

JANA KOUTNÁ / 12. 10. 2021

# Kult Kouře

## Může ironický rytmikál totalitního věku zahájit debatu o české kultovní kinematografii?

„Kultovní *Kouř* je opět v kinech!“ Podobnými titulky oznamovali novináři napříč médii loňskou premiéru digitálně restaurovaného snímku Tomáše Vorla *Kouř* (1990). Co se však za pojmem „kultovní film“ skrývá? A jsou si toho vědomi samotní autoři zmiňovaných článků? V českém tisku se ve spojení s kinematografií tímto příviskem zrovna nešetří. Skoro by se zdálo, že „kultovní“ jsou zkrátka ty filmy, které jsou každoročně reprízovány na televizních obrazovkách (především v období Vánoc). V případě *Kouře* však tato rovnice neplatí – nejde v něm zrovna o typ zábavy, kterou by průměrný divák hledal o svátečním večeru na jednom z hlavních televizních kanálů. A možná právě to z něj dělá opravdu kultovní dílo české kinematografie.

Termín *kultovní* má totiž své místo ve stále se rozvíjejícím interdisciplinárním oboru zabývajícím se tzv. *cult cinema* (kultovní kinematografií), který v sobě spojuje metody kritické teorie, kulturálních a mediálních studií, sociologie a do určité míry i teologie. Tato oblast filmových studií je pro mnohost přístupů velmi eklektická a vzpírá se ustáleným definicím – ostatně stejně jako samotné kultovní snímky. Podle teoretiků *cult cinema* Ernesta Mathijse a Xaviera Mendika však kultovní filmy spojuje jejich sdílená transgresivita a schopnost překračovat hranice vkusu, pomocí kterých si postupně budují skupiny oddaných stoupců.

*Kouř* splňuje parametry *cult cinema* více než například filmy *Pelíšky* (r. Jan Hřebejk, 1999) nebo *Na samotě u lesa* (r. Jiří Menzel, 1976), jejichž „kultovní“ status se zakládá na popularitě a zlidovění některých replik. V následujícím textu se pokusím osvětlit, proč tomu tak je a proč pro nás může být toto „čtení“ filmu vůbec zajímavé.

## Vliv politického vývoje

Tomáš Vorel začal s filmovou produkcí v rámci amatérského filmu již koncem sedmdesátých let. Ve stejné době se zapojil i do činnosti tehdy amatérských divadelních souborů Sklep a Mimóza, z jejichž poetiky (kterou sám pomáhal tvořit) vycházejí jeho studentské filmy i první dva profesionální snímky *Pražská pětka* (1988) a *Kouř*. V průběhu studií na FAMU vytvořil několik filmů s osobitým stylem a vtípem, z nichž předposlední *ING*. (1985) zpracovává téma střetu mladého inženýra s neefektivním úřednickým aparátem. Inovativní pojetí muzikálového žánru je v tomto snímku založeno na rytmizovaných sborových promluvách a ironicky banálních písních, což se později stane charakteristické pro *Kouř*.

Na podnět dramaturga Jana Gogoly začal Vorel již koncem svých studií spolu s Lumírem Tučkem z Recitační skupiny Vpřed pracovat na rozvinutí námětu oceňovaného filmu *ING*. do celovečerní podoby. *Kouř* však od počátku provázely produkční peripetie. Původní nabídka gottwaldovského studia natočit celovečerní film pro mladé diváky byla odvolána, když Vorel a další členové štábu podepsali dokument Několik vět a petici za propuštění Václava Havla z vězení. Nová nabídka, tentokrát od Filmového studia Barrandov, přišla až o více než půl roku později. V době, kdy začaly filmové zkoušky, však pražskými ulicemi hýbala sametová revoluce, která ovlivnila nejen proces natáčení (část štábu totiž stála v popředí revolučního dění), ale i obsahovou stránku filmu. „Muzikál totalitního věku“ se totiž v zajetí proudu dějin vynořil z totality právě ve chvíli, kdy měli Vorel a Tuček poslední šanci scénář přepisovat.

Právě neplánované zásahy konkrétních jevů okolního světa do produkce nebo recepce filmu jsou podle Mathijse a Mendika jedním ze zásadních mechanismů utvářejících kultovnost daného filmu. Jednoduše řečeno: „Kultovním filmům vždy něco nevychází – pokaždé něco neplánovaného zasáhne do jejich produkce, propagace nebo recepce.“

[1] Už specifika produkce *Kouře* popsaná výše tak dávají tušit kultovní potenciál filmu, do něž se dějiny zapisovaly téměř v reálném čase – některé scény byly dokonce v reakci na politický vývoj měněny až v průběhu samotného natáčení.

