

MAREK SLOVÁK / 16. 9. 2025

České remakování: odkaz minulosti v současnosti

Předpokládejme, že česká audiovize je ve svém převládajícím průmyslovém odvětví tzv. kinematografií malého národa, což značí poněkud odlišné fungování, než jak je tomu v případě velkých zahraničních trhů. Znamená to, že zatímco v Hollywoodu jsou v poslední přibližně dekádě čím dál tím populárnější legacyquely,[1] tj. před/pokračování po letech, která se vypořádávají s odkazem předchozího počínu, u nás nic podobně rozpoznatelného nenalézáme. Alespoň nic, co by se dalo označit za trend, protože několik výjimek z pravidla tento netvoří. Jimi jsou myšleny seriály pro streamovací službu Voyo jako *Král Šumavy* (2022–2025) režisérů Davida Ondříčka a Damiána Vondráška či *Studna* (2025) režisérky Terezy Kopáčové. V obou případech jde o historické biografie, které se však nevztahují pouze k reálné minulosti, nýbrž i její zakořeněné mediální reprezentaci, propisující se do myšlení lidí o daných událostech. První seriál zejména ideologicky reviduje za dob komunismu realizovaného *Krále Šumavy* (1959) Karla Kachyni. Druhý od žánrové zábavy oproštuje, o hlediska dalších postav rozšiřuje a významově znovu-promýšlí stejnojmenný kultovní díl propagandistických *Třiceti případů majora Zemana* (1974–1979) režiséra Jiřího Sequense st.

Uvedené příklady nejsou legacyquely v pravém slova smyslu, pokud by se trvalo na jasném strukturním vymezení, které by zohledňovalo přímé vazby mezi jednotlivými počiny. Jsou ukázkou tzv. **remakování**, jímž teoretička Kathleen Loock míní proces, v rámci něhož jsou vytvářeny různé formy opakování, modifikování a pokračování věcí z minulosti v současnosti. Daný proces je podle ní ekonomicky, společensky, politicky, kulturně, technologicky aj. podmíněný, přičemž jeho výsledkem jsou různé mezitextuální vazby. K nim řadí sequel/y (pokračování), prequely (předpokračování), spin-off/y (zaměřující se na vedlejší postavu z dřívějšího díla), cross-over/y (spojení

zprvu samostatných jednotek, např. střety různých monster) a všemožně pojmenované remaky (předělávky), restarty/rebooty (franšíza začínající odznova / v něčem mírně navazující)[2] i výše zmiňované legacyquely. Jelikož se remakování řídí seriálovou logikou, na mezitextuální úrovni je pro něj určující opakování (repetice) a obměna (variance), čímž se počiny – původní i ten „remakující“ – udržují v oběhu a dřívější se díky tomu stává znovu relevantním. V širší rovině může být remakování dáno posunem v technologii (nejvíce se nabízející vývoj v oblasti triků) či kulturně-společenskými změnami (např. remake nahrazující mužskou hlavní postavu za ženskou).[3] Kathleen Loock se v knize *Hollywood Remaking*, systematizující její dosavadní dlouhodobý zájem,[4] věnuje remakování v Hollywoodu, a to od prvních veřejných projekcí (1896) až po nedávnou éru (2021). Napočítala přitom víc než 6 500 filmů, které by odpovídaly jejímu vymezení.[5]

České/československé poválečné remakování: remaky a sequely

V České republice bychom se k tak vysokému číslu ani zdaleka nedostali. Pokud bychom spočítali příklady remakování, čítající předělávky, pokračování a navázání s vedlejší postavou, od konce druhé světové války do současnosti, pohybovali bychom se v řádu nižších stovek. A to při omezení na tituly distribuované do kin. K vyšším stovkám bychom se dostali při zohlednění serializovaných pořadů, které byly nejprve určeny pro televizní vysílání a/či na streamovací služby, ale díky jejich popularitě pro velké plátno vznikla nejčastěji za normalizace jejich stříhová verze, případně adaptace/sequel/spin-off.

S určitou mírou zevšeobecnění platí, že na rozdíl od Hollywoodu u nás nejsou stabilní, v různých etapách se navracějící **remaky**, jichž bychom v dějinách československé i české kinematografie našli poskrovnu. Zcela jednoznačnými předělávkami jsou ty licencované, u nichž se natáčí lokálně specifická verze se zdejším obsazením, jako je tomu v případě *Známí neznámí* (2021) Zuzany Mariankové a scenáristy Petra Jarchovského[6] a *Lítám v tom* (2023) Tomáše Dianišky. První film remakuje konverzační dramedii *Naprostí cizinci* (Perfetti sconosciuti, 2016) Paola Genoveseho, která existuje i v německé verzi, druhý vychází z maďarské romantické komedie *Pro mámu všechno* (Seveled, 2019) Dénese Orosze. Podobně je tomu u seriálů, u nichž se taktéž jedná především o záležitost přibližně poslední dekády. Ať jde o Vladimírem Michálkem zrežirovaný *Mamon* (2015), který se od svého norského předobrazu

(Mammon, tvůrci Gjermund Eriksen, Vegard Eriksen Stenberg, 2014) odklání v začlenění tuzemských dobových reálií transformace z totality na demokracii, či původně izraelskou *Terapii*, ke které vedle její americké, rumunské, polské či maďarské varianty přibyla i česká. V obou případech byla původní verze použita k budování brandu kabelové stanice HBO: představy o tom, co je komplexní či quality TV. Totéž neplatí pro *Doktora Martina*, jímž veřejnoprávní televize plní poptávku po seriálech pro seniory. Remake se tak od originálního britského seriálu a spousty dalších evropských variant liší přítomností Miroslava Donutíla, podle jehož veřejné image je titulní postava upravena. Česká televize si vyhodnotila, že divácký potenciál je dostatečně silný nejen pro kinofilm *Doktor Martin: Záhada v Beskydech* (2018), ale i pro spin-off *Strážmistr Topinka* (2019), které režíroval Petr Zahrádka.

Status předělávek je ovšem mnohdy nejasný. Je nová *Zlatovláska* (2025) Jana Těšitele předělávkou televizní klasiky (1973) Vlasty Janečkové, nebo se jedná o další adaptaci pohádky Karla Jaromíra Erbena, kterou jako animovanou již dříve rozpohybovali (1955) Hermína Týrlová s Jánem Dudeškem? Jak příslušnost k literární předloze komplikuje to, že v nejnovější i normalizační pohádce hraje Petr Štěpánek, pouze ve starší ztělesňuje prince, zatímco v pozdější krále? Dílo samo tak chce být vnímáno a srovnáváno s předchozí interpretací látky (spíše než s knižní verzí). Podobně lze argumentovat u *Sedmera krkavců* (2015), kdy feministický výklad Alice Nellis vybízí nepřímě ke srovnání s mnohem tradičnějšími uchopeními (1967, 1993) od Ludvíka Ráží, jež jsou však temnější až hororová.

U zmíněných pohádek nezáleží tolik na vymezení jasné strukturní hranice adaptace/remake, protože se jako určující jeví proces remakování, který vede ke srovnání odlišností na úrovni obsahu a vyznění. V jiných, podobně díky existenci knihy jako ur-textu nejednoznačných případech mohou vyvstat rozdíly v dobových reáliích a technologických možnostech. Jak v druhé polovině třicátých let pracuje se zvukem Josef Rovenský a za něj snímek dokončující Jan Sviták v *Hlídači č. 47* (1937)? A jak veškerý technologický pokrok využil v roce 2008 Filip Renč, když kniha Josefa Kopty i její adaptace/předělávky stojí na práci s expresivitou a subjektivitou zvuku? Jak velkou změnu představuje verze Huga Haase z roku 1951, která přenáší dění do Spojených států amerických a uzpůsobuje ho konvencím filmu noir?[7] Jindy je akcentováno, jak se vyznění promění vzhledem k jinému dobovému kontextu a jak se liší interpretace látky stejného režiséra, jako když Otakar Vávra dvakrát zfilmuje

protiválečné varování *Krakatit* Karla Čapka. Jednou pod původním názvem krátce po druhé světové válce (1948), podruhé za normalizace, v době studené války jako *Temné slunce* (1980). Specifický je i letošní případ Davidem Laňkou znovu zfilmované povídky Oty Hofmana *Útěk*. Film byl médií označován i hodnocen[8] jako remake stejnojmenné adaptace Štěpána Skalského z roku 1967.

