek zachrání Tomáše Vorla ml. při skoku z okna nebo Holubovou díky skřítkovi dostanou z vězení.

Stejně jako ve filmu *Kamenný most* Vorel použil více podob skřítkovy postavy. Zatímco keramičtí trpaslíci vypadali podivně a znepokojivě, ve *Skřítkovi* působí pohádková postava příjemně, srdečně a nevyvolává děs. Je věrnou kopií „živého“ skřítky, který drží ochrannou ruku nad rodinou. Se vzhledovou stránkou se skřítkovi proměnil i charakter.

Ve spojitosti snímků *Kamenný most* a *Skřítek* se nabízí interpretace kritizující dosavadní školství. Skřítek se objevuje ve chvíli, kdy probíhá hodina matematiky a holčička jí nerozumí, pohádková postava ji rozptyluje směšnými škleby. Dochází tu ke shodě pohledu na zbytečnost zaběhnutého systému. Hlavní hrdina v *Kamenném mostu* přichází s výrokem: „Chodil jsem do školy dvacet let a k čemu to bylo? Nic jsem se nenaučil, nic neumím.“ V již zmiňované scéně ve filmu *Skřítek* chce holčička pomoci od pohádkové postavy s matematikou. Skřítek knížku zkoumá, kouše do ní a nakonec prostřednictvím energie z kamene nechá učebnici matematiky prorůst bonsají. Poté bere holčičku na celonoční výlet, jako kdyby ji chtěl naznačit, že praktické zkušenosti jsou cennější.

5. Dětská percepce Vorlova skřítky

V každém z uvedených filmů hraje podstatnou úlohu dětský hrdina. Prostřednictvím nevinného a nezkaženého vnímání světa je citlivější vůči okolí a nebojí se popustit uzdu fantazii. Dětské hrdinové v *Pražské pětce* a *Skřítkovi* se vyznačují opuštěností a nepochopením. Z tohoto důvodu se uchylují do fantazijního světa, který není explicitně zobrazený, ale reprezentovaný postavou skřítky. V *Kamenném mostu* se vyskytuje odlišný dětský hrdina. Nezná osamělost, protože je natolik mladý, že si neuvědomuje rozpad vlastní rodiny. Jediná vazba, která ho sblíží s biologickým otcem, je představa tajemného skřítky, bydlícího v Karlově mostu. V *Pražské pětce* a *Skřítkovi* se jedná o malé holčičky, v *Kamenném mostu* o chlapečka.

5. 1. Fokalizace ve filmové povídce *Směr Karlštejn*

V tomto případě půjde pouze o focalizaci týkající se Vávrovy filmové dcery, která jako jediná skřítky vidí, protože stále věří na pohádky a svět dospělých je pro ni daleko. Objevením nadpřirozené bytosti se pro ni otevírá tajemné dobrodružství, které je mnohem zajímavější než výlet na Karlštejn.

5. 2. 1. Nulová focalizace

Na začátku povídky dochází k nulové focalizaci. Scénu uvozuje záběr z perspektivy skrytého pozorovatele na holčičku s barevným míčem, jež hledí přes zavřené okno ven. Následuje protizáběr, v němž se užívá „subjective camera“, která umožňuje náhled do vnitřního světa holčičky. Zpoza okna sleduje skřítky vylézajícího z kontejneru. Poté následuje protizáběr skrytého pozorovatele na usmívající se holčičku. Tyto záběry jsou ve filmové povídce nezvyklé, protože většina scén je snímána z celku, aby zdůraznila vtipné situace. Prvotní zvědavost a úlek holčičky střídá nadšení projevující se úsměvem z odhalení nepřirozeného stvoření, které ji rozradostnilo, protože se v životě s nikým a ničím podobným nesetkala. Na „extradiegetic level“ se jedná o nulovou focalizaci. Extradiegetický vypravěč⁵⁸ s divákem vědí, že holčička může skřítky vidět, avšak oproti ní tuší, že se skřítkem není vše v pořádku. Napovídá tomu jeho nepřijemné pobrukování, vzhled bezdomovce a obydlí kontejneru.

