

MAREK SLOVÁK / 3. 10. 2025

České remakování II: vypořádání se s minulostí v současnosti

Předchozí text „České remakování: odkaz minulosti v současnosti“^[1] představil pojem remakování, v krátkosti shrnul historii různého typu návazností u tuzemské audiovize a spíše interpretačně se zaměřil na velmi specifické případy děl, jejichž první díl vznikl za minulého režimu a pokračování až po revoluci. Tato ne/navazující studie se po připomenutí metodologie i posunů v rámci ní zaměří na to, co napovídá podtitul: na případy současné serializované audiovize, která se navrácí ke skutečné i mediální minulosti, aby obojí revidovala. Konkrétně bude reflektována „trojice“ dostupná na streamovací službě Voyo: *Studna* (2025) Terezy Kopáčové – ve vztahu ke stejnojmennému dílu z *Třiceti případů majora Zemana* (1974–1979); *Král Šumavy* (2022, 2025) Davida Ondříčka a Damiána Vondráška – se zohledněním stejnojmenného filmu (1959) Karla Kachyni i hraničářského subžánru; *Iveta* (2022–2024) Michala Samira – s přihlédnutím k mediální reprezentaci Ivety Bartošové.

Pro připomenutí uvedme, jak byl definován v názvu užitý pojem a co se jím míní zde. Badatelka Kathleen Loock^[2] remakování (remaking) chápe jako ekonomicky, společensky, politicky, kulturně i technologicky podmíněný proces, v němž lze napříč provázanými texty (v širším slova smyslu) vysledovat opakování a obměnu. Právě na projevy repetice a variace se Loock u děl s různými vazbami soustřeďuje. Všimá si zejména toho, jak jsou akcentovány geopolitické změny, protože její přístup je primárně kulturologický, přestože neopomíjí ani například technologické posuny, které jsou nejvíce patrné na tricích.^[3] To, co označuje za seriálovou logiku a co sleduje napříč víc než stoletím (1896–2021) na příkladu americké kinematografie, se projevuje v různých relacích: adaptacích, remacích/rebootech/restartech,^[4] legacyquelech,^[5] restartech/rebootech, prequelech, sequelech, spin-offech, cross-overech ad. V

předchozí studii „České remakování“ byl termín redefinován s tím, že zahrnuje nejen zjevná a v předchozí větě uvedená usouvztažnění několika počinů, ale i nepřímá duchovní pokračování či žánrové re-cyklace postavené na hvězdných osobnostech. V takto pojímaném procesu jde o to, jak je něco, co bylo obsaženo v dřívějším, zachováno, přenášeno, přetvářeno apod. Zjednodušeně: přístup k pojmu je oproti původnímu vymezení mnohem volnější, jelikož zahrnuje i nepřímá spojení, odvislá od transtextuálně motivovaných prvků a postupů. A hlavně: k remakování je přistupováno jako k zastřešujícímu konceptu, prostupujícímu celou nejen populární kulturou, a to napříč historií. V rámci takového vymezení se analyticky i interpretačně lze zaměřit na samotné přetváření jednoho v druhém – kdy, jak, proč, a to s ohledem na řadu vnějších faktorů: společenských, politických, kulturních...

Otázky, které si tento text bude klást, se týkají toho, jakým způsobem vede současná seriálová trojice dialog se svými mediálními předobrazy z minulého (a v jednom případě do jisté míry i současného) režimu. Omezení se na audiovizi na pokračování neznamena, že bychom nenašli příklady porevolučních filmů, které se vztahují k předrevolučním počinům. Naopak tyto lze považovat za „prerekvizity“, jež rozhodně neposloužily jako vzor pro uvedené počiny na Voyo. Míněna jsou díla jako *Léto s gentlemanem* (2019) Jiřího Adamce, které již svým názvem a obsazením Jaromíra Hanzlíka odkazuje k normalizačnímu *Létu s kovbojem* (1976) Ivo Nováka, či *Decibely lásky* (2016) Miroslava Halíka, které prostřednictvím kolotočářské hudby Michala Davida, obsazení Rudolfa Hrušínského nejmladšího a zasazením do Plzně asociují *Discopříběh* (1987, 1991) Jaroslava Soukupa. Oba tituly by Kathleen Loock měla problém zařadit k remakování, protože mezi nimi a původními filmy není přímá návaznost co do kontinuity světa příběhu, postav i dění. Naopak odpovídají volnějšímu vymezení remakování. O jejich relaci lze uvažovat tak, jak byly vymezovány některé případy remakování na přelomu tisíciletí a první a druhé dekády tohoto století: jako tzv. duchovní sequely anebo re-imaginace.[6] To znamená: oslovení původního publika prostřednictvím připomenutí povědomého, přitom zachování předpokladu určité soběstačnosti nového díla. Jak tedy mezi sebou vedou debatu *Léta s kovbojem/gentlemanem a Discopříběhy/Decibely*?



Obě *Léta* jsou svým vyzněním nakonec konzervativní, přestože druhé *gentlemanské* polemizuje s prvním *kovbojským*, jelikož podvrací divácká očekávání. Jaromír Hanzlík v obou filmech představuje svůdníka, který je (možným) ohrožením statusu quo. V normalizační romanci rozvrací zasnoubený pár, a to k nelibosti tradičněji smýšlejících rodinných příslušníků. V romanci pozdního věku může zcela rozbít již ne úplně funkční manželství.

Kovboj končí šťastným koncem, který se odchyluje od knižní předlohy Jaromíry Kolárové: nový pár je navzdory rodinné nepřítizni ustanoven, protože žena spočine raději v náruči svého milence, než aby nadále setrvala se snoubencem, s nímž není tolik šťastna. *Gentleman* vyústění variuje, když tentokrát je to svůdník, ztvárněný stejným hercem, kdo skončí sám a ukáže se, že byl podvodník.

Ačkoliv se může zdát, že svým vyzněním nemohou být snímky odlišnější, oba stvrzují status quo. V prvním je v závěru ustanoven heterosexuální pár, na jehož pozadí se odehrává svatba, a v druhém je znovu-obnoveno manželství, zatímco svůdník-podvodník je vykázan. Přestože se *Gentleman* pro své variování známého a obracení závěru i polemiku s romantickým ideálem prince na bílém koni může jevit jinak, oslovuje

zejména tradiční publikum.[7] Přitakává mu protagonistovým odsuzováním mobilních telefonů i toho, kolik času na nich tráví mládež, a ženy pronášejí neironicky míněné věty, jak žena potřebuje mužskou ruku a že je cokoliv lepší než rozvod. Co na tom, že vyobrazená vesnice s obstarožním kolotočem je plná alkohol pijících a šovinistické řeči pronášejících mužů. Vše je totiž zalito převážně přirozeným svitem slunce a plné teplých barev (s důrazem na zelenou, modrou a žlutou), zdůrazňujících rozměr vesnické (zdánlivé) idylky, kterou nesmí rozvrátit kdokoliv cizí.



O setrvání statusu quo jde i v *Decibelech lásky*, [8] které docházejí ke stejnému závěru, jaký platil pro *Discopříběh 1 a 2*: ačkoliv se některé věci posunuly a proměnily, na postavy to nemá až takový dopad, jelikož jsou jejich životy určovány především milostnými peripetemi. Dokladem setrvačnosti je hudba Michala Davida, která představuje perpetuum mobile hudební i ideové normalizace za nového režimu: podstatný je obrat postav k osobnímu, a to místo kritického nazírání na společensko-politické dění. Pokud je tomu jinak, zůstává se na úrovni pokusu o komunální satiru a cokoliv nového je zpátečnický odmítnuto, protože představuje ohrožení: technologie je využita k tzv. revenge pornu. Oproti céčkovým písničkám o céčkách, na které pusl otvíraly postavy žijící si svůj disco příběh za minulého režimu i krátce po revoluci, je tentokrát celý svět příběhu prostoupen duchem i přítomností Michala Davida. Ve spirituálním sequelu *Decibely lásky* lidé prozpěvují jeho písničky, v semi-muzikálových pasážích někteří jeho hlasem pěj, jiní ho mají alespoň vylepeného na plakátu, další na

něj chodí do klubu, kde má zrovna vystoupení. Soundtrackem životů hrdinů a hrdinek, procházejících životní mizérií, zůstává Vladimír Štanc, a to kdykoliv a kdekoliv, protože on stejně jako jeho hudba žije nonstop.

