

MARTIN PLEŠTIL / 7. 8. 2025

Lidé, plynutí času a návraty ve světech Tomáše Vorla

Film *Džob* za první týden v kinech navštívilo více než 100 tisíc diváků.[1] Potvrzuje to oblíbenost série počínající filmem *Gympf* (2007) napříč již několikátou generací, na což má obří vliv především fakt, že režisér Tomáš Vorel filmy volně publikoval na svém YouTube kanále, kde *Gympf* nasbíral přes 13 milionů zhlédnutí. Široké zpřístupnění se mu teď vrací. Kromě aktuálně živé diskuze okolo sprejerské trilogie si se jménem Tomáše Vorla široká veřejnost spojuje především rytmikál *Kouř*, jenž taktéž za svou renesanci vděčí sociálním sítím, klip s DJ Arnoškem má taktéž 13 milionů zhlédnutí na YouTube. V souvislosti s *Kouřem* (1990) často padá nadužívaný výraz kultovní, v tomto případě však opodstatněný. Zároveň je téměř jako jediný tvůrcův titul předmětem akademického a odborného zájmu. Především pro pozoruhodnou produkční historii, reflexi dobového étosu na přelomu dvou etap a živelný tvar propojený s poetikou Divadla Sklep. Vorel o něm dodnes hovoří jako o svém nejsvobodnějším filmu. Často v rozhovorech zmiňuje nutnost státní kinematografie. V porevolučním období už prý nikdy stejné podmínky neměl, se sponzory a rozpočtem většinou zápolí, do těchto tvrzení se plně promítá jeho producerská zkušenost.[2] *Gympf* pak i díky krátkým útržkům kolujících na sociálních sítích táhne již bezmála třetí generaci, postava starého Kolmana a úderné hlášky zlidověli. Jakkoli Vorel spadá do kolonky autorských režisérů, drží se síťového vyprávění, využívá signifikantně stylizovaných prostředků a jeho filmy se nedají žánrově zaškatulkovat, každý snímek je v jádru odlišný, byť se vrací ke stejným archetypům, případně i postavám. Proměny fikčních světů a témat se vyvíjejí, stejně jako myšlení svérázného autora, jež se do výsledných tvarů plně propisuje.

Vorel se postupem let stal čistým pragmatikem. O významech svých filmů hovoří stroze a lakonicky. Snímek *Ulovit miliardáře* (2009) v rozhovoru se čtenáři popsal jako film „o

tom, jak dvě ženy a jeden novinář a jeden lobista chce ulovit miliardáře.“[3] Jeho tvorba vychází z osobních zážitků, splétá různorodé zažité či odposlechnuté historky. Scénáře však většinou píše s někým. „Cestovní“ trilogii psal s Barborou Nimcovou-Schlesinger, „sprejerskou“ trilogii s autentickými writery, hluboce osobní námět *Kamenný most* (1996) zpracovával s Jaroslavem Duškem, jeho jediným samostatně scénáristickým počinem je celovečerní groteska *Skřítek* (2005). Vorel se snaží mít prst na tepu doby, u „gymplácké“ trilogie šlo o spolupráci s rapery, do *Cesty domů* (2021) a *Instalatéra z Tuchlovic* (2016) obsadil influencerky Dominiku Elischerovou, respektive Gabrielu Heclovou, své filmy volně zpřístupnil na YouTube, byť stále ctí kino jako pro film nejlepší platformu. Jakožto autor se neuzavírá do sebe a intenzivně vyhledává spolupráci s lidmi z jiných prostředí, herce bere jako plnohodnotné kreativní partnery. Od mládí jakožto amatérský filmař experimentoval s možnostmi grotesky, toporné herecké stylizace, nadsazenosti a absurdity. Jeho poetika prvotně vycházela z Divadla Sklep, jehož byl součástí. Soubor však opustil již v osmdesátých letech ještě před revolucí.[4] Byť ve svých filmech nadále obsazuje sklepácké umělce a na základech této poetiky stále staví, škatulkovat jeho tvorbu pouze v návaznosti na půvabně infantilní a skečovitý Sklep by bylo krátkozraké. Naopak se snaží každý film tematicky i formálně ozvlášťňovat a tvůrčí atributy spojené se značkou Vorel variovat, aniž by zanevřel na signifikantní tvůrčí prvky („dřevěné“ herectví, postsynchrony jako nástroj k dotváření postav, vychýlené úhly kamery, skečovitá povaha jednotlivých segmentů).