Také vzorec recepce byl ovlivněn nečekaným vývojem doby. Film, který by před sametovou revolucí dost možná způsobil senzaci, ve své době v kinech propadl. Návštěvnost nedosáhla ani deseti tisíc diváků, které těsně po revoluci zajímaly především hollywoodské nebo trezorové snímky. Loňské znovuuvedení stejně jako přední pozice v žebříčcích oblíbenosti však dokazují širokou fanouškovskou základnu

filmu. *Kouř* je tak svou netradiční recepční křivkou podobný mnoha zahraničním kultovním filmům, které byly na počátku oceněny jen úzkou skupinou příznivců, ale časem si vybudovaly oddané publikum.

### **Proměna divácké recepce**

Kultovní potenciál *Kouře* nevyplývá jen ze zásahů vnějších událostí, ale také ze samotné formy filmu. Podle Mendika a Mathijse je jedním z nejdůležitějších postupů kultovní kinematografie rozmazávání žánrových hranic[2] – kultovní filmy jsou často žánrovými snímky, které si však zahrávají s konvencemi daného žánru a často nezřídká je ironicky reflektují. I *Kouř* je žánrovým filmem, konkrétně muzikálem. Pojetí tohoto žánru a manipulace s ním vycházejí přímo z filmu *ING*. Oba Vorel nazývá novotvarem „rytmikál“, kterým popisuje smyšlený žánr filmu, postavený stejně tak na rytmizovaných recitačních přednesech jako na písňových a tanečních číslech. Samotná prezentace filmu jako zástupce neexistujícího žánru tak ukazuje na jeho žánrovou nespolehlivost a hravost.

Také tradičně muzikálová hudebně-taneční čísla ve Vorlově podání sice na první pohled dodržují žánrové konvence, zároveň je však podvracejí pomocí nadsázky. Na první pohled tuctově mainstreamové zamilované duety z filmu *ING*. v sobě skrývají parodii na soudobou populární hudbu i žánr romantických hudebních filmů jako takový. Choreografie tance, specifická intonace i frázovité texty parodují žánr zapojením přemrštěného patosu hraničícího s nonsensem. Ústřední pár filmu *ING*. tak například euforii ze své lásky zpočátku předvádí pro muzikál typickým výrazovým tancem, který se proměňuje ve společnou jízdu na koloběžkách a dovádění v bazénu, graduje v běhu přes překážky a závodu koňských spřežení a konečně vrcholí v účasti na spartakiádě. V jiném momentě zase zamilovaný inženýr zpívá o tom, jak by jejich lásku bránil, a verš „neztratím svoje štěstí, odpovím ranou pěští“ ilustruje na své milé, která vzápětí padá k zemi. Duet pak pokračuje dál. Podobné scény používají prostředky vlastní muzikálovému žánru k jeho ironizaci a subverzi.

*Kouř* k žánru muzikálu přistupuje podobně, celkové vyznění ale dává větší prostor ambivalenci, která jen umocňuje potenciál kultovního přijetí filmu a jeho apropiaci novými diváckými skupinami. Na rozdíl od úmyslně banálního vyznění písni filmu *ING*. navozují hudební čísla *Kouře* nejen ironický požitok pramenící z žánrové podvratnosti,

ale (nejspíš navzdory záměru tvůrců) cílí i na estetické potěšení diváků. Nejvíce patrná je tato dvojznačnost v nejnámější písni filmu *Je to fajn*. Song nabubřele slizkého kulturního referenta Arnoštka, který měl podle Vorlových slov „zesměšňovat bolševické diskotéky“ a dát vzniknout „tomu nejhnusnějšímu a nejodpornějšímu klipu všech dob“ [3] si z dobových diskoték utahuje značně. Autorům (hudba: Michal Vích, text: Lumír Tuček) se ale zároveň podařilo vytvořit hit, který se s notnou dávkou ironie, ale také upřímného požitku neztratí na mnohém z večírků ani třicet let po svém vzniku a jehož klip (v choreografii Michala Cabana) je srovnatelný snad jen se slavným tanečním číslem Tarantina *Pulp Fiction*.