Ukazuje se tak, že přiřknutí jedné konkrétní kategorie z několika možných je ve výsledku věcí diskurzu. Jinak by se šlo zamýšlet nad tím, zda by o některých filmech, jejichž tvůrci se neobtěžovali zabývat otázkou vypořádání autorských práv, nešlo uvažovat jako o remacích či alespoň remakování: přetváření jednoho snímku v jiném. Co jiného je *Válka barev* (1995) Filipa Renče, než postmoderní interpretace modernistické *Zvětšeniny* (Blow-Up, 1966), která navíc vede dialog i s novohollywoodskými tituly, jež se ke kultovnímu Antonioniho dílu taktéž vztahovaly: *Rozhovoru* (Conversation, 1974) Francise Forda Coppoly a *Výstřelu* (Blow Out, 1981) Briana De Palmy? Některé snímky své předobrazy začleňují přímo do sebe, a tak představují přinejlepším obtížně definovatelnou kategorii, která se v angloamerickém psaní někdy označuje jako *requel* (remake + pre/se/side-quel). Co je zač *Muzikál aneb Cesty ke štěstí* (2016) Slobodanky Radun, v němž třída pražské konzervatoře zkouší *Starce na chmelu* (1964) Ladislava Rychmana, a tak z původního klasického a kultovního muzikálu jednak tvoří fikci uvnitř své fikce, jednak jej znovu-inscenováním předělává a rozvíjí? Přiřknutí strukturní a strukturující škatulky metafikčního requelu porozumění nepomůže. Vztahování se k něčemu, co je zároveň podrobeno komentáři a přepracování, může být i méně uctivé, více jízlivé. Tak je tomu u prvních dvou částí *Byl jednou jeden polda* (1995, 1997) Jaroslava Soukupa, jehož protagonista vzhlíží k západnímu policejnímu sboru, o kterém si však vytváří obraz ze série komedií *Policejní akademie* (Police Academy, 1984–1994). Dříve nešlo o více či méně jízlivou glosu, nýbrž znouzectnost, jako když tentýž režisér za normalizace napsal a režíroval *Kamaráda do deště* (1988) jako tuzemskou ošvédovanou verzi amerického komediálního parťáckého filmu o loupeži *Podraz* (The Sting, 1973) George Roye Hilla. S vědomím parazitického vztahu pracovala i po revoluci napsaná hodnotící anotace: „Klasický koncept (jehož realizace je zjevně inspirována americkou krimi komedií *Podraz* /1973/) tak Vaic se Soukupem dovedně aplikují na poměry v Československu konce osmdesátých let.”[9]

Určitou stabilitu oproti remakům představují **sequely** jakožto pro tuzemskou audiovizí určující kategorie remakování. Pokračování se dočkávala díla, která byla v daném období divácky oblíbená. Většinou šlo o určitou formu serializace v případě švejkovských adaptací Jaroslava Haška ve dvacátých letech, o popularitu krimifikcí zejména v průběhu šedesátých a sedmdesátých let,[10] o rodinné podívané – filmy s dětskými postavami i pohádky – výrazné v sedmdesátých/osmdesátých letech i na přelomu tisíciletí[11] a o exploatace v tzv. divokých devadesátkách a v druhé dekádě nového tisíciletí.[12] Konstantou, projevující se v nejvíce dekadách (ačkoliv ne vždy v takovém počtu jako ostatní uvedené žánry), byla populistická komedie, která představovala určitý životní styl a zároveň si z něj utahovala.[13] Specifické, dobově příznačné byly nákladné propagandy, které vznikaly jako dvoudílné, ať byla prokomunistická rétorika prezentována v pro masu určené pohádce, či se připomínala výročí (krizové období roku 1968, Vítězný únor), kdy sociálně realistická doktrína dominovala.[14] Vzniklo i několik výlučných, obtížně(ji) kategorizovatelných děl s pokračováním(i), která jsou autorskými gesty, v nichž světonázor sdělují solitéři jako Vojtěch Jasný či Tomáš Vorel.[15]

I při pokračování bychom však našli příklady, které pevné hranice narušují, rozmlžují a v některých případech je zcela zpochybňují. V Československé i České republice je spíše tendence tvořit žánrové cykly, a to buď na základě výrazného úspěchu jednoho nebo několika titulů, či s ohledem na předpokládaný dlouhodobější zájem publika o určitý typ děl. Nemusí je nutně spojovat stejná postava, tudíž nemusí jít o přímé sequely, protože mnohdy stačí herecká osobnost. Někdy je tomu tak ve spojení s režisérem, jehož jméno funguje jako značka, s níž si publikum spojí žánr a emoci. Pokud bychom se ohlédlí více do minulosti: proč by měly vznikat remaky snímků s Vlastou Burianem, když byly přímo realizovány vícejazyčné – německé, francouzské – verze? Proč by měly mít Burianovy snímky pokračování, když jsou natolik spojeny s určitou hereckou šarží, že publiku stačí vidět pouze opakování a mírné obměňování jednoho typu?

Přeneseme-li se do současnosti, podobně je tomu s tím, co Jiří Langmajer jakožto čelní představitel žánrového **cyklu** označil za „poprcávací komedie”. [16] Přitom z celé řady pouze jeden film, založený na změně/záměně genderu pro vytěžení stereotypů a stvrzení heteronormativity, měl pokračování. Popisovaná produkce (Burian, Langmajer) je ovšem trochu jiným případem, protože jsou vazby vytvářeny tam, kde alespoň přímé

(sdílené postavy, svět příběhu, chronologie) souvislosti mezi texty nejsou. Může existovat volná (!) „ácká“ trilogie Karla Janáka z počátku tisíciletí, ve které se Jiří Mádl a Vojtěch Kotek dostávají do trapnohumorných situací, aniž by *Raftáci* (2006) byli sequelem *Snowboardáků* (2004), přestože užívají schéma pokračování teenagerovských komedií: přenesení obdobného dění z jednoho místa (hory) do jiného (voda, kemp). U obou ještě vše komplikuje vědomí tradic, což snímky dávají najevo. Nejenže se *Snowboardáci* odehrávají na horách, kam byla situována dramedie pro dospívající *Sněženky a machři* (1982) Karla Smyczka, ale v *Raftácích* se ve vedlejší roli objevuje Jan Antonín Duchoslav, který je spojován se zmiňovanou kultovní předrevoluční Smyczkovou podívanou. Jde o stejnou postavu? Jestli ne, můžeme uvažovat o „spirituálním“ sequelu: duchovním nástupci?

Spíš se ukazuje, že uvažování v pevně ohraničených a mnohdy nešťastně binárních kategoriích je neefektivní nejen u remaků a adaptací, ale i u mnohem početnějších sequelů. Podtitul knihy Kathleen Loock, která přišla se zastřešujícím termínem remakování, je *How Film Remakes, Sequels, and Franchises Shape Industry and Culture*. V českém audiovizuálním průmyslu nemáme franšízy, pokud pomineme rodinné, převážně animované a dlouhé dekády přetrvávající nebo se různě navracející značky (Spejbl a Hurvínek, Mach a Šebestová), které se vyznačují přesahováním jednoho média do jiného. Rozhodně ani nelze tvrdit, že by předělávky či pokračování jakkoliv utvářely průmysl před i po revoluci, přestože se na něm remakování podílí.