⁵⁸ Vypravěč je vytržený z fikčního světa, jeho pohled zprostředkovává kamera seznamující diváky s příběhem

5. 2. 2. Vnitřní fokalizace

V případě vnitřní fokalizace jde o všeobecné povědomí rodiny o výletě. Všichni jedou na Karlštejn. Všichni mají stejné informace. Jedná se o rodinu zahrnující i o skřítku, který je na jejich cestě doprovází, aniž by zasahoval do jejich putování. A stejně tak je s výletem seznámen divák.

5. 2. 3. Vnější fokalizace

Interakce probíhá mezi skřítkem a holčičkou, při jejich prvním setkání. Dívka hodí míč skřítkovi na hlavu, čímž způsobí jeho náhlý odchod. Extradiegetický vypravěč ani divák netuší, co se skřítkovi v hlavě odehrává. Z jakého důvodu se otočil a odešel. Jeho úmysly jsou odkryté při následujícím a zároveň posledním setkání. Rozradostněná holčička přijde ke skřítkovi, hodí po něm míč a on jí ho roztrhá. Je tedy jasné, že skřítek se chce pomstít za předešlé „usměrnění“. Najednou nepředstavuje záhadnou postavu bez směřování, ale nepříjemnou a nebezpečnou. Po roztrhání míče ji honí po dvorku, načež holčička prchá, protože se z něj má strach. V tomto případě se projeví jeho pravý charakter a diváci i vypravěč do této chvíle měli méně informací než skřítek.

5. 3. Aurikularizace a okularizace ve Směru Karlštejn

5. 3. 1. Nulová okularizace

Dívka se skřítkem jsou zachyceni ve scéně, jež je uvozena celkem. Kromě dvojice vypravěč s divákem vidí prostřednictvím heterodiegetické kamery i krajinu. Házejí si s míčem a kamera je snímá z profilu. Pohled na dvojici je statický a umožňuje nestranný pohled na dívku se skřítkem. Pouze zachycuje interakci probíhající mezi skřítkem a holčičkou. Následuje prostřih na detail holčičky a poté skřítku, ale opět z pozice nestranného pozorovatele, který do fikčního světa nepatří. Z jejich počínání se dá odhadnout, že jim házení s míčem prospívá a baví je, avšak do hlavy jim vypravěč ani divák nevidí. Nedochází tedy k reflexi pocitů ani čtení myšlenek postav.

5. 3. 2. Vnitřní okularizace

Názorným příkladem vnitřní okularizace je poslední setkání holčičky se skřítkem. Scéna je uvozena v nulové okularizaci statickým celkem na dívku se skřítkem. Skřítek ji roztrhá míč a holčičce dojde, že nejde o kamaráda, ale o zlé stvoření. Její

strach zachycuje subjektivní pohled kamery. Vidí ho z podhledu, a proto vypadá děsivě, mění se světlo a přibývá mlhy.

5. 3. 3. Nulová aurikularizace

V převážné většině scén je povídka doprovázená hudbou v „off-screen“. Jedním z příkladů, je scéna zachycující konec výletu. Neúspěch z nevydařeného dne pokračuje a jak zvuková tak hudební složka podbarvuje rozpoložení, v němž se celá rodina nachází. V závěru filmové povídky zdrcená rodina pospíchá na vlak, s jejich rychlým tempem se hudba zrychluje, vrcholí při střetu rodiny s odjíždějícím vlakem. S jeho oddalováním se ztlumí i hudba a prvenství zaujímá zvuková složka reprezentovaná skřeky a houkáním vlaku. Vědí, že jim vlak nezastaví, ale stále ho zkoušejí dohonit. Neustále padají, mašina ujíždí a oni jsou deprimovaní. S odezníváním hudební složky rodina padá a zakopává o koleje v kratších intervalech. Zvuková i hudební složka zdůrazňuje absurditu nevydařeného výletu a samotné scény.

