

Medzi ideológiou, žánrom a spoločenskou objednávku – filmové adaptácie popkultúrnych predlôh v československej kinematografii prechodu

MICHAELA MALÍČKOVÁ – JURAJ MALÍČEK

Teória populárnej kultúry ako relatívne autonómna spoločenskovedná disciplína, ktorej primárnou funkciou bolo vytvoriť interdisciplinárny rámec na celostné skúmanie špecifických podôb jednotlivých umeleckých druhov (predovšetkým literatúry a kinematografie, ale i hudby, výtvarného umenia a divadla), sa síce začala do svojej dnešnej podoby konštituovať už v 60. rokoch 20. storočia v textoch tzv. Birminghamskej školy, avšak v našom, domácom priestore výraznejšie rezonuje až v posledných dvoch dekádach. Preto ak ju uplatňujeme retrográdne, nejde o revíziu poznania dosiahnutého inými metodologickými princípmi, ale skôr o jeho rozšírenie o uhol pohľadu zohľadňujúci praktickú, pragmatickú funkciu umeleckého diela, resp. toho, ako dielo jestvuje v bezprostrednej recepcnej praxi.

IDEOLOGICKÉ RÁMCE ŽÁNROV POPULÁRNEJ KULTÚRY

Kinematografia Československej socialistickej republiky reprezentovala v 80. rokoch minulého storočia v celej svojej mnohosti ešte stále jednu z podôb vtedajšej tzv. kultúrnej politiky – teda kultúrno-civilizačného rámca podmieneného dominantnou ideológiou, ktorá nielenže umenie nerelativizovala, ale osobovala si právo rozumieť mu v plnosti. Spoločnosť oficiálne zastrešená dialektickým materializmom, ktorý sám seba považoval za definitívne, dovŕšené filozofické poznanie, nepripúšťala diskusiu o svojich fundamentálnych princípoch, naopak, povýšila ich na nemenné axiómy, z ktorých bolo možné prísne racionálne odvodiť funkcie umenia, jeho účel aj definíciu, princípy tvorby, teda jednoducho všetko to, čo je v súvislosti s umením predmetom prirodzených akademických i laických úvah. V krajine, kde mala komunistická strana ústavou zaručené, že ako predvoj robotníckej triedy je vedúcou silou v spoločnosti a štáte, vďaka tomu platilo, že strana samu seba identifikovala ako nositeľku konečného, čiže pravdy, v gnozeologickom zmysle slova i symbolicky – *Pravda* sa volal tlačový orgán strany. Pravda, ako zavŕšené poznanie obsiahnuté vo vedeckom materializme, bola spredmetnená v beztriednom spoločenskom zriadení – v komunizme, pričom socializmus bol jeho vývojovým štádiom. Cieľ bol jasný: komunizmus a všetko snaženie, všetko snaženie socialistického človeka malo

* Text je súčasťou výskumu, ktorý prebieha v rámci projektu KEGA 033UKF-4/2019 „Popkultúrne štúdiá ako platforma na revitalizáciu humanitných disciplín“.

smerovať k nemu, čo v súvislosti s kultúrou a umením znamená, že ich primárnou a dominantnou funkciou bola distribúcia a posilňovanie predmetnej idey, svetonázoru, obrazu sveta a univerzálne platných hodnôt s nimi spojených. Kultúra a umenie v socializme patrili k politickým nástrojom, prostredníctvom ktorých komunistická strana uplatňovala svoju vedúcu funkciu. Úlohou socialistického umenia a kultúry bolo predovšetkým distribuovať oficiálnu ideológiu marxizmu-leninizmu v súlade s vágne formulovaným humanistickým ideálom slobody, rovnosti a bratstva. Oficiálna kultúra a umenie socialistického Československa, v straníckej rétorike zastrešované synkretizujúcim názvom umelecká kultúra, boli podmienené marxisticko-leninskou estetickou doktrínou tzv. socialistického realizmu, ktorý sa stal oficiálnym umeleckým smerom nielen v Sovietskom zväze, ale i v jeho satelitných štátoch, tzv. ľudových demokraciách, kde pretrvával ako oficiálny umelecký smer prakticky počas celého trvania socialistického experimentu.

V prostredí Československej socialistickej republiky bol socialistický realizmus špecifický tým, že hoci fungoval ako štátom podporovaný umelecký smer prakticky od komunistického prevratu v roku 1948 do roku 1989, keď sa socializmus v Československu zrútil, od roku 1971 sa stal súčasťou kultúrnej politiky tzv. normalizácie – straníckej doktríny, ktorej úlohou bolo „normalizovať“ pomery v Československu po udalostiach Pražskej jari v roku 1968 a následnej vojenskej intervencii štátov Varšavskej zmluvy. Socialistický realizmus bol oficiálnym, komunistickou stranou kontrolovaným štátnym umeleckým smerom pred rokom 1968 aj po ňom, a hoci sa v 60. rokoch stával vo vzťahu k svojmu ideologickému programu čoraz formálnejším (až sa stal obsahovo vyprázdnenou floskulou), v 70. rokoch sa vrátil vo svojej plnej ideologickej sile. V rámci normalizácie sa teda socialistický realizmus znova stal arbitrom hodnoty a zmyslu umeleckého diela a v dôsledku toho vlastne i nástrojom, resp. mierkou, pomocou ktorej mohla komunistická strana „merať kvalitu umeleckých diel“, cenzorsky do nich vstupovať a kontrolovať ich, čo vyústilo do stavu, v ktorom sa tvorcovia opäť ocitli prakticky v situácii rukojemníkov strany a ich tvorba bola podmienená ochotou vyhovieť jej ideologickým požiadavkám.