Pojem je zde chápán v širším a volnějším slova smyslu, než jak ho Loock vymezila a než jak byl výše definován. V této studii nezahrnuje remakování pouze více či méně jasně dané textuální relace (adaptace, remake, pre/sequel, spin-off, cross-over, legacy/requel...), ale i propisování se jednoho do druhého v případě nepřímých vazeb (příklad s duchovními pokračováními a žánrovými cykly postavenými na hvězdné osobnosti).

Remakování je zde rozuměno více jako **přetváření, zachování, přenesení nebo změně něčeho, co bylo obsaženo v dřívějším**.

Perspektiva Loock je kulturologická, všímající si toho, jak kulturní procesy utvářejí společnost (a vice versa), respektive jak je jedno (společnost) reprezentováno a reflektováno v druhém (kultuře: audiovizi). Ve výrazných pasážích se autorka soustředí zejména na nostalgii jako nezměněnou a neměnnou minulost, proti čemuž stojí remakování se svou proměnou významů a odkazu předchozího. Konkrétněji: na

příkladu nostalgických franšíz s jejich legacyquely, které začaly být výrazné v druhé dekádě nového milénia, autorka sleduje, jak připomínají a zároveň exploatují minulost, přitom normalizují konzervativní politiku, zatímco začleňují progresivní rétoriku a postupy pro oslovení mladší generace.[17]

V tuzemsku se jednu dobu soustředila odborná a posléze i laická publicistická pozornost na historické filmy, které svým způsobem až idealizují komunistickou minulost, protože ji mnohdy redukuje na soubor fetišů: rekvizit, kostýmů a dalších prvků předkamerového prostoru. Pro takové snímky se vžilo označení ostalgické,[18] protože se sentimentálně ohlížejí nikoliv k západnímu, nýbrž – co do studenoválečného binárního dělení – k východnímu. Mimo centrum pozornosti[19] dlouhodobě zůstávaly **snímky, jejichž první díl vznikl za minulého režimu a druhý navázal po sametové revoluci**. Jmenovitě se jedná o: dvě dvojice Jaroslava Soukupa (*Kamarád do deště* [1988] a *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* [1992]; *Discopříběh* [1987] a *Discopříběh 2* (1991); generační *Sněženky a machři* (1982) Karla Smyczka a *Sněženky a machři po 25 letech* (2008) Viktora Tauše. Co u těchto specifických případů, jimž bude věnován zbytek textu, v procesu remakování vyvstává, je **proměna náhledu na tzv. západní**: hodnoty, kulturu...

Sněženky, machři, kamarádi do deště a jejich discopříběh z Brooklynu

Zevšeobecnění neplatí plošně, což dokládají divácky úspěšné **Discopříběhy**. Zatímco první film viděly bezmála dva miliony diváků, druhý v době krátce porevoluční se blížil k jednomu milionu. U obou snímků se může zdát, že dobu ani proměny nereflektují, protože se zaměřují na mezigenerační rodinou dynamiku otce (samoživitele) a syna i jejich milostné trable. A že druhá část, ačkoliv je pokračováním, je zároveň předělávkou první, jelikož nahrazuje trable dospívání obtížemi krize středních let. Mezi obojím vytváří paralelu: kde se v jedničce opil syn, tam se ve dvojce opije otec (a dostane se na záchytku); kde se syn nechal ostříhat z důvodu sázky, tam se otec rozhodne dobrovolně, a oba skončí s „holým zadkem“, obrání o šaty. Tato opakování a obměňování na úrovni dění a základního schématu vytvářejí zdání, že jak perestrojkové reformy, tak i demokratický kvas na nižší (dělnickou) střední třídu nemají vliv. Otec a syn žijí v paneláku – maximálně se jeden odstěhuje po svatbě do jiného žít svou „panelstory“ – a stále řeší milostné i finanční problémy.

Dějinné posuny jako by se postav opravdu netýkaly, ale ne ve smyslu, že se nic nezměnilo, nýbrž že na jejich život to nemělo dopad. *Discopříběh 2* sice začíná scénou, v níž otec disponuje našetřeným obnosem peněz pro cestu do zahraničí, která je nově možná, ale v afektu obnos ztratí a posléze je beztak třeba na svatbu. Osobní (rodinné) stojí nad politickým. Neznamená to však, že by se vznik obou děl v odlišných režimech nepropisoval do toho, co sledujeme. První díl evokuje estetiku západních videoklipů a reklam svým rychlým střihem a neonovým nasvícením scén. Přestože se během zpívaných pasáží odehrává nějaké dění, není podstatné (např. úvodní útěk před revizorem), a tak se důležitým stávají samotné žánrové atrakce. Druhý díl je naopak mnohem usedlejší, hudební části na sebe nestrhávají pozornost početností davu či barvami pomocí světlic, zato se v nich odehrávají pro dění nepostradatelné události jako svatba či narození dítěte.

Dobová příznačnost a posuny oproti předchozímu vyvstávají jiným způsobem: v podzápletkách, typizaci postav i volbě prostředí. Kde *Discopříběh 1* zakomponovával do předkamerového prostoru videohry jako doklad přítomnosti západní populární kultury, tam *Discopříběh 2* začleňuje boom minulým režimem potlačované erotiky. Otec dostane od kolegů darem nafukovací pannu, zavítá do strip baru, exotická tanečnice důvěřivého stárnoucího bílého heterosexuálního muže využívá jako protřelá femme fatale. Původní snímek vítal západní kulturu i rebelování v mezích zákona i mírně za něj. Na něj navazující film odmítá prostředí orientované na peníze místo osobních a rodinných vztahů. Vpád západního pro maloměšťáka a deprivilegovanou osobu nepřináší nic dobrého. Kontinuitu vedle rodinných vztahů a hodnot s nimi spojených zajišťuje i Michal David jakožto autor pronášeného shluku slov, upravených na melodičtější zvukové plochy. Doba se mění, životy jedné třídy však zůstávají nezměněné... a Michal David tvoří soundtrack myšlenkových pochodů a životů postav z lidu.

Zcela jinak k reflexi vývoje společnosti přistoupil tentýž autor – režisér a (spolu)scenárista Jaroslav Soukup – v ***Kamarádech do deště***. Zatímco první díl se vzhlížel v západním, protože napodoboval kultovní *Podraz*, druhý je ve svém vztahování se k americkému o poznání distancovanější. Na jednu stranu jsou zahraniční vzory napodobovány. *Kamarád do deště 2: Příběh z Brooklynu* je podobně jako jiné tuzemské tituly dané doby[20] neonoirem. Na titulní dvojici je nasazena femme fatale, která vyniká již svými rudými vlasy a kostýmem stejné barvy. Z

předkamerového prostředí vystupuje už proto, že svícení je noirové, pracující s ostrými přechody mezi světlem a stínem, čímž nejvíce vyniká pasáž ve vězení; bar je zahalen do neon-noirových barev. Dodatečný hudební doprovod sestává z pro žánr typického jazzu. Samozřejmě nechybí promyšlená loupež. Na druhou stranu je vliv zámořské společnosti reflektován jako něco vyloženě negativního: sametová revoluce s sebou přinesla neskrývané bujení prostituce a tzv. porno ze msty (revenge porn); šíření drog a lidí na nich závislých, kteří jsou schopni pro další dávku klidně někoho falešně obvinít ze znásilnění; a velké množství násilného obsahu v televizi. Bar ústřední dvojice je pojmenován Brooklyn a jeden ze dvou protagonistů se pyšní tím, že hovoří až čtyřmi světovými jazyky, ale tato světáckost není moc k užitku, když podniku hrozí krach. Pokud by ve filmovém dění figurovaly restituční *Kamarádi* s pořadovým číslem dva by se s ohledem na bulvární zveličování negativních společenských aspektů mohli klidně řadit i ke zdejšímu restitučnímu počínům[21] – a rozhodně přináležejí ke kategorii českých exploatací (czechsploitation).[22]