5. 3. 4. Vnitřní aurikularizace

Dívka si hraje s nafukovacím barevným míčem a propěvuje si písničku: „skřítku, milý skřítku...“, kterou může slyšet pouze ona a diváci. V tento moment podkrývá své myšlenky, jež směřují k přemýšlení nad tajemnou postavou. Původce písničky se tedy nachází v „on screen“, až po chvíli je z „of screen“ slyšet skřítkově „lalala“. Šenkem z holčičky na skřítka dojde na odhalení původce, proto se nachází v „on screen“. Zdá se, jako kdyby dívka svou písni skřítka přivolala. Od této chvíle se píseň stává symbolickým spojením vztahu holčičky a skřítka. V obou případech jde o vnitřní aurikularizaci.

5. 4. Fokalizace v *Kamenném mostu*

V *Kamenném mostu* se, jak už bylo řečeno, skřítek fyzicky nevyskytuje. Oproti ostatním filmům zde funguje pouze jako představa a je zpodobněn prostřednictvím kreslené a hlavně keramické rekvizity. Ve filmu je sice dětský hrdina - syn hlavní postavy, ale koncept fokalizace uplatňují předně na jeho otce, kterého představa skřítka doprovází už od dětských ranných let. Film provází právě hlavní postava Tomáše, který vnitřním hlasem komentuje pohled na svět a okolí.

5. 4. 1. Nulová fokalizace

Tomášova matka vyrábí trpaslíky podle jeho obrázku z dětství. Tuto informaci se divák dozvídá prostřednictvím neviditelného pozorovatele. Nejdříve sleduje heterodiegetická kamera matku zpoza pravého ramene ruky, ve které drží Tomášovy fotky z dětství a obrázek skřítky. Prostřih ukazuje scénu uvozenou celkem na Tomášovu matku a jeho profesorku, která o něm točí dokument. V tuto chvíli se profesorka dozvídá, že inspirací pro výrobu skřítky je právě Tomášova předloha. Jde tedy o nulovou fokalizaci na úrovni „intradiegetic level“, protože Tomáš jako vypravěč má menší přísun informací než jeho profesorka.

5. 4. 2. Vnitřní fokalizace

Tomáš leží se svým synem v posteli a vypráví mu příběh o skřítkovi. Dochází k přenosu informací z hlavní postavy vypravěče na další postavu ve vyprávění. Neviditelný pozorovatel zpovzdálí sleduje Tomáše a jeho syna, jak leží v posteli. S většími detaily příběhu se pohled vypravěče přibližuje až do chvíle, než se ocitne nad postelí Tomáše a jeho syna. Jde o vnitřní fokalizaci na úrovni „intradiegetic level“, protože Tomáš předává informaci další postavě. Kromě příběhu skřítky se kouzlo vyjevuje i v pokoji, protože s přibližujícím se pohledem skrytého pozorovatele se rozhybe jedna ze synových hraček a odjíždí mimo záběr.

5. 4. 3. Vnější fokalizace

Na samotném konci filmu funguje vnější fokalizace na úrovni „intradiegetic level“ v situaci, v níž Tomášův syn konečně přesvědčí svého otce, aby ho vzal na Karlův most a ukázal mu skřítky. Tomáš se snaží otevřít poklop kanalizace, ale nedaří se mu to. K jeho otevření mu pomohou policisté. Ti mu po zjištění, že je režisér, půjčí i baterku, aby Tomáš se synem neztratili směr cesty. Dvojici se povede slézt až dolů. Neviditelný pozorovatel zprostředkovává z podhledu statický záběr ze tmy, v níž se ukrývá tajemná postava. V této scéně Tomáš ani jeho syn netuší, na co ve tmě narazí. Podhled zůstává statický a Tomáš se synem odchází mimo záběr. Je slyšet pouze vnitřní hlas hlavní postavy. Skřítkovu přítomnost zdůrazňuje Tomášův komentář týkající se otázky směřované k synovi, zda „to“ oba vidí stejně. Tomášova poznámka odkazuje na

zjištění, že je skřítek reálný. Z toho vyplývá, že ostatní postavy o něm vůbec netuší, proto mají méně informací než Tomáš jakožto vypravěč.

