

**MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ**

**Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

Sdružená uměnovědná studia

**Geneze a další osudy filmu Kouř Tomáše Vorla**

Bakalářská diplomová práce

Vypracovala: **Tereza Štréglová**

Vedoucí práce: PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D.

**Brno 2010**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci  
vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

*Datum*

.....

Podpis autora práce

## **Poděkování**

*Děkuji PhDr. Jaromíru Blažejovskému Ph.D. za odborné vedení práce, cenné rady a milý přístup. Dále bych chtěla poděkovat režisérovi Tomáši Vorlovi a řediteli Aleši Danielisovi za ochotu, s jakou zodpověděli mé otázky, dramaturgovi Janu Gogolovi za vstřícný přístup při poskytnutí rozhovoru a společnosti Barrandov studio a.s., jmenovitě archiváři Matěji Kadlecovi za zpřístupnění dokumentů o výrobě a produkci filmu Kouř. Mé díky patří také mé rodině a příteli Vráťovi za podporu při psaní práce.*

## Obsah

1) Úvod.....	str.6
2) Česká kinematografie, divadelní tvorba a tvorba Tomáše Vorla v publikované literatuře .....	str.9
3) Počátek režisérovy tvorby v souborech Pražské pětky.....	str.11
3.1 Divadlo Sklep.....	str.11
3.2 Mimoza.....	str.12
3.3 Pražská pětka.....	str.13
3.4 Situace v divadelní sféře sedmdesátých a osmdesátých let....	str.15
3.5 Cesta k filmu.....	str.17
3.6 Srovnání s filmem <i>Ing</i> .....	str.19
4) Situace v české kinematografii v 80. a 90. letech.....	str.20
5) Žánr filmu a jeho význam.....	str.23
5.1 Muzikál.....	str.23
5.2 Groteska.....	str.25
6) Scénář – vznik a úpravy.....	str.27
6.1 Hlavní změna ve scénáři: dodatečně přidaná revoluce, srovnání s dalšími filmy.....	str.28
6.2 Vliv schvalovacích orgánů na scénář.....	str.29

7) Změny během výroby filmu – změny názvu, přesun z Gottwaldova na Barrandov.....	str.32
8) Výroba filmu.....	str.34
8.1 Průzkum realizace.....	str.34
8.2 Přípravné práce.....	str.34
8.3 Natáčení.....	str.36
8.4 Dokončovací práce.....	str.36
9) Ohlasy na uvedení filmu Kouř, analýza recenzí.....	str.38
9.1 Uvedení filmu v roce 1991.....	str.38
9.2 Další uvedení v roce 1997.....	str.39
9.3 Analýza recenzí.....	str.40
10) Závěr.....	str.48
11) Resumé.....	str.50
12) Prameny, použitá literatura.....	str.51
Přílohy:.....	str.54
1) Korespondenční rozhovor s režisérem Tomášem Vorlem	
2) Korespondenční rozhovor s ředitelem Bontonfilmu Alešem Danielisem	
3) Rozhovor s dramaturgem Janem Gogolou	

## 1) Úvod

Ve své práci se zabývám produkční historií, uvedením a přijetím fakticky prvního filmu režiséra Tomáše Vorla *Kouř*. Tento film vychází z krátkého muzikálu *Ing.*, který režisér natočil v roce 1985 na FAMU jako svůj absolventský film. Ve všech Vorlových filmech můžeme najít odkazy na umělecké soubory Sklep, Vpřed, Křeč, Mimoza a Kolotoč, se kterými jsou spjaty i počátky režisérový tvorby. Poetika těchto souborů, později sdružených pod názvem Pražská pětka, se odráží především v jeho raných krátkých filmech, ale najdeme ji i ve Vorlově posledním filmu *Ulovit miliardáře*.

Jelikož je tato poetika pro režisérův styl tak zásadní, budu o vzniku a významu fenoménu Pražské pětky (respektive o Divadlu Sklep a Pantomimické skupině Mimoza) pojednávat v jedné z kapitol.

Tomáš Vorel začal film *Kouř* realizovat v době, kdy v popředí zájmu obyvatel Československé republiky stály důležitější události než filmy; sametová revoluce významně ovlivnila vznik, uvedení i následné přijetí filmu diváky. Práce má za úkol zjistit, jestli, případně jak se ve filmu odrážel ideologický dozor, jestli a jak se v průběhu realizace vzhledem k politickým událostem film měnil, jak probíhaly práce na filmu a jak dopadlo jeho uvedení.

Film *Kouř* byl do kin uveden dvakrát: poprvé v roce 1991, obnovená premiéra se konala v roce 1997. Součástí práce je srovnání úspěšnosti filmu při obou uvedeních a v neposlední řadě také analýza publikovaných recenzí.

V rámci zasazení do kontextu práce stručně nastíní situaci v československé kinematografii před rokem 1989 a po ní; naznačí, jak se změnila tematika filmů v letech 1989 a 1990, o jaká sdělení se filmaři

pokoušeli, jaké okolnosti (ať už politického nebo společenského rázu) naši kinematografii ovlivňovaly.

Metodologicky práce vychází z knihy Petra Szczepanika *Nová filmová historie*. Jedná se o přelomové dílo pro filmová studia u nás; kniha je antologií významných studií od světových filmologů. Jak to definuje Petr Szczepanik v úvodu k publikaci, tito autoři navrhuji nové definice výzkumu, relevantních pramenů, historické kauzality a temporality a kladou důraz na interdisciplinární propojení s ostatními společenskými a humanitními vědami; důležitější než „umělecké hodnoty“ filmových děl jsou pro ně kulturně-historické kontexty produkce, distribuce, uvádění a recepce, čili technologické, ekonomické, sociální a kulturní podmínky a praktiky výroby, šíření a sociálního použití filmu, stejně jako jeho propojení s příbuznými institucemi, médii, formami a produkty. V metodologii nové filmové historie se pracuje mimo jiné s nefilmovými prameny a daty, která umožňují analýzu komplexních vývojových procesů filmového procesu, především distribuce a uvádění. Z tezí metodologie „nové filmové historie“ vychází i tato práce: základním zdrojem informací pro popis vzniku filmu *Kouř* byly jednak produkční dokumenty (výrobní zprávy, realizační explikace, korespondence, technické scénáře apod.) v barrandovském archívu, jednak informace získané přímo od tvůrců filmu: režiséra Tomáše Vorla, dramaturga Jana Gogoly a tehdejšího distribučního ředitele společnosti Lucernafilm, nynějšího ředitele Bontonfilmu Aleše Danielise.

Tomáš Vorel si přál, abych na jeho odpovědích nic neměnila, proto (a také kvůli zachování autenticity výpovědi) jeho slova přesně cituji a neparafrázuji. Dramaturg Jan Gogola mi za účelem mé práce poskytl rozhovor, který je přepsaný do psaného slova, v práci cituji z tohoto přepisu. Ředitel Bontonfilmu pan Aleš Danielis mi napsal odpovědi na otázky

e-mailem, stejně jako Tomáš Vorel. Celé znění rozhovorů je zveřejněno v příloze.

O divadelních souborech Pražské pětky psal v době jejího vzniku především Jan Dvořák, který byl také autorem názvu Pražská pětka a jejím tehdejším velkým propagátorem. Je také autorem publikací o všech pěti souborech a knihy *Divadlo v akci*, kde hodnotí přínos těchto souborů pro divadelní scénu v 90. letech a edice publikací o jednotlivých souborech Pražské pětky. Jeho dílo bude základem pro popis vzniku divadelních souborů a následně Vorlových filmů.

Pro popis situace v kinematografii na přelomu 80. a 90. let jsem ke komparaci použila publikaci Jana Halady *Český film devadesátých let*, portréty československých filmových režisérů *Horečky všedního dne* z pera Pavla Melounka a jeho další knihu *Čeští filmaři, něžní barbaři*. Analyzované recenze byly uveřejněny v periodickém tisku (*Reflex, Kinorevue, Tvar, Screen*), články související s filmem pak v dalších periodikách (*Cinema, Iluminace, Film a doba, Dějiny a současnost, Premiere*).

Informace (především jednotlivá data) čerpám také z webových stránek režiséra, považuji je za nejspolehlivější zdroj.

## 2) Česká kinematografie, divadelní tvorba a tvorba Tomáše Vorla v publikované literatuře

Jediná ucelená publikace, která o Tomáši Vorlovi a jeho díle vznikla, je kniha Davida Holuba *Cesta z města Tomáše Vorla*. Tato kniha je však napsaná spíše žurnalistickým stylem s lehce bulvárním nádechem, nepříliš odborným jazykem a vedle informací o tvorbě se nemálo zabývá také soukromým životem režiséra.

Filmový kritik Pavel Melounek chtěl zaplnit mezeru v literatuře o mladé filmové generaci, která začala tvořit ve druhé polovině 70. let. Ve své knize *Horečky všedního dne* se snaží definovat, jaká tematika je této generaci blízká. Změny v přístupech a tématech pak demonstruje v kategoriích režiséři, scénáristé, filmoví technici (kameramani, střihači, atd.) Knihu doplňuje obrazová příloha filmových tvůrců při práci.

Ve své druhé knize *Čeští filmaři, něžní barbari (22+2 portréty našich režisérů)* Melounek v užití novinářského stylu ještě pokročil a kniha je psaná již velmi populárním, až příliš žoviálním stylem. Dle svých slov se věnuje „výrazným režisérským osobnostem poválečného hraného filmu“, od Otakara Vávry až po Filipa Renče. Ony dva portréty navíc patří Sašovi Gedeonovi a Radimu Špačkovi, které Melounek považuje za nejvíce ambiciózní a perspektivní tvůrce devadesátých let. Vědecký přínos knihy není velký, o Tomáši Vorlovi se Melounek kromě toho, že je autorem Pražské pětky, nezmiňuje.

Kniha *Divadlo Sklep*, vydaná v roce 1999 jako první publikace ze zamýšlené série o uskupeních Pražské pětky, obsahuje autentické texty všech výstupů, písní, her a skečů Divadla Sklep. Editorem je Jan Dvořák,

kniha vznikla za přispění autorů a interpretů divadla Sklep. Součástí jsou i dobové fotografie z představení a archivů účastníků Sklepa.

Čtvrtým svazkem ze série publikací o Pražské pětce je kniha *Mimoza*. Přístup k látce je tu stejný jako v knize o divadle Sklep: obsah tvoří rozhovory s tvůrci (Tomáš Vorel, David Vávra), textů skečů a her, které Mimoza realizovala, dobové záznamy z tisku, fotografie z představení a archivů. Editorem je opět Jan Dvořák, na vzniku se podíleli také Zdeněk Běhal, Zdeněk Hořínek, Věra Ptáčková, Jaroslav Róna, David Vávra a Tomáš Vorel.

Publikace *Český film devadesátých let* Jana Halady je jedinou knihou, která se pokouší komplexně zobrazit jednak přechod kinematografie od státní k odstátněné, s tím související ekonomické změny, reflexi návštěvnosti a jednak tvorbu českých režisérů od převratu až do roku 1997. Kniha je napsána jazykem blízkým novinářskému stylu, Halada se také neubrání subjektivním pohledům, především v části rozebírající režiséry; nekriticky se například staví k Janu Svěrákovi apod.

Kniha Jana Čulíka *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let* je zajímavým a odvážným počinem. Autor se v ní pomocí sémantické analýzy narativních struktur vybraných snímků snaží zjistit, jakým způsobem svědčí česká společnost sama o sobě. Film *Kouř* je analyzován v kapitole o filmech, které nějakým způsobem vypovídají o socialistické společnosti.

### 3) Počátek režisérova stylu v souborech Pražské pětky

Protože je *Kouř* film stylově neobvyklý, považuji pro objasnění a lepší pochopení filmu za podstatné věnovat část práce okolnostem ovlivňujícím vývoj režisérova stylu.

Vlivy, které byly zásadní pro jeho tvorbu, definuje sám režisér Tomáš Vorel: „Četl jsem Orwella, Kafku i Havla a nejen tyto. Ovlivnil mě silně i Spejbl a Hurvínek, loutkové divadlo Zvoneček, Felix Holzman a Luděk Sobota. A Osvobozené divadlo, Semafor, Címrman, Polívka, Dřevo... No a pak Divadlo Sklep, Vpřed, Mimoza, Pražská pětka...je toho tolik. A pak samozřejmě největší inspirace přichází ze života. Ze života ve městě a zejména ze života v lese ...“<sup>1</sup>

Analyzovat všechny vlivy by dalo na několik studií, zaměřím se tedy na dvě oblasti, které Vorla ovlivnily primárně, protože v nich aktivně působil: Divadlo Sklep a Pantomimickou skupinu Mimoza.

#### 3.1 Divadlo Sklep

Divadlo Sklep vzniklo jako první soubor z pěti uměleckých souborů sdružených později pod názvem Pražská pětka.<sup>2</sup> Založili ho v roce 1971 zcela neoficiálně dva čtrnáctiletí školáci David Vávra a Milan Šteindler ve sklepě – odtud název. Následující tři roky se k nim přidávali další kamarádi a vymýšleli výstupy inspirované tvorbou, která je obklopovala (Divadlo Jára Cimrmana, Ctibor Turba, produkce Vodňanského a Skoumala, loutková představení, televizní programy atd.) Tomáš Vorel se k ansámblu Divadla Sklep přidal v roce 1977, když společně s Davidem Vávrou napsali první hru *Pecka aneb Pod Kaštanem*. K divadlu ho podle vlastních slov přivedla

---

<sup>1</sup> Tomáš Vorel, e-mailová korespondence, 26. 3. 2010.

<sup>2</sup> Původní název „silná pětka“ poprvé definoval Jan Dvořák v článku *Sklep, Vpřed, Křeč atd.* pro časopis *Scéna* v roce 1984. Srov. též Tomáš Vorel: *Slovo „umění“ pro nás bylo sprosté slovo*. In: *Mimoza aneb Jak Tomáš Vorel a David Vávra likvidovali tradiční bílou pantomimu*. Ed. Jan Dvořák, Pražská scéna: 2007.

fascinace loutkovým divadlem, které hrávali s tatínkem [Dvořák 2007:34; srov. také [http://www.vorelfilm.cz/divadelni\\_zacatky.htm](http://www.vorelfilm.cz/divadelni_zacatky.htm)].

Na veřejnosti začalo Divadlo Sklep realizovat představení od počátku osmdesátých let; začínal se vyvíjet model Besídek („*Besídka je společné vystoupení, pro které si členové i nečlenové divadla Sklep po malých skupinkách připraví jako dárek pro ostatní nějakou etudu.*“), které má divadlo stále ve svém repertoáru, vznikly inscenace *Chemikál* a *Muzikál* (1980) [Dvořák 1999:240]. Divadlo Sklep hraje od poloviny sedmdesátých let dodnes.

### **3.2 Mimoza**

Vstup do Pantomimické skupiny Mimosa bylo ze strany Tomáše Vorla a Davida Vávru zpočátku také recesistickým kouskem. Původní Pantomimická skupina Mimosa vznikla v roce 1975 při Obvodním kulturním domě Na Zavadilce v Praze 6 Dejvicích; založili ji Vladimír Gut a Vladimír Uhlík, zanedlouho se k nim připojil Zdeněk Běhal, který byl nejdůležitější postavou pro její další vývoj. Tato prvotní etapa trvala přibližně do roku 1979 a během ní se ve skupině vystřídala řada dalších herců a mimů.

V roce 1979 do tehdejší Mimosy přichází Tomáš Vorel s Davidem Vávrou a začínají výrazně zasahovat do její koncepce; hlavní změnou bylo, že ve scénkách začali mluvit a zcela se odklonili od pantomimického akademického stylu zasloužilého umělce mima Ladislava Fialky – ten nahrazovali nesmyslnými skeči bez pointy, gagy s pistolemi, provazy, samopaly a míči. „Poetický styl Mimosy se přiostríl, rytmizoval, zrockoval,“ definuje to Vorel [Vorel in Dvořák 2007 :36].

Tomáš Vorel spolu s Davidem Vávrou přejmenovali novou skupinu na Mimoza, jako spojení slov „mimo“ a „za“. V novém stylu Mimosy pod vedením Tomáše Vorla odborníci nacházeli odkazy na meziválečné české divadelní

avantgardy, Voskovce a Wericha i Alfréda Jarryho, objevovali i postmoderní tendence. Na rozdíl od předešlé Mimosy přibyla v té nové cyničnost, prudkost, nečekanost reakce a odmítání zažitých vzorců chování. Tomáš Vorel za největší vliv označuje Bolka Polívku a leningradskou pantomimickou skupinu Děrevo. („Od té doby jsem nic víc v divadle nezažil“ [Vorel in Dvořák 2007: 38].)