Ne že by *Příběh z Brooklyn* nebyl ambivalentní, protože je jak adorací (s ohledem na populární, klasickou i kultovní audiovizuální kulturu), tak kritikou (zhrubnutí společnosti po sametové revoluci). Spíše vyobrazuje babylonské zmatení jazyků, mísení národních kultur a etap. V titulním baru často vysedává až karikatura vyžilého hippie v podání Marka Vašuta. Neobratně začleňuje anglické výrazy do českého mluveného projevu a má ambice prorazit v Hollywoodu, ale nakonec je jen nastrčeným hercem v dalším podfu(c)ku dua Sagvan Tofi – Lukáš Vaculík. Otázkou je, jak si popsanou podvojnost interpretovat, zvláště když mimikry děl klasického a post-klasického Hollywoodu vedou u protagonistů k happy endu. Obeznamenost s americkým filmem se jim vyplatí, ať už je to schopnost vést dialog o *Francouzské spojce* (The French Connection, 1971) Williama Friedkina, hraní podle tamních herců („Tady jsem byl Marlon Brando!“, zahlásí Vašut) či nápodoba zločinu z *Podrazu* pro oklamání antagonisty. Nabízí se interpretačně vstřícné vyznění, že kdyby se lidé více řídili americkými snímky, byla by Czechie reálným Hollywoodem. Opačný výklad by zněl následovně: První díl, který byl co do reflektované společenské problematiky chápán jako docela protirežimní, svým napodobováním Hollywoodu ukazoval, že svedeme být západní i na Východě. Paradoxně přitom v době uvolňování dával najevo, nakolik je totalitní režim benevolentní, když do kin pouští šidítka lepších, dříve zakazovaných děl z USA. Druhý díl na oko odsuzuje patologie spojované se Západem, aby je mohl v rámci

propagace vytěžit, a dochází k tomu, že české šikovné zlodějské ručičky a vychytralé hlavičky jsou v Československé republice to nejlepší, co máme. A že se o sebe sami postaráme, protože platilo a platí: kdo si nenakrade, jakoby neměl.

Jedno porozumění je prozápadní, druhé je pro-národní a v opozici k čemukoliv cizímu. Na ostalgické vzpomínání je příliš brzo, nostalgie se týká výhradně zahraniční kultury. Nakonec je to jako s hudbou v baru, jehož název se dostal do podtitulu pokračování: i v Brooklynu se jako v tavícím kotli míchá Moby s Michalem Davidem. U interpretací záleží na tom, kdo se k čemu přiklání. Naopak skeptická, o krizi středních let a o deziluzi z dospívání i ze stávajících režimů vypovídající je dvojice **Sněženek a machrů**. U prvního dílu se pro jeho kultovní status často zapomíná, že za všemi hláškami a izolovanými scénkami je nejen dramedie o dospívání, ale i reflexie doby, byť tlumenou. Co dospívajícím je a není umožněno, je přímo spojováno s tím, co bylo nedostatkové za totality. V jedné větě transgeneračního dialogu mezi studentstvem a pedagožkou přímo zazní, že nejde o pití, nýbrž o tu možnost a pocit: o svobodu. V pasáži krátce předtím je poukázáno na to, že se mladší spravedlnosti nedočkávají, i když se ozývají. A celý snímek končí neuposlechnutím příkazu „Dřepkins!“, a tudíž odmítnutím jediné (mužské) autority, kterou studentstvo vyznávalo: Vikyho Cabadaje. Politicko-spoolečensko-kritický rozměr ustupuje do pozadí, protože výraznější a jako hlavní se jeví osobní rovina, vyjádřená několikrát zopakovaným krédem: „Čeho se na nás dopustili druzí, s tím už se nějak vyrovnáme. Horší je to s tím, čeho jsme se na sobě dopustili sami.”

Krédo prostupuje i druhou částí, uvedenou po pětadvaceti letech od prvního snímku. „Čeho jsme se na sobě dopustili sami” je zde obohaceno o uplynulý čas, a tak je mikrohistorie úžeji provázána s makrohistorií. Přitom propagační kampaň se snažila úspěšně vytvořit zdání, že pokračování bude (n)ostalgickou záležitostí. Upoutávku doprovázejí výjevy i hlášky („Zahrajeme si o Mariku!” ad.) z první části a zakončuje ji srovnání herců a hereček tehdy a teď. Příslib stejného jako kdysi, pouze po delší době, stvrzuje i věta „a když repete, tak se vším všudy”. [23] I film o filmu [24] staví na návratech: komentář mimo obraz zmíní scenáristy Viktora Pelanta a Radka Johna, kteří napsali oba díly, a mezi mluvícími hlavami převládají (staré) známé tváře herecké. Pouze Václav Kopta spíše jako poznámku bokem utrousí, že tentokrát to nebude až taková řachanda jako předtím, jinak se ostatní tváří, jako by pro ně vše bylo nostalgické. Rétoriku, založenou na ohlížení se a návratu, narušuje Michal Suchánek,

který se vydává za divadelního herce, jenž natáčí film, a tím shazuje důležitost i propagační rozměr rozhovorů a dokumentů.

Sněženky a machři po 25 letech jsou spíš o nostalgii, než že by byli nostalgici, a místo navracení se do dřívějších a zdánlivě lepších časů poukazují na tragikomičnost pokusu o návrat a pomíjivost i tíhu času. Zdánlivě se opakují pokyny („Dřepkins!“), památné věty („Vydrž, Prťka, vydrž!“) i celé scény (hraní karet o někoho, party na pokoji č. 6) a dějová schémata (usilování o Mariku; Viky, který si zprotiví ostatní). Proti recyklování se snímek vymezuje variováním známého a mírou sebereflexivnosti. Na adresu repetitivnosti zaznívají věty jako: „Hele, Viky, a zmůžeme se i na něco nového?“ Vyprázdněnost a tragickou směšnost (spíš než vtipnost) hlášek jiná postava glosuje takto: „Oni si snad pamatují každou větu, co zazněla. To je strašný.“

Místo opakování dochází k revizi. Zatímco na začátku se při „Dřepkins!“ jako připomínce starých časů poklekávalo, o pár desítek minut později použije rozkaz výsměšně Cabadajova dcera, které dá její otec následně facku. Podobně situování někdejšího svůdníka Cabadaje, ucházejícího se o pozornost pedagogovy dcery Mariky, do pozice otce, který nechce, aby se jeho dcera sblížila s Máchovým synem, ve své ironii komentuje i dospění do v mládí odmítané role. Přesazení do jiného kontextu a s jiným vyzněním není jenom generační, jak dokazovaly příklady výše, nýbrž i genderové. Kde v první části kluci hráli o Mariku, tam si v druhém díle dospělé ženy stříhají o Máchu... a kde dříve byli na „čaji“ Mácha s Marikou, tam se nyní sblíží dospělý Radek se svou bývalou pedagožkou. Tyto i jiné variace, které vedou ke stejným neúspěchům jako minule, umožňují uvědomění si tragikomické cykličnosti dějin.