Debut *Pražská 5* (1988) je jakousi časovou konzervou, experimentující s širokou paletou stylistických prostředků a postihující poetiky pěti dobových divadelních souborů. *Kouř* ohledává muzikálové možnosti, je inscenačně a choreograficky bohatý, vyniká prací s několika plány. Křehce intimní osobní zpověď *Kamenný most* si pak pohrává s tendencemi „chcípáckého filmu“, vyprávěním asociuje deníkový zápis, obrazově ohledává hranu mezi imaginativním světem Karlova mostu a obnaženým naturalismem. *Skřítek* jakožto čistokrevná groteska se zrychleným pohybem beze slov experimentuje s vrstvením gagů na celovečerním poli, *Ulovit miliardáře* je pak sžíravou fraškou z prostředí vysokých pater mediální machinace, kde Vorel vyzdvihuje exploatační estetiku ošklivosti v souvislosti s digitálně vycizelovaným obrazem. *Instalatér z Tuchlovic* pak překvapivě tlumí hereckou stylizaci, snaží se o uzemněný a civilněji pojatý tvar v propojení s málomluvným a myšlenkově prostým protagonistou,

jenž pasivně proplová vyprávěním. Trilogie *Cesta z města* (2000), *Cesta do lesa* (2012) a *Cesta domů* sleduje proměny jednotlivce i skupin ve vztahu k vesnici, přičemž na ní lze nejlépe ilustrovat vývoj stylu a směřování k větší jednoduchosti a pragmatismu. Zatímco první díl stylisticky navazuje na *Kouř*, přičemž tonálně a barevně pracuje s kontrastem města a vesnice a vyzdvihuje přepálenou estetiku, ty další okázale pracují s přírodními atributy, zemitostí a výtvarnou umírněností. Obdobné platí i o sérii *Gympf*, *Vejška* (2014), *Džob*, kde barevné ladění, energie i tonalita odrážejí věk stárnoucích protagonistů.

Simulace zkušenosti s realitou

Narace Vorlových filmů se nese v tradici síťového vyprávění.[5] Hlavní postavy fikčním světem proplovají a propojují jednotlivé segmenty, případně jsou nástrojem k poukázání na globální problémy. Kupříkladu *Miliardář* Grossman a především vztah ostatních postav k němu vytvářejí satirickou fresku reflektující oligarchizaci, mediální prostředí či předsudky a celkově ztělesňují zvrácenou vyprávětku na pomezí fraškoidní pohádky i černé mýry o neoliberálním kapitalismu. Vorlovy filmy díky svému kolikrát útržkovitému vyprávění vytvářejí dojem, že sledujeme pouhé výkusy komplexních životů. Máme pocit, že život plynule pokračuje i po závěrečných titulkách, stejně jako organicky existoval před začátkem. Vorel děj filmu odvíjí od jednoho z pro ústřední postavy klíčových a život měnících momentů, zároveň ale dokáže reflektovat, že jich bylo a ještě bude spousta, akorát my se díváme pouze na jeden z nich. Vyprávění se většinou točí okolo poblouznění láskou nebo narušení určitého životního řádu, přičemž se tyto dvě roviny často prolínají. Hlavní body zvratu, kolem nichž bychom čekali výstavbu hlavního dramatického efektu, se dějí mimo plátno, o jejich uskutečnění se dozvídáme jen tak mezi řečí z dialogů postav. Lidé z vyprávění mizí, stejně jako z našeho života.

Vorel ukazuje jen pomyslnou špičku ledovce. Nesoustředí se na hlubokou psychologizaci, vyjma některých hlavních postav, ani na vrstvení kauzalit. V určitém ohledu je pouhým pozorovatelem roztodivných mikrosvětů a subsvětů. Prchavé plynutí času a záměrné vzpírání se klasickému hollywoodskému vyprávění, kde by bylo vše opodstatněné a ukázané, jsou pro naraci určující. Zprávy o fatálních dopadech na život vedlejších postav jsou kolikrát nepostřehnutelné. Kupříkladu Radek – jeden ze

dvou nejbližších kamarádů *Instalatéra z Tuchlovic* – je rasista, přičemž v jedné scéně protagonistu osloví, zda by s ním nechtěl jít zmlátit romskou skupinu. O několik pasáží později se protagonista od hospodské dozví, že Radek kvůli tomuto napadení, jež nevidíme, skončil ve vězení. S jeho dalšími osudy už se nesetkáváme. Prostě se stalo, stejně jako řada věcí, jež filmové plátno nepostihne, čehož si jsou Vorlovy scénáře velmi dobře vědomy a konceptuálně s tím pracují.