V dôsledku tejto situácie populárna kultúra *de iure* v socialistickom Československu neexistovala, umenie nemohlo mať iba zábavnú funkciu, resp. v umeleckej kultúre deklaráujúcej komunistické idey nebolo miesta pre také estetické artefakty, o ktorých by sme mohli uvažovať ako o komoditách vytvorených zábavným priemyslom. V tejto súvislosti existovala len úpadková masová kultúra imperialistických krajín, o ktorej dobová literatúra, tematizujúca normalizáciu i kultúrnu politiku, uvažovala takto:

Dnešný človek je nielen súčasníkom, ale aj produktom veľkých zmien vo všetkých oblastiach spoločenského života, ktorého organickou súčasťou je kultúra, preto ani ona nemôže ostať mimo týchto zmien. Dynamizmus týchto zmien vyvoláva v súčasnom kapitalizme, ktorý je postihnutý hlbokou krízou, pesimistické a nihilistické postoje ku kultúre, ktorá je podľa niektorých ideológov imperialismu zdrojom dehumanizácie a depersonalizácie osobnosti človeka. Aktívne rozvíjajú antikultúrne hnutie a pri tom nechcú priznať, že zdrojom dehumanizácie a odcudzenosti dnešného človeka v kapitalizme nie sú skutočné kultúrne hodnoty a veľké kultúrne dedičstvo ľudstva (ktoré je v smrteľnom nebezpečí zásluhou najmilitantnejších jadrových maniakov), ale hlboká kríza súčasného kapitalizmu,

ktorého plodom je masová kultúra. Ona, masová kultúra, je vyrábaná ako tovar za účelom tvorby zisku, a podstatou jej zobrazovania je človek odcudzený svojej ľudskej podstate, individualista idúci za svojim egoistickým cieľom bezohľadne pošliapavajúc všetko ľudské a krásne. Takého človeka potrebujú súčasní politici imperializmu pre svoje svetovládne antidemokratické a antisocialistické ciele (Paluda – Čunderlík – Bolebruch 1984, 5).¹

De facto však populárna kultúra, samozrejme, v socialistickom Československu existovala, ba čo viac, s tichým požehnaním komunistickej strany sa stala jedným z vonkajškovo identifikovateľných atribútov normalizácie.² Na úrovni mainstreamu ju reprezentovala nielen podstatná časť televíznej tvorby, napríklad v podobe ikonizovaných a mimoriadne populárnych televíznych seriálov, rezonujúcich vo verejnom priestore dodnes (*30 prípadů majora Zemana*, *Žena za pultem*, *Nemocnice na kraji města*), ale spätne ju dokážeme identifikovať aj v kinematografii, divadle, literatúre a ďalších umeleckých druhoch, pričom v rámci dobovej populárnej hudby dokonca môžeme hovoriť o tom, že mainstream populárnej kultúry sa stal relevantnou ideologickou súčasťou triedneho boja na tzv. kultúrnom fronte v rámci Anticharty, ktorú podpísavali nielen zástupcovia vysokých umení, ale aj „umelci zábavných umení“.

Podobne výrazne ako mainstream populárnej kultúry je v období normalizácie v socialistickom Československu spätne identifikovateľná aj jej periféria, okraj, populárna kultúra jestvujúca v ilegálite mimo oficiálnych štruktúr ako to zakázané, vytlačené režimom mimo oficiálneho spoločenského a kultúrneho priestoru, avšak stále jestvujúce a v rámci možností sa tešiace mimoriadnej popularite v tej časti spoločnosti, ktorá si do týchto neoficiálnych štruktúr dokázala nájsť cestu.

SUBVERZÍVNE TÉMY VEDECKEJ FANTASTIKY

Vo vzťahu k žánru science-fiction, ktorý dnes v rámci teórie populárnej kultúry považujeme za jeden z jej dominantných prejavov, sa socialistický realizmus ocitol v zvláštnej, schizofrenickej pozícii. Science-fiction totiž na jednej strane predstavovala žáner, ktorý vyhovoval ideologickým požiadavkám dôrazu na vedeckosť a racionalitu, na druhej strane však predstavoval jednu z úpadkových podôb západnej imperialistickej masovej kultúry, resp. jej prejavov v rámci jednotlivých umeleckých druhov. Science-fiction je žánrové označenie, ktoré sa síce pôvodne vzťahovalo k istému modelu literatúry, avšak v širšom slova zmysle sa využívalo na označenie špecifických diel naprieč umeleckými druhmi. Science-fiction neexistovala iba ako literatúra, ale aj ako kinematografia, výtvarné umenie, divadlo, či dokonca hudba. Literatúra však zostávala dominantnou a fakt, že science-fiction písali aj sovietski autori, tiež zastrešení oficiálnym socialistickým realizmom, len schizmu prehlboval, pričom snahy o rehabilitáciu žánru v očiach oficiálnej ideológie sú častou súčasťou doslovov a predslovov väčšiny nemnohej sci-fi beletrie pôvodom z krajín nesocialistického bloku, ktorá bola v Československu oficiálne publikovaná. Komplikovaný prístup k science-fiction ilustruje aj problém so samotným názvom, ktorý síce má internacionalizovanú podobu, ale jeho pôvod je anglický, čo viedlo k tomu, že sa preferovalo používanie adjektíva odvedeného z doslovného prekladu slovného spojenia science-fiction. To sa v domácom prostredí alternovalo názvom vedecko-fantastická literatúra, prípadne vedecko-fantastický film, pričom o vedecko-fantastickej litera-

túre sa zvyklo práve pre onen „fantastický“ rozmer uvažovať ako o špecifickej podobe literatúry pre deti a mládež.

Science-fiction teda nebola len imperialistický úpadkový žáner masovej kultúry, ale ako vedecko-fantastická literatúra aj odnož literatúry pre deti a mládež, čo môžeme jednoznačne považovať za akýsi pokus o jej rehabilitáciu. Už v prvej reprezentatívnej poviedkovej zbierke, ktorá sa programovo snaží science-fiction ako špeciálny žáner priblížiť československej čitateľskej verejnosti, predstavuje jej zostavovateľ Adolf Hoffmeister vedecko-fantastickú literatúru ako socialistický pendant k science-fiction pochádzajúci zo Sovietskeho zväzu. „V Sovětském svazu, kde je zájem širokých vrstev občanů, povahově náchylných snění a staletí školených vysokou literaturou v počítání s nekonečnem, pochopitelně zmnohonásoben, ne již pokusy, ale uskutečněnými lety do vesmíru, vyrostla z útlé tradice rozvětvená fantasticko-vědecká literatura“ (1962, 11). Podobne sa rehabilitovaniu vedecko-fantastickej literatúry nevyhýba ani Dušan Slobodník, autor priekopníckej (a ojedinelej) teoretickej literárnovednej monografie *Genéza a poetika science fiction*, v ktorej sa, ako názov napovedá, intenzívne snažil vyriešiť pojmovú pascu vedecko-fantastickej literatúry návratom k pôvodnej širšie sémantizovanej science-fiction, v Slobodníkovej koncepcii alternovanej aj slovenským slovným spojením vedecká fantastika.

V knihe sme sa usilovali vystihnúť tento humanistický a sociálny kontext vedeckého rozvoja, ktorý sa rozličným spôsobom, no v podstate komplementárne konkretizuje na jednej strane v sovietskej vedeckej fantastike (a vo vedeckofantastických dielach autorov iných socialistických literatúr) a na druhej strane v dielach pokrokových autorov západnej science fiction (1980, 5).