Zatímco *Léto s gentlemanem* a *Decibely lásky* byly příkladem remakování v širším pojetí, *Muzikál aneb Cesty ke štěstí* (2016) Slobodanky Radun by odpovídal i vymezení termínu Kathleen Loock. Svůj předobraz v podobě kultovního muzikálu *Starci na chmelu* (1964) Ladislava Rychmana totiž začleňuje přímo do vyprávění, jelikož se na něj jako na inspirační vzor dívají postavy, aby nazkoušely původní divadelní verzi. *Muzikál* vede polemický dialog se svým předobrazem pouze zhruba čtvrt hodinu, ve které se skrze dialogy řeší generační a vkusový střet, otázka toho, proč znovu adaptovat a případně aktualizovat něco starého. Poté, co studentstvo zhlédne původní film, uzná, že „to není úplně blbý“, „každý si tam něco najde“ a že téma zakázané lásky je skutečně nadčasové. Druhý celovečerní počín Slobodanky Radun tak místo polemiky nabízí odůvodněnou aktualizaci, která má být transgenerační, protože má oslovovat jak pamětníky, tak nové diváctvo. Činí tak prostřednictvím začlenění prvků street dance a hip-hopu do zkoušeného vystoupení, a tak je audiovizuální minulost ožívána a pro současnou dobu přizpůsobována prostřednictvím toho, co je zrovna populární. Zároveň je nadčasovost dokládána přesahem: některé věci v mezilidských vztazích platí nehledě na období.

„Toho večera byl otec poněkud neklidný.“ – Brůna ml., 30 případů majora Zemana

Seriály *Studna*, *Král Šumavy* a *Iveta* chtějí ovšem oproti výše interpretovaným filmům nabídnout až revizionistický pohled. První uvedený vede přímý polemický dialog s normalizačním seriálem *Třicet případů majora Zemana*, respektive se stejnojmenným dílem, který se zdaleka nejvíc vryl do diváckého povědomí a utvářel až přetvářel smýšlení o skutečném případu. *Studna* (1978), režírovaná Jiřím Sequensem st., bývá diváctvem oceňována za to, že za minulého režimu s nedostatkem hororů plnila funkci určité náhražky. Výjev se starým Brúnou, který mává sekyrou, s níž předtím zabil svou manželku, se zapsal do sític a paměti mnohých.

Kvůli náhražkovým žánrovým atrakcím je tendence přehlížet nebo zapomínat na celý politický rozměr epizody. Zeman jede případ prošetřit, protože „země potřebuje klid“ (čti: být znormalizována). Znovuotevření je motivováno novinovým článkem, v němž je o

Brůnovi, předpokládaném vrahovi, lživě psáno jako o řidiči Jana Masaryka, tj. jedna tragická událost (smrt dvou lidí a vyhoření rodinného domu ve Vonoklasech) je spojena s další (tajemství kolem sebevraždy/zavražďení Masaryka), kolem které je taktéž spousta otazníků. Politická zdůvodnění platí i pro další důležité postavy. Starý Brůna jakožto pachatel je okolím líčen jako člověk orientovaný na zisk, a proto špatný už před spácháním zločinu: vypočítavě koupil zlato, když myslel, že zbohatne na měnové reformě. Mladý Brůna za pomoci dalších vysokoškolských studentů přilepil svému sokovi v lásce na vrata petici *Dva tisíce slov*. Ačkoliv kritický dokument, spojený neodmyslitelně s pražským jarem, sepsaly různě etablované osobnosti a podepsala ho řada lidí ze školského, lékařského, uměleckého i jiného odvětví, zde je rámován jako výsledek mladické nerozvážnosti, která je dána nikoliv zájmem o politické dění, nýbrž osobní mstou. O výzvě *Dva tisíce slov* dokonce zazní, že „šlo o horečku, která nakazila lidi“, a o tehdejších událostech, že je kolem osmašedesátého roku řada fám. Strýc je podle Brůny nejmladšího zahořklý, protože během kolektivizace přišel o všechno. Naopak jako morálně čistý člověk, který je přitom neprávem odsuzovaný, je prezentován vyšetřovatel Veřejné bezpečnosti. Neplatí, že osobní je nutně politické, nýbrž politické určuje vše osobní. Reprezentace události, z níž nejlépe vychází major Zeman a vyšetřovatel VB, odpovídá komunistické propagandě, která usměrňuje hned několik narativů: o Masarykovi, o kolektivizaci, o měnové reformě, o událostech kolem pražského jara (*Dva tisíce slov*) i zlomovém dění v roce 1968.



Pronáší-li Zeman v závěru, že „pachatel není (...) jenom velká lidská samota, nemožnost najít včas cestu k lidem,” jde víc o socialistické svolání, komunistickou proklamaci než existenciální výrok. Oproti tomu *Studna* Terezy Kopáčové a scenáristické dvojice Miro Šifra – Kristína Májová upíná svou pozornost právě na „nalézání cesty k lidem”: místo dominantně politického je akcentováno osobní, zatímco politické je ve všech časových rovinách (1935, 1945, 1950, 1967, 1968, 1980) na pozadí. Tvůrčí tým se musel rozhodnout, jak látku uchopit, když námětem je skutečný případ, kolem něhož vznikla řada spekulací. Zároveň se musel popasovat s odkazem nechvalně známého normalizačního seriálu. S prvním se vypořádal tak, že našel důvod, proč vyprávět. Soustředí se na přeživšího protagonistu, kterého těžký osud zkouší již od samotného dětství.[9] A zaměřuje se na téma toxicity vztahů a role manipulátorů v nich, ovšem s tím, že k postavě otce nebude přistupovat jako k (jednoznačnému) psychopatovi a neopomene ani dříve přehlížené oběti.[10] Tvůrcům napomáhalo nepochybně i to, že divácký zájem o tajemství přižívaly různé dokumenty, které přicházely s vlastními interpretacemi. Mohou za tragédii narušené sousedské vztahy a rodina pronásledovaná duševním onemocněním?[11] Jak osvětlit synovy rozpory ve výpovědi či absenci sekry, již měla být zabita matka?[12] Měl otec neuropsychopatickou konstituci a „zdědil” ji po něm syn, který ani vzhledem k testům nemohl vylézt ze studny po shoení do ní, tj. nebyl otec jenom obětí syna?[13]

S odkazem normalizačního seriálu se tvůrčí tým streamovací *Studny* vypořádal podobně jako *Muzikál aneb Cesty ke štěstí*: začleněním původního díla do svého narativu a ponecháním postav, aby na něj reagovaly.[14] Přeživší syn, jemuž sledování *Třiceti případů majora Zemana* způsobí posttraumatickou stresovou poruchu, funguje jako projekční plátno: jednak doslova, když se na něm v expresivní sekvenci v závěru první epizody odrážejí promítané obrazy, jednak si do něj ostatní – od rodičů přes kamarády (a „kamarády”) až po kolegy v práci i nadřízené a jeho milou – projektují vlastní představy. Ve všech časových rovinách je akcentován vliv prostředí, které protagonistu determinuje.

Slávek („mladej Bruna”) nemůže rodinné historii a její mediální reprezentaci uniknout, protože i když přítelkyni přislíbí, že „se nebude dívat”, stěny komunistických paneláků jsou tak těsné, že na něj stejně doléhá zvuk z televizí ve vedlejších pokojích. Minulost se skrz média propisuje do neaktuálnější roviny, re/traumatizuje oběť či možného pachatele a nastoluje otázku transgeneračního přenosu i ne/možnosti se z něj

vyvázat. Vznese se i otázka spolehlivosti reprezentovaného. Mladému Brůnovi náležící televizní voice-over hovoří o matce s rozbitou hlavou a divně se kývajícím a usmívajícím otci se sekýrou v ruce. Oproti tomu však vidíme jasně neznačené flashbacky/flashsidewaye, které můžeme připsat Slávkovi – a v nich se naopak matka usmívá či on drží (tupou) zbraň nad hlavou otce. A reflektuje se i možný krajně negativní dosah a vliv mediální reprezentace. Slávek „nechce vidět, co udělali z tatínka“, a oprávněně se obává, že si budou lidé myslet, že „jsme rodina psychopatů“ – a partnerka mu říká, že v televizi „z něj udělali“ někoho nevzhledného a s vypoulenýma očima, tj. upozorňuje na rozpor v podobnosti. Kolegové v práci si sice jsou vědomi, že pořad je propagandistický, ale přesto se, byť nevědomky, dopouštějí sekundární viktimizace.