V Mimoze později s Vorlem a Vávrou spolupracoval například také Václav Upír Krejčí a Martin Dejdar. Nejvýznamnější představení Mimosy bylo dílo *Podívejte, jak se kroutí*, které Vorel komentoval takto: „*Podívejte, jak se kroutí* byla kaskáda zhovadilostí, neurvalostí, drzostí, sprostostí a jalovostí. Co nás napadlo, to jsme tam dali a zahráli. A přesně se to trefilo do své doby. Rytmem, výrazem, obsahem, svobodným využití všech prostředků divadelních i nedivadelních“ [Vorel in Dvořák 2007: 52].

Vystoupení Mimosy byla spjata s hudbou – zpočátku „vykrádali“ filmy a hudební skupiny, později, když Tomáš Vorel skupinu zprofesionalizoval, skládal hudbu Karel Babuljak. Profesionalizace souboru proběhla z prozaických důvodů: Vorla už nebavil chaos a nepřípravenost, které vládly na zkouškách Divadla Sklep i skupiny Mimoza. Mimoza byla také prvním profesionálním souborem z Pražské pětky.<sup>3</sup>

### **3.3 Pražská pětka**

Z recesistických žakovských her se potom v letech 1983 až 1985 zcela neplánovaně vyvinulo několik spolků umělců nejrůznějších uměleckých žánrů, kteří střídavě spolupracovali a spolupodíleli se na projektech Pražské pětky (tvořené Divadlem Sklep, Pantomimickou skupinou Mimoza, Baletní jednotkou Křeč, Taneční skupinou Kolotoč a Recitační skupinou Vpřed) a

---

<sup>3</sup>Srov. Dvořák [2007:42]

zcela nevědomky vytvářeli „generační výpověď“ své doby, jak to definoval divadelní kritik Jan Dvořák.<sup>4</sup> Do doby, než začal tzv. „silnou pětku“ (později Pražskou) podporovat v tisku (především v měsíčníku *Scéna*), se o akcích divadla Sklep a dalších vznikajících souborech v médiích příliš nepsalo; ani oficiální kritika, ani disent si nebyly jisty, co si o tvorbě Pražské pětky myslet [Dvořák 1988:138].

Prvním článkem a zároveň definováním filozofie souborů byl článek *Sklep, Vpřed, Křeč atd.* ve čtrnáctideníku *Scéna* z roku 1984 [Dvořák 2007: 57].

Sám Tomáš Vorel v rozhovoru s Janem Dvořákem pro knihu *Mimoza* o třináct let později říká, že tento článek byl pro soubory motivací k jejich profesionalizaci. Jan Dvořák v onom článku vyjádřil skupinám jednoznačnou podporu: *„Ta jména si pamatujte, to je nová generace našeho divadla, to je pořádná injekce především našemu nejmladšímu divadelnictví, které v kategorii 20 – 30 let není schopné generační zpovědi, osobitého názoru a originálního pohledu na divadlo i svět.“* Největší účinek souborů Jan Dvořák přisuzuje živému kontaktu s divákem: *„Generačně spřízněné publikum podleho sugesci jeviště a někteří diváci se přes hlavy ostatních drali na jeviště, aby si také zahráli, aby „byli při tom“[...] (Bylo to) zřejmě naprosto přesným postizením mentality dnešní mládeže – v myšlení, citění, reagování. Trefou do nejoptimálnějšího komunikačního kódu“* [Dvořák 1984 :4].

Pravděpodobně to bylo také tím, že si amatérští divadelníci „na nic nehráli“, a jak říká sám Tomáš Vorel, jejich prvotním (a v podstatě jediným) zájmem bylo diváky bavit. „Ta prvotní motivace byla zábava, smích, extáze, radost ze života. [...] Nic jsme nechtěli sdělit, nic napravovat, nic kritizovat, nic manifestovat, natož psát nějaký tvůrčí manifest. Nechtěli jsme být herci, nechtěli jsme dělat divadlo. Slovo umění pro nás bylo prosté slovo a všechna česká divadla a herci a filmy a televize pro nás byli jen inspirací

---

<sup>4</sup>Jako generační výpověď definuje tvorbu uměleckých souborů i dramaturg Jan Gogola. Srovnej Jan Gogola: rozhovor, 20. 4. 2010.

k zesměšnění. A proto nás tehdejší kritika odsuzovala, proto nás ostatní divadelníci nesnášeli. A to pro nás byla další inspirace.“<sup>5</sup> Slovy Jana Dvořáka je potom základem stylu uměleckých skupin „...studentská recese, smysl pro ironii, nejsoučasnější tematika, výrazová lineárnost, dráždivost až milá agresivnost, intenzita výpovědi a interpretační vehemence“ [Dvořák 1984 :4].

První společná akce Pražské pětky jako sdružení byl Divadelní bál v Lidovém domě ve Vysočanech 15. 3. 1985. Pro velký úspěch působení všech uměleckých souborů se Tomáš Vorel v roce 1989 rozhodl natočit o nich film: „Během osmdesátých let vybuchlo z komunistického podzemí svérázné umělecké hnutí. Stmelilo v sobě řadu nekonformních, mladých lidí a definovalo se výmluvným názvem "Pražská 5", jako alternativní proud proti umění oficiálnímu. Díky šokujícím scénickým prostředkům, specifickému humoru a tradicí nezatížená poetice se pět souborů Sklep, Křeč, Mimoza, Vpřed, Kolotoč rázem zařadilo k nejnavštěvovanějším a nejvýraznějším pražským scénám. Řada ocenění na domácích i zahraničních festivalech a nakonec i zcela zaplněný velký sál Lucerny, vedly k myšlence, zachytit tuto svéráznou poetiku na filmový pás“ [Vorel: <http://www.vorelfilm.cz/prazska-petka.htm>].

### **3.4 Situace v divadelní sféře sedmdesátých a osmdesátých let**

Situaci v divadelní tvorbě sedmdesátých a osmdesátých let a změnami v této oblasti se ve své knize *Proměny divadelní struktury* zabývá Zdeněk Hořínek. V sedmdesátých a počátkem osmdesátých let se podle něj rozvinula „(...)prosperita nové vlny nekonvenčního divadla (...) (která) často a paradoxně čerpá inspiraci ze zdrojů nejkonvenčnějších, ale v kontextu divadla nových a překvapivých – z pop music a vůbec z masové kultury a z médií, které ji šíří. (...) Její vztah k těmto zdrojům je ambivalentní, a tím matoucí, zčásti ironický a zčásti kořistnický“ [Hořínek 1988: 7]. Soudobá divadla podle Hořínka

---

<sup>5</sup> Vorel: Slovo „umění“ pro nás bylo sprosté slovo. IN: (Dvořák 2007:34).

nevznikají z podnětu institucionálního, ale uměleckého, z potřeby vyjádřit určité společenské poselství, světonázor, názor na divadlo. Tato divadla mnohdy začínají jako amatérská a teprve dodatečně se profesionalizují. Jejich tvůrci často nemají žádné divadelní vzdělání, iniciátorem nebývá dramatik, ale režisér, výchozí uměleckou představou není literárně-dramatický text, ale divadelní provedení. Tato studiová divadla označuje Hořínek jako autorská [Hořínek 1988:11]. Patří mezi ně i Divadlo Sklep, potažmo všechny umělecké soubory Pražské pětky.

O této divadelní generaci hovoří také Dvořák v úvodu knihy o Divadle Sklep: *„V naznačené společenské situaci přelomu sedmdesátých a osmdesátých let využili sklepáci pod maskou své zdánlivé apolitičnosti a nezájmu o věci veřejné prostoru, osiřelém také po likvidaci generace šedesátých let. Doslova zneužili únavy režimu, únavy z přílišné bdělosti a ostrážitosti, a pro předlistopadovou agónii režimu, kdy se ostatní začali nadechovat a rozpráhnout, už neměl Sklep, stejně jako další soubory Pražské 5, málem už ani čím překvapit. Neboť překypoval předtím, v době, kdy ostatní ani nedutali a stáli v pozoru, kdy i mladí vrstevníci alibisticky a velmi pohodlně tvrdili: V tomto režimu nejde nic dělat“* [Dvořák 1999: 10].

Jan Dvořák dokonce neváhá označit tvorbu Pražské pětky za jeden z nejvýraznějších projevů české postmoderny.<sup>6</sup>

Za normalizace nepřál režim žádným generačním uskupením, výjimkou bylo Brno, kde se utvořilo umělecké hnutí kolem divadla Husa na provázku, které později inspirovalo k tvorbě řady dalších malých souborů studiového typu. V Brně působilo Hadivadlo a Ochotnický kroužek, jinde také například Studio Y, Divadlo na okraji, Činoherní studio, Studio beseda a jiné. Tvorba divadelních a hudebních skupin Pražská pětka, jehož členové navzájem

---

<sup>6</sup> Viz také [Dvořák 1999:11]

spolupracovali a pracovali na společných projektech, vyvrcholila v letech 1983 – 85.<sup>7</sup>

### 3.5 Cesta k filmu

První uměleckou inspirací pro Tomáše Vorla byli jeho rodiče; tatínek sbíral dřevěné loutky, se kterými hrál divadlo (později spolu se synem založili v roce 1967 loutkové divadlo *Zvoneček*, které dodnes hraje v Praze na Novodvorské ulici), a maminka natáčela rodinné snímky na 8mm kameru. „Zeptejte se mě, co bylo dřív? Film nebo divadlo? Odpovím film, protože ještě než táta koupil rodinné divadélko, tak už moje maminka dávno natáčela na kameru Admira 8mm klasické rodinné snímky. A já jsem samozřejmě zkoušel kamerou také točit“ [Vorel in Dvořák 2007: 47]. Po prvních záběrech, které natáčel nejprve s kamarády v ulicích Bráníku, později s herci z divadla *Sklep*, začal při studiích na stavební fakultě natáčet již na 16 mm kameru. Založil zde také kroužek *Sisyfos* a natáčel první amatérské filmy – *Zákon samurajů* (1978), *Rychlé šípky zakládají klub* (1979, obdržel za ně druhou cenu na rakouském festivalu ve Veldenu), *Kašpárek* (1980, obdržel dvě první ceny – v rakouském Klagenfurtu a v jugoslávské Jesenici). Po dokončení stavební fakulty se přihlásil na FAMU právě s filmem *Kašpárek*, nebyl však přijat, protože ho členové komise podezírali, že film netočil sám. Další rok tedy natočil film *To můj Láďa*, schválně ho špatně ozvučil a sestříhal, a byl přijat. [tamtéž] Už na FAMU potom film přezvučil a přestříhal, přihlásil se s ním na soutěž školních prací *Maxim*, a vyhrál, přičemž porazil i absolventské filmy.

Na FAMU studoval obor hraná režie od roku 1982 pod vedením režiséra Václava Vorlíčka.

---

<sup>7</sup> Srov. Dvořák (1988: 144)

Tomáš Vorel se nikdy netajil tím, že školu studoval jen proto, aby měl „papír“, který by mu umožňoval natáčet na Barrandově. Jeho názor na školu odpovídá teorii, kterou v knize *Jak číst film* rozvádí James Monaco: *„Žádné umění nepotřebuje teorii, žádný umělec nepotřebuje akademický titul. Jakmile se akademické studium stává podmínkou pro získání zaměstnání, mění se samotná povaha umění: začíná si být vědomo samo sebe a nejspíše začíná být méně zajímavé. Nemusíte být romantickým vizionářem, abyste uvěřili, že právě rebelové, kteří porušují pravidla, vytvářejí to nejzajímavější umění. Formální školení zaručuje určitý stupeň řemeslné zručnosti, ale obvykle potlačuje kreativitu. Vzrušení z génia vyměňujeme za jistotu oceňované kvality“* [Monaco 2004: 396]. Ačkoliv James Monaco aplikuje tuto definici na hollywoodskou tvorbu, platí to naprosto u režiséra Tomáše Vorla, který s nadsázkou sobě vlastní tvrdí, že nejlepší filmy natočil, než přišel na FAMU [Hofmanová 1987 :548].

Při studiích na FAMU natočil krátké filmy *Ze života popelnic*, (1982), *Je dobrá, sladoučká* (1983), *Dáreček* (1983), absolventský film *ING* (1985) a *Chemikál* (1986). A jak říká sám režisér, všechny tyto filmy byly spjaté s tvorbou Divadla Sklep: *„Všechno bylo inspirováno Sklepem, nebo tam hráli Sklepáci. Nenapadlo mě dělat nic jiného. Bylo to vše tak samozřejmé, rychlé a intenzivní, vše se přirozeně prolínalo a inspirovalo (...) ale za chvíli toho bylo moc, takže jsem odešel nejdříve ze Sklepa, pak se rozpadla Mimoza, a zůstal mi jen film“* [Vorel in Dvořák 2007:47].

Vorlova studia komentuje také Jan Gogola: *„Dělali takové kabarety bez obav, strachu, i ve škole si dělali srandu ze všeho, známí si mi stěžovali, abych jim domluvil, že je z té školy vyhodí“* [Gogola: rozhovor 20.4.2010]. To potvrzují i slova režiséra: *„Naše úlety rozechvěly patra profizlovaných akademií. A ještě než nás stačili profesori zušlechtit, či potrestat a vyházet,*

natočili jsme na Barrandově Pražskou pětku. Výtvarno-hudebně-recitačně-baletně-groteskní experiment, jakýsi „manifest generace“. Píšu to v uvozovkách, neboť vždy jsme pohrdali těžkými větami, proklamacemi, vážnými radami a manifesty. Zesměšňovali jsme cokoliv, jak komunistickou propagandu, ta underground. Jak chartisty, jak veksláky, tak baťůrkáře. Vše, co mělo program, filozofii a kroj bylo podezřelé a hodné znevážení“ [Vorel: <http://www.vorelfilm.cz/zivotopis.htm>].

### **3.6 Srovnání s filmem *Ing.***

Předobraz filmu *Kouř*, film *Ing.*, natočil Tomáš Vorel v roce 1985 jako svůj absolventský film na FAMU. Je to první barevný výpravný film Tomáše Vorla, na kterém se podle jeho slov podíleli snad všichni tvůrci divadel Pražská pětku, a který byl kvůli množství exteriérových, komparzních a tanečních scén náročný na natáčení. Ve filmu dostali svou první velkou roli Tomáš Hanák, Eva Horká a Martin Dejdar; Tomáš Hanák měl původně hrát i hlavní roli v celovečerním *Kouři*, ale kvůli neshodám s režisérem ho nahradil Jan Slovák. [Vorel: [http://www.vorelfilm.cz/zacatky\\_filmovych\\_hvezd.htm](http://www.vorelfilm.cz/zacatky_filmovych_hvezd.htm); srov. také Jan Gogola: rozhovor 2010].

*Ing.* obsahuje na rozdíl od *Kouře* více skandovaných a zpívaných scén. V *Kouři* je také linie milostného příběhu lehce zatlačena do pozadí, výraznější roli tu hraje zobrazení společnosti s její prohnitou morálkou, kdežto ve snímku *ING.* je důraz kladen právě na milostný příběh čerstvého inženýra Mirka a jeho dívky, neúspěšné studentky. Film *Ing.* vyhrál druhé místo v soutěži studentských filmů na FAMU.

#### 4) Situace v čs. kinematografii v 80. a 90. letech

Od poloviny sedmdesátých let nastupuje generace režisérů, které Pavel Melounek ve své knize *Horečky všedního dne* označuje jako „ne-generaci“; protože se nejedná o žádné generační hnutí, které by mělo nějaký společný ucelený program, koncept, nebo směřování. Mezi tyto tvůrce řadí například Dušana Trančíka, Jaroslava Soukupa, Vladimíra Drhu, Víta Olmera, Karla Smyczka nebo Jiřího Svobodu. Pavel Melounek u této generace kritizuje především šíření „televizního vkusu“, který způsobuje, že se filmy navzájem začínají podobat, režie se podle něj příliš soustředí na výběr herců a „[...]převod textu do řeči obrazů, což má za následek právě onu neblahou skutečnost, že filmy jsou si navzájem podobné jako vejce vejci, režie je degradována na realizaci či dokonce aranžérství“ [Melounek 1987: 95]. Jako společný rys těchto tvůrců je uváděn příklon k filmům, ve kterých je hlavní postavou dospívající hrdina; to podle něj souvisí jednak s věkem režisérů, ale i zaměřeností dramaturgů a také s klesajícím věkem návštěvníků kin; 90% návštěvníků podle něj tvoří mladí lidé, kterým není více než 30 let [Melounek 1987: 39].

Sedmdesátá léta byla formována a ovlivněna specifickým ovzduším socialistické doby. Jestliže od poloviny sedmdesátých let nastupovala generace mladších tvůrců, na začátku osmdesátých let Pavel Melounek dokonce hovoří o širším kulturním jevu - „pronikání mládeží“. „*Vůbec celé období konce sedmdesátých let a první poloviny osmdesátých je poznamenáno dosud nezpracovaným rozvojem zájmové umělecké činnosti, ve kterém sehrává rozhodující slovo právě mládež*“ [Melounek 1987:92]. Nová generace se prosazuje v hudební (zejména rockové amatérské skupiny)a divadelní sféře(viz kapitola Situace v divadelní sféře 80. a 90. let), ale také v televizi a literatuře.