I klíčové zvraty pro širší souvislosti a katarzi ústřední linky zůstávají mimo naše zraky. Zápletka *Ulovit miliardáře* mimo jiné vrcholí bojem o řízení televize. Poradce premiéra Lehký přichází za jejím šéfem Egonem Rázným s kompromitujícím materiálem, ve snaze Grossmana zdiskreditovat a potopit před veřejností. Odcházíme s dojmem, že k podrazu dojde. Rozuzlení je však jiné, navzdory viděnému a očekávání s ohledem na vývoj postav. O tom, že Rázný se nakonec obrátil proti Lehkému se dozvídáme z televizních záběrů sledujících reakce veřejnosti a Lehkého rozzuřeného konstatování, že Rázný je svině. Přitom víme, že sledujeme převážně bezskrupulózní a prospěchářské figury. K uvažování lidí občas zkrátka nemáme žádný klíč, což Vorel v tomto případě akcentuje v souvislosti se satirickou a sžíravě jízlivou rovinou filmu. Fikční svět je pohlcen iracionalitou a nezištností, ostatně stejně jako ten náš. Ve filmových světech Tomáše Vorla se věci zkrátka dějí. Bez vysvětlení a problematizace. Právě tato prchavost, nemožnost objektivního úhlu pohledu a určitá nevědomost simulují zkušenost s naším vnímáním reality.

Tuto útržkovitost podtrhuje i využívání zatmívaček a roztmívaček. Ty jsou pro Vorlovo vyprávění signifikantním vyjadřovacím prostředkem. Akcentují skutečnost, že to, co ve filmu vidíme, je jen drobný zlomek. *Kamenný most* pak tento prvek využívá skrze explicitní členění na kapitoly. Svět odkázaný na vypravěče v podobě ve chmurných myšlenkách a nicotném marastu uzavřeného režiséra se před námi rozpíná skrze takřka povídkově laděné segmenty. Vorel o *Kamenném mostu* několikrát mluvil jako o jeho nejosobnějším filmu, k němuž se navíc vrátil s režiséřským sestřihem. Vorlovo alter ego o jeho přístupu k tvorbě vypovídá mnohé. Postava režiséra v závěru začne psát scénář lícující to, co jsme dosavadní stopáž sledovali. I jemu producenti vytýkají dostatečné neopodstatnění určitých jevů, nesrozumitelnost či depresivní závěry. I když máme tendenci Vorlovu filmografii vnímat jako převážně komediální a hravou, v jádru jsou jeho příběhy kolikrát bezvýchodné a plné bolesti. Pouze smutek nahlíží absurdní a nadsazenou optikou, jež publiku umožňuje nadhled a nahlížení z určitého

odstupu, což vybízí k možná ještě hlubší reflexi. Z určitého úhlu se Vorel snaží publiku ukázat, jakým způsobem vidí svět, pokud budeme vycházet z četného množství rozhovorů. V souvislosti s jeho filmy se tak logicky často skloňuje, že do nich až příliš prosakuje jeho světonázor. To je ale příliš omezující a krátkozraká interpretace, jelikož Vorel vyniká důrazem na ambivalenci. Pokud je nějaká postava nositelem Vorlem prezentovaných názorů, vždy má proti sobě nějakou protiváhu. Jeho filmy mají daleko od toho, aby ukazovaly dle autora „správný“ přístup k životu. A nejlépe tuto skutečnost demonstruje „cestovní“ trilogie, stejně jako inspirativní pojetí plynutí času a návratů ke stejným postavám.