Ak teda dnes chceme uvažovať o filmových adaptáciách „popkultúrnych“ literárnych predlôh v Československu 80. rokov, pokúšame sa o čosi, čo v dobovom kontexte vlastne nebolo možné. Formálne neexistovala popkultúra, a teda ani jej mainstream a periféria, ale iba imperialistická masová kultúra, science-fiction nebola popkultúrnym žánrom, ale západnou verziou vedeckej fantastiky, pričom vedecko-fantastická literatúra sama osebe predstavovala časť literatúry pre deti a mládež a navyše bola jednou z podôb socialistického realizmu.

V prípade ďalších adaptácií literárnych predlôh do filmovej podoby, ktorým budeme venovať pozornosť, sa ocitáme v ešte komplikovanejšej situácii. Nemôžeme totiž o nich uvažovať ani ako o dielach akokoľvek formálne reprezentujúcich mainstream populárnej kultúry, zastúpený žánrom science-fiction, ani ako o dielach akokoľvek konvenujúcich s programom a požiadavkami socialistického realizmu. Ide totiž o diela lokalizované na okraj populárnej kultúry, jej perifériu, a zároveň diela natoľko populárne, identifikovateľné v spoločenskom priestore, že sa dočkali filmovej adaptácie prakticky hneď, ako to bolo možné – teda bezprostredne po spoločensko-politických zmenách v roku 1989 a do výroby a distribúcie sa dostali tak skoro práve preto, že vďaka ich popularite už jestvovala na ich adaptovanie spoločenská objednávka.

Vedecko-fantastické diela, ktoré vznikli v Československu v rokoch 1948 až 1989, môžeme zároveň považovať aj za diela socialistického realizmu. Ako diela reprezentujúce dobovú, vtedy oficiálne nejestvujúcu populárnu kultúru ich identifikujeme

až spätne, pričom práve pri takomto pohľade vystupuje do popredia ich prirodzená významová polyfunkčnosť, resp. špekulatívny naturel science-fiction, ktorý umožňuje tvorcom využívať tento žáner ako prostriedok akéhosi gerilového narúšania totalitných doktrín.

Až modelovým príkladom takéhoto prístupu je na Slovensku a v slovenských filmových ateliéroch nakrútený československý vedecko-fantastický film *Tretí šarkan*, snímka z roku 1985, príznakovo anticipujúca oslabovanie ideologického tlaku v rámci tzv. glasnosti. *Tretí šarkan* je voľnou adaptáciou vedecko-fantastického diptychu Jozefa Žarnaya *Tajomstvo dračej steny* (1973) a *Prekliata planéta* (1977), dvojice veľmi populárnych románov pre deti, ktoré sám autor predstavuje ako romány nie vedecko-fantastické, ale iba fantastické, čo znova môže byť príznakom skutočnosti, že vedecko-fantastická literatúra bola v socialistickom Československu skôr trpená ako podporovaná. Príbeh románov je relatívne jednoduchý: Traja kamaráti – Viliam Čerňan, Stanislav Turčín a František Vrabec, spolužiaci na základnej škole v malom meste nazvanom Atómová Lehota, sa v miestnych horách stretnú s pozostatkami mimozemskej civilizácie, ktorá kedysi dávno navštívila Zem, a vďaka tomu zažijú hneď niekoľko dobrodružstiev a veľmi veľa sa naučia. Oba romány napísané v 70. rokoch môžeme práve s ohľadom na dobový politický kontext považovať za eskapistické – predstavujú únik z neprívetivého vonkajšieho sveta do bezpečia idealizovanej literárnej fikcie, ktorej dominuje čistý hodnotový systém akcentujúci univerzálne, nadideologické hodnoty humanizmu. Jozef Žarnay, občianskym povoláním učiteľ na základnej škole, sa v nich predstavuje ako mimoriadne presný pozorovateľ s darom autenticky zachytiť jemu dôverne známe a bezpečné školské prostredie, pričom fantastické ozvláštnenie využíva na stavbu takej zápletky, ktorá by mu umožnila znova vypovedať základné a svojím spôsobom až banálne pravdy.

Film na motívy týchto dvoch románov predstavuje výrazný posun, už nie je eskapistický, ale apelatívny, nepredstavuje únik, ale stret a konflikt s potenciálne fatálnymi následkami pre celú našu civilizáciu – a vlastne tak aj ilustruje spoločenský a politický posun medzi obdobím tej najtvrdšej represívnej politickej normalizácie 70. rokov, pred ktorou sa ľudia pokúšali ujsť do domáceho rodinného azylu, a rezignovanej normalizácie 80. rokov, keď už ideám deklarovaným komunistickou stranou neverila ani ona sama. Dej románov je redukovaný len na základný dramatický oblúk, v rámci ktorého sa traja detskí hrdinovia, spolužiaci Paťo, Jano a Boris, nešťastnou náhodou dostanú pomocou vesmírnej lode ukrytej v horách na planétu mimozemšťanov zdecimovanú kyslými dažďami a ďalšími ekologickými pohromami. Umierajúca civilizácia sa po prvýkrát pokúšala kontaktovať ľudstvo s prosbou o pomoc v stredoveku, čo viedlo k vzniku povesti o troch šarkanoch. Dvaja odleteli, tretí zostal, aby počkal, až ľudská civilizácia technologicky dospeje do štádia, keď by ľudia mohli mimozemšťanom pomôcť. Takýto príbehový pôdorys poslúžil filmovým tvorcom, aby na jednej strane v súlade s dobovou kultúrnou politikou tematizovali na úrovni jedného z leitmotívov napríklad aj „náboženské tmárstvo“, na strane druhej im umožnil zaujať kritický postoj k ničeniu životného prostredia. Technologicky vyspelejší mimozemšťania si hrozbu nevyšimľi včas, a tak nedokázali zabrániť skaze svojej planéty. Ľudstvo naproti tomu ešte má časovú rezervu, hoci počiatky potenci-

álnej budúcej skazy nám tvorcovia už ilustratívne ukazujú prostredníctvom lokalít, v ktorých sa film odohráva. Ekologicky zdevastovanú krajinu domovskej planéty si napríklad „zahrali“ bauxitové bane v Maďarsku. Vedecko-fantastický film pre mládež *Tretí šarkan* sa práve vďaka tematizovaniu ekologickej problematiky stal mimoriadne aktuálnym aj v dobovom kontexte. Problém životného prostredia sa totiž javil apolitický, univerzálny v tom zmysle, že sa dotýka civilizácie ako takej, mimo ideologického a politického rámca, napriek tomu však bol čítaný subverzívne – ako film, ktorý kriticky tematizuje veľmi nepohodlnú tému, všade vôkol v ontologickej realite zjavný problém ničenia životného prostredia v dôsledku stále prebiehajúceho masívneho dôrazu na priemyselnú výrobu. *Tretí šarkan* tak vlastne v normalizačnom Československu ukazoval deťom robotníkov, roľníkov a pracujúcej inteligencie dôsledky činnosti ich rodičov, resp. dosah politiky komunistickej strany na životné prostredie, čo môžeme aj takto spätne vyhodnotiť ako síce explicitne nedeklarovaný, ale v symbolickej rovine jednoznačný kritický postoj. Žáner populárnej kultúry sa tu v konečnom dôsledku stal nástrojom ideologickej diverzie spochybňujúcej striktné pozitívny obraz socializmu, čím relatívne skoro konvenoval s už spomenutou glasnosťou.