5. 5. Aurikularizace a okularizace v Kamenném mostu

5. 5. 1. Nulová okularizace

Tomáš dostane od šamana halucinogenní „houbičky“ vyvolávající „čistou“ radost. Tomáš v tomto opojení píše na notebooku scénář k filmu a vše kolem něj se s přibývajícím množstvím „houbiček“ stává rozmazané. Až ve chvíli extatického stavu je jeho obličej snímán ve velkém detailu, který zdůrazňuje Tomášův halucinogenní stav. Jeho obličej je deformovaný pomocí speciálních efektů; nejdříve se mu prodlužuje brada, poté se mu zvětšují oči a nakonec se celá jeho hlava transformuje do tvaru skřítky, stejného, jaký jej doprovázel v dětství. Tomáš ve skřítkovské podobě odlétá do vesmíru. Prostřednictvím velkého detailu záběr vystihuje důležitost celého večera, v němž vrcholí Tomášův halucinogenní stav. Nevidí mu do hlavy, jedná se o nestranný pohled na Tomáš, proto se jedná o nulovou okularizaci.

5. 5. 2. Vnitřní okularizace

V tomto případě vnitřní okularizace funguje ve scéně z Karlova mostu a „houbičkami“, která předchází nulové okularizaci. Tomáš užije halucinogenní houby a sled střihů zachycuje zdrogovaný stav Tomáše. Subjektivní kamera zachycuje Tomášovo vnitřní rozpoložení, jak se mu prostřednictvím rychlých střihů míhá svět před očima. Vše je barevnější a zrychlené. Střihy zachycují celý večer strávený na Karlově mostě v nelineární posloupnosti, což vypovídá o Tomášově zmatenosti. Směrem k blížícímu se stavu „radosti“ jsou střihy zpomalené a občas rozostřené. Vnitřní okularizace přechází ve zmíněnou nulovou, v níž Tomášův stav dosahuje vrcholu.

5. 5. 3. Nulová aurikularizace

Názorný příklad nulové aurikularizace nastává, když matka žádá úředníka o udělení souhlasu k prodeji trpaslíků na Karlově mostu. Matka předá trpaslíka do úřednickových rukou a on si ho podrobně prohlíží. Jakmile se zaměří pouze na keramického trpaslíka, rozezná se hudba v „off-screen“. Za prvé úředník charakterizuje keramického trpaslíka a za druhé se jedná o důležité rozhodnutí, které vyřeší peněžní

otázku o budoucím příjmu Tomášovy matky. Může prodávat na jiných místech, ale nevydělá si takové peníze jako na Karlově mostě. Hudba zde podtrhuje důležitost situace.

5. 5. 3. Vnitřní aurikularizace

V případě vnitřní aurikularizace vztažené k Tomášovi, jeho synovi nebo ke skřítkovi nastává problém, protože kvůli Tomášově vnitřnímu hlasu je tento druh typologie znemožněn. Tomáš nehraje ani na žádný nástroj a v hlavě se mu nerozeznívá, kromě vlastního zoufalého hlasu, žádná hudba. Proto v případě hlavní postavy a jeho rodiny k vnitřní aurikularizaci nedochází.

5. 6. Fokalizace ve Skřítkovi

Interakce nejvíc probíhá mezi holčičkou a skřítkem. Proto budou demonstrovány příklady scén, v nichž dvojice vystupuje. V narativu se objevuje velké množství postav, které skřítko taktéž vidí, ale je z konceptu fokalizace vynechám, protože s ním nevyvíjí žádnou akci.