V první polovině osmdesátých let potom nastupuje generace umělců, kteří spolupracovali v projektech Pražské pětky (choreografové bratři Cabanové, hudebné skladatelé Jiří Chlumecký, David Noll, Michal Vít). Dramaturg Jan Gogola o této generaci říká: „ Ta generace Sklepa - protože já jsem ty kluky poznal, a naše generace byla starší než oni - byla jiná než ta naše generace. My jsme s tím bolševikem hráli hru. Byli jsme konformní a snažili jsme se propašovat do toho filmu něco, kde bychom ho takzvaně osolili. Ale předstírali jsme, že jsme loajální. Ale ta další generace tuhle hru, co jsme hráli my, odmítala. A bylo to jaksí natvrdo, jak při těch představeních, tak potom v tom *Kouři* - dle mého názoru je *Kouř* generační výpovědí sklepácké generace, nejen Sklepa, ale celé generace, která byla naštvaná. Ti se nechtěli s bolševikem na ničem domlouvat“ [Jan Gogola, rozhovor 20. 4. 2010] .

Díky jinotajům, které odkazovaly na problémy skutečného života, narůstala obliba žánru hořké komedie, která postupně nahrazovala naivní bláznivé veselohry. Postupem osmdesátých let se uvolňovala situace ve společnosti a bylo možné točit témata, která by o pár let dříve „neprošla“. Jakub Grombír ve studii Československý hraný film v 90. letech však tvrdí, že toto „kritizování“ nedosahuje dál než k tzv. „[...]komunální satíře, která se nijak neprotiví požadavku „konstruktivní kritiky“ [Grombír in Kopal 2004: 163]. Mezi tyto filmy řadí např. *Trhák* Zdeňka Podskalského (1980), *Cestu kolem mé hlavy* Jaroslava Papouška (1984), *Bony a klid* Víta Olmera (1987), *Kam, pánové, kam jdete?* Karla Kachyni (1987), *Sedm hladových* Karla Smyczka (1988), *Vážení přátelé, ano* (1988) Dušana Kleina atd. Postupující přestavba pak umožnila vznik filmů generace mladších filmařů (Irena Pavlásková, Fero Fenič), kteří napadali socialistickou společnost útočněji.

S devadesátými léty přišla dlouho očekávaná svoboda – a spolu s ní i svoboda tvůrčí, s níž se každý režisér vypořádával po svém, ale málokdo snadno a mnozí se ztrátou cti. Přirozenou reakcí byla snaha o zúčtování

s komunistickou minulostí. Režiséři, kteří natáčeli v průběhu sametové revoluce, se rychle snažili své filmy aktualizovat – jako například Zdeněk Troška ve *Zkouškovém období* (1990), Vít Olmer ve svém filmu *Ta naše písnička česká II.*, Václav Křístek ve *Vyžilém Boudníkovi* (1991), nebo Milan Cieslar ve filmu *Někde je možná hezky* (1991). Tyto filmy však svou výpovědní hodnotu – pokud vůbec nějakou měly – postupem času rychle ztratily. Podle Jakuba Grombíře „... je paradoxní, že relativně nejlépe se podařilo osmdesátá léta zachytit ve filmech, které vznikly podstatně později (*Kolja, Zapomenuté světlo*)“ [Grombír in Kopal 2004: 199]. Je ovšem otázkou, zda se dají srovnávat díla zpracovávající tuto tematiku vznikající s menším časovým odstupem s těmi realizovanými až po delší době. „...a jestli myslíte, že je odvaha točit o estébácích a komunistech dvacet let po pádu režimu, tak to žádná odvaha není. Je to móda.“<sup>8</sup> říká k tomu Tomáš Vorel.

---

<sup>8</sup> Tomáš Vorel, e-mailová korespondence, 26.3.2010

## 5) Žánr filmu a jeho význam

Podle režiséra měl být *Kouř* realizován v podobném duchu jako film *Pražská pětka* – v duchu poetiky hudebně-divadelních skupin Sklep, Vpřed, Křeč, Vpřed. „*Hlavními výrazovými prostředky těchto souborů jsou dráždivý rytmus slova a akce, stylizovaná gestika, sborová recitace, zpívaná hudební čísla, tanec a vše zastřešující sebeironický humor.*“<sup>9</sup>

Odlišný realizační přístup související s žánrem muzikálu si vyžádal zvýšené nároky nejen na herce a tvůrce, ale i na množství filmového materiálu a celkových finančních nákladů. Oproti jiným filmům bylo náročné zejména období přípravné (nahrávání playbacků, nácvik choreografie, výběr prostředí, výtvarné zpracování, kostýmy) a dokončovací (po stránce zvukové – zvýšené nároky byly kladeny především na postsynchrony a ruchy).<sup>10</sup>

„*Výsledkem našich snah pak bude zrod nového, tolik žádaného – současného filmového muzikálu, tedy rytmikálu,*“ píše režisér na konci realizační explikace. V důsledku politického převratu a změny společenských preferencí se však divácký zájem upřel jiným směrem a při první premiéře v roce 1991 se nedostavil ani zájem mladé generace, která především byla cílovou skupinou filmu.

### 5.1 Muzikál

Filmy s hudební tematikou vznikaly v Československu i v 70. letech. Některé těžily z oblíbených televizních estrád a zábavných pořadů, které se zase inspirovaly u hudebních show z východního Německa či SSSR (např.

---

<sup>9</sup> Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Kouř, Vorel, T: Realizační explikace, str. 3.

<sup>10</sup> Tamtéž.

*Cirkus v Cirkuse*, 1974, O. Lipský), ve více „českém pohádkovém“ stylu byl natočen film *Noc na Karlštejně* (Zdeněk Podskalský, 1973).

Kamil Fila ve svém článku „Ujeté muzikály“ pro časopis *Cinema* konstatuje, že muzikál je nejvíce utopický filmový žánr, jaký v Hollywoodu vznikl. Žánr vznikl spolu s gangsterkou jako reakce na hospodářskou krizi ve třicátých letech minulého století – poskytoval lidem únik před starostmi reálného života (stejný úkol měly v socialistickém režimu plnit veselohry a kriminální příběhy – viz předchozí kapitola. Reakce tvorby na kritickou společenskou situaci jsou velmi podobné). Je také nejmladším filmovým žánrem, protože mohl vzniknout až s příchodem zvukového filmu a „zároveň žánrem, jenže je dnes přijímán jako ten nejzastaralejší a nejvíce spjatý s dobou svého vzniku. Spíš než že by se vyvíjel v závislosti na hudebních módách, zdá se, že se rozplynul od nástupu videoklipů v 80. letech a nyní již existuje jen ve zřídka ve formě *retra*“ [Fila 2006: 63]. Muzikály podle Fily svojí inscenovaností, stylizovaností a iraciálností nenabízejí divákovi iluzi reality, ale nutí ho k odstupu a vnímání rozdílu mezi jevištěm a hledištěm. „*Jakmile je svět roztančen, je možné procházet z něj i do světů úplně jiných, nespojitých, imaginárních. Muzikál umožňuje řešit konflikty mezi řádem a svobodou, prací a zábavou, mužským a ženským principem či normálností a nenormálností zástupným způsobem, v němž na krátko vyhraje ten prvek, který bývá v reálném životě a „seriózních žánrech“ potlačován*“ [tamtéž].

Odlišnost od „seriózních žánrů“ se také v dopise ve věci Realizační explikace k literárnímu a technickému scénáři snaží řediteli FSB Karlu Vejříkovi přiblížit Jiří Blažek: „*Bylo by zavádějící číst scénář „Ing. 89“ jako podklad pro realisticky uchopený a ztvárněný film – byť s písněmi a hudbou. Je třeba vycházet z předpokladu, že v případě tohoto projektu bude základní a převážnou složkou konečného výsledku osobitost Vorlova režijního rukopisu, hudba, songy, choreografie, herecké obsazení a využití zázemí souborů*

„Pražské pětky“ a opravdu zcela důsledná stylizace ve všech realizačních složkách.“<sup>11</sup>

Blažek dále v dopisu nazývá *Kouř* jako „film – muzikál“. I sám režisér v režijní explikaci několikrát zdůrazňuje, že film je „vrcholně stylizovaný“. Tomáš Vorel také označuje muzikál za jednu z extrémních poloh filmového umění a „[...]nejnáročnější a zároveň nejlidovější filmový žánr. Nejnáročnější proto, že klade zvláštní nároky na své tvůrce a interprety a nejlidovější proto, že poskytuje divákům totální zábavu. A podaří-li se mu i přes svou výstřední formu sdělit vážnou myšlenku, stává se generační výpovědí své doby (*West Side Story, Kabaret, Hair, All That Jazz*). Vždyť realita života nemusí být sdělována pouze formou realistickou. Dle mého názoru k realitě pronikneme nejlépe právě prostřednictvím extrémní stylizace.“<sup>12</sup> Stylizované jsou i hlavní postavy filmu; nejsou to realistické, psychologicky promyšlené postavy, ale „vyhraněné typy, jakési symbolické figurky na šachovnici života.“<sup>13</sup>

## 5.2 Groteska

To, co způsobilo, že *Kouř* nezestárl, ale zůstal nadčasovým filmem s obecnou platností, nezpůsobila jen muzikálová, respektive rytmikálová složka filmu. Byly to především také prvky groteskna; podle dramaturga Jana Gogoly je právě žánr grotesky to, co zajistilo, že si film zachoval aktuálnost dodnes: „Pro zobrazení moderní doby, současnosti, i té bolševické, je nejadekvátnější žánr groteska. Ne ta crazy, ale ten pokřivený pohled, ten škleb nad tím je daleko účinnější než ten realistický pohled. Dokonce si myslím, že už dneska nemůže fungovat to realistické znázornění

<sup>11</sup> Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Kouř*, Dopis řediteli FSB K. Vejříkovi, J. Blažek, str.1.

<sup>12</sup> Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Kouř*, Vorel, T: Realizační explikace, str. 1.

<sup>13</sup> Tamtéž .

estébáckých vyšetřovacích metod, mlácení v celách v 50.letech, to už v tom moři thrillerů, hororů a násilných scén tak nezabere. Ale když to bude ten groteskní úhel pohledu...a to ten Kouř podle mého trefil, a proto ti bolševici z toho byli úplně vedle, že tito usmrkanci, kteří vystudovali za jejich peníze, je takhle zesměšnil.[...]Ten groteskní pohled obnažuje ten společenský problém, tu společnost, nebo ty papaláše, nebo ty lidi naprosto dokonale“ [Jan Gogola: rozhovor 20. 4. 2010].

Ona grotesknost vychází z poetiky souborů Pražské pětky, především Divadla Sklep, Recitační skupiny Vpřed a Pantomimické skupiny Mimoza. O filmech, které vznikaly v souvislosti s divadelními skupinami, ve své knize *Svět postmoderních her* hovoří Ivan Vágner. „*Přepisy divadelních představení do jiného média nejsou výmyslem posledních let. Dříve se však zpracovávaly spíše tak, aby z nich byla pietní konzerva, anebo tak, aby zanikly znaky divadla a naopak se zdůraznily znaky adoptivního média. To, co se však dělo nyní, by se dalo popsat nejlépe jako rámování divadla filmem. Jako by se tvůrci snažili neopakovatelnou tvářnost divadla prostě přenést [...] před mnohonásobně větší konzumentskou obec, než je ta divadelní, a uchovat ji pro budoucnost. [...] Všechny jsou složeny z krátkých scének, ne-li úryvků, sršících často drastickým vtipem a nadsázkou. Velký význam tu má poetika pábitelství, hra se slovy, obraty a situacemi. Zvýrazněno je gesto, mimika, nečekaný úhel záběru. Autorům těchto filmů je společný humor a nevážný, provokativní, postmoderní duch“ [Vágner 1995: 35-36].*

## 6) Scénář – vznik a úpravy

Základním kamenem pro dobrý film je dobrý scénář. Tomáš Vorel si je toho vědom, a co se týče scénářů, je velmi vybíravý: „Vzít někoho dokonalý scénář a zrealizovat ho? Já ten příběh musím sám prožít, nebo spoluprožít. Jinak je to pro mě bezcenné, i když je to třeba dobře napsané a bylo by to určitě úspěšné a vydělalo mnoho peněz a přineslo mnoho Českých lvů. Odmítl jsem už spoustu dobrých scénářů. Naposledy třeba scénář *Lidice, Pouta, Charleston and Savannah*...A také spoustu vlastních scénářů jsem nenatočil, protože mě nepřesvědčily.“<sup>14</sup> Scénář k filmu *Kouř* psal režisér spolu s vedoucím recitační skupiny Vpřed Lumírem Tučkem téměř tři roky, připomínky ke scénáři měl také dramaturg Jan Gogola. Při rozepisování původního scénáře absolventského filmu Tomáše Vorla *Ing.* se podle dramaturga také objevovaly problémy. „...dlouho jsme nebyli schopni vymyslet, že to bude kouř, ten předmět toho, co ta fabrika vyrábí, nebo co by mohla vyrábět, protože ona to znečišťuje a tak podobně,“ dodává Jan Gogola [Jan Gogola: rozhovor 20. 4. 2010]. Iniciátorem vzniku scénáře k filmu *Kouř* byl právě on, přišel za Tomášem Vorlem s nabídkou natočení debutu ve filmových studiích Gottwaldov, protože se mu líbil film *Ing.*, který viděl na FAMU. „On tak na mě vytřeštil oči a řekl, že to nejde, a já mu říkám, já si myslím, že by to šlo. Přinesl mi první námět, já jsem řval smíchy, ale řekl jsem mu, Tome, to je tak zase na čtvrt hodiny, podobně jako ten Inža,“ říká o počátcích vzniku scénáře Jan Gogola [Jan Gogola: rozhovor 20. 4. 2010].

Podle slov režiséra bylo asi deset verzí scénáře. Spolu se změnami ve scénáři se měnil i název filmu: od *Ing*, *Inža*, *Inža kouří clayky*, *Má to cenu*, *Viktor*, *Mladá úřednice*, *Kuřáci*, až po finální název *Kouř*. „Bylo to způsobeno také tím, že se překotně měnila společenská situace a my na ni stále

---

<sup>14</sup> T. Vorel, e-mailová korespondence, 26.3.2010.

reagovali, původní scénář *Kouře* například nekončil revolucí“, říká o změnách režisér.<sup>15</sup>

### **6.1 Hlavní změna ve scénáři: dodatečně přidaná revoluce, srovnání s dalšími filmy**

Jelikož příprava na film probíhala souběžně s revolučními událostmi, bylo vzhledem k společenskokritickému tématu (jakkoliv metaforicky zpracovanému) pro autory přirozené, že scénář potřeboval aktualizovat. A právě z důvodu sametové revoluce se autoři rozhodli zakončit *Kouř* také revolucí, ač nakonec „nesametovou“ (Mirek ve finální verzi Šmída sádrovou bustou bývalého ředitele zabije). Změny ve scénáři však nejsou nijak zásadní a nepůsobí jako násilně dodatečně implantované. „No a potom nám vyčítali - nebo konstatovali, že jsme tam tak jako konjunkturálně měnili nějaké věci, ale byl tam jenom lehce pozměněný závěr a ten Václav, ten kotelník, tam je už v té předchozí verzi, takže k žádnému obrovskému přepisování nebo úpravám nedošlo,“ říká Jan Gogola [Jan Gogola: rozhovor 20. 4. 2010].

Po pádu komunistického režimu se listopadové události jako téma samy nabízely; mnoho autorů je narychlo zapracovalo do již připravovaných filmů (většinou však ke škodě snímku), další autoři se je pokoušeli zobrazovat s postupujícím časem; těchto snímků je však velmi málo. Kromě (prozatím) ještě ne tak velkého časového odstupu by mohl být jednou z příčin možná také dostatek reálných záběrů sametové revoluce, z čehož těžili především dokumentaristé (dokumentů o převratu je dostatek). Autoři hraných filmů tak mohou mít pocit, že existuje-li tolik reálných záběrů, navíc z událostí, které si mnoho lidí ještě pamatuje, je další umělé vytváření těchto obrazů na stříbrném plátně jaksi nepatřičné [Koura 2009 :44].

---

<sup>15</sup> T. Vorel: e-mailová korespondence, 26.3.2010.

Filmy zobrazující listopadové události můžeme rozdělit do dvou skupin. [tamtéž] První skupinu tvoří ty, které začaly vznikat ještě před sametovou revolucí a revoluční události do nich byly do scénářů dodatečně dopsány, ve druhé skupině jsou filmy, které vznikly již ve svobodných podmínkách a s větším časovým odstupem.