Nová interpretace *Studny* chce v rámci svého remakování přerámovat pohled na kolektivní povědomí o případu, jehož veřejný obraz byl zmanipulován mediální propagandou, přičemž tak činí značně sebereflexivně i sebeuvědoměle. Zazní-li v prvním dílu, že „musí být dvě studny“, má to více vyznění. Jednak jde o metaforu, protože se studnou/studnami v seriálu pracuje jako s vyjádřením mezilidských vztahů (místo plánované jedné jsou dvě, protože ke sňatku z rozumu se sousedem nakonec nedošlo) a jejich postupného trávení (Slávek dostane obrnu pravděpodobně z vody v

ní, ke konci tam skončí on i jeho otec). Jednak si lze větu interpretovat tak, že jsou dvě seriálové *Studny*, kdy druhá nabádá ke srovnání s první a zprostředkování odlišné perspektivy. U nové verze nespočívá největší odklon v prvních epizodách, ve kterých oproti zemanovskému stylu dominuje teplá barevná paleta a rozpohybovaná kamera opisující pozitivní rozpoložení nadějeplných, láskou oplývající postav. Zásadní rozdíl není ani v kontrastu mezi hlediskem mladého Brůny, jak líčí osudový večer v *Třiceti případech majora Zemana*, a Slávka, jak co sděluje partnerce ve *Studni*. Právě ve čtvrté epizodě vyvstávají paralely mezi otcem a synem: sebelítostivými, na pokraj zhroucení okolnostmi i lidmi dovedenými, následkem toho se k násilí vůči sobě/druhým uchylujícími.

Nejdůležitější, i s ohledem na remakování, je re-fokalizace, tj. několikeré přerámování hlediska: toho, čí optikou je dění zprostředkováno. V poslední epizodě *Studny* jsou do popředí postaveny do té doby vedlejší postavy: v minulé linii matka a v aktuální partnerka syna, aby na kontrastu jejich voleb vyšlo najevo, že (transgenerační) vzorec toxických vztahů je možné přerušit. (Vzhledem k těhotenství partnerky jenom zdánlivě, vyznění je v tomto znepokojivě ambivalentní: rodí se psychopati/sociopati, nebo si je společnost vytváří?) Taktéž jsou v rovině minulosti do jiného kontextu zasazeny scény, u nichž nám chyběl úplný obrázek, protože až do závěrečného dílu nám byla perspektiva matky odepřena. A především: zatímco *Třicet případů majora Zemana* jako spolehlivého vypravěče a svědka představilo nakonec mladého Brůnu, *Studna* ve svém finále v retrospektivní linii připomene zásadní události a nahlédne některé do té doby neukázané události s tím, že se omezí na zkušenost a perspektivu matky. I díky epilogu, v němž se jako aktivní ukáže být Slávka (ex)partnerka, dojde v procesu remakování k genderovému přerámování, a to na rovině vyprávění, vyznění i tvůrčího týmu. Žádný Jiří Sequens starší jako režisér a s Jiřím Procházkou spoluscenárista, nýbrž filmařka Tereza Kopáčová, která natáčí podle scénáře, na kterém se – zejména na psaní ženských postav – podílela Kristina Májová. Žádné ženy jako tiše příkoří snášející a pouze jako oběti definované, nýbrž jako nakonec komplexněji pojaté, přihlížející, soudící i jednající. A nikoliv politikou určované dění i jednání postav jako v předobrazu, vůči kterému se tato reprezentace (o reprezentacích) vymezuje, nýbrž osobní na pozadí politického – a ženského (hledisko) místo mužského.

„Bude novej Hasil!“ – Hasil, *Král Šumavy: Fantom temného kraje*

Některé části *Třiceti případů majora Zemana* byly zasazeny do pohraničí,[15] s nímž se neodmyslitelně pojí mýtus tzv. Krále Šumavy. Zdaleka nejvíc jej popularizoval stejnojmenný, svou propagandističnost umně skrývající – a o to působivější – snímek Karla Kachyni z konce padesátých let. Posun od mýtu a politického filmu ke skutečnému převaděči a věrohodnějším pramenům měl představovat *Král Šumavy* (2022, 2025). Seriál pro streamovací službu Voyo (třídílná první řada *Fantom temného kraje*), respektive Oneplay (šestidílná druhá řada s podtitulem *Agent chodec*), měl za knižní předlohu román *Návrat Krále Šumavy*. Jeho autor David Jan Žák, působící u pořadu i jako konzultant, vycházel ze svědectví pamětníků a pamětnic, archivních dokumentů i vlastních vzpomínek. Režisér první řady a producent David Ondříček taktéž komunikoval se synem Josefa Hasila Josefem Vránou. A jak v jednom z rozhovorů říká: „Fascinovala mě příležitost napínavou formou narovnat historii“ a „bylo to splnění dětského snu“, protože „je to příběh z temných lesů a blat“.[16]



Pouhé usouvztažnění interpretace Kachyni a Ondříčka, potažmo jejich kreativních týmů,[17] by bylo reduktivní, protože seriálový *Král Šumavy* je součástí pohraničářského subžánru/narativu, jak o něm píše Jaroslav Pinkas v monografii *Král Šumavy: komunistický thriller*.

V kapitole „Sociální topografie pohraničí v českém filmu 1945–1989“ tento subžánr definuje tak, že fenomén hranice musí být pro daná díla příznačný i příznakový: poválečná i budovatelská etapa jej líčí jako možnost pro lepší svět a společnost, jenom výjimečně a navíc až později je vyobrazeno negativně. V pohraničních narativech, založených na budování a obraně, se nejčastěji tematizovaly česko-německé vztahy, drama o osídlování a bezpečnostní problematika. U poslední zmíněné převažují příběhy (a politicky motivovaná vyprávění) o pohraničních jednotkách (vždy kladně vyobrazených plucích SNB či Pohraniční stráž), zatímco ostatní postavy jsou vedlejší a(ž) epizodní. Časté jsou manželky pohraničníků (poručíci je většinou nemají), antagonisté (vnitřní nepřátelé – ve čtyřicátých a padesátých letech hlavně bývalí nacisté, v šedesátých letech i asociálové: sociálně deklasovaní a zloději). Krása krajiny, zdůrazněná panoramatickým snímáním hor jako častém vstupu do dění, kontrastuje s vyliďněností vesnice a starými stavbami (oprýskanými, opuštěnými, neudržovanými).[18]

Pinkas se však až na jednu poznámku pod čarou a zmínku v závěru nezabývá porevoluční tvorbou. Má za to, že mýtus spojený s pohraničím se zrodil po válce, udržel se do půle osmdesátých let dvacátého století a posléze od něj bylo opuštěno. Po převratu je podle něj sice nadále vyobrazováno pohraničí, ale nově se v něm světy nestřetávají, nýbrž představuje konec světa, jelikož se akcentuje třídní deprivilegovanost postav.[19] Pro stream určený *Král Šumavy* představuje návrat k pozapomenutému hraničářskému subžánru, a to se snahou o revizi hraničářského narativu a s ním souvisejícího propagandistického mýtu – zejména kachyňovského, respektive kalčíkovského (jeden ze scenáristů původního snímku Rudolf Kalčík měl jako autor pozdější románové verze a několika dalších „hraničářských“ knih, které byly taktéž adaptovány, na vyobrazení pohraničí za minulého režimu podstatný vliv).[20]

Ve *Fantomovi temného kraje* jako by tvůrci činili rozhodnutí s tím, že budou protikladná ke *Králi Šumavy* a podobám hraničářského subžánru z dob komunistické totality. Svou verzi situují jako autentičtější: nejen zaštitěním se zdroji během propagace, ale i zvolenými formálními postupy. Žádná nádherná krajina, nýbrž potemnělé hvozdy, v nichž v úvodní sekvenci kvůli absenci dodatečného svícení není pořádně nic vidět, převládající tmu pročísnou pouze záblesky střelby z pistolí a příslušné zvukové efekty. Podobně jsou nasnímány i některé další pokusy o přechod do zahraničí, v čemž se odlišují od pojetí dvorního Kachyňova kameramana Josefa

Illíka. Ten ve scénách (neúspěšných) útěků volí postupy, jež na sebe strhávají pozornost, od silně atmosférické mlhy, v níž se ale postavy neztrácejí, přes okázalé podhledy nebo bližší rámování pro expresivnější vyznění. Ve zvukové stopě je sice slyšet silný vítr či zvuky brodění se vodou, ale ty upozaduje přebujele melodramatická hudba nesoucí emoci. Pokud něco ve vyobrazení předkamerového prostoru ve *Fantomovi* kontrastuje, jsou to jednotlivá obydlí: zatímco ta spojená s vesnickým a primárně osobním životem jsou v dobrém stavu a převládá u nich teplá barevná paleta, obydlí SNB jsou domy nedostavěné, oprýskané a s dominující chladnou barevnou paletou.