Ústřední explicitní poučení z „jedničky“ („čeho jsme se na sobě dopustili my“) je obohaceno o metafikční rozměr, kdy herci a herečky ztvárňující postavy mají podobnou minulost, jaká byla Pelantem a Johnem připsána protagonistům a protagonistkám. Karel Mácha má zábavnou televizní show, za jejíž trapnost se trochu stydí, jako jeho představitel Michal Suchánek, známý z populistických estrád. Viki Cabadaj se stal majitelem lyžařské školy a instruktorem, podobně Jan Antonín Duchoslav se pět let živil jako instruktor lyžování. I Marika se navrácí z USA, kam se provdala, ale kde se jí nepodařilo příliš prorazit, což platí i pro Evu Jeníčkovou. Sebereflexivní rozměr v případech vět, situací i schémat utváří určitou dynamiku druhého dílu ve vztahu k prvnímu. Metafikční rovina odvádí publikum od filmů k (mezi)generační prožitě

minulosti (byť by měla být zprostředkovaná), jako je třeba zakoušení pořadů a estrád Suchánka i jeho mediálního obrazu.

Pokud jsou *Sněženky a machři po 25 letech* v něčem nostalgické, tak snad jen ve významu pojmu jakožto tesknění po domově nebo čemkoliv zdánlivě blízkém, co je zároveň nedostižné. Smutek je dán ohlédnutím se za polistopadovým vývojem společnosti, který se s některými nemazlil v sametových rukavičkách. Z některých postav jsou zrádci, kteří fotografie a informace prodají bulváru. Televizní estrády jsou trapná zábava, kterou lze sledovat jen výsměšně. Herci a herečky, včetně bavičů z estrád, jsou škatulkováni, což má negativní následky pro jejich život. Dříve nedostupná možnost podnikání, čili volné živnosti, vede ke krachu. Pokud ve *Sněženkách a machrech* představovala mladická možnost „napít se“ iluzi svobody, pak *Sněženky a machři po 25 letech* jsou o tom, co svoboda, hltaná plnými doušky, přinesla: morální kocovinu. Tragikomické „čeho jsme se dopustili na sobě“ se úzce propojilo s melodramatickým „čeho se na nás dopustila doba“. Melodramatickým, protože osud, zdá se, neřídí postavy samy: Radkův náklad braku v podobě knihy *Láska na pláži* se v epilogu vysype do řeky, metaforického toku času, který jej odnese pryč. Představuje tento zásah shůry očištění od toho, čeho se na sobě dopustil on? Nebo je skeptickým zakončením, které stvrzuje doklad promarněných druhých šancí, a to jak v mikrohistorii (vztah s učitelkou nevyjde), tak v makrohistorii (napravení porevolučních provinění)?

Závěr

S jistou mírou zevšeobecnění pro rozebírané tři dvojice platí, že první části, uvedené za normalizace, k západnímu světu většinou vzhlížely a chtěly ho prostřednictvím odkazování se či stylistickými postupy jakožto zapovězené zprostředkovat. Jejich pokračování pak skepticky vyhodnocovala budování šťastných demokratických zítřků a ukazovala, že porevoluční optimismus byl opiem lidstva. Ostagicky těžila ze vzpomínek na populární produkt minulého režimu, což bylo zužitkováno hlavně při propagaci pro nalákání publika do kin. Soukup v obou svých pokračováních těšil davy, protože jim přitakal v přesvědčení o neměnnosti pro člověka z lidu, umožnil navrácení do zdánlivě bezpečnějšího prostředí (a doby), kde nebezpečí nebyla až tak zásadní. Paradoxně tak učinil revizí vyznění prvních dílů, protože západní atributy byly buď přerámovány na vyloženě ohrožující, či v lepším případě podvojně kódovány, obdivovány i

ironizovány zároveň. Naopak Tauš, reagující na Smyczkův generační milník, konfrontoval diváky a divačky s jejich špatnými vzpomínkami na jedničku, která byla stejně jako dvojka deziluzivní a o skepsi vypovídající.

Nabízela by se snadná zkratka, že *Discopříběh 2* a *Kamarád do deště 2* jsou ve vztahu k Východu ostalgické a s ohledem na Západ antinostalgické počiny, zatímco *Sněženky a machři po 25 letech* jsou antiostalgické i antinostalgické. Z několika případů tuzemských legacyquelů ovšem nelze dospět k jednoznačnému závěru, zevšeobecnujícímu tvrzení. Jednak není pouze vztah mezi oběma *Discopříběhy*, protože ten dále rozšiřují *Decibely lásky* jakožto jejich duchovní pokračování s některými herci, které je zasazeno do stejného města a doprovázeno toutéž cirkusovou muzikou muže žijícího a céčka sbírajícího nonstop. A zároveň byly i s ohledem na rozsah opomenuty *Bony a klid 1* (1987) a *2* (2014), které sice v obou částech přitakávají populistické iritovanosti z jakékoliv doby, ale režisér Vít Olmer je kritický ke všemu a všem, včetně obou režimů. Oproti řádce porevolučních ostalgických děl, spojovaných stejnými znaky a podobným vyzněním, zde máme několik výlučných pokračování po letech, do nichž se propisuje minulost a které s ní vedou tu pochvalný, tu polemický dialog dokládající, že i selhávající demokracie je postavena na principu plurality.

Poznámky:

[1] Pojem použil a popularizoval Matt Smith, 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]. Srov. s kritičtější reflexí, kterou týž autor napsal o rok později, 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 všeobecné videoeseje o legacyquelech viz Nightfall Entertainment, *What is a REQUEL?*. *Youtube*. Dostupné online: <https://www.youtube.com/watch?v=rufW_gHtl-A> [vyd. 17. 3. 2019, cit. 7. 5. 2025]; Dan Golding – Video Essays, The Legacy Film: Nostalgia and today's franchise cinema. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=j14-dJFeaM8>> [vyd. 12. 3. 2019, cit. 7. 5. 2025];

viz MoviesWithMark, Ambered Nostalgia | Essay on Legacy Sequels. *Youtube*.

Dostupné: <<https://www.youtube.com/watch?v=ovnxfcpwCHs>> [vyd. 6. 3. 2023, cit. 7. 5. 2025].

Termín, který se nejprve objevil v mainstreamovém médiu a kterému byla věnována řádka videoesejů, byl posléze rozebírán i akademickou obcí, a to zejména ve sborníku *Film Reboots*, viz Daniel Herbert, Constantine Verevis, Introduction: Film Reboots. In: Daniel Herbert, Constantine Verevis (eds.), *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020, s. 1–19; Kathleen Loock, Reboot, Requel, Legacyquel: Jurassic World and the Nostalgia Franchise. Tamtéž, s. 173–188. Dostupné online: <

https://www.academia.edu/44630010/Reboot_Requel_Legacyquel_Jurassic_World_and_the_Nostalgia> [cit. 27. 3. 2025]. James Fleury, World-building, Retconning and Legacy Rebooting: Alien and Contemporary Media Franchise Strategies. Tamtéž, s. 189–205.

Pro shrnutí akademických polemik viz Marek Slovák, Legacyquely: formální a diskurzivní strategie hollywoodské audiovize. *Kino/Ikon* 28, 2024, č. 2, 2024, s. 111–132; pro teoretizující analytické pojednání o hollywoodské kinematografii posledního roku viz Marek Slovák, 2024: LEGACYQUELY aneb KINEMATOGRFIE NARCISMU. *Film a doba* 70, 2024, č. 4, s. 20–25.

[2] Problematikou remaků, rebootů a restartů, strukturálním vymezení termínů a jejich užívání se zabýval především William Proctor, viz William Proctor, Regeneration and Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, 2012, č. 22, 2012, s. 1–22. Dostupné online: <www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2012/february-2012/proctor.pdf> [cit. 27. 3. 2025]; William Proctor, Reboots and Retroactive Continuity. In: Mark J. P. Wolf (ed.), *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. 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: Daniel Herbert, Constantine Verevis (eds.), c. d., s. 219–232.