Snímky, které začaly vznikat před listopadem 89 a tvůrci do nich následně vkládali obrazy sametové revoluce, se stavěly kriticky k pozdně normalizační československé společnosti a z toho důvodu se dostávaly do výroby se zpožděním. Kvůli politickým událostem se ale toto téma stalo rychle neaktuálním a tvůrci proto narychlo implantovali do snímků „revoluční“ zápletky. Většina těchto filmů se však setkala s neúspěchem jak u diváků, tak u kritiků a postupem času úplně zapadla. Patří mezi ně např. snímky *Začátek dlouhého podzimu* (Peter Hledík, 1990), *Zkouškové období* (Zdeněk Troška 1990), *Byli jsme to my?* (Antonín Máša, 1991), *Někde je možná hezky* (Milan Cieslar, 1991), *Ta naše písnička česká II* (Vít Olmer, 1990), *Vyžilý Boudník* (Václav Křístek, 1990). Film *Kouř* dopadl podle historika Petra Koury nejlépe, protože režisér Vorel pojal revoluci ne prvoplánově a „podle skutečnosti“ jako ostatní tvůrci, ale formou metafory, což ho zachránilo před stejným osudem – neaktuálnosti po větším časovém odstupu. [Koura 2009 :44] Jelikož revoluce v *Kouři* se neodehrává na Václavském náměstí s davy lidí, má obecnou platnost, mohla by se odehrát kdekoliv.

## **6.2 Vliv schvalovacích orgánů na scénář**

Protože zásahy do scénářů z důvodu ideologické korektnosti byly v socialistickém Československu na denním pořádku, zeptala jsem se Tomáše Vorla, jestli musel kvůli připomínkám schvalovacích orgánů provádět nějaké zásahy do scénáře. A odpověď je možná poněkud překvapivá: „Filmová cenzura funguje pořád stejně. Před revolucí i dnes.

Zkrátka, když dáváte někomu scénář, tak chcete, aby ten film podpořil a financoval. Takže ten scénář musí být napsán tak, aby ho pochopil, aby se neurazil, aby se necítil ohrožen, aby to nevyznělo protispolečensky, nebo protistátně, aby cítil, že na film budou chodit lidi a možná i něco vydělá. Takže první verzi scénáře píšu jen pro sebe a zcela svobodně, včetně sprostých slov. No a pak dělám cenzurní verze. Tedy vlastně autocenzurní. Ano, tento postup jsem si nevymyslel, to mě naučil život. Tolikrát už mi vrátili scénáře na přepracování. Ať už na FAMU, nebo v komunistickém studiu Gottwaldov, nebo v kapitalistickém studiu Barrandov, nebo Státní fond kinematografie, nebo Česká televize, nebo soukromý producent... Pokaždé jsem dělal minimálně tři verze scénáře. Určitě se ten scénář tím přepracováním také zlepšuje, ale zároveň se sterilizuje.“<sup>16</sup>

V archivu Filmových studií Barrandov se nacházejí dvě verze technického scénáře, každá ve dvou výtiscích. První verze pochází z roku 1988 a Tomáš Vorel ji s Lumírem Tučkem psal pro Filmové studio Gottwaldov (dále FSG). Tato verze nese ještě název *Ing. 88*, a jak napsal režisér, nekončí revolucí; generální (zde ještě „technický“) ředitel nezemře na bakchanální oslavě MDŽ večer předtím, ale účastní se zasedání a se schválením projektu inženýra Čápa souhlasí. Inženýr Šmíd je ve svých protestech poražen, ale není zabit, a Křížek se nestává novým ředitelem. Hlavním hrdinou a vítězem je „Inža“ Mirek. Scénář také obsahuje více zpívaných výstupů a tanečních čísel.

Druhá verze technického scénáře původně nesla titul *Ing. 89*, ten byl však někdy později (datum není známo) přepsán na *Kouř*, stejně jako původní datum výroby z července 1989 je škrtnuté a přeepsané na rok 1990. Také podtitul se změnil - místo původního „rytmikálu totalitního věku“ stojí na scénáři „první český rytmikál“. Jako zastřešující výrobce filmu jsou již uvedena Filmová studia Barrandov (dále FSB), 1. tvůrčí skupina pod vedením Jiřího Blažka, s dramaturgy Sonjou Kroupovou a Janem Gogolou.

---

<sup>16</sup> Viz Tomáš Vorel, e-mailová korespondence 26. 3. 2010.

Jinak ale scénář nedoznal větších zásadních změn – konec je stejný jako u první verze, projekt Mirka alias inženýra Čápa je schválen, Šmíd potupen a Křížek odchází ruku v ruce s konstruktérkou Běhalovou (na rozdíl od předchozí verze a konečné verze, která je ve filmu). Film končí stejně jako v první verzi stejnou písní, jako začíná – „Hele dívej“.

Ačkoliv je tato verze datována rokem 1990, kdy se film od ledna do března natáčel, ve filmu samotném se mnohé změnilo. Především konec je jiný - revoluční. Na rozdíl od původních verzí se do filmu dostalo méně písní a tanečních výstupů (chybí například již zmiňovaná úvodní a závěrečná píseň). Ty režisér spolu se střihačem Jiřím Brožkem z filmu odstranili ve střížně. „V krátkém Inžovi je těch zpívaných výstupů mnohem víc; ve střížně měl Vorel pocit, že to brzdí ten děj, ty rytmikálové scény. A mě to trochu mrzelo, dokonce bych řekl, že kdyby se to dnes vydávalo na DVD, tak by tam měl být bonus v podobě těch scén, co byly vystřížené,“ komentuje dramaturg Jan Gogola [Jan Gogola: rozhovor 20. 4. 2010]. Sám režisér dodává, že kdyby měl točit film znovu, byl by delší a bylo by tam více zpívaných a skandovaných scén.<sup>17</sup>

V roce 1998, rok po obnovené premiéře, vydalo nakladatelství Primus v Praze knihu *Kouř*, filmový scénář upravený do literární podoby Lumírem Tučkem s fotografiemi z filmu. Ačkoliv byla kniha vydána 8 let po natočení filmu a končí stejně jako film, tedy smrtí starého, zpátečnického, proruského generála, odstranění úlisného inženýra Šmída Mirkem ranou bustou do hlavy a nástupem zneuznaného pokrokového kotelníka Křížka na jeho místo, obsahuje ještě písně a části textu, které byly součástí starších verzí technických scénářů. Motto knihy tvoří Dymokurův citát: Dým činů následují plameny slov. Různé metafory spojené s kouřem a ohněm používali (někdy i dosti prvoplánově) i mnozí recenzenti, o jejichž kritikách filmu *Kouř* bude řeč v další kapitole.

---

<sup>17</sup> Viz Tomáš Vorel: e-mailová korespondence 24. 3. 2010.

## **7) Změny během výroby filmu – změny názvu, přesun z Gottwaldova na Barrandov**

Ohledně přesunu výroby filmu z Filmového studia Gottwaldov do Filmového studia Barrandov existují v barrandovském archivu dva dokumenty, a sice dopis z 22. 3. 1989 vedoucího 1. tvůrčí skupiny Jiřího Blažka řediteli FSG Bohumilu Steinerovi a odpověď vedoucího výrobního odboru FSG Gabriela Klenčíka. Jiří Blažek ve svém dopise pouze konstatuje, že ho dramaturg Jan Gogola informoval o tom, že FSG pozastavuje, nebo odkládá do příštích let realizaci filmu *Ing. Tomáše Vorla* – důvod zde není uveden. Proto Jiří Blažek nabízí, že FSB látku převezme a zrealizuje film v období přechodových filmů 1989/1990, má-li o to FSG zájem. Gabriel Klenčík odpověděl, že rada FSG s přesunem souhlasí, a kromě toho žádá po FSB uhrazení doposud vzniklých nákladů týkajících se filmu. V dopisu, který posílal Jiří Blažek řediteli FSB Karlu Vejříkovi ohledně námitek na přílišnou délku metráže a náklady na film Jiří Blažek doslova píše, že gottwaldovské studio se vzdalo realizace filmu právě kvůli vysokým finančním nákladům. Režisér Tomáš Vorel však říká: „No a těsně před natáčením se ředitel studia Gottwaldov (Bohumil Steiner, pozn. aut.) dozvěděl, že jsme podepsali „Několik vět“, tak celé natáčení zastavil. Trvalo další půl rok, než film vzala pod svá křídla dramaturgická skupina Jiřího Blažka na Barrandově.“<sup>18</sup> Podpis „Několika vět“ uvádí jako důvod zastavení natáčení také dramaturg Jan Gogola; „Několik vět“ bylo ale podle stránek totalita.cz<sup>19</sup> napsáno až v červnu; jednalo se tak pravděpodobně o dokument *Propusťte Havla*, požadující propuštění Václava Havla z vězení. Tomáš Vorel si přesná data nepamatuje.

Z gottwaldovského týmu „přešel“ s filmem na Barrandov pouze dramaturg Jan Gogola. V realizaci filmu ve FSB měl také být kameramanem Jiří Kolín,

<sup>18</sup> Viz Tomáš Vorel, e-mailová korespondence 24. 3. 2010 .

<sup>19</sup>[http://www.totalita.cz/1989/1989\\_0600.php](http://www.totalita.cz/1989/1989_0600.php).

toho ve FSB nahradil Martin Duba, který s Vorlem spolupracoval již na *filmech Ze Života popelnic, Dáreček, Chemikál, Ing.* a dalších, realizovaných na FAMU [Jan Gogola: rozhovor 20. 4. 2010].

## 8) Výroba filmu

### 8.1 Průzkum realizace

Podle výrobní zprávy z 25. 9. 1990 se s průzkumem realizace filmu režiséra Tomáše Vorla začalo 9. 10. 1989. Vedoucím výroby byl jmenován Jaroslav Bouček, kameramanem Martin Duba a architektem Michal Krška. Celkový finanční limit byl stanoven na 7 500 000 Kč.

Jelikož nebyl objekt továrny pro exteriérové natáčení nalezen v jednom komplexu, podle zprávy bylo rozhodnuto, že se bude natáčet v Lovosicích, Štětí, Modřanech a Vysočanech (nakonec se však natáčelo ve Vítkovických železárnách Klementa Gottwalda a Nových hutích Klementa Gottwalda v Ostravě, což bylo rozhodnuto až při přípravných pracích). Byly obsazeny všechny role, kromě role „dívka“ (později „kotě“) a „ing. Křížek“. Bylo rozhodnuto, že celý film se bude zvukově dokončovat v systému Dolby Stereo. Počítalo se s natáčením na klasický formát 1: 1,37 a metrží filmového pásu 2900 m. Průzkum realizace byl ukončen 27. 10. 1989.<sup>20</sup>

### 8.2 Přípravné práce

Přípravné práce byly zahájeny 30. 10. 1989. Pro film byl najat externí spolupracovník výtvarník Jiří David. Při přípravě na natáčení prováděl režisér herecké zkoušky. Herci obdrželi scénáře a kazety s nahrávkami playbacků pěveckých a rytmicizačních rolí.

Co se týče sametové revoluce, ve zprávě stojí: *„Zvrat v přípravných pracích zaznamenaly události 17. listopadu 89 a všechny následné dny do 27. 11. 1989, kdy vypukla revoluce a v Československu byl svržen komunistický režim. Práce v produkci a v přípravě filmu byly prakticky zastavena. Režisér Vorel v týdnu od 20. 11. do 24. 11. tvrdošijně pokračoval ve svém bytě*

<sup>20</sup>Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Kouř, Výrobní zpráva, str. 1.

*v hereckých zkouškách. Revoluční události nepřinesly pouze skluz ve výrobě, ale také si vynutily změny ve scénáři, protože ten v průběhu jediného týdne zastaral.*<sup>21</sup> Byla tedy napsána nová verze scénáře, ale z časových důvodů nebylo možné rozmnožit ho ve velkém rozsahu, takže bylo vytvořeno pouze několik exemplářů pro hlavní tvůrčí profese, v důsledku čehož „... vznikly až neuvěřitelné, ale zcela logické zmatky ve složkách a v přípravě natáčecího plánu.“<sup>22</sup> Některé změny nejsou uvedeny ani v poslední verzi scénáře a prováděly se přímo při natáčení (což se týká především závěru).

Kvůli politickým a společenským změnám byl začátek natáčení posunut o tři týdny.

Sám Vorel k natáčení na svých stránkách v životopisu píše: „Ani další revoluční dny příliš neprožívám, neboť zkoušíme *Kouř* - rytmikál totalitní doby. Práce na filmu je však nesoustředěná, protože herečky Holubová a Zedníčková podepisují petice, vyvolávají stávky, rozváží letáky po vsích, srocují demonstrace a na uměleckou práci se nesoustředí. Rozdělili jsme tedy den na dvě části: dopoledne zkoušení - odpoledne revoluce. Řídil jsem se jako vždy zásadou, že revoluce a vlády se střídají, ale film zůstává. I když jsem dostal nabídku vystoupit na jednom z balkónů a promluvit k lidu, odmítl jsem. Politika je pro mě příliš racionální, dualizovaná. Ale film a divadlo - to je zázrak“ [Vorel: <http://vorelfilm.cz/zivotopis.htm>]

Ještě před zahájením natáčení se nahrávaly playbacky. Ty se natáčely ve FISYU (Filmový symfonický orchestr) od 29. 11. do 8. 12. 1989. Od 4. 12. do 22. 12. probíhaly upřesňující obhlídky, herecké, kostýmové a maskérské zkoušky. 11. 12. byly sestaveny požadavkové listy pro jednotlivé provozy FSB a 20. 12. dramaturgická explikace na 1. tvůrčí skupině (čehož se účastnili všichni tvůrčí pracovníci). Z důvodů dokončovacích prací v systému Dolby

---

<sup>21</sup> Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Kouř. Výrobní zpráva, str. 2

<sup>22</sup> Viz tamtéž

Stereo bylo rozhodnuto o prodloužení dokončovacích prací o 20 dnů. Přípravné práce byly ukončeny 19. 1. 1990.

### **8.3 Natáčení**

Natáčení bylo zahájeno 22. 1. 1990. Natáčelo se v ulici Čáslavská, v závodě Čokoládovny Orion – Modřany, na VŠCHT v Suchtabárově ulici, v prostorách ČEZ v Jungmannově ulici, kde se natáčely všechny motivy v reálu (chodby, kanceláře apod.) Další natáčení probíhalo v Ostravě. Natáčení bylo dokončeno 19. 4. 1990.

Při natáčení se vyskytlo několik problémů, které se ale podařilo úspěšně vyřešit a natáčení nijak zásadně negativně neovlivnily: 9. 2. se muselo přetáčet část materiálu z důvodu poškozeného negativu z laboratoří, 16. 2. muselo být zrušeno natáčení programu kvůli anonymnímu telefonátu o umístění pumy ve VŠCHT, 21. 3. vyhořel kamerový vůz Čajka. Téhož dne nenastoupilo na natáčení v Ostravě 300 komparzistů (měli tvořit skandující dav před továrnou v závěrečných scénách filmu), kteří si podle zprávy „svůj nástup rozmysleli.“. Některé obrazy potom v Ostravě kvůli špatnému počasí (děšť, zataženo, smog) nebyly vůbec natočeny.

„Natáčelo se v únoru a březnu 1990 v Ostravě v NHKG a VŽKG, což byl poslední výsyp totalitního bolševismu. Zažili jsme tam několik komunistických demonstrací a pučů proti Havlovi, šel nám z toho mráz po zádech. Do toho jsme se všichni dusili sirně-olověným vzduchem koksáren. Ale film jsme natočili, sestříhali a šel do kin,“ komentuje atmosféru natáčení Tomáš Vorel.<sup>23</sup>

### **8.4 Dokončovací práce**

Období dokončovacích prací bylo zahájeno 25. 4. 1990, ve dnech 27. 4. – 9. 5. bylo natáčené přerušeno, protože se režisér účastnil filmového festivalu v USA. 10. 5. – 21. 5. pracovali režisér se stříhačem Jiřím Brožkem na stříhu

---

<sup>23</sup> T. Vorel : e-mailová korespondence 26.3.2010.

filmů, 11. 6. byly zahájeny postsynchrony (dodatečné ozvučování filmu); práce na nich byly dokončeny 28. 6. Nahrávání hudby ve Filmovém symfonickém orchestru probíhalo od 25. 6. do 9. 7. Souběžná nahrávka hudby a postsynchronů byla umožněna díky černobílé dubletě servisky<sup>24</sup> (serviska je smíchaná zvuková a obrazová složka filmu na dvou pásech. Vítkovský: , kterou zhotovilo trikové oddělení. Listinu pro výrobu titulků převzal 20. 7. výtvarník Aleš Najbrt.

Schvalovací projekce pro 1. tvůrčí skupinu proběhla 20. 8. a film byl schválen bez připomínek. 11. 9. se konala schvalovací projekce pro ředitele, na které byl film rovněž schválen bez připomínek. Serviska byla předána do filmových laboratoří dne 11. 9. 1990, ale kvůli potřebné úpravě titulků (změna názvu filmu z *Kuřáci* na *Kouř*“ a Ústřední půjčovny filmů na Lucernafilm) byly práce ve filmových laboratořích ještě pozdrženy.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup>Serviska je filmový pás, konečná verze smíchané obrazové a zvukové složky filmu; střihač nejprve mixuje na několika pásech dialogy, hudbu a ruchy, z nich vytvoří jeden pás, na kterém jsou všechny zvukové děje ve správném poměru. Poté upraví zvukový pás s okénkovou přesností k obrazovému pásu [Vítkovský 1982:36-37].