S tím souvisí i posun v tom, co pohraničí reprezentuje: nikoliv nutně utopickou možnost šťastných socialistických zítřků, jako tomu bylo v audiovizi za minulého režimu, ani svým způsobem konečnou pro postavy na okraji. Úspěšný přechod přes uzavřené hranice představuje v první řadě určitou naději, ale ta je spojena i s československou domovinou a usazením se na vesnici s těhotnou partnerkou. Pojítkem obojího a zdrojem konfliktu je protagonistova profese strážce hranic a zároveň tajného převaděče: po vzoru klasických (hollywoodských) vyprávění „propašování“ skupinky přes hranice koliduje se svatbou, protože protagonista obojí nestíhá. I dost konvenční strategie vyprávění, od začátku jasně propojující dvě linie akce (pracovní a osobní), je odlišná od propagandistického narativu konce padesátých let. U Kachyni byla osobní rovina zdánlivě potlačena, aby se ukázala jako ve výsledku určující pro rovinu pracovní.[21] Zatímco u Kachyni je identita Krále Šumavy věcí tajemství, než je v

závěru odhalen a dopaden, u Ondříčka sledujeme jeho zrod, aby druhá Vondrášková řada mapovala i jeho agentskou činnost za hranicemi. Proti propagandistickému živému narativu o chycení převaděče, o kterém panovaly legendy, seriál ve druhé řadě ústy jedné z postav deklaruje, že Krále Šumavy stvořili svou neschopností komunisté – příslušníci státní bezpečnosti.

Kde je u Kachyni redukován „Král“ na obyčejného a nakonec neúspěšného polesného, tam je u Ondříčka vyobrazen plastičtěji. Charakterová komplexnost má vycházet z rozporů:[22] protagonista chce strážit, ale ne střílet lidi zezadu; je u státní bezpečnosti, ale nemá rád bolševiky; nechává lidi přejít a přidává se k převádění z dobrého úmyslu, ale i proto, že z toho něco má a je to pro něj výhodné – a podobně ambivalentní je ve vztahu k ženám, když má partnerku, ale i zadanou milenkou. Líčila-li ho první řada jako ztělesněný rozpor („Esenbák, který pomáhá lidem“, jak o sobě prohlásí), druhá z něj navzdory dílčím selháním dělá mýtus, když jej v závěru staví do střetů evokujících westerny a dobrodružné podívané. Z autentičtěji pojatého Hasila se stává žánrový hrdina západního stříhu, žijící i nadživotní legenda. Nikoliv Muž beze jména, nýbrž Hasil jakožto skutečný Král Šumavy.

„Málo mě zná, kdo o mně říká, že lásku mou snadno si získá.“ – Iveta Bartošová, *Iveta*

Krále Šumavy vystihoval realistický modus, a to na pragmatické rovině propagace (biografická předloha, konzultace odborníka...) i ve stylu (minimálně co do pojetí převaděčských pasáží), zatímco vyprávění a žánrové uchopení bylo korektivem komunistické propagandy, a tudíž nakonec upřednostněním hollywoodských konvencí. Michal Samir, režisér a scenárista biografického melodramatu *Iveta*, zvolil zcela jiný přístup, který koresponduje s umělecky ambicióznějšími americkými životopisnými snímky dekonstruujícími mýtus hvězdy.[23] Seriál o třech řadách po třech epizodách chce přetvořit obraz Ivety Bartošové,[24] který uvízl v kolektivním povědomí. Obraz definovaný jednak její tragickou smrtí (sebevraždou), jednak podle nemalé části dobových konzumentů obsahu určovaný i tragikomickými momenty za jejího života, jak je reprezentovala nejen bulvární média a jak je přižívovaly sociální sítě. Zároveň seriál předělává známé mediální obrazy, od videoklipů až k vystoupení v různém typu pořadů (zábavných, rozhovorových), přitom ukazuje, co čemu předcházelo a jak co vznikalo.

Oproti zahraničním a experimentálnějšími biografiím chce být *Iveta* stále divácky přístupná,[25] a tak svým zarámováním první řady poskytne interpretační klíč k na sebe pozornost strhávajícím stylistickým postupům. V prologu první epizody, který se jako (auditivní) flashback navrácí v epilogu třetího dílu první série, od otce Ivety zazní, že světlo doletí ze slunce za osm minut. Vše, co malá (a později dospělá) Iveta vidí, se tak již stalo: pohled do slunce je zároveň nahlížením do minulosti. V Samirově interpretaci je Iveta Bartošová padlou hvězdou, zpasivnělou protagonistkou melodramatu, o níž již z podstaty samotného žánru rozhodují jiní, respektive vyšší síla, jež ji přesahuje. Je někým, kdo se upíná ke hvězdnému statusu (má vyšší ambice než ostatní v rodině), kdo je ozářen reflektory i blesky fotoaparátů. A někým, koho tato i jiná světla nakonec oslepí a zničí. Návodnější jsou dialogy potom, co je postava Petra Sepeših ošlněna přijíždějícím vlakem, čímž se předjímá tragický skon Bartošové o dvě řady později. Manažerova slova k Ivetě, že „teď je pro lidi světlo“, i navracení se matčiny lidové písně „svítilo slunéčko nad našú zahradú“, ale tentokrát s posmutnělým projevem, činí víc, než že jenom sjednocuje leitmotivy navázané na téma světla. Přidává i na mnohosti čtení – a taktéž doslovnosti.

Světlo, potažmo způsob, jakým jsou alespoň první dvě řady nasvíceny, je pro *Ivetu* zásadní. Nejsou reprodukovány obrazy, které by byly spojeny s (n)ostalgií: fetišizováním pozdně komunistické a raně kapitalistické minulosti. Naopak: svícení evokuje různé žánry a vytváří silný kontrast mezi tím, co Iveta naivně a idealizovaně vnímá, a skutečností, potažmo mezi jejím snem o slávě a noční můrou, v níž se snění promění. V první řadě měkké svícení i zadní protisvětlo vytvářejí kolem postav až snový opar, kdy nejsou zcela zaostřeny, jako by se i pro publikum vynořovaly z minulosti a vzpomínek. Škála na ně vržených barev evokuje neo-noir, či spíše neon-noir: značně fatalistickou podívanou, v níž sledujeme ženu, která nepřivedla ke zkáze muže, nýbrž osudoví partneři přivedli k záhubě ji. Druhá řada je někde mezi dvěma žánry/tonalitami, které toho však mají hodně společného. Pohádkou o Krásce a zvířeti / Bartošové a Štaidlovi, v níž převažuje teplá barevná paleta (červená, žlutá, fialová). A giallem, ve kterém se narušená, fragmentarizovaná a mnohdy nespolehlivá mysl projevuje v sekvencích, v nichž začne dominovat jedna barva (např. modrá při únosu/„únosu“). Třetí sezóna, kloubící rodinné, milostné a mediální drama, působí nejcivilněji, protože tlumí barvy, čímž opětovně odráží protagonistčino rozpoložení, a

vnitřní a vnější neklid je ztvárněn pohyblivou kamerou a blízkým rámováním, akcentujícím expresivní mimiku.



Prostřednictvím daných filmařských voleb se přetváří náhled na jednotlivá období. Popová hudba, spojená s komunistickou etapou, je odhalena jako něco uměle vytvořeného. Je lží, která prodává iluzi, na niž nejvíce doplácí nedůvtipné osoby, a nejvýhodnější je pro protřelé a všehoschopné, což v přeneseném slova smyslu platí i pro celý režim. Budování šťastných kapitalistických zítřků v zemi nově nabyté svobody je naopak reprezentováno jako věc nesvobody, protože Kráska/Iveta je uvězněna ve zlaté kleci, kde byla zamčena zvířetem/Štaidlem.