5. 6. 1. Nulová fokalizace

Holčička jde z lekce houslí potmě sama domů a zastaví se u výlohy se šperky. V odrazu skla poprvé spatří skřítko. Lekne se ho a s křikem utíká. Pozorněji si ho prohlédne až ve chvíli, kdy na ni skrz sklo telefonní budky dělá různé „škleby“. Skřítek ji doprovází domů a věnuje jí kouzelný krystal. Postavy se pohybují v „extradiegetic level“, protože diváci a vypravěč vědí oproti ostatním postavám, že si dívka s nadpřirozenou postavou hrála a darovala holčičce kouzelný kámen. Tímto dárkem je začínající přátelství stvrzeno.

5. 6. 2. Vnitřní fokalizace

Holčičku navštíví skřítek, když se učí matematiku, které nerozumí. Dívka učebnici novému příteli ukáže. Pohádková postava si ji prohlíží, jako kdyby byla z jiného světa. Kouše do ní, ale nechápe její obsah. Holčička ani skřítek příklady nerozlousknou. Diváci v průběhu filmu přicházejí na to, že má Bolkova filmová dcera s matematikou problémy, stejně tak jako skřítek, dívka a její rodina. Tato scéna tedy potvrzuje, že matematice dívka nerozumí. Tudíž se jedná o vnitřní fokalizaci na úrovni „extradiegetic level“.

5. 6. 3. Vnější fokalizace

V poslední scéně se holčička rozhoduje mezi obyčejným životem s rodiči a kouzelným světem, který reprezentuje skřítek. To znamená, že ani extradiegetický vypravěč ani divák netuší, kam ji chce pohádková postava na praseti odvést. Dívka svým rozhodnutím demonstruje, že svět skřítky je pro ni přijatelnější než svět dospělých s jejich problémy. Sice netuší, jestli to s ním bude lepší, ale skřítek je pro ni jediným kamarádem. Proto s ním na konci filmu odjíždí na praseti.

5. 7. Aurikularizace a okularizace ve Skřítkovi

5. 7. 1. Nulová okularizace

Holčička se skřítkem vylézá oknem na střechu a vodí se společně za ruku při východu slunce. Jsou zabírání z velkého celku, takže oproti obloze a panelákům působí zanedbatelným dojmem. Jejich zachycení je odlišné, protože ve zbytku filmu je důraz kladen na detaily obličejů.

5. 7. 2. Vnitřní okularizace

Holčička se skřítkem lekne a utíká směrem k telefonní budce, z níž se snaží někomu zavolat, ale nevede se jí v tom. Holčičku a skřítku dělí sklo telefonní budky. Je vystrašená, ale když na sebe skřítek upozorní plácnutím do skla, holčička pomalu mění názor. Diváci mohou nahlédnout do jejího vnitřního světa, protože je zprostředkován „subjective camera“, tudíž diváci skřítku vidí jejím pohledem. Skřítek na ni dělá „škleby“ a ona v tom pokračuje. Předhánějí se, komu se podaří vymyslet lepší škleb. Jsou zde užity protizáběry „subjective camera“, umožňující vidět dívčím i skřítkovým pohledem.

Závěr a význam skřítky ve Vorlových filmech

Komparací třech analyzovaných filmů jsem potvrdila vývoj postavy skřítky počínající již v divadelní tvorbě režiséra. Tímto aktem jsem zjistila, že se jeho vzhledová proměna udála již v divadelním zárodku. Srovnáním snímků jsem zachytila pokračující transformaci skřítkovy podoby. Pomocí analýzy vycházející z teorie analýzy postavy Seymoura Chatmana jsem dokázala, že skřítek použitý Tomášem Vorlem st. měl v každém filmu jiný charakter, proto jsem mohla zachytit proměňující se skřítkův vývoj, který koresponduje s proměnou a zkušenostmi samotného režiséra. Na uvedených

příkladech jsem demonstrovala jeho proměňující se rysy, jejichž prostřednictvím se mi povedlo reflektovat skřítkův charakter.