<sup>25</sup> Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Kouř. Výrobní zpráva, str. 5.

## 9) Ohlasy na uvedení filmu *Kouř*

### 9.1 Uvedení filmu *Kouř* v roce 1991

Film *Kouř* měl premiéru 9. 1. 1991 v pražském kině U hradeb. Po revoluci nastal výrazný pokles návštěvnosti kin, který způsobila především změna životního stylu obyvatelstva. Zvedly se také ceny lístku do kina, mnoho kin zanikalo (pokles kin, zejména těch menších, postupuje dodnes). Na oblibě naopak získávala televize a video [Ptáčková in Kopal 2004:198]. „Ten *Kouř* přišel do té nejhorší možné divácké doby, protože ti lidé přestali chodit – na koncert Merty a Nohavici přišlo patnáct lidí, a ta divadla, která předtím „táhla“ revoluci před pár měsíci, byla prázdná. Najednou ti lidi měli zájem o úplně jiné věci, otvíraly se hranice atd.“, komentuje situaci Jan Gogola [Gogola: rozhovor 20. 4. 2010]. O neúspěchu hovoří i režisér: „Film zcela propadl, nikdo na něj nechodil, kritiky nebyly valné. Tenkrát byly totiž v módě trezorové filmy šedesátých let a americké trháky. Takže to pro nás bylo velké rozčarování a zklamání.“<sup>26</sup> Podle tehdejšího distribučního ředitele Lucernafilmu, nynějšího ředitele společnosti Bontonfilm Aleše Danielise ale situace s „americkými trháky“ nebyla tak jednoduchá; do distribuce se v roce 1990 opravdu vrátily prakticky všechny československé pozastavené filmy; nejúspěšnějším českým filmem roku 1990 byli *Skřivánci na niti* Jiřího Menzela (1969). Americká studia se však na východ otevírala poměrně pomalu a opatrně, probíhala výběrová řízení na partnery. Do distribuce tak „ze Západu“ přicházely spíše starší a béčkové filmy, nejúspěšnějším filmem roku 1990 byl francouzský snímek *Emmanuelle*. Zároveň ale v roce 1990 přišlo do kin 84 českých filmů. Od roku 1991 se situace začala blížit v některých aspektech současnému stavu; vládla prvoplánová zábava, kvalitní filmy dopadaly hůř a bylo jich málo. To byl podle Aleše Danielise

---

<sup>26</sup> T. Vorel: e-mailová korespondence 24. 3. 2010.

hlavní problém *Kouře*, který vlastně předběhl svou dobu a kromě toho byl vydán jako „umělecký“ film a postrádal dobou oceňovanou prvoplánovost.<sup>27</sup>

V roce 1991 byl *Kouř* distribuován v šesti kopiích, k účelům propagace byla vydána základní výbava té doby: plakáty, fotografie, malé plakátky, kterým se říkalo slepky, a samozřejmě reklamní snímky.<sup>28</sup>

Podle Halady byl *Kouř* na 47. místě v návštěvnosti, z 99 českých filmů, vyrobených v letech 1990 – 1996 a premiérou od 1. 1. 1991 do 31. 12. 1996. Přišlo na něj 51 300 diváků a vydělal 645 000 korun (ve srovnání se 7 500 000 na jeho výrobu). Nejvýdělečnějším filmem byl pro srovnání *Tankový prapor* s 2 022 000 diváky a tržbou 25 882 000 Kč. V roce 1990 mělo premiéru 28 českých filmů [Halada 1997: 224 – 225].

## 9.2 Uvedení v roce 1997

Obnovená premiéra *Kouře* se konala 9.1.1997 na popud Čestmíra Kopeckého, který se v Praze na Vinohradské třídě pronajal kino Illusion „Na takové ty trošku slušnější filmy“, jak říká Jan Gogola. Podle Aleše Danielise později film v režii Tomáše Vorla hrál také Putovní kinematograf bratří Čadíků a tím ho mohlo během léta vidět poměrně dost diváků.<sup>29</sup> Uvedení komentuje také Miloš Kameník ve svém článku *Portrét Tomáše Vorla: „V roce 1997 proběhla obnovená premiéra v kině Illusion, kde se potvrdily kvality snímku, jenž se s nulovým odstupem dokázal vyjádřit k dobovým problémům, bez patosu a přílišného zjednodušení“* [Kameník: 2009, <http://25fps.cz/clanek/nazev:portret-tomase-vorla--2-cast> ].

Atmosféru na obnovené premiéře přibližuje Jan Gogola: „Lidi řvali úplně, to byla taková satisfakce, a to bylo sedm let potom, a tam jsem si uvědomil, že

<sup>27</sup> Srov. Aleš Danielis: e- mailová korespondence 19. 4. 2010.

<sup>28</sup> Aleš Danielis: e- mailová korespondence 19. 4. 2010.

<sup>29</sup>Podle údajů z Filmové ročenky z roku 1997 vidělo film 9412 diváků. Hrál se 236 představení a film vydělal 372 181 Kč.V celkovém pořadí filmů premiérovanych v roce 1997 se umístil na 143.místě. Pro srovnání, na 1. místě byl v roce 1997 film Kolja, který s 3402 představeními a 449 877 diváky vydělal 1 4 642 872 Kč.

to vůbec nezestárlo, a že to má pořád tu výpovědní hodnotu a měl jsem z toho radost“ [Gogola: rozhovor 20. 4. 2010].

### 9.3 Analýza recenzí

Tomáše Vorla filmoví dle vlastních slov kritici příliš nezajímají a všechny recenze na film *Kouř* kromě té od Václava Jamka považuje za „bláboly neumětelů“: „Jediná smysluplná kritika, co jsem kdy přečetl na svůj film, byla od Václava Jamka na film *Kouř*.“<sup>30</sup>

Pro lepší pochopení významu a smyslu postav pro pozdější srovnání s názory recenzentů považuji za důležité zde uvést přesné symboliky postav tak, jak je definoval sám režisér: „Ředitel podniku představuje nedotknutelnou direktivní moc, kterou pracovníci poslušně plní. Ing. Šmíd je plnič nejhorlivější, nejoddanější, dělá víc, než musí a maskuje tím svou odbornou neschopnost. Ing. Glosner je typ pohodového člověka, který s hadím šarmem dovede vždy vyváznout z každé situace. [...] Kulturní referent Arnoštek je symbolem mládežnické jalové kultury, povrchního a pragmatického přístupu k realitě. Opilec Béda – to je pivní negace života, negace přehnaná, tudíž komická. Ing. Křížek představuje typ zahořklého rezignanta; v minulosti byl zničen politicky i odborně, rozpad rodiny, alkoholismus, léčení, bezvýchodná budoucnost. Tato postava je ale zároveň citově a charakterově nejsilnější a ne náhodou je příčinou závěrečné katarze. Z ženských figur je nejdůležitější tlustá Helenka, soužící se nenaplněnou láskou, racionální Petra, řešící svou seberealizaci emigrací a stárnoucí Běhalová, matka spravedlnosti a naděje, které však vlastní život utíká pod rukama. Do takto jasně daných a rozehraných postav vstupuje Mírek, mladý, ničím nezatížený inženýr, který však od života příliš neočekává a ani mu příliš nedává. Realitu hodnotí ironickým humorem, nesnaží se nic

---

<sup>30</sup> Vorel: e-mailová korespondence 24. 3. 2010 .

kritizovat, ukazovat, moralizovat, od všeho si drží jistý odstup a nadhled. Jeho klad je v tom, že nekoná záměrně zle a že si zachovává stále svou identitu. Mirek je katalyzátorem příběhu, na jeho postavě se jako v křivém zrcadle odráží absurdita okolního světa.“<sup>31</sup>

### **Jan Lukeš: *Není Kouře bez ohně (Kinorevue, 1991)***

Jan Lukeš svou recenzi začíná konstatováním o distribučním úspěchu filmu, ačkoliv ten se nekonal. Vzápětí na film v souvislosti s názvem Kouř mylně aplikuje jako hlavní myšlenku filmu přísloví „Kdo chce zapalovati, musí sám hořeti“, přičemž má na mysli hlavního hrdinu. „*Není snad (holé schéma příběhu filmu) právě o tom, jak zapálený jedinec dokáže založit v pravdě revoluční požár?*“ [Lukeš 1991: 15]

Autor se v textu nevěnuje rozboru, ale především okolnostmi vzniku filmu, komentuje dopad politických a společenských změn na Kouř i ostatní filmy. Na rozdíl od jiných filmů ale Kouři revoluce prý prospěla, protože zdržení natáčení umožnilo zahrnutí aktuálních reflexí, takže se snímek nejen vyjadřuje k době minulé, ale také k současné i budoucí. K „revolučnímu“ závěru Jan Lukeš dodává, že nebýt jeho, mohl by film působit *jako „... všechny ty výchovně laděné normalizační příběhy o neohroženém jedinci, pokládajícím svou angažovanost na lopatky nikoliv systém – ten je přeci bezchybný – ale jeho jednotlivé bezcharakterní reprezentanty, a tím ukazujícím cestu ke světlým zítřkům“* [Lukeš 1991: 15]. To by však Tomáš Vorel nikdy nedopustil, protože právě ony- jak filmy, tak světlé zítřky – jsou právě tím, proti čemu režisér bojuje.

---

<sup>31</sup> Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Kouř, Vorel, T: Realizační explikace, str. 2.

Jan Lukeš si také nemůže odpustit zmínku o „zjevné pitomosti“ příběhu a „ideové přímočarosti“, které zachraňuje „zajímavá stylizace do jakéhosi nového muzikálově voicebandového žánru“ [Lukeš 1991: 15]. Na konci své kritiky se přiblížil ke správnému výkladu<sup>32</sup> filmu myšlenkou, že pravý účinek snímku vzniká právě kombinací vysoce stylizované formy, která staví především na hudbě, obrazu a hereckých výkonech a úmyslně schematického scénáře.

### **Renata Ševčíková: *Není kouře bez Vorla* (Film a doba, 1991)**

Renata Ševčíková začíná svou kritiku skeptickým vyjádřením na adresu české kinematografie, návštěvnosti kin, budoucnosti Barrandova v čele s Václavem Marhoulem a nevhodnou dobu na uvedení filmu s touto tematikou a neúčinnou reklamní kampaň, podporovanou výrobcem cigaret. Kritizuje také fakt, že se *Kouř* příliš odchytil od svého předobrazu, muzikálu Ing. a ztratil mnoho parodických prvků a hudebních a voicebandových výstupů.<sup>33</sup>

Většinu textu Renata Ševčíková věnuje rozboru hereckých výkonů; správně odhaluje záměrnou vyhraněnost typů postav a dělí je do tří skupin: zlé, směšné a smutné, přičemž „...zesměšnění zla a zesmutnění směšného není vyloučeno“ [Ševčíková 1991: 58]. Hlavní postavu inženýra Mirka Čápa považuje za jedinou, která v průběhu filmu prodělává nějaký vývoj – od nezájmu až k poznání, že celý systém je špatný a proto dojde k finální

---

<sup>32</sup> Jako „prototyp správného výkladu“ filmu je brána režijní explikace a režisérem proklamovaná recenze Václava Jamka.

<sup>33</sup> Tomáš Vorel vysvětluje, proč ubyly ony taneční výstupy: „Hlavně proto, že natočit hudebně taneční výstup vyžaduje mnoho času a peněz. Je to vlastně klip. A minuta klipu je několikanásobně dražší, než minuta celovečerního filmu. Třeba píseň „Berem kramle“ jsme točili tři dny a ve filmu je to minuta. Takže kdybychom točili každou minutu filmu tři dny, tak bychom ten devadesátiminutový *Kouř* točili celý rok. Zkrátka byl přesný natáčecí plán, který se nesměl překročit a rozpočet, který se nesměl přešvihnout“ [Vorel: e-mailová korespondence, 27. 4. 2010].

vzpouře.<sup>34</sup> Ševčíkové výtka, že herecký projev Jana Slováka zůstává stále stejný a jeho hlavní hrdina se oproti ostatním postavám stává „nevýrazným a všedním“, je tedy neopodstatněná, protože „inža“ opravdu zůstává stále stejný, potouchle se usmívající okolnímu dění.

Také herecké výkony ostatních postav jsou promyšlené a ne náhodné; herecké provedení jednotlivých typů je přesně takové, jak je uvedeno v režijní explikaci. Rozsáhlá kritika Ševčíkové režiséra Vorla kvůli nevyváženému vedení herců (a neherců) je tedy také zbytečná. Jako největší klady filmu vidí autorka recenze stejně jako ostatní recenzenti zvukovou a obrazovou stránku filmu, chválí mistrné propojení obou oblastí. Podobně jako ostatní pak jako slabiny hodnotí scénář a herecké výkony. Závěrečnou aktualizaci filmů považuje také v duchu ostatních recenzí za „méně násilnou než jak ji známe z jiných současných českých filmů.“

Na závěr autorka konstatuje, že Vorel je sice výjimečný režisér, avšak nedává mu velké šance na další úspěšnou tvorbu, protože na své projekty vzhledem ke zvláštnosti svého stylu pravděpodobně (na rozdíl například od Jaroslava Soukupa) bude těžko shánět peníze, což se nakonec ukázalo jako opodstatněná obava.

---

<sup>34</sup> V závěru filmu se však Mirek vrací do své původní ironické polohy: viz režisér „*Nejdříve je Mirek bezstarostný hejsek, který vše shazuje a ironizuje. Pak zjistí, že nový projekt, který má vypracovat, není vůbec nový, ale už to předtím udělal ing. Křížek. Z bezstarostného šprýmaře se stane detektiv, který pátrá po temné a nebezpečné historii projektu. Díky tomu se dostane do spárů straníků, mládežníků, estébáků, policajtů a opilců, kteří ho varují, aby dal od projektu ruce pryč. Zdá se, že to Mirek všechno vzdá a začlení se, tak jako všichni, do zaběhlé mašinérie. Když ho ale nakonec opustí milovaná dívka, nemá už co ztratit a vyhřeze z něho nakumulovaný zášť. Na schůzi zabije partajníka Šmída a tím spustí podnikovou revoluci. Sám má ale na rukách pouta, takže půjde sedět. Zapálí si tedy svoji startku a zazpívá svůj oblíbený popěvek. Přestože prožil ve filmu psychické drama, je zpátky ve své ironické poloze. Pochopil, že systém moci se jenom potočil, ale nezměnil, protože moc nelze změnit“ (Vorel :e- mailová korespondence, 27. 4. 2010).*

### **Anna Franklin: The Smoke (Screen, 1991)**

Ani Anna Franklinová nevěnuje filmu *Kouř* rozsháhlou recenzi, ale jen krátký článek víceméně informačního charakteru. Hned zpočátku píše, že po úspěchu *Pražské pětky*, která se v Československu stala téměř kultovním filmem, se Tomáš Vorel díky filmu *Kouř* ukazuje být jedním z nejzajímavějších nových československých režisérů. Při výkladu děje ale nepravdivě uvádí, že motivací hlavního hrdiny je snaha o modernizaci továrny, načež když tyto snahy ztroskotají, odmítne se podvolit a přizpůsobit panujícím podmínkám jako ostatní charaktery ve filmu a místo toho se pokusí vzbouřit proti svým nadřízeným a pokusí se o převrat. O postavách pak říká, že jsou tak excentrické, jak jen to jde, aby nesklouzly do fraškovitosti, ale zůstaly nepříjemně pravdivé a přesvědčivé. Dále píše, že herec Jan Slovák má před sebou hereckou budoucnost.

Ke konci krátkého textu se pak zamýšlí nad možnou úspěšností Kouře v zahraničí; na rozdíl od příliš provinční *Pražské pětky* míní, že *Kouř* - „navzdory podivným tanečním kreacím“ - nabízí inteligentní zobrazení českého života. Film také označuje za jedno z nejvýznamnějších barrandovských uvedení roku a vyjadřuje naději, že producenti najdou dostatek financí na uvedení *Kouře* na mezinárodních festivalech.

### **Václav Jamek: Vorel není Orwell (Tvar, 1991)**

Recenze spisovatele Václava Jamka je jediná odborná recenze na film *Kouř*, která nabízí hlubší vhled do podstaty Vorlova filmu a odhaluje jeho možná na první pohled a běžnému divákovi skryté a hlubší významy. Je to zároveň také jediná recenze, kterou režisér uznává za výstižnou a užitečnou.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Viz Vorel: e-mailová korespondence 24. 3. 2010.