Pokud první dvě řady chtěly přerámovat kolektivní paměť co do přetrvávajícího povědomí o určitých etapách, poslední směřuje svým vyzněním ke kolektivní vině. Napříč všemi sezónami příčinně rozvíjená, k hlavnímu dění kolem Ivety paralelní linie s jejím fanouškem, žijícím běžný a za jakéhokoliv režimu nevyčnávající život, je takto vypointována. Ukáže se, že je řidičem lokomotivy, která pravděpodobně hrdinku srazila – a byl to on, kdo byl do ní zakoukaný od vojny, kdo poslouchal její píseň při svatební noci a kdo pak platil bulvárním médiím pro přístup k exkluzivnímu obsahu exploatujícímu dění kolem Ivety.

Jedná se o jiné uchopení obrazu minulosti, než bývá v tuzemské audiovizí běžné. Seriál je revizí převládajícího narativu o Ivetě Bartošové, kdy je místo smrti pozornost

soustředěna na její život a zároveň se poukazuje na to, co vedlo k její sebevraždě: kombinace toxické maskulinity, exploatujících médií, zájmu fanouškovské obce a selhávajících institucí (soudní, léčebné ústavy). Dále v něm dochází k rekontextualizaci a připsání významu písním i mediálním vystoupením se snahou o to, aby je publikum přehodnotilo, potažmo docenilo. Každý díl je nazván podle jedné z písní Bartošové. Jak říká v epizodě *Knoflíky lásky* Sepeši: „Každá píseň musí mít sdělení.” Epizoda *Tisíc obyčejných věcí* ukáže, jak jsou určité věci ve společnosti normalizovány, např. nevhodné chování k ženám či „kultura” pití alkoholu již od útlého věku. *Knoflíky lásky* poodhalí, že navzdory zamilované písni o „smát se a žít jak jelimánci” byl vztah Bartošové a Sepeših konstruován pro média a veřejnost, což si ona pro svou naivitu neuvědomovala, a že „tajemství(m), které víme jen my dva” byly jeho nevěry. Část *Snad nám to vyjde* může s ohledem na převážně nešťastný vztah i jeho smutný předčasný konec působit ironicky až cynicky, ale spíše v sobě zahrnuje melodramatický afekt obsažený ve všech písních užitých jako názvy nebo přímo v dění.

Všechny díly sdělují podobné: romantizace je nemístná, tragédie je nevyhnutelná. Nejprizmatnější a nejprizmatovější je prostřední epizoda poslední řady *Léto*, která přerámovává stejnojmennou skladbu: její text, stejně jako v případě ostatních, je vztažen k životnímu osudu Bartošové: k dovolené u moře, kterou strávila se svým synem, jenž jí byl odebrán. Slova („Strašně ráda bych ty chvíle vrátila”, „všechno zdá se mi najednou vzácnější” či „melodie těch letních dnů ve vzpomínkách si přehrávám”) nabývají zcela nových, „biografismy” zatížených významů a vyznívají i na samostatný poslech jinak.

Podobně se v po(d)vědomí publika mají přetvořit vzpomínky na jiná audiovizuální vystoupení Bartošové. Předělání pořadu z TV5, moderovaného Janem Antonínem Duchoslavem, Bartošovou reprezentuje jako výrazně víc neschopnou vnímat otázky a odpovídat na ně, a tak má vyniknout nevhodnost některých dotazů s ohledem na její zdravotní i psychický stav. Co bylo dříve potlačeno (TV5), je později stavěno na odív nejen pro předělání minulosti, ale i jejího náhledu na ni (*Iveta*).[26] Jelikož Bartošová žije většinou ve vzpomínkách lidí, kteří ji jinak než skrze média neznali, její seriálová varianta má nahradit jednu umělou, médii konstruovanou paměť za jinou, která je vůči zpěvačce uctivější.

Závěrem: přízraky minulosti v přítomnosti a možné budoucnosti

Král Šumavy. Nikoliv mýtus, nýbrž mýty. A ne dva, jak by se mohlo ze srovnání filmové a seriálové verze zdát. Na nový mýtus, klamající svou autenticitou, navazuje například dokument s pamětníky i rodinnými příslušníky. Stejně tak Slávek nenahradí Brůnu mladšího, přestože existují dvě *Studny* – a do nich se dále noří řada dokumentů, textů apod. Ve zdánlivých protikladech, co se týče přístupu k události, jsou i nadále přítomny trhliny v podobě nezodpovězených otázek a nejasností. Ani novější reprezentace Ivety Bartošové nenahradí zcela vzpomínku (byť falešnou, protože přes média filtrovanou) na zpěvačku z dob jejího života / ostatních mediálních reprezentací.

Ačkoliv se každý ze seriálů, které měly posílit brand streamovací služby Voyo, vztahuje ke skutečné i mediální minulosti, neznamená to, že by se s ní vypořádaly. Neplatí, že by ji v procesu remakování opravdu předělaly, čímž by pouze vynikla proměna (technologická, kulturní, společenská, politická...) napříč časem. Navrátím-li se k již jednou redefinovanému pojmu, jde spíše o to, že remakování je proces: nikdy neukončený, pouze v rámci zkratk omezený na komparaci dvou děl mezi sebou. A hlavně: byla by škoda jej vnímat jednosměrně, tj. jak současnost přepisuje minulost (reálnou, mediální). Je to naopak minulost, která nadále pokračuje a zároveň v sobě obsahuje potenciál budoucího: co by mohlo být. *Studna*, *Král Šumavy* a *Iveta* neukončily dějiny a nepředstavují definitivní verze, naopak jsou přízraky minulosti remakovanými v současnosti a strašícími případně dál. Marxismus-leninismus, potažmo socialismus se z Kachyňova *Krále Šumavy* propisuje do pozdější verze Ondříčka a Vondráška, ale se snahou varovat, aby se tento neopakoval. I transgenerační přenos, v rámci něhož se média podílejí na retraumatizaci oběti, je něco navracejícího se, jak dokládá *Studna*, respektive *Studny*. A možná budoucnost, které se skutečná Iveta Bartošová již nedočká, je obsažena v jejích písních i jejích různých mediálních reprezentacích, včetně těch v seriálové *Ivetě*. Král Šumavy/Hasil, Brůna/Slávek a Iveta jsou i nejsou přítomni, ovlivňují, jak se díváme na minulost, současnost i budoucnost.

Poznámky:

[1] Viz Marek Slovák, České remakování: odkaz minulosti v současnosti. *Filmový přehled*. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/ceske-remakovani-odkaz-minulosti-v-soucasnosti>> [vyd. 16. 9. 2025, cit. 17. 9. 2025].

[2] K zásadním příspěvkům Loock k problematice remakování patří jednak její kapitola o *Jurském světě* jakožto nostalgické franšíze, jednak kniha na dané téma, viz Kathleen Loock, *Reboot, Requel, Legacyquel: Jurassic World and the Nostalgia Franchise*. In: Daniel Herbert, Constantine Verevis (eds.), *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020, s. 173–188. Dostupné online: <https://www.academia.edu/44630010/Reboot_Requel_Legacyquel_Jurassic_World_and_the_Nostalgia> [cit. 7. 5. 2025]; viz Kathleen Loock, *Hollywood Remaking. How Film Remakes, Sequels and Franchises Shape Industry Culture*. California: University of California Press 2024.

[3] Viz Kathleen Loock, *Hollywood Remaking*. c. d., s. 5, 23, 221.

[4] Problematice rebootů/restartů/remaků se na příkladu hollywoodské audiovizuální dlouhodobě věnoval William Proctor, viz William Proctor, *Regeneration and Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot*. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, č. 22, 2012, s. 1–22. Dostupné online: <www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2012/february-2012/proctor.pdf> [cit. 14. 7. 2025]; William Proctor, *Reboots and Retroactive Continuity*. In: *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. (ed. Mark J. P. Wolf). New York, Oxon: Routledge 2018, s. 224–235; William Proctor, *A Dark Knight on Elm Street: Discursive Regimes of (Sub)Cultural Value, Paratextual Bonding, and the Perils of Remaking and Rebooting Canonical Horror Cinema*. In: *Film Reboots* (eds. Daniel Herbert, Constantine Verevis). Edinburgh: Edinburgh University Press 2020, s. 219–232.