Velkou úlohu v analyzovaných filmech zastávali dětské hrdinové, kteří prostřednictvím skřítků zdůrazňovali konfrontaci dospělého života bez ideálů s dětským kouzelným světem, který v sobě skrývá nemalá tajemství. K odkrytí problematiky dětské percepce dopomohla stať Sabine Schlickers zabývající se fokalizací, aurikularizací a okularizací. Fokalizace zdůvodňovaná dětským pohledem deformuje fikční svět a napomáhá integrovat nadpřirozenou pohádkovou postavu skřítků do jinak realistického světa současnosti. Pohádková postava slouží k zdůraznění dětského pohledu, který demaskuje v komicko-ozvlášťující nadsázce konvenčnost, mechaničnost, rezignovanost a prázdnotu světa dospělých. Kapitoly u každého filmu nabízí interpretaci děl vztahující se k postavě nadpřirozeného skřítků.

Můj původní záměr dokázat, že má skřítek kořeny v mytologii, se nepotvrdil. Dozvěděla jsem se, že funguje pouze jako pohádková postava. Skřítek pochází z folkloristické tradice, každý národ si ho představuje jinak. V České republice je označován jako rarášek. Několik podob v souvislosti s raráškem zmiňuje ve svém průvodci Martin Stejskal: „Objevoval se v různé podobě, nečastěji jako trpaslík s červenou čepičkou. V okolí Topola se zjevoval jako černý chlapec s očima jako uhlíky, jimiž si svítil ve tmě.“⁵⁹ Autor se dále vyjadřuje o dalších názvech spojených s Raráškem: „Jeho synonymy jsou rarach, skřítek, pikulík, šotek, diblík, jarášek.“⁶⁰ Co kraj, to jiné povědomí o skřítkovské podobě.

Podobným způsobem Vorel vytváří a používá postavu skřítků ve svých filmech, protože z předešlého textu vyplývá, že každým snímkem se pojetí skřítků mění. Potvrdila jsem tuto tezi aplikováním teorie vycházející z analýzy postavy Seymoura Chatmana, která mi umožnila zaznamenat důkladnou proměnu skřítkova charakteru, s nímž je úzce spojena vzhledová proměna. Od zahořklého mrzouta v povídce *Směr Karlštejn*, přes patrona s vražednými sklony ve filmu *Kamenný most* k dobráckému ochránci se smyslem pro humor ve snímku *Skřítek*. V rámci těchto tří filmů jsem zjistila, že pohádková postava skřítků zaujímá v rámci hlavního příběhu různé role. V každém z analyzovaných snímků Vorel konfrontuje dětský a dospělý svět s důrazem na banalitu moderních problémů.

⁵⁹ STEJSKAL, cit. 9, s. 38.

⁶⁰ Tamtéž, s. 38.

Každý z výše analyzovaných filmů v sobě obsahuje kritiku společnosti či systému, ať se jedná o odklon od přírody či mezilidských vztahů obecně nebo ztráty veškerých iluzí o životě, tím pádem odříznutí od pohádkového světa. Z výše citovaných recenzí se řada kritiků zabývala pouze příběhem, technickým provedením a skřítko úplně opomíjela. Obsazováním pohádkové postavy dává Vorel divákům vodítko k hlubšímu zamyšlení se nad jeho tvorbou. V případě *Směru Karlštejn* a *Kamenného mostu* jde o žánr komedie, právě tu komickou a ironizující složku filmu obstarává tajemný skřítek. Kdyby ho Vorel vyškrtl ze scénáře, šlo by o depresivní příběh břídlů. V případě *Kamenného mostu* musí divák přemýšlet pozorněji a zamyslet se nad Vorlovým výtvozem. Jeho obsazováním tedy zdůrazňuje bezútěšný pohled na život, do něhož nechává prostupovat pohádkovou postavu. Kritika společnosti se například objevuje i v režisérových filmech *Gyml* a *Jak ulovit miliardáře*, v nichž se skřítek neobjevuje ani v dialozích ani v mizanscéně. V těchto případech se dle mého názoru o žánru komedie mluvit nedá, jde spíše o osobní výpověď či pohled na svět.