Druhý výrazný žánrový film ilustrujúci prechod od totality k slobodnej občianskej demokracii, televízna snímka *Gemini*, vykazuje podobne subverzívne črty, ktoré však vyznievajú dostratena, keďže snímka scenáristicky a produkčne pripravovaná ešte pred rokom 1989 sa svojej televíznej premiéry dočkala až v roku 1991, dva roky po zmene politických pomerov. Film je tiež adaptáciou populárneho detského vedecko-fantastického románu, pričom jeho autorka Alta Vášová patrí, podobne ako Jozef Žarnay, k minimu slovenských spisovateľov, ktorí sa v socializme programovo venovali písaniu tohto typu literatúry (hoci Vášová sa presadila predovšetkým ako úspešná autorka nežánrovej beletrie). *Blíženci z Gemini*, ako sa Vášovej román volá, vyšli po prvýkrát v roku 1981 v reprezentatívnej a mimoriadne populárnej edícii *Stopy* vydavateľstva *Mladé letá* a na platforme zábavného dobrodružného príbehu vo vedecko-fantastických kulisách sa v nich tiež odohráva stretnutie s mimozemskou civilizáciou. Hrdinami príbehu sú opäť deti, spolužiaci z mestečka Rovina, dievča Bosina a chlapci Rapkáč, Tóno a Míro, ako aj reprezentanti podstatne vyspelejších mimozemských bytostí Mig a Mag, pričom za jednoduchým a relatívne priamočiarým príbehom je vo Vášovej románe prítomný silný etický apel. A hoci román vo výsledku pôsobí veľmi ľahko a vtipne, dočkal sa filmovej adaptácie, ktorá sa sústreďuje práve na to závažné a dôležité, resp. film akoby bol komentárom knižnej predlohy a sám osebe, bez jej znalosti sotva dáva zmysel. Dôležité však je, že Vášovej príbeh nadobúda vo svojej filmovej podobe až kontúry existenciálneho podobenstva, ktoré recipientovi nič neuľahčuje, naopak. Film nakrúcaný v Banskej Štiavnici pôsobí vo výraze špinavo, ostro, drsne, ošarpane, presne ako historické mesto zničené socialistickým nezaujmom. Apelatívny rozmer príbehu o nebezpečenstve sebazáhuby prichádza v kontextoch spoločenských a politických zmien po roku 1989 o svoj ideologicky diverzný obsah a stáva sa skôr svedectvom aktuálneho hodnotového vyprázdnenia, v ktorom sa spoločnosť síce zriekla totalitného režimu, ale ešte presne nevie, čo bude nasledovať.

A znova platí, že zdanlivo poklesnutý popkultúrny žáner poskytuje tvorivý priestor pre nachádzanie významovej, takmer filozofickej hĺbky aj na miestach, kde by sme skôr čakali jednoduchú priamočiaru zábavu, čo v kontextoch kinematografie prechodu môžeme vyhodnotiť ako jej definujúcu črtu. Platí to však aj opačne, preto v adaptáciách diel lokalizovaných na perifériu populárnej kultúry, ktorých žánrové špecifikácie nemusia jednoznačne vykazovať ich popkultúrnu príslušnosť a skôr ako na zážitok sú orientované na výpoveď, dochádza k tomu, že sa zriekajú potenciálnej „hĺbky“ v prospech akýchsi vopred nedefinovaných diváckych očakávaní, ktoré však oslabujú významovú silu predlôh v prospech výrazovosti.

Definujúcou črtou kinematografie prechodu je teda práve zmena optiky, taký spôsob adaptácie, ktorý sa javí neočakávaným. Nielenže sa z relatívne jednoduchých dobrodružných príbehov science-fiction určených pre deti a mládež môžu stať diela akcentujúce filozofickú hĺbku, ale i z filozoficky či esteticky zaťažených diel s jasne nedefinovanou cieľovou skupinou sa môžu stať naratívny zvýrazňujúce zábavnosť, širokú prístupnosť či jednoducho ambíciu byť mainstreamovo populárnymi.

ABSURDNO AKO SIGNIFIKANTNÝ PRVOK FILMOVEJ POETIKY POREVOLUČNÝCH „KRVÁKOV“

Filmy vznikajúce v atmosfére porevolučného Česko-Slovenska boli už v odlišnej situácii. Na jednej strane možnosť slobodnejšej výpovede, na druhej strane zaväzujúce (a zväzujúce) divácke očakávania, ako sa s minulosťou v nových podmienkach autori vyrovnávajú.

Režisér Jan Němec si pre svoj filmový návrat na scénu česko-slovenskej kinematografie roku 1990 vybral adaptáciu filozofického románu Ladislava Klímu *V žáru kráľovské lásky*. Zvolil si autora rozporuplného, pre predchádzajúci režim neprijateľného. Klímova filozofická i beletristická tvorba predstavuje koncept inšpirovaný predovšetkým Berkeleyho vedomím ako ontologickým východiskom a Nietzscheho nihilizmom a ideou nadčloveka. Klímova próza *Utrpení knížete Sternerhocha* (1928) sa realizuje v priesečníku niekoľkých literárnych žánrov. Na grotesku a romaneto upozorňuje už podtitul, výraznú úlohu pri štrukturovaní narácie plní denníková forma, vážnosť a hĺbku spolu s ironickým nadhľadom poskytujú alúzie na filozofické dišputy a pre výsledné vyznenie textu, jeho atmosféru, poetiku i kľúčové zápletky, je nemenej významný aj gotický román a horor. Vďaka nezrejmosti hranice medzi bdelým stavom a snením (či blúznením) sa rozprávanie pohybuje na pomedzí reality a fikcie, čo román definuje ako fantastický. Dvadsať rokov pred realizáciou *Utrpení* píše Klíma o svojej románovej tvorbe toto:

V posledních dvou letech vychrlil jsem pro svou zábavu a zotavení fúru ,bel'etrie desetkrát realističtější a hnusnější než Zola, 10krát fantastičtější než Hoffman, 10krát obscénnější než Casanova, 10krát perversnější než Baudelaire, 10krát cyničtější než Grabbe, 10krát paradoxnější než Wilde, 10krát hrubší než Havlíček, 10krát účinnější prostředek ke zvracení než ,Labyr. světa a r. s.', krátce non plus ultra nemravnosti, zlotřilosti a bláznovství (Chalupecký 1992, 147).