Na jeho poznatky navázali a v některých případech je i přepracovali další, viz Daniel Herbert, Constantine Verevis (eds.), *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020; Kathleen Loock, *Hollywood Remaking. How Film Remakes, Sequels and Franchises Shape Industry Culture*. California: University of California Press 2024.

[5] Pro osvětlení termínu jeho stvořitelem viz Matt Singer, *Welcome to the Age of the Legacyquel*. *ScreenCrush*. Dostupné online: <<https://screencrush.com/the-age-of-legacyquels/>> [vyd. 23. 11. 2015, cit. 27. 3. 2025]. Pro pozdější kritickou reflexi od

téhož autora viz Matt Singer, THE LEGACYQUEL LEGACY: WHERE HOLLYWOOD'S LATEST SEQUEL INNOVATION WENT WRONG. *ScreenCrush*. Dostupné online: <<https://screencrush.com/the-legacyquel-legacy-one-year-later-why-have-so-many-flopped>> [vyd. 22. 12. 2016, cit. 7. 5. 2025]. Pro aplikaci termínu/hlediska na loňskou audiovizi a rozvedení viz Marek Slovák, Legacyquely: formální a diskurzivní strategie hollywoodské audiovize. *Kino/Ikon* 28, 2024, č. 2, s. 111–132; Marek Slovák, 2024: LEGACYQUELY aneb KINEMATOGRAFIE NARCISMU. *Film a doba*, č. 4, 2024, s. 20–25.

[6] Na počátku nového tisíciletí, i s ohledem na komerční neúspěšnost remaků z druhé poloviny devadesátých let, tvůrci užívali jiná označení. Například Tim Burton se v propagačním filmu o filmu *The Making of „Planet of the Apes“* (2001) režiséra José Louis Mignone vymezuje vůči označení sequel (pokračování) a remake (předělávka). Místo toho hovoří o re-imaginaci.

Pro „re-imaginaci” viz FilmIsNow Epic Movie Zone, Behind the Scenes of Tim Burton's PLANET OF THE APES | Mark Wahlberg, Estella Warren. Youtube. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=KighzjHkZtY>> [vyd. 16. 4. 2024, cit. 14. 7. 2025].

Na přelomu dekad tohoto století zase filmaři používali kategorii spirituálního prequelu/sequelu: něčeho, co má v sobě obsaženou DNA již existujícího, ale chce do jisté míry stát i samo o sobě. Někdy se tím myslí dílo, které je podobné jinému, ale není mezi nimi přímá návaznost (leďa žánrová a tvůrčí/herecká – různé produkční/žánrové cykly, např. romcomy s Julií Roberts). Jindy se tím míní počín, který je zasazen do stejného světa, ale zaměřuje se na nové postavy, nová témata apod. S druhým vymezením pracoval například Ridley Scott v souvislosti s *Prometheem* (2012).

Pro „spirituální -quely” viz Top 15 Spiritual Sequels. *And So It Begins...* Dostupné online: <<https://www.andsoitbeginsfilms.com/2018/06/top-15-spiritual-sequels.html>> [vyd. 22. 6. 2018, cit. 14. 7. 2025]; viz Colin McCormick, 10 Spiritual Sequels To Great Films. *ScreenRant*. Dostupné online: <<https://screenrant.com/spiritual-sequels-great-films-youve-got-mail-sleepless-seattle/>> [vyd. 26. 7. 2020, cit. 14. 7. 2025].

[7] Pro podrobnější deskripci viz Martin Šrajer, Vývoz septiku – Léto s gentlemanem. *O filmu*. Dostupné online: <<https://ofilmu.wordpress.com/2019/02/15/jizda->

hovnocucem-leto-s-gentlemanem> [vyd. 15. 2. 2019, cit. 14. 7. 2025].

[8] Zajímavé symptomatické čtení nabídl Jindřiška Bláhová, viz Jindřiška Bláhová, Tleskat Michalu Davidovi je třeba nonstop. V každé době, v každém režimu. *Respekt*. Dostupné online: <<https://www.respekt.cz/kultura/tleskat-michalu-davidovi-je-treba-nonstop-v-kazde-dobe-v-kazdem-rezimu>> [vyd. 16. 12. 2016, cit. 14. 7. 2025].

[9] Viz Oneplay. Podcast Studna s režisérkou Terezou Kopáčovou. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=0-Wnh0r0m3Q>> [vyd. 17. 1. 2025, cit. 14. 7. 2025].

[10] Viz Oneplay. Podcast Studna s herečkou Alenou Dolákovou. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=-UvnVkfMG2M>> [vyd. 31. 1. 2025, cit. 14. 7. 2025]. Viz Oneplay. Podcast Studna se scenáristou Miro Šifrou. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=IAogh5Q0jbU>> [vyd. 24. 1. 2025, cit. 14. 7. 2025]. Viz Český rozhlas Radiožurnál. Scenárista seriálu Studna: Napsat vraha jako psychopata by bylo zjednodušující. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=yDUCde7HpNI>> [vyd. 30. 1. 2025, cit. 14. 7. 2025].

[11] Viz badatele.net. Poslední zvrát v případě Studna: Objev pitevního protokolu usvědčil vraha. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=oxNkpktnU0Q>> [vyd. 19. 10. 2025, cit. 14. 7. 2025].

[12] Dozvídáme se v epizodě *Studna*, která byla 26. dílem dokumentárního cyklu *Třicet návratů* režiséra Miroslava Poláka. Jednotlivé díly byly součástí komponovaného večera, kdy doplňovaly a do širšího kontextu vsazovaly dění z *Třicet případů majora Zemana*. Viz Majorzeman.eu. major zeman tricet navratu 26 Studna. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=IR0438PIb6U>> [vyd. 28. 10. 2018, cit. 14. 7. 2025].

[13] Viz Český rozhlas Dvojka. Historie českého zločinu: Studna. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=00eZEFYKdns>> [vyd. 19. 12. 2016, cit. 14. 7. 2025].

[14] Vztahu „nové” a „staré” *Studny* se věnuje i většina recenzí. Některé jej pouze zmíní, protože počítají s obeznameností čtenářstva/publika: „Šlo o jeden z nejoblíbenějších a nejcitovanějších dílů seriálu 30 případů majora Zemana.” Viz Tomáš Stejskal, Recenze: Seriál Studna oživuje nejznámější případ majora Zemana. Začíná solidně. *Aktuálně.cz*. Dostupné online: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/studna-voyo-recenze/r~88b61e74cf4f11ef9af20cc47ab5f122>> [vyd. 10. 1. 2025, cit. 27. 3. 2025].

Případně alespoň popíše, jak je jedno vyprávění začleněno do druhého: „Minisérie se totiž už od začátku vůči slavné seriálové epizodě velmi silně vymezuje, dokonce ji chytře zakomponuje do děje. Seriál totiž začíná 12 let po zmiňované tragédii, kdy probíhá premiéra ostře sledovaného dílu, na který se (i přes logické znechucení) dívá právě i Stanislav ml., jenž nemůže věřit, jak autoři jeho otce a děsivé události vyobrazili. Kopáčová a spol. se tak během záběrů na Brůnu třímajícího sekýru velmi záhy vymezují proti tehdejšímu tendenčnímu vyprávění, jež bylo ovlivněné režimem, a snaží se ukázat skutečný příběh rodiny Jelínkových, a to od samotných počátků.” Viz Milan Rozšafný, Studna sází na plíživý teror i majora Zemana. Rozjíždí se ale velmi pomalu. *Kinobox*. Dostupné online: <<https://www.kinobox.cz/clanky/recenze/44653-studna-sazi-na-plizivy-teror-i-majora-zemana-rozjizdi-se-ale-velmi-pomalu>> [vyd. 10. 1. 2025, cit. 27. 3. 2025].