V zařazení pohádkové postavy vidím i nostalgii po divadelním působení, po společné euforii a oprášení Vorlovy srdcové záležitosti, jak uvádí v některých rozhovorech. Což je v jeho tvorbě dost znatelné. Dochází tu stejně jako v *Kamenném mostu* ke ztotožnění pohádkové postavy s režisérem. Někteří jeho kolegové v rozhovorech při vzniku snímku *Skřítek* potvrdili, že berou zařazení skřítko do režisérových filmů jako samozřejmost.⁶¹ Společně s vývojem skřítko se vyvíjí i Vorel, který postupem času svět vidí z jiné perspektivy, jež se odráží v pojetí pohádkové postavy doprovázející jeho tvorbu.

Podle mého názoru Vorel v samotné postavě skřítko reflektuje svou osobu. Prezentuje v ní svůj názor na svět, který se v průběhu let hodně proměnil. Ve filmové povídce *Směr Karlštejn* byl skřítek použit jako zřejmý jasný odkaz večerníčku na sedmdesátá léta, v nichž se mladí lidé seskupení do Pražské pětky, snažili vyhnout politickým tématům, rozvíjeli hereckou improvizaci a na jevišti si hráli a shazovali sami sebe. Ve filmu *Kamenný most* Vorel použil mnoho biografického materiálu a zaměřil se spíše na hlavního hrdinu, který se s pohádkovou postavou ztotožňoval. Naproti tomu se celovečerní groteska velkým obloukem vrací k režisérovým začátkům. Oproti *Kamennému mostu* z grotesky číší sebevědomí a určité smíření se sebou samým a se světem kolem sebe. Různé otázky řeší, alespoň v sobě samém, natáčením filmů, do

⁶¹ Z rozhovoru Evy Holubové a Bolka Polívky, který poskytli České televizi

nichž občas zasadí skřítko. Dle mého soudu se dosud v roli skřítko zhlíží a jeho obsazováním bojuje proti reálnému černo-bílému světu.

Anotace:

Autor: Květuše Soukupová

Název bakalářské diplomové práce: Motiv skřítky ve filmech Tomáše Vorela st.

Vedoucí bakalářské diplomové práce: Mgr. Luboš Ptáček, PhD.

Počet znaků: 75 110

Práce sleduje vývoj a transformaci charakteru skřítky ve filmech Pražská pětka (povídka Směr Karlštejn), Kamenný most a Skřítek. Práce se snaží zachytit charakterový vývoj postavy, která se v každém filmu obměňuje. Kromě analýzy skřítky práce postihuje i percepci dětského hrdiny, s nímž je v každém filmu skřítek v těsném kontaktu. V bakalářské diplomové práci jsou představeny současné teorie vycházející z prací Chatmana Seymoura a Sabine Schlickers. Analýzu postavy vycházející z teoretických východisek Seymoura a koncept fokalizace podle Schlickers jsou aplikovány na Vorlovy filmy s cílem vysvětlit důležitost výskytu skřítky a jeho význam v režisérových filmech.

Annotation:

Title: The motif of pixie in the movies by Tomáš Vorel

The thesis tracks development and transformation of pixie characters in films Pražská pětka (part Směr Karlštejn), Kamenný most and Skřítek. Character development of changing pixie motives within each film is tracked. Aside from analysis of pixie characters, perception of child characters that comes into contact with pixie is tracked as well. Methodology of thesis roots from Seymour Chatman and Sabine Schlickers theories. Chatman's character analysis and focalization of Schlickers fame are applied to director Vorel's films in order to explain importance of character of pixie and its importance within Vorel's filmography.