Platí to do veľkej miery aj pre nasledujúce Klímove prózy, hoci Sternerhochov príbeh je literárne zrelší, a čo je podstatné, pointuje ho myšlienka viny a trestu. Ostáva

však neveselým posolstvom v duchu Klímovej celoživotnej filozofie, ktoré Chalupický zhrňa slovami: „Ale i věčnost a smrt jsou ženského rodu a objetí ženy je objetím věčnosti-smrti. [...] To není vykoupení, to je zkáza. Nakonec zbývá otázka, jak žít. Klímova filosofie zůstává učením, jak umírat. Je to nihilismus nebo eschatologie? Nejspíš oboje: nihilistická eschatologie“ (164).

Jan Němec sa podujal sfilmovať groteskne makabrážny filozofický román, pričom rezignoval na rozmer filozofický a sústredil sa viac na naračné a výrazové jednotky predlohy. Pragmatické výpusťky okyptili myšlienkovú košatosť predlohy, hoci zopár reprezentatívnych prehovorov postáv vo filmovom príbehu v pôvodnej podobe ostáva. Aktualizácia je zjavná predovšetkým na úrovni estetiky: kostýmy sú definované odevom prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia, hudba Jana Hammera využíva zvukové dominanty analogického obdobia, vrátane dôrazu na elektronické efekty, a lokalizácia centrálného miesta udalostí do budovy Žižkovského televízneho vysielача, najvyššej a svojho času najproblematickejšej budovy v Prahe, ktorá zaberala časť židovského cintorína a navždy zmenila panorámu hlavného mesta, je vyslovene mementom komunistického režimu a jeho kultúrno-spoločenských dôsledkov. Tieto aktualizčné tendencie posilňujú aj obrazy občianskych nepokojov, kde z úst revoltujúcich počujeme: „Kníže z věže dolů!“

Ak by bol režisér využil žánrové predpoklady Klímovho „groteskného románetta“ a zároveň by sa nechal viesť žánrovým usmernením, ktoré ako recepčný kód podsúva diváckej verejnosti aj plagát k filmu, teda krvavou komédiou, mohla byť Němcova adaptácia vcelku vydarenou fraškou. V skutočnosti ponúkol skôr selektívny sled scén, ktoré síce rešpektujú naračnú linku príbehu, korigujú však jeho dominanty a oslabujú myšlienkový leitmotív existenciálneho zápasu ľudského ducha. Groteskná poetika hnusu nepôsobí v Klímovej predlohe samoučelne, filmová adaptácia je v tomto smere nepresvedčivá, čo nakoniec posilňuje výsledný efekt absurdna. Filmová adaptácia oslabuje žánrovú rétoriku odľahčením a banalizáciou pôvodných temných gotických a hororových momentov predlohy. Luxusné interiéry plesu zamieňa za štandardné sály socialistických kultúrnych domov, ponuré pivnice a jaskyne za kotolne a brutálnu vraždu novorodeniatka nahrádza únosom obojpoľavného siamského dvojčaťa. Výsledný efekt filmu tak kolíše medzi paškvilom a cynickým výsmechom režimu predošlých desaťročí. Film *V žáru královské lásky* bol prijatý veľmi rozpačito, odborná verejnosť mala tendencie brániť nepochopený režisérsky zámer, pretože Němcov návrat na scénu nemal byť len veľkou udalosťou vo svete česko-slovenského filmu, ale kultúrneho života vôbec. To, že zakázaný režisér sfilmoval nepohodlného autora, malo byť verejnou oslavou konca politickej cenzúry autorskej tvorby. Veľký kritik filmovej adaptácie Klímovho románu Miroslav Kromiš³ ironicky konštatuje: „Z tohoto hľadiska Němec využil svou příležitost dokonale, a pokud je na filmu něco geniálního, pak je to samotný fakt jeho existence jako výsměch systému, který jeho realizaci umožnil. *V žáru královské lásky* se tak paradoxně stalo poslední apoteózou socialistického realismu“ (1991).

Za jednoznačné potvrdenie umeleckej autonómnosti porevolučnej československej kinematografie možno považovať sfilmovanie Váchalovho *Krvavého románu* v roku 1993. Jaroslav Brabec siahol pre svoj celovečerný filmový debut⁴ po predlohe,

ktorá krátko po spoločenských zmenách signalizovala skutočnú slobodu slova a tlače, reálne uvoľnenie cenzúry a štátnej kontroly nad vydavateľskou činnosťou. Podobne ako v prípade Ladislava Klímu, komunistický režim neprial vydávaniu rozsiahleho literárno-výtvarného diela Josefa Váchala. Jeho tvorba s vyhraneným názorom a silným nábožensko-mystickým cítením – v rozpätí od záznamov subtílnej poetiky magického okamihu cez strhujúce, občas i desivé vízie mystika až ku groteskným, komicko-morbídnym výjavom zo života – bola vnímaná ako podvratná voči režimu. Už len jeho autorský postoj – osobné zaujatie, ale aj zdravý nadhľad miestami prechádzajúci do ironie, paródie či cynizmu – naznačoval neželateľnú nekonformnosť. Práve táto posledná poloha je charakteristická pre *Krvavý román*, ktorý bol v roku 1990 po takmer sedemdesiatich rokoch od prvého vydania opäť sprístupnený čitateľskej verejnosti⁵. Všestranný umelec Váchal ho vytvoril v duchu secesného *Gesamtkunstwerk* – knihu napísal, vysádzal, ilustroval drevorytmi, zviazal a nakoniec aj vydal. Ideu univerzálneho tvorcu, ktorý je schopný komplexne „obsłužiť“ svoje dielo, sa snažil následne uplatniť aj autor filmového *Krvavého románu*, keď sa ujal roly režiséra, scenáristu a kameramana.