Jiné kritické texty se zamýšlejí více. Například Martin Šrajer nalézá paralely mezi tím, jak skutečný případ exploatovala pro politické účely komunistická moc tehdy a na zisk orientovaná streamovací služba nyní: „Věhlas, který incidentu ve Vonoklasech mimoděk zajistila komunistická propaganda, nyní pragmaticky využila platforma Voyo. (...) Také Studna za velkou část své atraktivity vděčí tomu, že díky Třiceti případům tušíme, do jakých temnot děj míří. Vyprávění je rámováno rokem 1980, kdy se schyluje k odvysílání zemanovské Studny v Československé televizi. (...) Historie Standovy rodiny se po odvysílání dotyčné epizody Třiceti případů stává veřejným statkem, začínají se šířit drby a konspirační teorie. Jakkoli můžeme vést učené pře nad tím, zda se Voyo pod ušlechtilou záminkou (ukázat pravdu) nedopouští něčeho podobného jako tehdy Čs. televize a nedělá – tak jako ve většině svých true crime sérií – podívanou z cizího neštěstí...” Viz Martin Šrajer, Studna oživuje případ majora Zemana. Nestraší jen komunismem, ale i dneškem. *Seznam.cz*. Dostupné online: <<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kultura-studna-ozivuje-pripad-majora-zemana->

nestrasi-jen-komunismem-ale-i-dneskem-267808> [vyd. 11. 1. 2025, cit. 27. 3. 2025].

I Tom Bejvl nalézá podobnosti mezi nabídkou zestátněné televize a streamovací služby co do dopadu na publikum, i když je vidí jinde než Šrajcr: „Přesto jde o sympatický výsledek – a zároveň vztyčený prostředníček jedné nejmenované komoušské propagandě. Škoda jen, že na Voyo stále vládne především *Bachelor*, který je podobnou (a dost možná i větší) vymývárnou mozků jako svého času *30 případů majora Zemana...*” Viz Tom Bejvl, *Studna – Mrazivý kriminální příběh v novém podání. PlotPoint.sk*. Dostupné online: <<https://plotpoint.sk/studna-mrazivy-kriminalni-pribeh-v-novem-podani>> [vyd. 16. 2. 2025, cit. 27. 3. 2025].

[15] Topografii pohraničí v československé poválečné audiovizí se věnoval Jaroslav Pinkas, viz Sociální topografie pohraničí v českém filmu 1945–1989. In: Petr Kopal a kol., *Král Šumavy: komunistický thriller*. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2019, s. 436–465.

V monografii věnované Kachyňově snímku je tento rozebrán z řady hledisek. Zmapována je domácí i zahraniční recepce, viz Pavel Kopal, Filmová kritika a diváci – za hranice diskurzivní změny. In: Petr Kopal a kol., c. d., s. 56–65; Václav Žák, Pohraničníci za hranicemi: přijetí Krále Šumavy v (socialistickém) zahraničí. In: Petr Kopal a kol., c. d., s. 66–105; Karol Szymański, Kritická recepce filmu Král Šumavy v Polsku. In: Petr Kopal a kol., c. d., s. 106–127.

Pojednáno je i o vzniku v dobovém kontextu a analyzovány dílčí složky (kamera), ale i dílo jako celek, viz Jindřiška Bláhová, Pár správných esenbáků, pár správných filmařů: produkce Krále Šumavy (1957–1959) a hledání ideálního modelu socialistického filmu. In: Petr Kopal a kol., c. d., s. 154–175; Alena Šlingerová, Bloudění v šedivém absolutnu. Kameratecké postupy a sémantika obrazů Krále Šumavy. In: Petr Kopal a kol., c. d. s. 236–257; Radomír D. Kokeš, Poetika disonance: ideologický účín Krále Šumavy v pnutí mezi vyprávěním a stylem. In: Petr Kopal a kol., c. d., 2019, s. 276–298.

A není opomenut ani širší historický rozměr, viz Libor Svoboda, Hasil, Novotný a ti druzí. Králové Šumavy jako historický problém. In: Petr Kopal a kol., c. d., s. 489–517; Petr Kopal, Zapalovač kontra zápalky. Historická miniatura k filmu Král Šumavy (Appendix). In: Petr Kopal a kol., c. d., 2019, s. 534–545.

[16] Viz Král Šumavy si nebezpečí uvědomoval, ale nebylo cesty zpět. *iDNES.cz*. Dostupné online: <https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/trilogie-kral-sumavy-rezie-david-ondricek-voyo.A221205_102034_filmvideo_vok> [vyd. 9. 12. 2022, cit. 15. 7. 2025].

[17] Pro Kachyňu scenárista František A. Dvořák, s nímž předtím spolupracoval na *Tenkrát o Vánocích* (1958), a zejména kameraman Josef Illík, s nímž spolupracoval dlouhodobě (*Tenkrát o Vánocích* [1958], *Práce* [1960], *Kočár do Vídně* [1966], *Noc nevěsty* [1967], *Už zase skáču přes kaluže* [1970], *Ucho* [1970], *Tajemství velkého vypravěče* [1971], *Vlak do stanice Nebe* [1972]), než mu snímky od osmdesátých let dál „střídavě” snímal Josef Pávek, Jiří Macák, Jan Čuřík, Jiří Krejčík ml. či Vladimír Smutný. David Ondříček – s výjimkou castingu Oskara Hese, kterého herecky objevil v televizním filmu *Dukla 61* (2018) a znovu obsadil v historicko-biografickém *Zátopkovi* (2021) – žádnou předchozí (alespoň výraznější) spolupráci na *Králi Šumavy* nerozvíjel.

[18] Viz Jaroslav Pinkas, Sociální topografie pohraničí v českém filmu 1945–1989. In: Petr Kopal a kol., c. d., s. 438, 456, 459–463.

[19] Tamtéž, s. 438, 463.

[20] Pro úplnost je dobré uvést, že remakování se netýká pouze komunistické a „kapitalistické” interpretace mýtu Krále Šumavy a životního osudu Hasila, nýbrž jej nalézáme i u dalších děl hraničářského subžánru/narativu. Pro ten byl stěžejním autorem Rudolf Kalčík, a tak se řada jím ustanovených a příznačných motivů opakovala v několika románech i filmech. Některé jeho náměty byly zfilmovány i víckrát, například František Vlášil přispěl do povídkového filmu *Vstup zakázán* (1958) povídkou *Pronásledování*, podle stejného Kalčíkova námětu natočil o necelé dvě dekády později Jaroslav Soukup svůj příspěvek do taktéž povídkového snímku *Boty plné vody* (1976).

[21] Srov. Radomír D. Kokeš, Poetika disonance: ideologický účín Krále Šumavy v pnutí mezi vyprávěním a stylem. In: Petr Kopal a kol., c. d., s. 276–298.

[22] Určitá míra nejednoznačnosti platí i pro vedlejší postavy pohraničníků, což souvisí s podrýváním prokomunistického diskurzu. Esenbáci se tak vymezují vůči dobové propagandě, jako když jeden z nich zahlásí „kecy v kleci” či je na vedoucího prohlášení „komunismus není zcela vybudovaný” zareagováno s „naštěstí”. Mladické

podrývání autorit koresponduje s antikomunistickým narativem i vyzněním seriálu.

Plasticitu postav – že i ortodoxní zastánci totality nejsou jenom karikatury – u první řady chválí například Pavel Sladký, viz Pavel Sladký, Recenze: Přece to tu komunistům nenecháme. Král Šumavy chce narovnat historii. *Aktuálně.cz*. Dostupné online: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/kral-sumavy-fantom-temneho-kraje-recenze/r~85459d2477c611edba63ac1f6b220ee8/>> [vyd. 2. 2. 2025, cit. 21. 7. 2025].

V recenzentské a kritické obci panuje neshoda, co se týče ne/černobílosti vykreslení především vedlejších postav. Martin Šrajer vytýká, že navzdory omlazení tvůrčího týmu je rozdělení rolí jasně dané a černobílé. Naopak Mirka Spáčilová si všímá, že se více prostoru dostává ženám. Naopak Ondřej Novotný si pochvaluje, jak jsou ukázány podmínky u pohraničníků. Viz Martin Šrajer, Tohle už jsme viděli. Pokračování Krále Šumavy působí prázdňě a roztahaně. *Seznam*. Dostupné online: <<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kultura-kral-sumavy-ii-recenze-271808>> [vyd. 14. 3. 2025, cit. 21. 7. 2025]; srov. Mirka Spáčilová, RECENZE: Agent chodec. V druhé řadě Krále Šumavy se více prosazují ženy. *iDnes.cz*. Dostupné online: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/kral-sumavy-agent-chodec-recenze-oskar-hes.A250308_090944_filmvideo_spm> [vyd. 14. 3. 2025, cit. 21. 7. 2025]; srov. Ondřej Novotný, RECENZE: Král Šumavy se vrací v až moc temném příběhu. *Novinky.cz*. Dostupné online: <<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-tv-streaming-recenze-kral-sumavy-se-vraci-v-az-moc-temnem-pribehu-40512702>> [vyd. 14. 3. 2025, cit. 21. 7. 2025].