Vesnická deziluze

Protagonista Honza jakožto aťák zakonzervovaný ve strnulém korporátním prostředí, kde rytmus udává klapání klávesnice a vidění světa je podmíněno programátorským jazykem, přijíždí na vesnici, aby trávil čas se svým synem. K přírodě měl vždy vřelý vztah, díky setkání s místní bylinkářkou Markétou, jež z města taktéž prchá, ale ve vesničce a jejím prostředí nachází takřka utopické místo, návrat do práce stále oddaluje. Vorel však vesnici nevykresluje jako jednostrannou idylu. Byť protagonistu odlišný časoprostor uchvátí, i vesnice funguje dle relativně sešněrovaného řádu. Muži se živí tvrdou manuální prací, inteligencí opovrhují a večer se jdou ožrat do hospody, zatímco ženy se mají jen pramálo kde realizovat a trpící čekají a doufají, zda se muži vrátí alespoň v trochu střízlivém stavu domů. Tuto skutečnost odráží především manželský pár Papošů, včetně Ludvova násilí směrem k Vlastě. Obyvatelé nic jiného neznají. Vorel ukazuje pomíjivou krásu vesnice, jež je půvabná a bezproblémová pouze do té chvíle, dokud v ní nežijeme. Může být totiž stejně sterilní jako unifikované městské kanceláře. Některé z postav jsou homofobní, syn Papoše má potíže s hracími automaty, nad vším vládne temný opar alkoholu a ignorantské buranství. Film je zakončen s hořkým nádechem, kdy se protagonista musí nevyhnutelně vrátit do města, zatímco přemítá nad tím, „co by kdyby“. Jeho zkušenost s vesnickou subkulturou měla takřka chimérickou povahu.

Cesta do lesa pak přináší zásadní proměnu a náraz. Honza s Markétou nakonec utvořili pár a na vesnici teď žijí. Opět bez potřeby sdělovat, kdy a proč se tak stalo, případně jak se vztah dvojice vyvíjel. Tmelícím prvkem vyprávění je tentokrát láska mezi mladým Papošem, nyní aspirujícím myslivcem, a nezletilou dcerou Anynou –

dcerou Honzy a Markéty. Byť zde Vorel výtvarně akcentuje přírodní lyriku, zdánlivě idylický život na vesnici protíná silná deziluze. Honza má problém sehnat stabilní práci, příležitosti ubývají. Práce v lese je navíc náročná a špatně placená. Většina obyvatel je odkázána na místní podnikatele. Vorel rozkresluje napětí a rozkol mezi kolektivismem a individualismem. Z vesnice se pro hrdiny pomalu, ale jistě stává vězení. Honza cítí frustraci stejně jako dříve ve městě, nad nímž stále intenzivněji uvažuje jako nad únikovou možností. Vorel stupňuje nevyhnutelnou zacyklenost našich životů, jež je pevnou součástí drtivé většiny jeho filmů. Rutina a řád jsou stejnou měrou uklidňující jako svazující. Důležitým prvkem Honzovy proměny je také alkohol. Zatímco v *Cestě z města* měl pro Honzu alkohol osvěžující rámec, díky domácím pálenkám šel vstříc svobodě a imaginativní perspektivě, zde se z lahváčů a návštěv hospod stává životní potřeba.

V *Cestě domů* se tato skutečnost plně překlápí do nefalšovaného alkoholismu. Honza na vesnici pomalu hnije, alkohol je jeho jediným eskapismem. Tělo slábne, svou práci neodvádí spolehlivě, svádí boj s existenčními i existenciálními problémy. Místo pro lepší život se paradoxně stalo jeho zhoubou. Vorel v tomto ohledu není fatalistický, v závěru Honzovi nechává prostor pro lepší zítřky. S ohledem na předchozí zkušenosti je však pravděpodobné, že se z osobní bolesti již nikdy nedostane. Papoš jakožto vždy tvrdě paličatý muž dřící na poli a využívající pesticidů pro lepší růst má z celoživotního dýchání těchto látek Alzheimeru. Zatímco Papoš se v *Cestě do lesa* oproti prvnímu dílu „uklidnil“, začal si své ženy víc vážit a ubral na pití, myšlenky na alespoň částečně spokojené stáří páru nemoc sebrala. I nejmladší ze tří sledovaných párů naráží na problémy. Poblázněná mladistvá idyla se mění v rodinnými problémy zatěžkaný a pomalu dusivý život. Postavy zapadají do stejného cyklu jako předchozí generace. Mladý Papoš od rána do noci pracuje v lese, nemá čas na dceru ani manželku, páru upouští s ostatními chlapama v hospodě. Anyna pak frustrovaná doma čeká, v prostředí s omezenými možnostmi jen marně hledá seberealizaci.