Filmová verzia tohto literárneho experimentu plní v kultúrno-spoločenskom priestore porevolučných zmien hneď niekoľko funkcií. V prvom rade je poctou Josefovi Váchalovi, všumelcovi, renesančnému človeku, remeselníkovi obdarenému tvorivým géniom so zmyslom pre recesiu. V súlade s tým je film vydarenou adaptáciou literárnej predlohy, ktorá je v prvom rade poctou triviálnej literatúre – ľudovým krvákom, ktoré v zošitových vydaniach šestákových príbehov na pokračovanie prinášali širokým vrstvám hororovú zábavu s trochou ponaučenia. Film však využíva aj potenciál nového média, čo by Váchal so svojou prirodzenou vášňou k prepájaniu umeleckých platforiem a jazykov isto ocenil, a k pôvodnému zámeru pridáva aj gesto úcty k filmu ako umeleckému druhu s vlastnou históriou. Zároveň potvrdzuje, že Váchalovo písanie nie je len nanajvyš vizuálne, ale má vyslovene filmový potenciál. Literárny *Krvavý román* je vlastne sledom filmových obrazov, ktoré predstavujú – občas aj v nechronologickom slede – niekoľko do mini epizód rozbitých, navzájom sa striedajúcich a postupne sa prepájajúcich bizarných príbehov. Groteskne naivná rétorika okamžite evokuje expresívne výjavy, ktoré autor funkčne násobí aj svojimi drevorytmi rovnocennými slovu. Jeho poetika je až surreálna, ako na to poukazuje Julius Hůlek (Váchal 1990, 308) v doslove k prvému vydaniu *Krvavého románu* vydavateľstva Paseka, motivická práca je plná absurdných snových prvkov a alogickej skladby. „Hledáme-li v počátcích Váchalova tvůrčího vývoje základní inspirační zdroje a tematické okruhy, jichž se Váchal zmocnil natrvalo, pak nelze přehlédnout tzv. kramářskou píseň“, píše ďalej Hůlek (310). Umelec román, podobne ako kramárske piesne, predstavuje príbehy v zomknutosti niekoľkých druhov rozprávačských stratégií, s uchovaním pôvodnej poetiky mestského folklóru. Táto literárno-výtvarná udalosť má prvky spontánneho nekorigovaného rozprávania a kladie dôraz na naivitu výrazu, prejavujúcu sa tak vo výtvarnej štylizácii drevorytov, ako aj v pravopisných chybách či špecifickom tvarosloví, ktoré evokujú nepoučenú, ale vynachádzavú myseľ tvorcu bez korekčných či cenzúrnych zásahov akýchkoľvek autorít. To posilňuje celkové satirické a recesistické vyznenie

románu, v ktorom sa umelcovi podarilo prirodzene prepojiť kramársku pieseň ako formu akéhosi dobového bulváru ohlasujúceho aktuálne senzácie a škandály so žánrom ľudového krváku. Váchal do neho v súlade s funkciou kramárskej piesne premietol svoju aktuálne žitú realitu, zároveň však posilnil rozprávanie fiktívnymi naračnými rozšíreniami, vsuvkami, digresiami, ktoré až v neprehľadnom množstve rozbitých príbehových línií evokujú hororové dobrodružstvá zošitových seriálov. Autobiografické črty však ostávajú v románe prítomné hneď v niekoľkých rovinách: Váchal v ňom tematizuje postavy zo svojho najbližšieho okolia, vystavuje ironickej kritike neduhy svojej doby a predovšetkým premieta (tak trocha psychoanalyticky) svoje ja do troch postáv. Jedna z nich, vydavateľ Josef Paseka,⁶ akési alter ego Josefa Váchala, je postavou zjednocujúcou všetky príbehové linky, je postavou v príbehu aj nad príbehom, je vševediacim, priznane prítomným autorom a vo filmovej adaptácii funguje ako nenahraditeľný tmel. Má funkciu zdanlivého efektu scudzovania narácie, čo v skutočnosti estetickú dištanciu oslabuje a diváka robí osobne zainteresovanejším. V literárnej predlohe predovšetkým táto naračná stratégia (tvorca prítomný v príbehu ako konajúca postava, priamo oslovujúci recipienta) produkuje autotematizačné vyznenie príbehu. Na autotematizáciu nerezignuje ani režisér a prehlbuje túto stopu smerom k filmovému médiu prostredníctvom dôrazu na formálne ustrojenie diela, jeho rétoriku a transformáciu vyjadrovacích prostriedkov. Tak ako Váchal prostredníctvom hravého nekonvenčného jazyka neustále vybáča zo zabehnutých mechanizmov jeho používania, čím spochybňuje tradičnú sémantiku aj očakávaný emočný efekt, tak aj režisér Brabec využíva vyjadrovacie prostriedky svojho média na to, aby narušil vžitú predstavu o filmovom rozprávaní. Film predstavuje ako živé, vyvíjajúce sa médium, v ktorom mnohé závisí od dynamiky a napätia medzi obrazom a zvukom. Jednotlivé príbehy majú svoju špecifickú farebnosť so symbolickou hodnotou, ktorá odkazuje na tradičné používanie farby v počiatkoch filmovej histórie⁷ a vo väčšine z nich je prvotnou zvukovou stopou hudobný sprievod s emočne ilustratívnou funkciou, hovorené slovo pristupuje v súlade s logikou vývoja filmového média neskôr, aby vystriedalo titulkové vsuvky. Aj tu však Brabec zámerne nie je dôsledný a umožňuje reči a titulkom vyznieť buď v akoby zabudnutej, chybnjej multiplikácii rovnakého, alebo v kontrapunkte protirečenia. V každom prípade buduje týmto spôsobom efekt absurdna už na úrovni bazálneho využitia filmového jazyka. Príbehy s vlastnou sémanticky relevantnou farebnosťou vstupujú zväčša do filmového naratívu bez zvuku, s hudobným sprievodom, resp. bez hovoru s využitím nie prirodzených, ale hyperbolizovaných zvukových efektov. Postavy postupne prehovárajú a takmer úplne nahrádzajú medzitulky, ktorých funkcia sa mení výhradne na komicko-ironickú. Herecký prejav, spočiatku pevne zviazaný s technikou divadelného herectva (ako to poznáme zo začiatkov nemého filmu), ostáva štylizovaný len v súlade so žánrom paródie. Výmenu scén už nezabezpečuje len zatmievačka, filmový obraz sa čistí, vyvíja sa materiál i forma filmovej výpovede. Príbehy sú nasýtené dobrodružstvom, napätím, podivnými až obskúrnymi postavami, absurdnými zápletkami s absenciou zjavnej motivácie či kauzálnej logiky, často spôsobenej naračnými skokmi či priznanou potrebou ukončiť rozprávanie. Poetiku nasycuje nevážna lascívna erotika, čierny až morbídny humor a predovšet-

kým všadeprítomná láskavá irónia, ktorá posúva paródiu do roviny pastišu. Josef Váchal a rovnako aj Jaroslav Brabec svoju vášeň pre triviálne žánre demonštratívne priznávajú, majú však zdravý nadhľad a rezervy výsostne konvencionalizovaných rozprávání kreatívne povyšujú na prednosti.