Nutno dodat, že v posledních letech dochází k odklonu od jasně určeného vymezení a odlišení termínů k promýšlení samotného předělávání, a to ze spíše kulturologických pozic, jak tak činí Kathleen Loock.

[3] Viz Kathleen Loock, *Hollywood Remaking. How Film Remakes, Sequels and Franchises Shape Industry Culture*. California: University of California Press 2024, s. 5, 23, 221.

[4] Viz její studie Reboot, Requel, Legacyquel: Jurassic World and the Nostalgia Franchise, c. d., s. 173–188. Dostupné online: <https://www.academia.edu/44630010/Reboot_Requel_Legacyquel_Jurassic_World_and_the_Nostalgia> [cit. 7. 5. 2025].

[5] Viz Kathleen Loock, c. d., s. 15.

[6] Viz Sára Zeithammerová, Petr Koubek, Petr Jarchovský, Adaptace s Petrem Jarchovským: Spoluautorství, nadstavba nebo služba autorovi? *Dopsáno*. Dostupné online: <<https://open.spotify.com/episode/3Q5zvYMVNzKofmyLzsW3dS>> [cit. 7. 5. 2025].

[7] Srov. Milan Hain, *Hugo Haas a jeho (americké) filmy*. Praha: Casablanca 2015, s. 71–87.

[8] Jako spíše předělávka než adaptace byl *Útěk* traktován v textech -red-, *Útěk: Režisér dramatu Spolu chystá remake české klasiky z šedesátek*. *TotalFilm.cz*. Dostupné online: <<https://www.totalfilm.cz/2023/10/utek-reziser-dramatu-spolu-chysta-remake-ceske-klasiky/>> [vyd. 10. 10. 2023, cit. 7. 5. 2025]; -red-, *Útěk: Remake příběhu o vině, svobodě a cestě, která všechno změní (trailer)*. *TotalFilm.cz*. Dostupné online: <<https://www.totalfilm.cz/2025/02/utek-trailer/>> [vyd. 25. 2. 2025, cit. 27. 3. 2025]; Pavel Sladký, *Útěk je filmový remake, kterému čas protekl mezi prsty stejně jako změny společnosti*. *iRozhlas.cz*. Dostupné online: <https://www.irozhlas.cz/kultura/film/recenze-film-utek-david-lanka-stepan-kozub_2503151745_kro>; audio: <https://www.mujirozhlas.cz/filmove-premiery-pavla-sladkeho/utek-vznikl-z-ucty-k-puvodnimu-snimku-v-dnesnich-podminkach>> [vyd. 15. 3. 2025, cit. 27. 3. 2025]; Věra Mišková, RECENZE: *Útěk* – remake, který vypadá jako původní film. *Novinky.cz*. Dostupné online: <<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-filmy-serialy-recenze-utek-remake-ktery-vypada-jako-puvodni-film-40512670>> [vyd. 13. 3. 2025, cit. 7. 5. 2025].

[9] Viz Kamarád do deště, *Filmový přehled*. Dostupné online:

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397605/kamarad-do-deste> [cit. 7. 5. 2025].

[10] Krimifikce, přítomné v současnosti hlavně v televizi a na streamu, co do množství dominovaly v šedesátých až osmdesátých letech minulého století. Jednotlivé případy byly většinou provázány vyšetřující osobou. Poručík Borůvka v podání Lubomíra Lipského poroučel v *Zločinu v dívčí škole* (1965) a *Šesti černých dívkách aneb Proč zmizel Zajíc?* (1969), přičemž vycházel z pera Josefa Škvoreckého. Kapitán Tůma, ztvárněný Karlem Högerem, měl po svém boku navíc parťáka Líbala, a to ve trojici detektivních příběhů režírovaných Vladimírem Čechem: *105 % alibi* (1959), *Kde alibi nestačí* (1961) a *Alibi na vodě* (1965). O něco méně úspěšná byla dvojice *Nahá pastýřka* (1966) a *Rakev ve snu viděti* (1968) od Jaroslava Macha. Naopak velmi úspěšné byly normalizační detektivky Jiřího Sequense *Pěnička a Paraplíčko* (1970), *Partie krásného dragouna* (1970), *Vražda v hotelu Excelsior* (1971) a *Smrt černého krále*. Všechny čtyři případy byly pokračováním seriálu *Hříšní lidé města pražského* (1968–1969) s ústřední figurou rady Vacátka – a stejná vyšetřující parta, pouze bez Vacátka, se navrátila v desetidílném *Panoptiku města pražského* (1987). Pátrající postavy byly natolik vděčné, že i dítě mohlo odhalovat nepravosti, a to hned šestkrát: *Volejte Martina* (1965), *U telefonu Martin* (1966), *Martin a červené sklíčko* (1966), *Martin a devět bláznů* (1966).

[11] Specifickým způsobem remakování byly sestřihy televizních seriálů do kinofilmů a jejich pokračování, čímž se vyznačovala zejména celorodinná a pohádková tvorba Jindřicha Poláka. Oblíbená postavička Pana Tau, která se objevila na televizních obrazovkách ve čtyřech řadách (1971–1979), byla ve dvou kinofilmech *Od zítřka nečarují* a *Poplach v oblacích* (1979), které kondenzovaly sedm dílů druhé řady – a na zakončení navázal metafikční *Pan Tau* (1988). Z další seriálové adaptace knih Oty Hofmana, autora Pana Tau, byla sestřihána dvojice *Lucie, postrach ulice* a *...a zase ta Lucie* (vše 1983). Z *Chobotnic z II. patra* vznikly *Chobotnice z 2. patra* a *Veselé Vánoce přejí chobotnice* (vše 1986). Po revoluci se Polák k danému modelu navrátil s *Kačenka a strašidla* a *Kačenka a zase ta strašidla* (obojí 1992).

Oproti tomu dvojice Miloš Macourek a Václav Vorlíček se v rámci remakování přiklonila k rozšiřování napříč médii místo sestřihů, když na skončenou seriálovou *Arabelu* (1980) navázal celovečerní spin-off *Rumburak* (1984) a na něj televizní pokračování

obou *Arabela se vrací aneb Rumburak králem Říše pohádek* (1993), jež svým názvem prozrazovalo, že bude větší pozornost věnována i divácky oblíbenému antagonistovi. Stejně tak se seriáloví *Mach a Šebestová* (1976) a *Mach a Šebestová na prázdninách* (1998) dostali z televize do kinofilmu a z 2D do 3D v *Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko* (2001). *Dívka na koštěti* (1971) měla po čtyřech dekadách pokračování *Saxána a Lexikon kouzel*, přizpůsobující se tomu, že v novém tisíciletí u celorodinných podívaných vznikaly hlavně sequely pohádek: *Anděl páně* (2005, 2016) Jiřího Stracha, *Tajemství staré bambitky* (2011, 2021) Ivo Macharáčka či více k fantasy posunutá *Princezna zakletá v čase* (2020, 2022) Petra Kubíka. Za někoho, kdo v tomto udal trend, lze považovat režisujícího-píšícího Zdeňka Trošku a produkujícího Jiřího Pomejeho s za pohádkové „žili šťastně až do smrti“ nahlížející *Princezna ze mlejna* (1994, 2000) a trikově ambiciózní *Z pekla štěstí* (1999, 2001).

Platí, že pohádky postupně nahrazovaly a vytěsňovaly snímky s dětskými/dospívajícími hrdiny, které se těšily divácké oblibě ještě za normalizace: Václav Gajer podle námětů Josefa Pohla režíroval tzv. šumavskou trilogii s Tomášem Holým (*Pod jezevčí skálou* [1978], *Na pytlácké stezce* [1979] a *Za trnkovým keřem* [1980]). Několik generací publika oslovovala i dvojice *Můj brácha má prima bráchu* (1975) a *Brácha za všechny peníze* (1978) jakožto jeden z posledních výrazných komerčních úspěchů (první díl: 1,4 mil. diváctva) snímků s dětským protagonistou.