Svou recenzi Václav Jamek začíná úvahou, „...jak komplexní vztah ke světu, podaný v propracovaném uměleckém tvaru, může unést parodie.“ Pokračuje schválením použití Vorlovy poetiky; schematičnost děje i postav je podle něj v pořádku, protože film je svým způsobem typ *commedie dell'arte* nebo pimprlového divadla, ve kterých není prohraškem pracovat s „prefabrikovanými, označenými díly a charaktery, přesto však dává film pocítit hutnost a plnost uceleného, byť groteskního universa.“

Jako podstatu Vorlovy poetiky pak Václav Jamek vidí dvě veličiny, které tvoří základ díla a bez nichž by byl *Kouř* jen běžnou satirou či pochybnou alegorií. Jsou to dekor, který je nejpropracovanější částí filmu, a rytmus, který ho doplňuje. Ponuré prostředí Václav Jamek přirovnává k vizi světa zobrazované Georgem Orwellem, potažmo Michaelem Radfordem ve filmu *1984*. Tomáš Vorel však podle něj vytvořil parodii na orwellovské zobrazení - antiorwelliádu; vize totalitní společnosti je tu transformována na všudypřítomnou socialistickou každodenní ušmudlanost (chodby, kanceláře, kantýna, hospoda, kotelna...včetně nesmyslného souboru kádinek v projekční kanceláři; této drobné, ale ne nevýznamné hříčky si žádný z ostatních recenzentů nevšiml.)

Zásadní je Jamkův výklad hlavní postavy, inženýra Mirka Čápa v podání Jana Slováka. Jako jediný z recenzentů v něm totiž poznává figuru, která se prolíná celou tvorbou Tomáše Vorla: postavu Kašpárka. Nese jeho tvář, mimiku, potouchlý úsměv, se kterým pozoruje okolní dění, občas si zazlobí („A já vám to nepovím, protože jste zvědaví.“) Není ale naivní, je chytrý; vidí a chápe, jak to chodí, ale nehodlá se do toho zapojovat, a bezúhonnosti dosahuje nezávislostí. „Kašpárek neprohlašuje, nezatrácuje, nepožaduje; jen něco v každém případě dělá a něco v žádném případě nedělá.“

Přehledka typizovaných postav, které Kašpárka obklopují, představují jeho spoluhráče a protihráče: je tu Androš, Disident, Kajicnice, Oportunista, Hajzl, Generál, Kráska, Šoumen, Šeredka – ti všichni vytvářejí jakousi lidskou komedii (a lidské komedie jsou přesně to, co Tomáš Vorel vytváří, protože takový je podle něj lidský život: „To, co se kolem nás v životě odehrává, je samo o sobě nadsazené a výsměšné. Lidé, když mluví a něco dělají, tak jsou karikatury sebe samých. Dokonce bych řekl, že realita je daleko nadsazenější a směšnější a absurdnější, než vidíte ve filmech. Jen si vzpomeňte, co jste v životě kdy zažili, třeba na gymplu, nebo s milenkou, nebo v opilosti, o dalších drogách ani nemluvě... Musíte uznat, že kdybyste to všechno natočili, tak by to byla nejšílenější komedie na světě a nikdo by vám neuvěřil, že se to stalo.“<sup>36</sup>

Soudržnost filmu je podle Jamka podporována paralelou s historickými událostmi doby, se kterými však syžet nestojí ani nepadá. Paralela je však tak volná, že ji lze vykládat jako provokaci.

Fakt, kterého si opět všiml pouze Jamek, je způsob, jakým Vorel zobrazuje postavu disidenta, inženýra Křížka, který byl za „podvratný návrh“ zničen politicky i lidsky a odsunut „pod zem“, do kotelny. Toho konečný úspěch a vítězství – je dosazen na uvolněné místo po zemřelém řediteli – zastihne zcela nečekaně a zčásti i z donucení. Tomáš Vorel se tak dle Jamka vyhnul jednak ohranému zobrazení obdivu vůči disidentům, které bylo součástí mnoha čerstvě porevolučních filmů, jednak varování před „sebezbožněním“ disentu. Výsledkem je spíš než cokoliv jiného zobrazení ironie dějin.<sup>37</sup>

Konec recenze autor věnuje úvaze o funkčnosti parodie v uměleckém díle, v tomto případě filmu: „Parodie je hodnotová agrese, již se jedna

<sup>36</sup> Viz Vorel: e-mailová korespondence, 24. 3. 2010.

<sup>37</sup> „Disidenty jsem viděl jako mytické postavy, takové Blanické rytíře, kteří až bude nejhůř, tak nás zachrání, což se vlastně tak stalo,“ řekl Tomáš Vorel, což ilustruje jeho vztah k disentu [e-mailová korespondence, 24. 3. 2010].

hodnota snaží dokázat svou převahu nad jinou hodnotou tak, že svým vstupem rozvrátí logiku pseudohodnoty. V situaci velkého potlačení hodnot může tak parodie jakoby negativním otiskem všeho, co musí přemoci, nabýt komplexitu a hloubky autentického uměleckého činu.“ Film Kouř Tomáše Vorla je právě takovýmto úspěšným pokusem umělecky ztvárněné parodie: podařilo se mu vytvořit ironický, ale kompaktní svět. Na závěr Václav Jamek vyjadřuje myšlenku, že po dovedení parodie k dokonalosti by se Tomáš Vorel mohl pustit do propracovávání jiných směrů – například více propracovávat postavy a jejich příběhy, nebo přidat na filozofičnosti.

## 10) Závěr

Hlavní zásadou Tomáše Vorla je, že jestliže chce tvůrce o něčem točit, měl by to zažít na vlastní kůži. Proto se ve své filmové tvorbě vyjadřuje zásadně k věcem aktuálním. Tak tomu bylo i v případě filmu *Kouř*; natáčení probíhalo paralelně s průběhem událostí sametové revoluce, v posledních komunistických baštách – železárnách a slévárnách Klementa Gottwalda.

*Kouř* byl jeden z mnoha filmů, které vznikaly v této době, a jejichž tvůrci se proto snažili o jejich aktualizaci. Mnoho těchto filmů však rychle zastaralo, buď pro svou naivitu, nebo příliš rychlé a překotné změny ve scénáři. Také tvůrci *Kouře* provedli několik drobných změn, které však vyznění filmu nijak dramaticky neměnily. Jak režisér, tak dramaturg i producent se shodli na tom, že *Kouř* nezastaral; důvodem byl především žánr filmu. Tomáš Vorel totiž nezvolil realistickou formu zobrazení, ale žánr grotesky v kombinaci s muzikálovými výstupy, což se pro další život filmu ukázalo jako šťastná volba. Na rozdíl od ostatních filmů, které vznikly v té době, *Kouř* totiž nezapadl a je aktuální dodnes; dokonce se stal kultovním filmem.<sup>38</sup>

Tzv. umělecké zpracování a také téma však bylo také jednou z příčin, proč se film při svém prvním uvedení nesetkal s velkým úspěchem; prvotní příčinou byly přirozeně politické a společenské změny. Hlavně proto se o 7 let později obrátil Tomáš Vorel na Čestmíra Kopeckého, který se zasloužil o obnovenou premiéru filmu, na které diváci přijali film o poznání lépe.

Po revoluci neprocházela změnou jen česká kinematografie, ale i filmová kritika; to se odráželo i na přijetí filmů ze strany filmových kritiků. Jediný hlubší rozbor filmu *Kouř* vytvořil Václav Jamek, dalších recenzí na film není mnoho.

---

<sup>38</sup> Fenomémem kultovních filmů (nejen) u nás se ve své diplomové práci zabýval Lukáš Kalivoda [Kalivoda :2005].

Styl Tomáše Vorla je svou poetikou skutečně pevně spjat (mimo jiné) s uměleckým uskupením Pražská pětka. S umělci, kteří v těchto uskupeních figurují, Tomáš Vorel začínal vymýšlet své první skeče a natáčet své první amatérské filmy. Sám je označuje za největší školu, které se mu dostalo. Jedná se především o Davida Vávru, Jaroslava Rónu, Milana Šteindlera, Tomáše Hanáka a další. Ti také figurují ve většině jeho filmů. Tyto umělecké skupiny – Divadlo Sklep, Recitační skupina Vpřed, Baletní jednotka Křeč, Taneční skupina Kolotoč a Pantomimická skupina Mimoza vznikaly víceméně náhodně. Zakládali je a působili v nich mladí lidé, nová generace nepoznamenaná šedesátými léty, která se svou tvorbou bouřila proti systému, ve kterém žila. Konec tohoto systému se stal také většině těchto souborů osudným, přetrvalo pouze divadlo Sklep, které hraje dodnes. Většina tvůrců se ale vydala vlastní cestou za vlastními projekty.

Tomáš Vorel se dnes věnuje pouze natáčení filmů, které si produkuje sám ve své společnosti Vorelfilm. Jeho styl je v české kinematografii neobvyklý, mnoho lidí jeho filmy popouzí. Režisér však má jasnou představu o tom, co chce sdělit, a jakým způsobem, a nehodlá se nikomu podvolovat, ani vidině zisku nebo úspěchu na soutěžích. To je vlastnost, která je u dnešních tvůrců vzácná a hodná obdivu. Tomáše Vorla toto přesvědčení neopouští už od počátku jeho tvorby.

## **Resumé**

This work deals about the development of style of the controversial film director Tomáš Vorel and mainly about his first film *Kouř* (1989). The film is interesting for several reasons: for the time that it was shot, and for its artistic style. The year 1989 is important for the history of the Czech republic: the velvet revolution caused the end of the communist regime and brought freedom both to the people of the Czechoslovakia, and to the filmmakers. Many of them naturally wanted to reflect these events in their films, but not all of them were successful. Tomáš Vorel with his film succeeded - thanks to the artistic style. The realistic reflections of the velvet revolution got old and are not actual today. *Kouř* has survived and even became sort of cult movie.

The main purpose of my work was to explore, how did the style of Tomáš Vorel develop, who and what had the main influence over him and how did his career start; then, how the film *Kouř* was made and what changes were made in the script because of the political changes. I also explored the reviews of the film. For the context, I tried to bring closer the situation in the cinematographic and theatrical sphere in the 80s.

## Seznam pramenů a použité literatury

### Literatura:

Dvořák, Jan: *Divadlo v akci*. Praha: Panorama, 1988.

Dvořák, Jan, ed.: *Sklep: 1971-1999*. Praha: Pražská scéna, 1999

Čulík, Jan: *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007.

*Film a dějiny*. ed. Petr Kopal. Praha: Nakladatelství Lidových novin, 2004

*Filmová ročenka 1997*. Praha: Národní filmový archiv, 1998.

Halada, Andrej.: *Český film devadesátých let: od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.

Holub, David: *Cesta z města Tomáše Vorla. Portrét filmového režiséra*. Praha: Primus, 2000.

Hořínek, Zdeněk: *Proměny divadelní struktury*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů, 1988.

*Mimoza : jak David Vávra a Tomáš Vorel objevovali pantomimu*.ed. Jan Dvořák. Praha: Pražská scéna, 2007.

Monaco, James: *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004.

Melounek, Pavel: *Čeští filmaři, něžní barbaři*. Praha: Bohemia, 1996.

Melounek, Pavel: *Horečky všedního dne aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let*. Praha: Československý filmový ústav, 1987.

Vítkovský, Karel ed., kol. autorů: *Filmové technické minimum*. Praha: Československý filmový ústav, 1982.

## **Články:**

Franklin, Anna: *The Smoke*. *Screen*, 1991.

Hejková, Kateřina. Prokletý režisér. *Mladý svět*, 1996, č. 2, s. 56.

Hofmanová, Libuše. Rozhovor s režisérem Václavem Vorlíčkem. *Film a doba*, 1987, č. 10, s. 543 – 548.

Jamek, Václav: Vorel není Orwell. *Tvar*, 1991, č.23, str.7.

Kopaněva, Galina. Filmy po vysokoškolsku. *Scéna*, 1984, č. 11, s. 5.

Koura, Petr: Listopad 1989 na stříbrném plátně. Malý zájem tvůrců hraných filmů. *Dějiny a současnost*, 2009, roč. 31, str. 44-47.

Lukeš, Jan: Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970-1996. *Illuminace*, 1997.

Lukeš, Jan. Není kouře bez ohně. *Kinorevue*, 1991, č. 9, s. 15.

Reinisch, Jan. Kouř na rudém nebi. *Reflex*, 1991, č. 4, s. 44.

Ševčíková, Renata: Není kouře bez Vorla? *Film a doba*, 1991, roč. 37, str. 57 – 58.

## **Diplomové práce:**

Kalivoda, Lukáš: *Kultovní film v Čechách. Přenos dialogových fragmentů z filmu do marketingových forem*. Bakalářská diplomová práce. Brno: 2005, vedoucí práce : Mgr. Pavel Skopal, 65 str.

## **Www stránky:**

[www.vorelfilm.cz](http://www.vorelfilm.cz)

<http://25fps.cz/clanek/nazev:portret-tomase-vorla---2-cast>

<http://www.nekultura.cz/film-profilu/tomas-vorel-ptak-preletavy.html>

<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-produkce-kp/vse-o-kp/pedagogove/>

[http://www.totalita.cz/1989/1989\\_0600.php](http://www.totalita.cz/1989/1989_0600.php)

**Produkční materiály:**

Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty,  
Film: Kouř, Vorel, T: Realizační explikace

Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty,  
Film: Kouř. Výrobní zpráva

Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty,  
Film: Kouř, Dopis řediteli FSB K. Vejříkovi, J. Blažek

Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty,  
Film: Kouř, Vorel, T., Tuček, L.: Technický scénář. Prosinec 1988, červenec 1989.

**Přílohy:**

- 1. Korespondenční rozhovor s Tomášem Vorlem, režisérem filmu**
- 2. Rozhovor s Janem Gogolou, dramaturgem filmu**
- 3. Korespondenční rozhovor s Alešem Danielisem, tehdejším distribučním ředitelem Lucernafilmu, nynějším ředitelem Bontonfilmu**

## **Rozhovor s režisérem filmu *Kouř* Tomášem Vorlem**

**Společným rysem vašich filmů je kritika nejprve československé (Kouř), poté české (Kamenný most, Cesta z města, Skřítek, Gympl, Ulovit miliardáře) společnosti. Jako zkušeného kritického tvůrce se vás tedy ptám, proč si myslíte že taková kritika má cenu i za cenu „komerčního neúspěchu“. (Předpokládám tedy, že kdybyste si to nemyslel, tak byste to tak netočil.)**

Ve filmu *Kouř* se skanduje: To nemá cenu! Má to cenu? Má to cenu! Má to cenu!!! Takže vidíte, že kritika v mých filmech cenu má! Ale já bych to raději nenazýval kritikou, protože to zavání kritikou novinářů a recenzentů a diváckou kritikou na webu. Každý chytrák dneska kritizuje, aniž by něco uměl a něco někdy sám vytvořil. Kritika je v módě. Takže já svými filmy nechci něco kritizovat! Jsou to spíše reflexe mé doby, obrazy z toho, co kolem sebe zažívám, takové stylizované dokumenty. Já nemůžu točit, tak jako většina mých kolegů režisérů, jenom řemeslo. Vzít někoho dokonalý scénář a zrealizovat ho? Já ten příběh musím sám prožít, nebo spoluprožít. Jinak je to pro mě bezcenné, i když je to třeba dobře napsané a bylo by to určitě úspěšné a vydělalo mnoho peněz a přineslo mnoho Českých lvů. Odmítl jsem už spoustu dobrých scénářů. Naposledy třeba scénář *Lidice, Pouta Charleston and Savannah...* A také spoustu vlastních scénářů jsem nenatočil, protože mě nepřesvědčily...

**Převažuje kritika, nebo nadsázka a „výsměch“? Jak se tenhle poměr měnil/mění časem ve vaší tvorbě? Proč je lepší se lišit než zařadit se mezi „hezké české barevné reklamní líbivé příjemné“ filmy?**

Jak jsem pravil, není to “kritika”. Ale není to ani “nadsázka” ani “výsměch”. To jen to tak na diváka působí, když se ty scény sestříhají za sebou a dá k tomu hudba. To, co se kolem nás v životě odehrává, je samo o sobě nadsazené a výsměšné. Lidé, když mluví a něco dělají, tak jsou karikatury sebe samých. Dokonce bych řekl, že realita je daleko nadsazenější a směšnější a absurdnější než vidíte ve filmech. Jen si vzpomeňte, co jste v životě kdy zažili, třeba na gymplu, nebo s milenkou, nebo v opilosti, o dalších drogách ani nemluvě... No musíte uznat, že kdybyste to všechno natočili, tak by to byla nejšílenější komedie na světě a nikdo by vám neuvěřil, že se to stalo. Takže, když scénárista píše příběh ze života, tak musí cenzurovat a ty nejšílenější zážitky do filmu nedat! Příběh musí být pravděpodobný a uvěřitelný. Ale život sám o sobě je nepravděpodobný a neuvěřitelný. Takže ty moje filmy jsou jen slabý odvar skutečnosti...