Pokiaľ za šialeným a nelútostne cynickým absurdnom filmovej adaptácie Klímovho *Utrpení knížete Sternerhocha* si divák v plnej miere uvedomuje ťaživé absurdno nedávno žitej reality komunistického režimu⁸, vo filmovej adaptácii Váchalovho *Krvavého románu* tento pocit ustupuje do úzadia. Brabec patrí ku generácii, ktorá sa do komunizmu už narodila a rok 1968 je pre ňu len historickou udalosťou, nie bolestivým zásahom do rozbiehajúceho sa života mladého angažovaného tvorca ako v Němcovom prípade. Jaroslav Brabec nepremieta do filmu svoj hnev či rozčarovanie z minulého, ale nasycuje svoju autorskú víziu radosťou zo slobodnej tvorivej hry, transformuje doznievajúci pocit absurdna ako každodennej skúsenosti bežného života do podoby až nonsensovej filmovej udalosti. Jan Němec naproti tomu využíva tvorivú slobodu na to, aby prostredníctvom bizarnej grotesky tlmočil absurdno politickej mašinérie, ukázal na povahu mocenských hier, kritizoval hlúposť a manipulatívnosť, vystavil diváka konfrontácii so šialenstvom.

Príznačným prvkom oboch týchto filmových adaptácií dobovo atraktívnych, v socializme ostrakizovaných, vytesňovaných autorov, ktorých dielo sa po roku 1989 opäť mohlo vrátiť do verejného priestoru (Váchal, Klíma), navyše realizované socialistickým režimom podobne perzekvovanými tvorcami (Brabec, Němec), je spontánne vymedzovanie sa voči explicitne už neprítomnému esteticko-ideologickému rámcu reprezentujúcemu socialistické umenie, resp. socialistický realizmus. Filmy *V žáru kráľovskej lásky* a *Krvavý román* sú prísne autorskými snímkami, v ktorých tvorcovia režijne realizujú svoje vlastné scenáre v konfrontačnom duchu k už fakticky nejestvujúcim politickým a spoločenským normám, ktoré však reziduálne pretrvávajú vo vedomí autorov ako silný pocit absurdna zo skúsenosti s minulosťou.

Tieto duchom už slobodné filmy sa ešte na úrovni témy i spracovania vyrovnávajú s minulou neslobodou, ilustrujú „že už sa znova môže“, hoci len veľmi nedávno „sa ešte nemohlo“.

A práve tento ich z dnešného uhla pohľadu popkultúrny rozmer žánrových naratívov ako naratívov prirodzene subverzívnych zostáva v kinematografii prechodu zachovaný bez ohľadu na to, kedy presne ten-ktorý popkultúrny naratív vznikol.

Snímky *Tretí šarkan*, *Gemini*, *V žáru kráľovskej lásky* a *Krvavý román* tak z dnešného uhla pohľadu predstavujú popkultúrne naratívy pars pro toto. Ich žánrová podmienenosť (*Tretí šarkan*, *Gemini*), resp. ambivalentnosť (*V žáru kráľovskej lásky*, *Krvavý román*) sa v konfrontácii s estetikou socialistického realizmu stáva kvalitou relativizujúcou jeho dogmatizmus. Všetky štyri filmové adaptácie sú pritom estetikou socialistického realizmu determinované negatívne a obsahovo sa voči nej vymedzujú aj v prípade, keď vzhľadom na rok vzniku ešte *musia* aspoň formálne kolaborovať (*Tretí šarkan*). Adaptácie realizované po páde komunistického režimu už s estetikou socialistického realizmu kolaborovať nemusia, hoci jej negatívny vplyv pretrváva minimálne na úrovni vonkajšieho limitu, voči ktorému sa treba vymedziť. Nejde pri tom o autocenzúru, ale o také adaptačné postupy, ktoré do diel implementujú aj etické

a morálno-politické postoje tvorcov bezprostredne nesúvisiace s adaptovanou látkou, ale so „starým“ režimom.

POZNÁMKY

- ¹ Citovaná publikácia autorského kolektívu Štefan Lahuda, Lubor Čunderlík, Štefan Bolebruch vyšla v roku 1984, volá sa *Súčasná kultúrna politika* a mimoriadne inšpiratívna je z troch dôvodov. V prvom rade až modelovo ilustruje patent na Pravdu, ktorým disponovala komunistická strana. V predmetnej publikácii totiž niet žiadneho priestoru pre polemiku, pre úvahu, pre aspoň pomyselnú diskusiu s autormi. Knižka popisuje stav, hypotézy predkladá ako závery, neargumentuje, vypovedá objektívnu Pravdu o kultúrnej politike, bez ohľadu na mimoriadne komplikované filozofické konzekvencie tohto pojmu. V druhom rade, publikácia až modelovo ilustruje dobový jazyk oficiálnych stranických dokumentov, jazyk precízny, zovretý pravidlami, relatívne košatý a významovo natoľko polyfunkčný, že prakticky nie je možno odčítať zmysel a význam, ktorého by mal byť ten jazyk nositeľom. Odborne, erudovane znejúca rétorika, takmer orwellovský newspeak tvorený frázami, ktorý poskytuje veľmi presný obraz dobových normalizačných pomerov. Veľa hovoriť, písať, ale nič nevypovedať. Nepri-znaná jazyková hra, v ktorej možno ľubovoľne zamieňať slová, lebo v čítaní s porozumením aj tak nedisponujú žiadnym obsahom, resp. disponujú presne tým obsahom, ktorý sa do nich čitateľ rozhodne vniešť. Do tretice, knižka reprezentuje vydavateľskú stratégiu, v ktorej akoby sa nepredpokladalo, že ju ktosi bude skutočne čítať. Táto publikácia nie je relevantným zdrojom informácií mimo svojho ideologického rámca, ale svojho druhu kuriozitou, predmetom zberateľského záujmu, bola vydaná v roku 1984 a tento konkrétny kus prvýkrát čítaný v roku 2019.
- ² Viac o tomto probléme pozri v súbore textov *Tesilová kavalerie* (Bílek – Činátlová 2010) a v štúdiu „Apoteóza normalizácie – popkultúra Husákových detí“ (Malíček 2017).
- ³ Jedným z povolaní M. Kromiša (pseudonym) je publicista. Vo vlastnom vydavateľstve Lege artis publikoval reedíciu rôznych menších diel českých autorov, hlavne práce Ladislava Klímu. Teoreticky sa zaoberá literárnym brakom.
- ⁴ Film získal v roku 1993 troch Českých levov (za kameru, za výtvarný počin a za strih), Zlatého leďnáčka na Finále Plzeň a cenu za réžiu na MFF fantastických filmov v Ríme.
- ⁵ Krátko po Váchalovej smrti, v roku 1970, vydali *Krvavý román* v spolupráci Odeon a Kruh, Praha – Hradec Králové.
- ⁶ Postava Josefa Paseku inšpirovala v roku 1989 zakladateľa jedného z prvých súkromných vydavateľstiev vznikajúcich po novembrovej revolúcii k názvu. *Krvavý román* bol prvým titulom z produkcie vydavateľstva Paseka, ktoré dodnes úspešne funguje a priebežne vydáva aj ďalšie Váchalove diela. V roku 2011 zopakovalo aj vydanie *Krvavého románu*.
- ⁷ Na tento moment upozorňuje vo svojej intertextuálnej sonde aj Anita Zatloukalová odkazujúc prostredníctvom Bordwella na fakt, že farba od začiatku pomáhala divákovi dešifrovať naratívnu situáciu (2012, 50).
- ⁸ Slovmi Josefa Škvoreckého, režisér Jan Němec bol „enfant terrible Nové vlny. Skoro všichni příslušníci hnutí měli to, čemu se říká potíže. [...] Maléry Jana Němce dosáhly však v tomto specifickém oboru filmového umění nesporného rekordu“ (1991, 122). Režisér mal od roku 1968 definitívny zákaz tvorby a od roku 1974 žil v exile. Po Nežnej revolúcii sa vrátil do Čiech, kde opäť začal tvoriť a vyučovať.