Tu místním ženám alespoň částečně skrze své kurzy nabízí Markéta. Ta je však vesnicí vnímána jako rušivý prvek. Mužům vadí její seance, nemohou skousnout, že ženy díky nim mají čas na sebe. Jedinou realizaci a únik z rutiny tak vesnickým ženám nabízí ta, kterou subkultura odmítá, a to včetně žen, které se bojí a nemají možnost svůj kruh ovládaný patriarchátem opustit. Honza Markétě pomáhá a podporuje ji, právě díky tomu, že oba mají městskou zkušenost, odpoutanou od na vesnici rostoucích

stereotypů. Mladý Papoš je pak v závěru taktéž postaven před rozhodující otázkou, když ruský oligarcha koupí dříve státní hájovnu a rodina tak najednou musí řešit, kde bude vůbec žít, přičemž perspektiva na nadějnou budoucnost v myslivectví spíše klesá. Po smrti otce tak má mladý Papoš převzít hospodářský podnik, čehož se zdráhá. Byť je konec relativně smírlivý a protagonista hledá cestu ke kořenům, zkušenost s touto vesnickou kronikou napovídá, že pokud mladý Papoš na vesnici s rodinou zůstane, stane se další součástí bezvýchodného a tuhnoucího cyklu. Trilogie je navíc pevně propojená se střídáním ročních období, jež nemají pouze ornamentální atributy. Koloběh je provázaný s životem postav, širší stav věcí splývá s tím osobním, přírodní živly mají na protagonisty přímý vliv, počasí Vorel propojuje s jejich emocemi. Veškeré aspekty ve Vorlových světech jsou opředeny ambivalencí. Vše má své pro a proti. Ústředními tématem trilogie je odvěký boj o změnu, přičemž specifická neměnnost je jedinou a také bolestivou konstantou, s níž se jednotlivci musí popasovat.

Nemožnost dospět

To prosvítá i ve druhé Vorlově druhé trilogii: *GympI*, *Vejška* a *Džob*. První díl odpremiéroval v době popularity teenagerovských komedií (*Snowboardáci*, *Raftáci*, *Crash Road*, *Expertí*), jež se točí okolo střední školy a čerpají z amerických vzorců. *GympI* se všem těmto škatulkám vzpírá, prošlapává svou paralelní linii. Zavádí nás do sprejerské subkultury skrze dva odlišně postavené středoškoláky. Kolman pochází z bohaté rodiny, Kocourek zase z chudé a rozvrácené, jeho matka zápolí se vzrůstajícím alkoholismem. Oba jsou ze svého zázemí frustrovaní, stejně tak i ze školy. Eskapismus nacházejí ve sprejování, přesněji ve writingu. Vášeň za hranou zákona, jež zároveň slouží jako určitá forma vzdoru vůči životní frustraci, jim ale osobní život pochopitelně komplikuje. Mezi na úderných gazích a výbušném mládí založenými sekvencemi prorůstá hořkost mládí, stejně jako absence mužských vzorů. Kocourkův otec se uchlastal, starej Kolman zavalený prací na rodinu nemá čas.

Vejška pak zpřítomňuje mladistvou deziluzi a podivné bezčasí mezi studentskými léty a dospělostí, což vystihuje jedna z rapových skladeb s názvem *Jsme děti prázdnoty*. Protagonisté se chtějí osamostatnit a najít životní zápal, sociální zázemí jim to však neumožňuje. Kolman je stále závislý na vlivu svého otce, neboť nic jiného nezná,

Kocourek zase nemá finance a navíc má škraloup u zákona. Kolman má zajištěné místo na vysoké škole, proplovává díky podplácení a vyplácení spolužáků za to, že odvedou práci za něj. Ve světě hledá své místo neustále ve stínu otce. Kocourek má oproti tomu jasný cíl – chtěl by se živit uměním. Když už si může svou tvorbou něco vydělat, jde o laciné zakázky od řezníka či provozovatele stripclubu, on ale komercí zarytě pohrdá. Paradoxně se pak, co se bydlení i pracovních příležitostí týče, stává závislým na starém Kolmanovi. Podobný motiv se vyskytuje i v *Cestě do lesa*, kdy osud Honzy závisí na tom, zda mu bohatý Papoš dá práci a půjčí mu peníze. V závěru *Vejšky* ústřední dvojice míří do zahraničí. Kolman do Anglie, Kocourek do USA. Zdánlivě se před nimi rozpínají nové kapitoly jejich životů. Kořeny a nyní již obě rozvrácené rodiny je však doženou. Vorel opět nechává postavy ve značně trpkém vakuu.