[12] V devadesátých letech vznikla pouze jedna exploatace, k níž vznikl sequel, a to ještě natáčený spolu s prvním dílem: *Playgirls I a II* (1995) Víta Olmera. Produkující komerční televizní stanice Nova chtěla dva snímky, protože jsou dvě knihy Vladimíra Párala jako předlohy, a zároveň se natáčením zároveň ušetří. Další exploatace v období divokých devadesátých jsou z ranku legacyquelů, a to v textu rozebíraná dvojice *Kamarád do deště II: Příběh z Brooklynu* či *Discopříběh II*. Vít Olmer na normalizaci tepající *Bony a klid* (1987) navázal po víc než čtvrtstoletí dobově symptomatickým *Bony a klid II* (2015), zfilmovaným ekvivalentem internetových diskuzí o malé i velké politice, způsobu čerpání evropských dotací i rebelující mládeži kolem Anonymous. Ojedinělou exploatací, jež se stala franšízou s vlastním transmediálním rozšířením (seriálem) a dokonce rebootem po víc než dekádě byli jako rape and revenge začínající a posléze nešvary systému tepající *Bastardi* (2010, 2011, 2012, 2023) Tomáše Magnuska.

[13] Populistickými komediemi zde míním divácky vstřícné, v mnoha případech zkultovnělé počiny, které sice byly i v lepších případech kritické až satirické vůči vyobrazovanému, ale přitom je diváctvo přijalo za své. Z padesátých let zde náleží *Dovolená s andělem* (1952) a *Anděl na horách* (1955) Bořivoje Zemana, těžící z obliby horských prázdnin. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikala novovlně observační, ze všech zdaleka nejžizlivější trilogie Jaroslava Papouška o rodině Homolkových: *Ecce homo Homolka* (1969), *Hogo Fogo Homolka* (1970) a *Homolka a tobolka* (1972). *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* (1976) a *Co je doma, to se počítá, pánové...* (1980) Petra Schulhoffa byla dvojice normalizačních situačních-bytových komedií o dvou znesvářených rodinách. Jako diváčnější, totalitní režim přežijší, se ukázaly dva cykly. Básnický, režírovaný Dušanem Kleinem: *Jak svět přichází o básníky* (1982), *Jak básníci přicházejí o iluze* (1984), *Jak básníkům chutná život* (1987), *Konec básníků v Čechách* (1993), *Jak básníci neztrácejí naději* (2004) a *Jak básníci čekají na zázrak* (2016). A série *Slunce, seno...*, kombinující italské venkovské komedie s lokálními specifikami, v režii Zdeňka Trošky: *Slunce, seno, jahody* (1983), *Slunce, seno a pár facek* (1989) a *Slunce, seno, erotika* (1991). Nejlidovější tvůrce z lidových se v nultých a desátých letech pokusil ve dvou trilogiích navázat na úspěch první: nejprve seskládáním vtipů v *Kameňácích* (2003, 2004, 2005) a posléze v na vesnici umístěných *Babovřeskách* (2013, 2014, 2015). Při rozvolnění definice remakování lze obě poslední trilogie vnímat jako re-makování té z přelomu režimů, protože sdílí mnohé znaky, přestože nemají stejný svět příběhu a postavy.

Kameňáky a *Babovřesky* zároveň představovaly zhrubnutí, které bylo vlastní i pozdějším populistickým komediím s pokračováními, ať je to *Párty Hárd* (2019) a *Párty Hárder: Summer Masacre* (2022) se spin-offem *Na plech* (2025) režiséra a scenáristy Martyho Pohla či *Vyšehrad: Fyln* (2022) a *Vyšehrad Dvje* (2025) spolurežisérů představitelů hlavní role Jakuba Štáfka a režiséra Martina Koppa. Poslední jmenovaný režíroval i *3Bobule* (2020), završení trilogie, jejíž první díl (2008) režíroval Tomáš Bařina a druhý (2009) Vlad Lanné.

Obdobně jako Troška se snažila o zopakování a zároveň v rámci odlišení produktu na trhu o variování dřívějšího Marie Poledňáková. Na normalizační a normalizující mezigenerační romance *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977) a *Jak dostat tatínka do polepšovny* (1978) nepřímou navázala s *Líbáš jako Bůh* (2009) a *Líbáš jako ďábel* (2012). I zkultovnělá lidová podívaná *S tebou mě baví svět* podlehla syndromu

remakování od stejné autorky v *Jak se krotí krokodýli* (2006).

[14] Příkladem pohádky, v níž je vše podřízeno socialistickému vyznění, je dvoudílný *Císařův pekař a Pekařův císař* (1951) Martina Friče. Jako dvoudílné byly koncipovány i normalizační snímky připomínající konkrétní výročí: k 25. výročí Února natočil Jiří Sequens *Kroniku žhavého léta* (1973), k roku 1968 se navracel film *Tam, kde hnízdí čápi* (1975) Karla Steklého, a to podle románu *Velká voda* Bohumila Nohejla

[15] Vojtěch Jasný po více než třech dekádách navázal na svůj nejslavnější snímek *Všichni dobří rodáci* (1968) reflexí zkušenosti migranta v *Návratu ztraceného ráje* (1999). Pro více informací o prvním snímku viz Briana Čechová (ed.), *Všichni dobří rodáci*. Praha: Národní filmový archiv 2013.

Tomáš Vorel napsal a natočil dvojici trilogií, stojící mimo dobové trendy a začínající buď předtím, než se staly mainstreamem /ekologická témata/, či po komerčním vrcholu popularity žánru teenagerovského snímku u nás, byť byly divácky úspěšné. První trilogií je *Cesta z města* (2000), *Cesta do lesa* (2012) a *Cesta domů* (2021). Druhou trilogií je *Gympf* (2007), *Vejška* (2014) a *Džob* (2025). Jistá forma návaznosti je i mezi povídkovou *Pražskou pětkou* (1988) a satirickou groteskou *Skřítek* (2005), protože v obou se objevuje stejná nadpřirozená postava, po které byl druhý zmíněný snímek pojmenován.

[16] Subžánrové označení „poprcávací komedie” užil Jiří Langmajer v rozhovoru s Martinem Veselovským, Viz Martin Veselovský, Jiří Langmajer, Langmajer: Ničil jsem se a málem umřel. Bylo se mnou k nežití, pomohl mi až psychiatr. *DVTV – Aktuálně.cz*. Dostupné online: <<https://video.aktualne.cz/dvtv/langmajer-nicil-jsem-se-a-malem-umrel-bylo-se-mnou-k-neziti/r~8b809cce24cd11ea9b40ac1f6b220ee8>> [vyd. 3. 6. 2020, cit. 7. 5. 2025].

[17] Viz Kathleen Loock, *Hollywood Remaking* c. d., s. 3, 68, 81, 95–98.

[18] Pro základní obeznámení s tématem ostalgie je vhodné jedno tematické číslo *Cinepuru* a kapitola z knihy *Film a dějiny 6*, kde jsou i odkazy na relevantní tuzemské a zahraniční zdroje, viz Jan Černík, Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol., *Film a dějiny 6: post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Casablanca, Ústav pro

studium totalitních režimů 2017, s. 30–43.