[23] *Zabití Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem* (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007) a *Blondýnka* (2022) režiséra a scenáristy Andrew Dominika jsou ukázkovými příklady dekonstrukce mýtu. Něco podobného platí pro *Beze mě: Šest tváří Boba Dylana* (I'm Not There, 2007) Todda Haynse či *Elvise* (Elvis, 2022) Baze Luhrmanna, byť ty byly více zaměřeny na rozkrývání procesu konstrukce než na destrukci mýtů.

[24] Režisér a scenárista Michal Samir v hned několika rozhovorech v průběhu let opakuje, že sám chtěl na lvetu Bartošovou nahlédnout nebulvárně a ne tak, jak ji definoval tento typ médií, a že se na ni chtěl zaměřit víc jako na člověka. A taktéž přiznává, že i on sledoval senzacechtivá média, která mapovala a přižívovala se na

jejím konci života, a tak ji chtěl z této ve společnosti utkvělé image vyvázat. Viz Daniela Písařovicová, Nestavím Ivetě Bartošové pomník. Klíčem byla její sestra, říká režisér série Iveta. *Aktuálně.cz*. Dostupné online: <<https://video.aktualne.cz/dvtv/nestavim-ivete-bartosove-pomnik-klicem-byla-jeji-sestra-rika/r~2dc9ec6cd68611ecb1f50cc47ab5f122/>> [vyd. 18. 5. 2022, cit. 21. 7. 2025]; Jonáš Zbořil, Všichni jsme se smáli a Iveta na to došla, říká režisér série o Bartošové. *Seznam*. Dostupné online: <<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kultura-staci-nam-titulek-abychom-si-udelali-nazor-iveta-na-to-došla-rika-reziser-230661>> [vyd. 12. 5. 2023, cit. 21. 7. 2025]; Kinobox – filmová databáze, Co řekl režisér seriálu Iveta Michal Samir o Ivetě Bartošové?. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=0H2m8XH5sDA>> [vyd. 8. 5. 2024, cit. 21. 7. 2025].

[25] Právě popovost, chápaná jako populismus streamovací služby spojené s komerční televizní stanicí, byla nejčastějším předmětem výtek v případě první řady, viz Čelisti, Minisérie Iveta je naivní a plochý pop song. Co my s tím uděláme, pane diskžokej?. *Radio Wave*. Dostupné online: <<https://wave.rozhlas.cz/miniserie-iveta-je-naivni-a-plochy-pop-song-co-my-s-tim-udelame-pane-diskzokej-8745337>> [vyd. 13. 5. 2022, cit. 21. 7. 2025]; Vojtěch Rynda, Iveta jako oběť slizkých chlapů. Minisérie o začátcích Bartošové je telenovelou s nechtěným humorem. *Reflex*. Dostupné online: <<https://www.reflex.cz/clanek/seros-x/113059/iveta-jako-obet-slizkych-chlapu-miniserie-o-zacatcich-bartosove-je-telenovelou-s-nechtenym-humorem.html>> [vyd. 6. 5. 2022, cit. 21. 7. 2025]; Josef Chuchma, Komentář: Snad není minisérie Iveta budoucností české televizní tvorby. *ČT ART*. Dostupné online: <<https://art.ceskatelevize.cz/inside/komentar-snad-neni-miniserie-iveta-budoucnosti-ceske-televizni-tvorby-DbpU3>> [vyd. 21. 5. 2022, cit. 21. 7. 2025]; Martin Šrajer, Nemá názor, osobnost, jen vyplašeně kouká. Minisérie o Bartošové je retro pohádka. *Aktuálně.cz*. Dostupné online: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/nema-nazor-miniserie-iveta-bartosova-fialova-recenze-voyo/r~bf02d50cd06611ec8a24ac1f6b220ee8/>> [vyd. 10. 5. 2022, cit. 21. 7. 2025].

Pokud někdo první sérii obhajoval, tak s ohledem na publicistickou obcí vnímaný žánr, ale přesto byla kritizována reprezentace Bartošové, podřízená právě melodramatu, viz

Kamil Fila, Blahoslav Baťa, Fila: „Monstrum“ Sepeši. Série o Bartošové vrcholí známou tragédií. Stačí to?. Dostupné online: <<https://magazin.aktualne.cz/zabijak-iveta/r~63c51e64d2ca11ec8a24ac1f6b220ee8>> [vyd. 14. 5. 2022, cit. 21. 7. 2025]; Martin Svoboda, Minisérie Iveta je dobrá. Skvělá by byla, kdyby po cestě neztratila Ivetu. *Kinobox*. Dostupné online: <<https://www.kinobox.cz/clanky/recenze/22016-miniserie-iveta-je-dobra-skvela-by-byla-kdyby-po-cestech-neztratila-ivetu>> [vyd. 8. 5. 2022, cit. 21. 7. 2025]; Jindřiška Bláhová, Nova ukazuje Ivetu Bartošovou jako důvěřivého andílka v lyrické mlze osmdesátek. *Respekt*. Dostupné online: <<https://www.respekt.cz/kultura/iveta-je-holcicka-skryta-v-lyricke-mlze-osmdesatek-na-dobu-ani-hudebni-branzi-nedojde>> [vyd. 11. 5. 2022, cit. 21. 7. 2025].

Chápavější a příznivější reflexe se dočkala až třetí řada, viz Lenka Hloušková, RECENZE: My tu Bartošovou skutečně zabijeme. *Novinky.cz*. Dostupné online: <<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-tv-streaming-recenze-my-tu-bartosovou-skutecne-zabijeme-40470737>> [vyd. 10. 5. 2024, cit. 21. 7. 2025]; Martin Svoboda, Třetí řada Ivetu je už jen čekáním na smrt. Nekompromisní maraton utrpení vyvolá debatu. *Kinobox*. Dostupné online: <<https://www.kinobox.cz/clanky/recenze/38308-treti-rada-ivety-je-uz-jen-cekani-na-smrt-nekompromisni-maraton-utrpeni-vyvola-debatu>> [vyd. 8. 5. 2024, cit. 21. 7. 2025]; Martin Šrajer, Recenze: Bartošová a ti, kdo o ní rozhodovali. Rajmont hraje Pavla Novotného manicky. *Aktuálně.cz*. Dostupné online: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/iveta-iii-voyo-recenze/r~a03e35700ea911efb689ac1f6b220ee8/>> [vyd. 10. 5. 2024, cit. 21. 7. 2025].

[26] Srov. příslušnou epizodu třetí řady s veřejně dostupným videem, viz debilek35, Iveta Bartošová a podivný rozhovor v televizi. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=ABxmhhp7rno>> [vyd. 19. 11. 2012, cit. 21. 7. 2025]. Podobně lze komparovat jiné zachované záznamy s tím, jak byly předělány v seriálu, viz moutuber22, Josef Rychtář udělal z Ivetu Bartošové trosku 2012. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=DRhyF4vvgZM>> [vyd. 9. 6. 2014, cit. 21. 7. 2025]. Z druhé série je zase reprodukován a kondenzován propagační rozhovor k *Svatbě upírů* (1993) Jaroslava Soukupa, viz matxxx97, SVATBA UPÍRŮ-rozhovor(1993). *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=YPeovZrqcSs>> [vyd. 30. 12. 2009, cit. 21. 7. 2025]. Jediné, co je v rámci remakování skoro totožně reprodukováno, je vystoupení

Sepeših a Bartošové s premiérou písne Knoflíky lásky, viz Petr Sepeši & Iveta

Bartošová | Knoflíky lásky | 1984 | TV 1. *Youtube*. Dostupné online: <

https://www.youtube.com/watch?v=2WPEh6k7cHI&list=RD2WPEh6k7cHI&start_radio=1

> [vyd. 11. 3. 2024, cit. 21. 7. 2025].