LITERATÚRA

- Bílek, Petr A. – Blanka Činátlová. 2010. *Tesilová kavalerie*. Příbram: Pistorius & Olšanská, s. r. o.
Clute, John – Peter Nichols, eds. 1999. *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit.
Ferko, Miloš. 2007. *Dejiny slovenskej literárnej fantastiky*. Bratislava: Literárne informačné stredisko

- Gorbačov, Michail Sergejevič. 1987. *Prestavba a nové myslenie*. Prel. Marta Frühaufová – Johana Hasonová – Miroslav Neman – Ivo Nittman – Alžbeta Suchá. Bratislava: Pravda.
- Herec, Ondrej – Miloš Ferko. 2001. *Slovenská fantastika do roku 2000*. Bratislava: Národné osvetové centrum.
- Hoffmeister, Adolf, ed. 1962. *Labyrint*. Prel. Jarmila Emmerová – Jan Hronek – Vlasta Charvátová – Václav Kajdoš – Radoslav Nenadál – Gerta Pospíšilová – Petr Pujman – Jan Voldřich – František Vrba. Praha: SNKLU.
- Hutcheonová, Linda. 2012. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.
- Chalupecký, Jindřich. 1992. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha: Torst.
- Klíma, Ladislav. 1990. *Utrpení knížete Sternerhocha*. Praha: Paseka.
- Kopal, Petr, ed. 2014. *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.
- Kromiš, Miroslav. 1991. *Královská nuda*. Dostupné na: <http://lege.cz/kytlice/nuda.htm> [cit. 5. 7. 2019]
- Malíček, Juraj. 2017. „Apoteóza normalizácie – popkultúra Husákových detí.“ In *Médiá a text* 6, 2. časť, 62 – 68. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Paluda, Štefan – Lubor Čunderlík – Štefan Bolebruch. 1984. *Súčasná kultúrna politika*. Bratislava: Pravda.
- Slobodník, Dušan. 1980. *Genéza a poetika science fiction*. Bratislava: Mladé letá.
- Škvorecký, Josef. 1991. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont.
- Šmatláková, Renáta. 1999. *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921 – 1999*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Váchal, Josef. 1990. *Krvavý román*. Praha: Paseka.
- Vášová, Alta. 1981. *Blíženci z Gemini*. Bratislava: Mladé letá.
- Zatloukalová, Aneta. 2012. „Krvavý román Josefa Váchala v adaptaci Jaroslava Brabce.“ In *Kniha, filmový pás, internet*, ed. Alice Jedličková, 42 – 55. Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Žarnay, Jozef. 1973. *Tajomstvo Dračej steny*. Bratislava: Mladé letá.
- Žarnay, Jozef. 1977. *Prekliata planéta*. Bratislava: Mladé letá.

CITOVANÉ AUDIOVIZÁLNE DIELA

- 30 případů majora Zemana* (TV seriál, r. Jiří Sequens, Československo, 1974 – 1979)
- Gemini* (TV film, r. Pavol Gejdoš ml., Československo, 1991)
- Krvavý román* (r. Jaroslav Brabec, 1993, Česko)
- Nemocnice na kraji města* (TV seriál, r. Jaroslav Dudek, Československo, 1977 – 1981)
- Tretí šarkan* (r. Peter Hledík, Československo, 1985)
- V žáru královské lásky* (r. Jan Němec, Česko, 1990)
- Žena za pultem* (TV seriál, r. Jaroslav Dudek, Československo, 1977)

At the intersection of ideology, genre and popular demand: film adaptations of pop culture sources in the Czechoslovak cinematography of transition

Czechoslovak cinematography of transition. Genres of popular culture. Sci-fi. Trivial literature. Adaptation.

The text attempts to identify specific methods used in film adaptations of literary works by Slovak and Czech authors that represent genres of popular culture in the so-called cinematography of transition, defined by historical milestones which reflect various social, cultural and political changes. The normalization process in Czechoslovakia “softened” after 1985 and Czechoslovak cinematography became more open and free, although it still remained controlled by censorship which was not institutionally based. The sci-fi films for children and young adults, such as *The Third Dragon* (1985), directed by Peter Hledík, and the television film *Gemini* (1991), directed by Pavol Gejdoš, Jr., are pars pro toto examples of films which were not heavily loaded with ideology. The blood-spattered comedy *The Flames of Royal Love* (1990), directed by Jan Němec, typifies the period of social change after the fall of the Iron Curtain in 1989 and the bizarre film *Horror Story* (1993), directed by Jaroslav Brabec, indicates the end of the cinematography of transition.

Doc. Mgr. Juraj Malíček, PhD.
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
juraj.malicek@gmail.com, jmalicek@ukf.sk

Doc. PhDr. Michaela Malíčková, PhD.
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
mmalickova@ukf.sk