A proč nedělám líbivé filmy? Ale já je dělám! Lidem se líbí! Někdy to třeba chvíli trvá, než to pochopí. Třeba u filmu *Kouř* to trvalo deset let. A i ten můj nejdepresivnější, nejponuřejší *Kamenný most* se dnes začíná divákům líbit a kupují si divídička. No a *Miliardáře* to teprve čeká. Chce to totiž odvalu. Jednak odvalu tvůrců a hlavně odvalu diváků. Buď je zbabělý tvůrce a točí lehká, líbivá, nehořlavá témata, jen aby se lidi hrnuli do kina. Nebo tvůrce zbabělý není a šlápne do toho, ale pak jsou zbabělí diváci a nechtějí to vidět a utíkají z kina. Anebo se stane zázrak a nejsou zbabělí ani tvůrci, ani diváci. Jedině takhle vzniknou filmy, které přečkají věčnost. A přiznejme si, kolik filmů, z těch všech už natočených, si dnes pamatujete?

### **Proč si myslíte, že vaše filmy většinu lidí tak „vytáčí“?**

Když vám teď řeknu, že muchomůrka červená není jedovatá houba, a

že ji můžete klidně usušenou jíst, tak vás to taky vytočí. Už vidím ty rozvášněné články všech houbařů a mykologů a rodičů a učitelů. A přitom já ji několikrát jedl a nejsem mrtvý. A náš přední toxikolog RNDr. Jaroslav Klán mi také potvrdil, že je jedlá. Tu muchomůrku jím zároveň ze srandy a zároveň vážně, protože ona je srandovní a vážná zároveň. Ta houba je totiž jako ty moje filmy. Vážná sranda a srandovní vážnost dohromady. Ale ten, kdo muchomůrku nikdy nepozřel, tak si o ní může psát, co chce, ale vždycky mine cíle. A jestli chce někdo kritizovat film *Ulovit miliardáře*, měl by nejdříve zažít prostředí miliardářů, lobbistů, politiků a novinářů, aby viděl, jak to ve skutečnosti chodí. Můžu sice chodit každý den do kina, denně přečíst jednu knihu, kouřit a diskutovat v kavárnách o kinematografii, ale tím skutečnost nepoznám. To je jen zprostředkovávaná virtuální skutečnost. Takže tyhle kritiky těchhle kritiků mě vůbec nezajímají. Jedinou smysluplnou kritiku, co jsem kdy přečetl na svůj film, tak byla od Václava Jamka na film *Kouř*.

### **Jak těsně před revolucí fungovala filmová cenzura? Musel jste kvůli ní nějak měnit scénář?**

Filmová cenzura funguje pořád stejně. Před revolucí i dnes. Zkrátka, když dáváte někomu scénář, tak chcete, aby ten film podpořil a zafinancoval. Takže ten scénář musí být napsán tak, aby ho pochopil, aby se neurazil, aby se necítil ohrožen, aby to nevyznělo protispolečensky, nebo protistátně, aby cítil, že na film budou chodit lidi a možná i něco vydělá. Takže první verzi scénáře píšu jen pro sebe a zcela svobodně, včetně sprostých slov. No a pak dělám cenzurní verze. Tedy vlastně autocenzurní. Ano, tento postup jsem si nevymyslel, to mě naučil život. Tolikrát mi scénář už vrátili na přepracování. Ať už to bylo na Famu, nebo v komunistickém studiu Gottwaldow, nebo v kapitalistickém studiu Barrandov, nebo Státní fond kinematografie, nebo Česká televize, nebo soukromý producent... Pokaždé jsem dělal minimálně 3 verze scénáře. Určitě se ten scénář tím přepracování také zlepšuje, ale

zároveň se deformuje a sterilizuje.

**Jak probíhalo psaní scénáře s Lumírem Tučkem, jak dlouho jste ho psali? Jak to bylo s distribucí Kouře? Jak jste na film sháněl peníze?**

První předobraz filmu *Kouř* byl muzikál *Ing.*, můj absolventský film na FAMU. Tou dobou za námi přišel dramaturg Jan Gogola, jestli bychom nechtěli natočit v Gottwaldově svůj debut. Tak jsme s Lumírem Tučkem začali psát celovečera. Trvalo nám to tak tři roky, a verzí bylo asi deset. A názvů také: *Ing*, *Inža*, *Iža kouří clayky*, *Má to cenu*, *Viktor*, *Mladá úřednice*, *Kuřáci*, *Kouř*...Bylo to způsobeno také tím, že se překotně měnila společenská situace a my na ni stále reagovali, původní scénář *Kouře* například nekončil revolucí. No a těsně před natáčením se ředitel studia Gottwaldov dozvěděl, že jsme podepsali "Několik vět", tak celé natáčení zastavil. Trvalo další půl rok, než film vzala pod svá křídla dramaturgická skupina Jiřího Blažka na Barrandově. Natáčelo se v únoru a březnu 1990 v Ostravě v NHKG a VŽKG, což byl poslední výspy totalitního bolševismu. Zažili jsme tam několik komunistických demonstrací a pučů proti Havlovi, šel nám z toho mráz po zádech. Do toho jsme se všichni dusili sirně-olověným vzduchem koksáren. Ale film jsme natočili, sestříhali a šel do kin.

**Viděl jste film Petra Nikolaeva ...a bude hůř? Myslíte si, že distribuce po hospodách je pro tenhle druh „undergroundového“ filmu dobrá volba? Eventuálně, šel byste do toho taky?**

...a bude hůř jsem viděl v hospodě v Chudenicích, kde jsme slavili padesáté narozeniny. Ten náš slavný ročník 1957: Vávra, Šteindler, Hanák, Róna, Uhlíř... A Uhlíř v tom filmu zrovna hraje a velkou roli. A pak v tom

filmu zemře a má pohřeb. Takže to na mě silně působilo. To promítání na zed' mezi püllitry piv, to se k tomu filmu náramně hodilo. Byl to geniální nápad producenta Čestmíra Kopeckého a určitě mu i vydělal. Ale vy víte, že já jsem průkopník digitální kinematografie a digitální projekce, takže celouidový pás беру jen jako nostalgii a nechci se k němu nikdy vracet, ani o něm už hovořit...

**Když srovnáte filmy, pojednávající o cca stejném časovém období (konkrétně třeba *Kouř s ..a bude hůř*), jak se podle vás odrazí ve filmu, že se natáčí v průběhu událostí, nebo 20 let potom?**

Já myslím, že se to nijak neodrazí. Obojí přístup může skončit dobře, nebo špatně. Ale jak jsem už pravil: Tvůrce by tu dobu měl prožít na vlastní kůži, když o tom chce točit. A jestli myslíte, že je odvaha točit o estébácích a komunistech dvacet let po pádu režimu, tak to žádná odvaha není. Je to móda. A točit filmy o fašistech šedesát let po pádu fašismu, tak to je manýrismus. A točit filmy o katolické církvi, tak to už je totální pomatenost.

**Co si myslíte o filmech, které zpracovávají téma socialistického režimu „laskavě a smířlivě“? Jak se liší jejich umělecké přínosy od těch syrovějších a možná realističtějších? (*Báječná léta pod psa, Pelíšky, Kolja, Pupendo, Zemský ráj to napohled...*)**

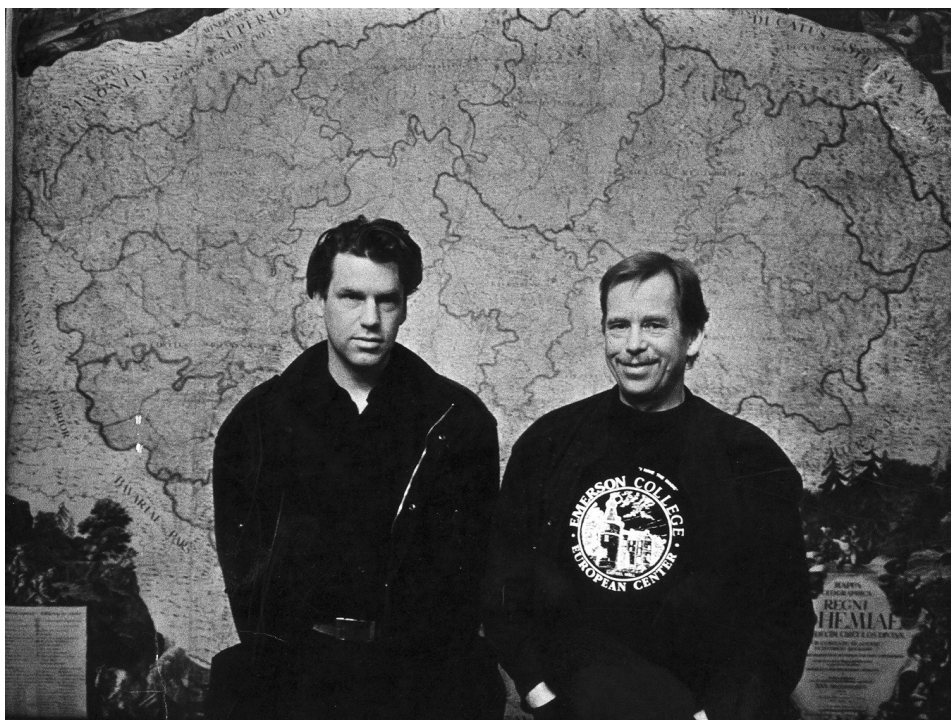
Můj kamarád Jarda Róna řekl asi tuto větu: “Nejdřív ať se nám Rusáci veřejně omluvěj! A teprve potom o nich můžeme natočit filmy jako Kolja, kde jim jako odpouštíme.” Ale každý ať točí, co umí a jak to umí.

**Jak moc je Kouř autobiografickou výpovědí? Četla jsem kdesi tvrzení, že mladý inža je vaše alter ego a inspiraci jste čerpal ze svých studií na ČVUT...**

Chcete to vědět procentuálně? Tak 45,5% je to autobiografická výpověď a 44,5% je to stylizovaný příběh. S Lumírem Tučkem jsme čerpali z našich inženýrských studií, rovněž tak ze studií každodenní socialistické reality, rovněž tak jsme čerpali z piva a cigaret...

**Jak jste tenkrát viděl disidenty? (otázka směřuje ke ztvárnění postavy kotelníka)**

Disidenty jsem viděl jako mytické postavy, takové Blanické rytíře, kteří až bude nejhůř, tak nás zachrání, což se vlastně tak stalo. Jinak jsem je znal jen z vyprávění, z novinových článků a Hlasu Ameriky. Prvního živého disidenta jsem poznal až na jaře v roce 1989 v restauraci Paroplavba, kam jsem chodil na oběd s Jardu Rónou. Najednou k nám ke stolu přisedl takový ryšavý mužiček a kouřil startky a říkal, že viděl *Pražskou pětku* a že ho právě pustili z vězení a že se jmenuje Václav Havel. Za chvíli se tam zjevila Olga Havlová a další disidenti a něco důležitého řešili. My jsme se s Rónou pekelně opili, abychom zahnali naše rozpaky a nervozitu. Ten den totiž kolem nás prošly dějiny, chystala se tam revoluce a my to vůbec netušili. Pak jsem se s Havlem ještě mnohokrát potkal a dokonce mu nabídl roli vrátného ubytovny ve filmu *Kouř*, ale on zrovna neměl čas, protože se stal prezidentem. Ale film si pak pustil na Hradě, ale moc se mu nelíbil ten konec. Tak jsem se s Havlem aspoň vyfotil před mapou Evropy. No a pak jsem mu nabídl roli presidenta v *Kamenném mostě* a to už si s chutí zahrál.



### **Jaký máte vztah k filmu *Kouř*?**

Tak jako mám vztah ke všem svým filmům. Vidím moc dobře, co je tam špatně a celý bych ho přetočil. Byl by delší, bylo by tam více zpívaných a skandovaných scén.

### **Recenzenti označují film jako kufkovský, havlovský, srovnávají s Orwellem. Ovlivňovali vaši tvorbu tihle pánové, nebo onu poetiku formovalo Divadlo Sklep?**

To bych lhal, kdybych tvrdil, že mě ti pánové neovlivnili. Četl jsem Orwela, Kafku i Havla a nejen tyto. Ovlivnil mě silně i Spejbl a Hurvínek, loutkové divadlo Zvoneček, Felix Holzman a Luděk Sobota. A osvobozené divadlo, Semafor, Cimermann, Polívka, Děrevo... No a pak Divadlo Sklep, Vpřed, Mimoza, Pražská pětka... Je toho tolik. A pak samozřejmě největší

inspirace přichází ze života. Ze života ve městě a zejména ze života v lese...

**Anne Franklin ve Screenu napsala, že by na rozdíl od *Pražské pětky* mohl mít *Kouř* úspěch i v zahraničí; jak to bylo? Byl film promítán v zahraničí, popř. jaké měl ohlasy?**

*Kouř* byl promítán všude možné ve světě a vždy vzbudil veliký ohlas. Ale nikdy žádný festival nevyhrál a nikdo ho nikam nekoupil...

**Jaké byly ohlasy na film po uvedení u nás v roce 1991?**

Film zcela propadl, nikdo na něj nechodil, kritiky nebyly valné. Tenkrát byly totiž v módě trezorové filmy šedesátých let a americké trháky. Takže to pro nás bylo velké rozčarování a zklamání. Ale *Kouř* si začal žít svou vlastní distribucí a za deset let se stal něčím, čemu se říká "kultovní film"...

**Proč ubylo těch zpívaných a tanečních výstupů? Třeba ta úvodní a závěrečná píseň?**

Hlavně proto, že natočit hudebně taneční výstup vyžaduje mnoho času a peněz. Je to vlastně klip. A minuta klipu je několikanásobně dražší, než minuta celovečerního filmu. Třeba píseň „Berem kramle“ jsme točili tři dny a ve filmu je to minuta. Takže kdybychom točili každou minutu filmu tři dny, tak bychom ten devadesátiminutový *Kouř* točili celý rok. Zkrátka byl přesný natáčecí plán, který se nesměl překročit a rozpočet, který se nesměl přešvihnout.

**Proč jste poté upustil od žánru muzikálu, resp. rytmikálu?**

Neopustil jsem žádný žánr, protože žádné žánry nikdy netočím. Používám vše svobodně, jak se to zrovna hodí. Třeba ve filmu *Cesta z města* je muzikálový

výstup „Dva skřítki jsou lesem“ Nebo ve filmu *Ulovit miliardáře* zpívá Matonoha ústřední píseň.

### **Prodělává postava Mirka ve filmu nějaký vývoj, nebo ne?**

Nejdříve je Mirek bezstarostný hejsek, který vše shazuje a ironizuje. Pak zjistí, že nový projekt, který má vypracovat, není vůbec nový, ale už to předním udělal ing. Křížek. Z bezstarostného šprýmaře se stane detektiv, který pátrá po temné a nebezpečné historii projektu. Díky tomu se dostane do spárů straníků, mládežníků, estébáků, policajtů a opilců, kteří ho varují, aby dal od projektu ruce pryč. Zdá se, že to Mirek všechno vzdá a začlení se, tak jako všichni, do zaběhlé mašinérie. Když ho ale nakonec opustí milovaná dívka, nemá už co ztratit a vyhřežne z něho nakumulovaný zášť. Na schůzi zabije partajníka Šmída a tím spustí podnikovou revoluci. Sám má ale na rukách pouta, takže půjde sedět. Zapálí si tedy svoji startku, zazpívá svůj oblíbený popěvek. Přestože prožil ve filmu psychické drama, je zpátky ve své ironické poloze. Pochopil, že systém moci se jenom potočil, ale nezměnil, protože moc nelze změnit.

### **Jaký byl rozdíl ve vedení herců ve filmu a v divadle? Herci byli zčásti také ze Sklepa, nechával jste je hrát stejně, jako tam?**

Na divadle se hraje výrazněji než ve filmu. Když je ve filmu celek, tak to divadelní herectví snese, ale když je detail, tak hrají jen oči, jen duše. Mnoho skleповských herců s tím mělo ve filmu problémy, hráli zkrátka moc. Někteří herci ve filmu vůbec hrát nedokázali. Před každým filmem dělám dlouhé herecké zkoušky. A je jedno jestli se jedná o profesionální, nebo amatérské herce, nebo o neherce. Všichni se musí dostat do společného jednotného stylu.

## **Rozhovor s dramaturgem filmu *Kouř* Janem Gogolou**

### **T.Š.: Co bylo impulsem ke vzniku filmu *Kouř*?**

**J.G.:** Film vznikl tak...já jsem v roce 1984, 1985 viděl na FAMU absolventský film Tomáše Vorla *Inženýr*. A mně se to strašně líbilo. Tenkrát jsem pracoval jako dramaturg tehdejšího FSG; šel jsem za ním a řekl jsem mu, že když tento film rozepíše na celovečeraček, tak by si to mohl v Gottwaldově udělat jako svůj debut. On tak na mě vytřeštil oči a řekl, že to nejde, a já mu říkám, já si myslím, že by to šlo. Přinesl mi první námět, já jsem řval smíchy, ale řekl jsem mu, Tome, to je tak zase na čtvrt hodiny, podobně jako ten *Inža*. No a potom on to psal s Lumírem Tučkem, tak dva tři roky se to vleкло.