Závěrečná část *Džob* dvojici nachází zpět v Česku. Jejich zkušenosti se zahraničním a několik posledních let opět mimoděk zmiňují obyčejné dialogy. Kolman uvízl v korporátu, má ženu i dítě. Zatímco v *Gymplu* měl problém holky sbalit, ve *Vejšce* si tuto skutečnost hojně kompenzoval střídáním partnerek, v *Džobu* se usadil. Za každou cenou nechce jít ve šlépějích svého otce, kterého po smrti matky vyškrtнул ze života. Kontrolu nad jeho životem už tak nemá samotný otec jako spíš paranoidní strach z toho, že se jím stane. Kocourek žijící v ateliéru se myšlenkově posunul. Komerce mu nevadí, má tiskařské studio, lidem z minulosti odpustil. V *Gymplu* „hrdelní hučení“ využíval k provokaci profesora, zde je pro něj zdroj meditace. Jeho realitu stále hůře vnímající matka je odkázána na pomoc léčebny. Kocourek se dál snaží uspět i s autorským uměním. Pro oba hrdiny je sprejerství únikem z reality, problémy se zákonem jim opět zasahují do každodenního života, tentokrát však s mnohem silnějšími následky. Kolman je na sprejerství niterně mnohem závislejší. Připomíná mu subjektivně zkreslenou svobodu mládí, bere jej jako vzdor otci. *Džob* je v jádru o neschopnosti a možná i nemožnosti dospět. Sprejerství je jediný otisk osobní svobody, kterého se hrdinové ani přes veškeré problémy nehodlají vzdát. Znovu se tak ocitáme v nepřerušitelném kruhu. Postavy dříve nebo později dojdou k tomu, že zacyklenost je nutností i prokletím. Závěr je disputací nad tím, že ani snaha o převrácení života a proměnu svých hodnot a ani zarputilá rezignace na změnu se nedají hodnotit primitivní metodikou správně/špatně.

U obou trilogií se postupně se stárnutím postav vytrácí infantilní hravost. *Cesta z města* oplývala hravými popěvky či variováním anglicismů, *Gymp*l akcentoval

grotesknost i fyzické gagy. Jistě se to dá přičíst i proměnám dobových standardů i vkusu autora, v rámci interpretační optiky však tato skutečnost plynutí času dokonale umocňuje. To stejné se dá tvrdit i o nedokonalém obraze a technických výkyvech (především barvení a svícení), patrných zejména od filmu *Cesta do lesa*, kdy si Vorel začal kameru dělat sám. Byť jsou technické nedokonalosti pravděpodobně nezáměrné, akcentují každodenní nekonzistenci a životní propady vyobrazených postav. Vorel se ve svých filmech jeví jako pragmatický a impulzivní autor, pro nějž je energie a emoce daného záběru důležitější než technická brilance. Právě určitá obrazová hrubost a vzpírání se redundantní vycizelovanosti lícuji ambivalentní fikční světy. Skrze záměrnou nadsazenost a určitou vyumělkovanost ohledává Vorel bolest a skutečné emoce. Stylizovaný fikční svět a takřka dřevěná herecká stylizace nabízí odstup, z nějž můžeme reflektovat naši realitu i osobní světy. Vorlovy světy a postavy více než cokoli jiného ukazují, jak se na nás podepisuje zub času a jak nás ovlivňuje (ne)měnnost našich názorů a ambic. Návraty k postavám tak nikdy nejsou stejné, nesnaží se navázat na úspěch předchozích částí. Vorlovy filmy spolu neustále komunikují, revidují své hodnoty a k tomu samému vybízejí i nás.

Poznámky:

[1] UNIE FILMOVÝCH DISTRIBUTORŮ. TOP 20 ČR – červenec (July) 2025 [online]. Praha: UFD 2025 [cit. 2025-08-06]. Dostupné z: <https://www.ufd.cz/top-20-cr-cervenec-july-2025>

[2] NADCAST. Tomáš Vorel | NADCAST: Díky filmu Gympl se ze mně stal multimilionář! [online]. YouTube 2025 [cit. 2025-08-06]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=tFucpT6dGq4>

[3] ČTK. Vorel: Ulovit miliardáře není o politicích [online]. *České noviny*, 15. 9. 2009 [cit. 2025-08-06]. Dostupné z: <https://www.ceskenoviny.cz/pr/zpravy/vorel-ulovit-miliardare-neni-o-politicich/400360>

[4] FDB.CZ. Rozhovor: Tomáš Vorel – část druhá [online]. *Filmová databáze*, 6. 10. 2021 [cit. 2025-08-06]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/magazin/4576-rozhovor-tomas-vorel-cast-druha>

[5] Marek Slovák, Síťové vyprávění v české kinematografii: od deviace k normě

[online]. *Filmový přehled*, 20. 11. 2020 [cit. 2025-08-06]. Dostupné z:
<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/sitove-vypraveni-v-ceske-kinematografii-od-deviace-k-norme>