Pro *Cinepur* viz Jan Kolář, Úvod k tématu: Ostalgie. *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 54–55. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/2225-uvod-k-tematu-ostalgie>> [vyd. 7. 12. 2011, cit. 7. 5. 2025]; Ina Marešová, Svůdný klam poprelikvií. Obzvlášť vydařený ostalgický export. *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 56–58. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/2231-svudny-klam-poprelikvii-obzvlast-vydareny-ostalgicky-export>> [vyd. 8. 1. 2012, cit. 7. 5. 2025]; Blanka Čínátlová, Zátíší se sifonovou lahví. Fotogenie ostalgického vzpomínání. *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 59–66. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/2224-zatisi-se-sifonovou-lahvi-fotogenie-ostalgickeho-vzpominani>> [vyd. 7. 12. 2011, cit. 7. 5. 2025]; Jaroslav Pinkas, Jak hrozná doba! Jak krásná léta! Ostalgie jako vzpomínání na normalizaci. *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 67–69. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/2223-jak-hrozna-doba-jak-krasna-leta-ostalgie-jako-vzpominani-na-normalizaci>> [vyd. 7. 12. 2011, cit. 7. 5. 2025]; Matouš Hájek, Matěj Vlček, Špatná paměť a bohaté vzpomínky. Ostalgie v českých barvách. *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 70–73. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/2222-spatna-pamet-a-bohate-vzpominky-ostalgie-v-ceskych-barvach>> [vyd. 7. 12. 2011, cit. 7. 5. 2025]; Joanna Królak, Ironické děti a účtující rodiče. Dva druhy polské ostalgie. *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 74–77. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/2221-ironicke-deti-a-uctujici-rodice-dva-druhy-polske-ostalgie>> [vyd. 7. 12. 2011, cit. 27. 3. 2025]; Kamila Dolotina, Vzpomínky na Brežněva. Nostalgie ve funkci státní ideologie. *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 78–80; Oto Horák, Kouzlo pančovaného vína. Moravské vinohrady mezi normalizací a tržní ekonomikou. In: *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 81–83. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/2219-kouzlo-pancovaneho-vina-moravske-vinohrady-mezi-normalizaci-a-trzni-ekonomi>> [vyd. 7. 12. 2011, cit. 27. 3. 2025]; Michal Procházka, Svoboda proti minulosti. Filmové setkání Východu se Západem. *Cinepur*, č. 78, 2011, s. 84–87. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/2218-svoboda-proti-minulosti-filmove-setkani-vychodu-se-zapadem>> [vyd. 7. 12. 2011, cit. 7. 5. 2025].

[19] Do centra pozornosti se je snažili dostat popularizátoři různých forem braku (Jiří Flígl, Antonín Tesař) i badatelé (Jan Bergl). Druhý jmenovaný se obrátil do devadesátých let a pojednal o generačních a exploatačních filmech ve dvojici textů

pro *Filmový přehled*, viz Jan Bergl, Kanárci Tarantinových dolů: Češi a generační filmy devadesátých let. *Filmový přehled*. Dostupné online: <

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/kanarci-tarantinovych-dolu-cesi-a-generacni-filmy-devadesatych-let>> [vyd. 21. 5. 2021, cit. 27. 3. 2025].; Jan Bergl,

Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu.

Filmový přehled. Dostupné online: <

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/exploatace-aneb-intermezzo-v-dejinach-navstevnosti-ceskeho-porevolucniho-filmu>> [vyd. 26. 10. 2021, cit. 7. 5. 2025].

[20] V první polovině devadesátých let mělo premiéru několik českých filmů inspirovaných (neo)noiry a jejich estetikou. Všechny ji přitom užívaly jednak jako vytěžení něčeho za minulého režimu zapovězeného, jednak jako komentář k české zkušenosti a vývoji společnosti. Vedle druhého *Kamaráda do deště* se jednalo o trojici *Záhada hlavolamu* (1993) Petra Kotka, *Amerika* (1994) Vladimíra Michálka a *Válka barev* (1995) Filipa Renče. Pokud se pomine parodický *Mazaný Filip* (2003) Václava Marhoul, výrazným neonoirem, který žánr a s ním spojenou estetiku používal jako komentář minulosti, bylo až *Ve stínu* (2012) Davida Ondříčka. O něm viz Marek Slovák, *Minulost jako kinematografická pastiš: Normal, Protektor, Ve stínu*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Film a dějiny 6. Postkomunismus: Proměny českého historického filmu po roce 1989*. Praha: Casablanca 2017, s. 105–128.

[21] Pro obeznámení se s kategorií restitučních komedií viz Alena Prokopová, *Začátek kapitalismu v Čechách aneb česká restituční komedie*. *Alenčin Blog*. Dostupné online:

<<http://alenaprokopova.blogspot.com/2011/04/zacatek-kapitalismu-v-cechach-aneb.html>> [vyd. 9. 4. 2011; cit. 7. 5. 2025]; Vít Schmarc, *Ježišmarjá, to je svět! – privatizační komedie*. *Český rozhlas – Radio Wave*. Dostupné online: <

<https://wave.rozhlas.cz/jezismarja-je-svet-privatizacni-komedie-5281560>> [vyd. 25.

9. 2011; cit. 27. 3. 2025]; Jiří Blažek, *Pivo, sex a privatizace*. A2. Dostupné online: <

<https://www.advojka.cz/archiv/2017/2/pivo-sex-a-privatizace>> [vyd. únor 2017; cit.

7. 5. 2025]; Veronika Pehe, *Třicet let „transformačních filmů“*. Co nám o

devadesátkách vypovídají dnes? *Kapitál*. Dostupné online: <<https://kapital-noviny.sk/tricet-let-transformacnich-filmu-co-nam-o-devadesatkach-vypovidaji-dnes>

> [vyd. 23. 3. 2022, cit. 27. 3. 2025]; Kamil Fila, *Privatizační, restituční a prostituční komedie 90. let*. *Cinepur*. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/4470->

[privatizacni-restitucni-a-prostitutcni-komedie-90-let/login>](#) [vyd. 4. 2. 2020, cit. 7. 5. 2025].

[22] *Discopříběhy i Kamarády do deště* jako exploatační zpětně (d)oceňoval Jan Bergl, viz Jan Bergl, *Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu. Filmový přehled*. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/exploatace-aneb-intermezzo-v-dejinach-navstevnosti-ceskeho-porevolucniho-filmu>> [vyd. 26. 10. 2021, cit. 7. 5. 2025]. Z ranku popularizace, která si zachovává i určitou míru odbornosti, je i sborník, věnující se v některých svých kapitolách tuzemskému braku a jeho odnoži, viz Jiří Blažek, David Čeněk, Jiří Flígl, Antonín Tesař, *Krev, slzy a sperma: Čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca 2019, s. 171–227. Autoři přitom rozvíjeli, případně ostatní glosovali jejich dřívější texty – ustavující článek a bakalářskou práci, viz Jiří Flígl, *New Yorku a Libni zdaleka se vyhni. Exploatační tendence v české porevoluční kinematografii. Cinepur 17 (19), 2010, č. 68, s. 4–7*. Dostupné online: <<https://www.cinepur.cz/rubriky/1839-new-yorku-a-libni-zdaleka-se-vyhni-exploatacni-tendence-v-ceske-porevolucni>> [vyd. 16. 3. 2010, cit. 7. 5. 2025]; Jiří Blažek, *Exploatace Víta Olmera: Bulvární zrcadlo polistopadové společnosti*. Praha: Univerzita Karlova 2015.

[23] Viz EVROPA2, *Sněženky a machři po 25 letech – OFICIÁLNÍ KINO TRAILER*. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=BXI-QnXBVg0>> [vyd. 6. 11. 2008, cit. 7. 5. 2025].

[24] Viz FILMY ČESKY A SLOVENSKY, *Sněženky a machři po 25 letech | Film o filmu*. *Youtube*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=r3Fbwb14ITU>> [vyd. 12. 3. 2019, cit. 27. 3. 2025].