Pro dnešní generaci je navíc přitažlivost excesivního disca mnohem výraznější, jelikož žánr postupem času ztratil na své „otravnosti“ a získal na (sarkasticky) nostalgickém půvabu. Právě takováto ambivalence vkusu, tvořená napodobením stereotypních žánrových konvencí a kulturních fenoménů a vyhnáním jejich zobrazení do extrému, která navíc zraje s časem, je jedním z typických projevů *cult cinema*. To, že se s postupem času mění divácká recepce *Kouře*, který novým generacím skýtá jiné požitky, činí z Vorlova filmu zástupce české kultovní kinematografie.

### **Ambivalentní závěr**

Dalším z důvodů, proč *Kouř* po svém nasazení do kin nezbudil takovou pozornost, může být jeho – v českém filmu málokdy vídaná – kritická reflexe polistopadového politického vývoje a subverze dominantního výkladu dějin přítomného v porevoluční kinematografii. Zatímco ve většině filmů, které přechod k demokracii zachycují, je sametová revoluce vyobrazena jako jakési rozuzlení dějin i samotného příběhu, *Kouř* tuto katarzi s podivuhodnou jasnozřivostí ironizuje. I když je na konci filmu zlo (v podobě jedné z postav doslovně) sraženo k zemi a od burácejícího davu se dozvídáme, že „má to cenu!“, vyznění závěrečné sekvence není zdaleka jednoznačné.

Zatímco *ING* končí záběrem na hlavního hrdinu, který při pohledu do kamery skanduje totožný pokřik (který se ještě dříve objevil v řadě divadelních vystoupení Pražské pětky), v *Kouři* se mladý inženýr jako jediný k pokřiku nepřidává, a naopak si klidně zapaluje další cigaretu a nevěřicně se dění kolem sebe směje. Zatímco záběr na „inžu“ z roku 1985 se zdá být jakousi odvážnou výzvou k akci, protagonista z roku 1990 už s jistou dávkou skepse a s pobavením v tváři shledává, že vše nebude tak růžové. Vorel

totiž ve scénách, které mohly být tím pravým materiálem pro sentimentální finále filmu, ukazuje (na začátek roku 1990 opravdu prorocky) ono rychlé převlékání kabátů, kterého jsme později byli svědky. Zatímco dosud mlčící většina v čele s oportunistickými totalitními funkcionáři provolává slávu rehabilitovanému disidentovi, inžer si píská úvodní tóny filmového soundtracku a ví své. Právě tato drzost a schopnost ironicky reflektovat i ty nejuctívanější společenské a historické jevy zajišťuje *Kouři* pozici určitého solitéra v české kinematografii a přidává jeho kultovnímu vyznění.

*Kouř* svou recitačně-písňovou formou, zapojením ironie a subverzí žánrových, společenských i ideologických norem dosahuje nejednoznačného vyznění, při kterém diváka roztančí přehnaně banálním a otravným disco hitem nebo ho dojme velkým happy endem, jen aby se mu prostřednictvím hlavního hrdiny vysmál do tváře. Právě tyto tvůrčí postupy odpovídají atributům kultovního filmu. Srovnání s krátkým filmem *ING.* ukazuje počátky transgresivních postupů, které jsou později v *Kouři* plně rozvinuty. Poukazuje ale také na důležitost vnějších faktorů produkce a recepce, která teprve přetaví kultovní potenciál (znatelný už ve Vorlových studentských filmech) v plnohodnotný status „kultovního filmu“.

Nesmíme zapomínat také na regionální rozměr této kultovnosti. Podvratné a zesměšňující postupy filmu jsou totiž založeny na principu intertextuality, která je podmíněna tuzemským kontextem. Je tedy otázkou, zda by film a jeho kultovnost v podobném rozsahu fungovaly i za hranicemi naší dějinné zkušenosti. Právě tato regionální specifičnost však z *Kouře* dělá ideálního kandidáta na ukázkový film české kultovní kinematografie.

Otázka, zda je nebo není důležité posuzovat kultovní potenciál jednotlivých filmů, je jistě diskutabilní. Na příkladu Vorlova snímku jsem však jasně vymezila některé principy teorie *cult cinema* oproti nadužívanému termínu „kultovní film“. Věřím totiž, že *Kouři* právě jeho kultovnost propůjčuje zvláštní postavení v dějinách československého filmu, díky kterému můžeme zahájit dnes téměř chybějící debatu o československé kultovní kinematografii.

---

**Poznámky:**

[1] Ernest Mathijs, Xavier Mendik, *The Cult Film Reader*. London: McGraw-Hill Education 2007, s. 7.

[2] Tamtéž, s. 2.

[3] Tomáš Vorel, *Rejža Vorel*. Praha: Pražská scéna 2017, s. 135.