Literatura:

- CIESLAR, Jiří. Kamenný most a Minulost. *Literární noviny(I)* 10, 1999, č. 3, s. 13. ISSN 1210-0021
- DUMÉZIL, Georges. *Mýtus a epos I. Trojfunkční ideologie v eposech indoevropských národů*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2001. 695 s. ISBN 80-7298-034-3
- DUMÉZIL, Georges. *Mýtus a epos II. Indoevropské epické vzory: hrdina, kouzelník, král*. 1. vyd. Praha : OIKOYENH, 2005. 471 s. ISBN. 80-7298-117-X
- DVOŘÁK, Jan. *Mimoza: Jak David Vávra a Tomáš Vorel objevovali pantomimu*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2007. 210 s. ISBN: 978-80-86102-19-1.
- FOLL, Jan. Pražská pětka – aneb Pět divadel v jednom filmu. *Scéna*. 1989. roč. 14. čís. 12-13. s. 7. ISSN: 0351-3963
- FRAZER, J. G. *Zlatá ratolest*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 2012. 800 s. ISBN 978-80-7459-088-7
- HOLUB, David. *Cesta z města Tomáše Vorla*. 1. vyd. Praha : PRIMUS, 2000. 130 s. ISBN 80-86207-22-6.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. 1. vyd. Brno : HOST, 2008. 328 s. ISBN 978-80 -7 29 4-260-2
- MELETINSKIJ, J.M. *Poetika mýtů*. 1. vyd. Praha : ODEON, 1989. 467 s. ISBN 80-207-0804-9
- PROPP, V.J. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vyd. 2. Jinočany : H & H, 2008. 343 s. ISBN 987-80-7319-085-9
- SCHLICKERS, Sabine. Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. X. vyd. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, 243 – 258 s. ISBN 978-3-11-021890-9.
- STEJSKAL, Martin. *Labyrintem tajemna aneb Průvodce po magických místech*. 1. vyd. Praha : Paseka, 1991. 396 s. ISBN 80-85192-08-X
- VOREL, Tomáš. *Kamenný most*. 1. vyd. Praha : PRIMUS, 1997. 297 s. ISBN 80-85625-89-X
- VOREL, Tomáš. *Pražská pětka*. 1. vyd. Praha : PRIMUS, 1999. 235 s. ISBN 80-85625-87-3

Skřítek

ČR, 2005, 90 min.

Režie: Tomáš Vorel st.

Hudba: Tomáš Polák

Scénář: Tomáš Vorel st.

Vizuální

Kamera: Marek Jícha

efekty: Pavel Marko

Hrají: Bolek Polívka, Eva Holubová, Tomáš Vorel ml, Anna Marhoulová, Jiří Macháček, Barbora Munzarová, Marika Satan Procházková, Ivana Chýlková, Jaroslav Dušek, Milan Steindler.

Elektronické zdroje:

ARPEL, J. 2005. *Skřítek / Rytmikálovost každodenního hnutí po patnácti letech* [online]. Cinepur [citováno 28. 2. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://cinepur.cz/article.php?article=102>>.

Dobré ráno, dobrou noc 2004. [online]. RadioTV [citováno 12. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.radiotv.cz/p_tv/t_program/dobry-vecer-dobrou-noc/>.

FRANCKOVÁ, I. 2005. *Skřítek* [online]. Premiere [citováno 15. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://premiere.maxim.cz/film/7399/skrittek.html>>.

KAMENÍK, M. 2009. *Portrét Tomáše Vorla – 1.část* [online]. 25fps [citováno 20. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2009/portret-tomase-vorla--1-cast/>>.

KAMENÍK, M. 2009. *Portrét Tomáše Vorla – 2. část* [online]. 25fps [citováno 20. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2009/portret-tomase-vorla--2-cast/>>.

MIŠKOVÁ, V. 2005. *Tomáš Vorel o filmu Skřítek: Řeč je zbytečná, lidé neposlouchají.* [online]. Novinky [citováno 20. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/52064-tomas-vorel-o-filmu-skrittek-rec-je-zbytecna-lide-neposlouchaji.html>>.

Smolík. T. *V.I.P. Chat Tomáš Vorel* [online]. Novinky [citováno 30. 3. 2013]. Dostupné z WWW:< <http://vipchat.novinky.cz/archiv/01026-tomas-vorel.html>>.

VOREL, T. 2011. *Pražská pětka* [online]. Vorel film [citováno 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.vorelfilm.cz/prazska-petka.htm>>.