### **T.Š.: Jak to bylo s přesunem filmu z tehdejšího Filmového studia Gottwaldov na Barrandov?**

**J.G.:** V květnu roku osmdesátdevět, týden před prvním natáčecím dnem to vedení Gottwaldova zadrželo. Oficiální zdůvodnění bylo...nebo vlastně ani nebylo, ale nějak to že jsme podepsali Několik vět tenkrát, ale to všichni, to i Marhoul, který tam byl na tom filmu jako produkční, Tomáš a další. Mě to bylo opravdu líto, ale je fakt, že mě to tenkrát překvapilo; ty scénáře se musely schvalovat na Ústředním ředitelství československého filmu, jako souhlas, protože na tehdejší dobu byl ten scénář velmi odvážný. Potom mě volal Vorel, že o ten film má zájem jedna barrandovská dramaturgická skupina, kterou vedl Jiří Blažek, který byl kdysi dávno ve Zlíně můj předchůdce, a já jsem říkal, to vypadá dobře. Tenkrát už se vědělo, že to je s komunisty nahnuté, takže Blažek udělal tuhle odvážnou věc a vzal *Kouř* do Prahy.

### **T.Š.: Jak probíhalo psaní scénáře a natáčení?**

**J.G.:** Jak se to psalo, tak tam samozřejmě občas byly nějaké problémy, a dlouho jsme nebyli schopni vymyslet, že to bude *kouř*, ten předmět toho, co

ta fabrika vyrábí, nebo co by mohla vyrábět, protože ona to znečišťuje a tak podobně. Začalo se točit v Praze začátkem listopadu 1989, přišel 17. listopad, takže přerušení. No a potom nám vyčítali - nebo konstatovali, že jsme tam tak jako konjunkturálně měnili nějaké věci, ale byl tam jenom lehce pozměněný závěr a ten Václav, ten kotelník, tam je už v té předchozí verzi, takže k žádnému obrovskému přepisování nebo úpravám nedošlo.

**T.Š.: Vzpomenete si na uvedení filmu? Jak ho diváci přijali?**

**J.G.:** Film byl hotový někdy na jaře devadesátého roku a on přišel do strašně blbého období, protože ti lidé přestali chodit – na koncert Merty a Nohavici přišlo patnáct lidí, a ta divadla, která předtím „táhla“ revoluci před pár měsíci, byla prázdná. Najednou ti lidi měli zájem o úplně jiné věci, otvíraly se hranice atd. Ten Kouř přišel do té nejhorší možné divácké doby. My jsme ho pak promítali Václavu Havlovi na Hradě, a jemu se to moc líbilo, i Olze, a slíbil tam Vorlovi, že v jeho dalším filmu bude hrát, takže v Kamenném mostě se Václav Havel prochází po mostě. Ten konec v Kouři se mu moc nelíbil, protože mu to připomínalo jeho.

Film přišel do doby, kdy se nechodilo na nic. Ani na ty americké filmy, co k nám přicházely.

**T.Š.: Jak to bylo s obnovenou premiérou v roce 1997? Kdo ji inicioval?**

**J.G.:** V tom roce 1997 to vytáhnul Čestmír Kopecký, protože on si tenkrát pronajal na Vinohradské třídě v Praze kino na takové ty trošku slušnější filmy, a začal *Kouřem*. Takže tam byla obnovená premiéra *Kouře*, ale bylo to v jednom kině. Tam se na to chodilo, ale bylo to jen jedno kino, a mě je to strašně líto, protože já ho považuju za skvělý film, tou stylizací, tou hněvivou křečovitou výpovědí.

**T.Š.: Jaká byla generace mladých tvůrců, sdružená do Pražské pětky? O co jim vlastně šlo?**

**J.G.:** Ta generace Sklepa, protože já jsem ty kluky poznal, a naše generace byla starší než oni, byla jiná než ta naše generace. My jsme s tím bolševikem hráli hru. Byli jsme konformní a snažili jsme se propašovat do toho filmu něco, kde bychom ho takzvaně osolili. Ale předstírali jsme, že jsme loajální. Ale ta další generace tuhle hru, co jsme hráli my, odmítala a bylo to jaksi natvrdo, jak při těch představeních, tak potom v tom Kouři - dle mého názoru je Kouř generační výpovědí sklepácké generace, nejen Sklepa, ale celé generace, která byla naštvaná. Ti se nechtěli s bolševikem na ničem domlouvat. Dělalí takové kabarety bez obav, strachu, i ve škole si dělali srandu ze všeho, známí si mi stěžovali, abych jim domluvil, že je z té školy vyhodí. To byl určitý generační postoj, ten Sklep to ztělesňoval, to byli a jsou antikomunisté, třeba Marhoul je major v záloze, a ten kdyby tady došlo k nějakému ohrožení bolševikem, tak vezme samopal a půjde na ně. A v tom Kouři je ten antikomunismus vidět.

**T.Š.: Myslíte si, že žánr filmu Kouř – groteska – pomohl filmu v tom, aby zůstal aktuální i po dlouhé době?**

**J.G.:** Pro zobrazení moderní doby, současnosti, i té bolševické, je nejadekvátnější žánr groteska. Ne ta crazy, ale ten pokřivený pohled, ten škleb nad tím je daleko účinnější než ten realistický pohled. Dokonce si myslím, že už dneska nemůže fungovat to realistické znázornění estébáckých vyšetřovacích metod, mlácení v celách v padesátých letech, to už v tom moři thrillerů, hororů a násilných scén tak nezabere. Ale když to bude ten groteskní úhel pohledu...a to ten *Kouř* podle mého trefil, a proto ti bolševici z toho byli úplně vedle, že tito usmrkanci, kteří vystudovali za jejich peníze, je takhle zesměšnili. V postavě toho ředitele, nebo toho Šmída, co hraje Dušek. Podle mého názoru tam je geniální ta vizuální stránka, ten kouř,

prach, to bahno, ten marasmus, fyzický i duchovní. Až budu svým vnukům vysvětlovat, co to byl bolševik a bolševismus, tak jim pustím ten nerealistický Kouř. Proto mě ta grotesknost tak konvenovala. Ten groteskní pohled obnažuje ten společenský problém, tu společnost, nebo ty papaláše, nebo ty lidi naprosto dokonale v Kouři.

**T.Š.: Kouř bývá srovnáván s filmem Antonína Máši Byli jsme to my?, který v tomto srovnání dopadá většinou negativně. Jak to vidíte Vy?**

**J.G.:** Ty comebacky lidí, co nemohli dlouho dělat, se někdy prostě nepovedly - jako u Antonína Máši. Oni strašně doplatili na těch dvacet let po tom osmašedesátém. Není pravda, že když jste skvělý a talentovaný režisér, tak to pořád umíte, to je něco jiného, než když si píšete do šuplíku, to je praxe. Já jsem dělal na Menzelově filmu Neuvěřitelná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina, tam jsme taky netrefili přesně tu žánrovou polohu, chvíli to bylo realistické, chvíli groteskní. Tady je zajímavé, jak je důležitá ta forma, jakou to sdělujete. Ale jestli se budeme vracet k tomu bolševikovi, tak je nutné dělat to, co se teď dělá už s druhou světovou válkou – točit o tom s humorem, sarkasmem, odstupem, s nadhledem. A to ten Vorel dokonale umí. Ale ty poslední filmy...bolí mě srdéčko... protože to je jeden z nejtalentovanějších režisérů...a začíná to ve scénáři. On kdyby dostal dobrý scénář, tak natočí naprosto brilantní film.

**T.Š.: Kdo z týmu přešel z Gottwaldova na Barrandov?**

**J.G.:** Ve Zlíně měl dělat kameru Jirka Kolín, pak ho nahradil Martin Duba. Jediný ze Zlína jsem přešel já, jako dramaturg je psaná i Sonja Kroupová, ale ta to „pokrývala“ jen za dramaturgickou skupinu Jiřího Blažka a do natáčení filmu nijak nezasahovala.

**T.Š.: Jak jste se vlastně jako dramaturg podílel na vzniku filmu?**

**J.G.:** Dělal jsem s nimi na scénáři, dost jsme se i hádali - ale byly to takové normální dramaturgické připomínky, nějaké respektovali, nějaké ne. Byli přístupní připomínkám, scházeli jsme se dost často. Finální verze scénáře se měnila až v tom roce, jak se dokončoval ten film. Když nám někdo říkal, že jsme měnili závěr - to vyznění je podobné, resp. stejné ve verzi předtím, i potom. Ale to vyznění bylo stejné: sice vítězíme, ale stejně to je špatné. Glosner je třeba typický případ příštího ministra. Film přežil dodnes proto, že není realistický, je to tou formou, tou groteskou, tu vypovídající hodnotu to podle mě má. To gró, to téma, ta myšlenka, to bylo už dávno před listopadem. Nejsou tam žádné přemety, které se dělaly, když se mohlo.

**T.Š.: Čím se Kouř hlavně liší od původního Inžy?**

**J.G.:** V krátkém *Inžovi* je těch zpívaných výstupů mnohem víc; ve střížně měl Vorel pocit, že to brzdí ten děj, ty rytmikálové scény. A mě to trochu mrzelo, dokonce bych řekl, že kdyby se to dnes vydávalo na CD, tak by tam měl být bonus v podobě těch scén, co byly vystřížené.

Inženýra Mirka měl hrát původně Tomáš Hanák, ale oni se tenkrát pohádali, tak ho hrál Jan Slovák.

**T.Š.: Jak probíhala obnovená premiéra v roce 1997?**

**J.G.:** V roce 1997 jsme byli pozváni na obnovenou premiéru, a tam jsem připomněl vznik toho filmu, a tam lidi řvali úplně, to byla taková satisfakce, a to bylo sedm let potom, a tam jsem si uvědomil, že to vůbec nezestárlo, a že to má pořád tu výpovědní hodnotu a vůbec to nezestárlo a měl jsem z toho radost.

**T.Š.: Myslíte, že záleží na tom, jestli filmař zpracovává nějaké dějinné téma ještě za jeho průběhu jako Vorel v Kouři, nebo jestli tuto tematiku natáčí až dvacet let potom?**

**J.G.:** Teď ve zpracování toho tématu nastává ta situace, jak je třeba teď u filmů s reflexí o druhé světové holocaustu, druhé světové války. Moc roků potom to někdo natočí tak a někdo tak. V reflexi našich smutných let je ještě mnoho prázdných míst – září 1938, Mnichov, druhá republika. Bude záležet na režisérovi a scénáristovi, jak se k tomu postaví. Všechno to je přístupem a nápadem. Musíte mít nápad, chce to také ozvláštnit tu formální stránku. Můžete udělat i realistický příběh a může být velmi silný, ale musíte mít ten nápad.

Vorel je trošku moralista, to má v sobě i Chytilová, *Gyml* i *Miliardář* jsou takové trošku moralizátorské, ale to musí mít chytře vymyšlené.

Doufám, že se s Vorlem při práci setkáme, protože ho považuji za skvělého režiséra.

**T.Š.: Děkuji Vám za rozhovor.**

## **Rozhovor s Alešem Danielisem, tehdejším distribučním ředitelem Lucernafilmu, nyníjším ředitelem Bontonfilmu**

**V mailu jste psal, že Bontonfilm je vlastně nástupcem Lucernafilmu, který film vydal již v roce 1991; v barrandovském archivu jsem našla, že se v titulkách na poslední chvíli škrtila Ústřední půjčovna filmů a přepisovala se na Lucernafilm; jak to tedy s tou distribucí bylo? Resp., jak probíhala proměna Lucernafilmu v Bontonfilm?**

ÚFP se k 1. 1. 1991 přejmenovala na Lucernafilm. Šlo o akt formální, předně management podporoval zánik státního monopolu, tudíž počítal a připravoval se na budoucí konkurenci, a proto hledal méně „ústřední“ název. Druhou symbolikou bylo navázání na předválečnou tradici československé kinematografie, navíc nebylo náhodou, že šlo o společnost spjatou se jménem Havlovy rodiny. Lucernafilm zároveň vstoupil do první vlny privatizace a byl zařazen do její kupónové části. Po privatizaci se představitelé nových vlastníků rozhodli společnost rozdělit na část vlastníci nemovitosti a část provozující vlastní distribuční aktivity. Distribuční společnost pak byla prodána společnosti Bonton a.s. a později se přejmenovala na Bontonfilm a.s.

**V kolika kopiích se film distribuoval v roce 1991 a v roce 1997?**

V roce 1991 v šesti kopiích a v roce 1997 ve dvou, paralelně se ovšem myslím ještě jedna hrála v Kopeckým dramaturgovaném Illusionu (jestli se dobře pamatují).

**V jedné z recenzí jsem se dočetla, že reklamní kampaň filmu byla podporována jistým výrobcem cigaret, je to pravda? Jak tehdy probíhala reklamní kampaň vůbec? A jak v případě druhé distribuce?**

Je mi velmi líto, ale podrobnosti si nepamatuji. Našel jsem v dokladech, že na film byla vydaná celá základní výbava té doby tj. plakáty, fotografie, malé plakátky, kterým se říkalo slepky a samozřejmě reklamní snímky. Jako promo a akce se okolo toho dělaly, již nedokáži v jednoduše dostupných materiálech dohledat. Vzhledem k počtu kopií a „artovém“ zařazení filmu bych ovšem očekával spíše střední nebo menší kampaň. V případě druhé distribuce se odehrála akce v Praze, ale vlastní uvedení bylo poměrně omezené. Později film v režii Tomáše Vorla hrál Putovní kinematograf bratří Čadíků a tím ho mohlo během léta vidět poměrně dost diváků.

**Jaké byly ohlasy na film v obou případech, jak se změnilo přijetí filmu, případně jak byste to okomentoval – v souvislosti s politickými, společenskými a jinými změnami?**

Podle mého pocitu film přišel pozdě nebo brzy, byl postaven do role uměleckého experimentu, ačkoli byl velmi zábavný. Postrádal ovšem dobrou oceňovanou prvoplánovost.

Dobové ohlasy komentovat nemohu, nemám čas je vyhledávat a nepamatuji si je.

**Jak se stalo, že se v průběhu 90. let film „zkultovněl“? (dle slov Tomáše Vorla) Co je podle vás vůbec podmínkou k té „kultovnosti“?**

Pro mě je podmínkou „kultovnosti“, že film pro nějakou skupinu lidí představuje ikonu, citují z něho, přebírají hlášky a jsou ochotni se na něj dívat opakovaně. Není důležité, jak velká je ta skupina.

**Jak se vlastně stane, že jde film do distribuce dvakrát? Proč byl *Kouř* uveden do kin v roce 1997? Jedná se o „obnovenou premiéru“, nebo jak se tomu uvedení v takovém případě říká?**

Stává se to, i když to není obvyklé. Správně se tomu opravdu říká obnovená premiéra. Vzniklo to v diskusi s Čestmírem Kopeckým na popud Tomáše Vorla. Chtěli jsme ten film připomenout, protože jsme si mysleli, že si nezasloužil dopadnout tak, jak dopadl. Navíc jsme viděli, že oproti jiným nezestárl.

**Co jste věděl o Tomáši Vorlovi v roce 1991, při prvním uvedení filmu?**

Znal jsem Sklep a miloval Pražskou pětku.

**Dělaly se tenkrát premiéry s delegací režiséra a herců a dramaturgů a producentů jako dnes?**

Ano premiéry za účasti tvůrců se dělaly vždy, jen ten producent byl skoro vždy stejný – hlavní dramaturg nebo ředitel Filmového studia Barrarrandov.

**Jak se změnilo složení filmů v kinech v obou letech? Po převratu sem vtrhly americké a „západní“ filmy, které válcovaly ty české, změnilo se to nějak v průběhu těch šesti let?**

Pozor! Není to tak jednoduché. Do naší distribuce po převratu vtrhly spíše béčkové a starší filmy. Nejúspěšnějším filmem roku 1990 byla francouzská *Emmanuelle*. Zároveň do ní ovšem vtrhlo 84 českých filmů. Americká studia se otvírala na východ poměrně pomalu a opatrně. Probíhala výběrová řízení na partnery, testovala se bezpečnost atd. Hned v roce 1990 se však do kin vrátily prakticky všechny pozastavené filmy. Nejúspěšnějším českým filmem roku 1990 byli *Skřivánci na niti!* V roce 1991 se situace začala blížit v některých aspektech současnosti. Nejúspěšnější dva filmy roku byly české – *Tankový prapor* a *Slunce, seno, erotika*. *Diskopříběh 2* byl na pátém místě a na 14. místě byla *Obecná škola*, která ještě následující rok skončila osmá. Vládla prvoplánová zábava, kvalitní filmy dopadaly hůř a bylo jich málo. To byl podle mě hlavní problém *Kouře*, který začal ještě jako státní barrandovský film, ale vlastně předběhl svoji dobu. A byl prakticky vydán jako „umělecký“ film.