

## FENOMÉN ROMANTIZMU VO FILMOVOM DIELE

JÁN SABOL

Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

**Abstrakt:** Štúdia sa zaoberá vplyvom romantickej poetiky (resp. poetiky romantického obdobia) na audiovizuálnu tvorbu. Autor v tejto súvislosti zmieňuje nielen niektoré filmové adaptácie literárnych predlôh z obdobia romantizmu, ale poukazuje aj na základné genologické princípy tohto obdobia a v širšom literárnom a kulturologickom kontexte na kultúrno-spoločenské vplyvy prelomu 18. a 19. storočia na umenie obdobia romantizmu. Štúdia nemá ambíciu komplexne zachytiť otázky vplyvu romantickej poetiky na audiovizuálnu tvorbu, načrtáva iba niektoré tendencie, ktoré sú badateľné vo filmovej tvorbe a ktoré majú korene v romantizme, ale tiež v stredovekom umení, ktoré sa stalo veľkou inšpiráciou pre romantické obdobie.

**Kľúčové slová:** romantizmus, stredoveké umenie, audiovizuálna tvorba, literárna predloha, filmová adaptácia

O romantizme nie je možné uvažovať ako o konzistentnom umeleckom smere. Má viacero prúdov a línií, od monumentálnosti revolučných ideí až po silný individualizmus spojený s hlbokým senzitivizmom a mysticizmom, ktorý je inšpirovaný svetom stredovekej mystiky a transcendentna a rezonuje predovšetkým v žánroch lyriky. Nemecký filozof Friedrich Schlegel poznamenal, že na definovanie romantizmu by mu nestačilo ani dvetisíc strán,<sup>1</sup> francúzsky básnik a kritik Remy de Gourmont na margo problému definovania romantizmu dodal, že „je ľahšie to cítiť, ako o tom hovoriť“<sup>2</sup>. Viacerí umenovedci sa prikláňajú k téze, že by sa malo skôr hovoriť o romantizmoch než o romantizme.<sup>3</sup> Aj keď má romantizmus viacero línií, predsa len môžeme vyabstrahovať tendencie a základné postuláty, ktoré z umeleckého, ale aj filozofického hľadiska definujú umelecké, v širšom kontexte kultúrno-spoločenské obdobie prelomu 18. a 19. storočia. Holandský literárny vedec Maarten Doorman v knihe *De romantische orde* (2004) píše, že romantizmus nie je len umelecký smer, ale aj poňatie života, paradigma, filozofia, spôsob života.<sup>4</sup>

Romantizmus ako umelecké obdobie i filozofické hnutie výrazným spôsobom inšpiruje umelecký priestor prakticky až dodnes. Keďže problematika, ale aj charakter romantizmu sú rôznorodé, v našej štúdii skúmame iba niektoré z motívov z romantickej literatúry (romantickej poetiky) či v širšom kontexte z romantického obdobia a myslenia, ktorými sa inšpirovala filmová tvorba. Štúdia nemá ambíciu komplexne zachytiť otázky vplyvu romantickej poetiky/myslenia na filmové dielo, načrtáva len

<sup>1</sup> Pozri ŽITNÝ, M. (ed.). *Nemeckí romantici*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 132.

<sup>2</sup> Cit. podľa MATUŠKA, A. O romantizme. In ČEPAN, O. (ed.). *Litteraria XVI*. Bratislava : Veda, 1974, s. 5.

<sup>3</sup> Pozri napr. HRBATA, Z. – PROCHÁZKA, M. *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2006.

<sup>4</sup> DOORMAN, M. *De romantische orde*. Maastricht : Bert Bakker, 2004. Cit. podľa českého prekladu: DOORMAN, M. *Romantický řád*. Praha : Prostor, 2008, s. 16.

niektoré tendencie, akými sa romantizmus konkretizoval v médiu filmového jazyka na úrovni niektorých štýlotvorných, tematických a motivických jednotiek. Zároveň poukazuje aj na obdobie stredovekého umenia, ktoré sa stalo veľkou inšpiráciou pre romantické obdobie.

### Lyrické vs. epické

Ak hovoríme o romantizme, musíme spomenúť jeho základný charakter – fenomén individualizmu, subjektivismu, existenciu Ja, básnického subjektu odhaľujúceho rôzne zákutia ľudskej duše. Poézia, v širšom kontexte lyrika, ako dominantný umelecký druh obdobia romantizmu sa vymedzil k opozícii k epickému.<sup>5</sup> Nemecký filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel poukazuje na to, že lyrická tvorba na rozdiel od epickej neprezentuje javy, veci v ich vonkajškovej podobe, ale podáva „vnútorný“ pohľad. Elementárnou vlastnosťou, ktorá umožňuje vzájomne interferujúci vzťah filmovej a literárnej štruktúry, je epický charakter literárneho (prozaického), ale aj filmového diela. Synkretický spôsob kreovania umeleckej skutočnosti je markantný pre filmovú tvorbu, v ktorej sa spája a kreuje syntéza divadelných, výtvarných (fotografických), literárnych, hudobných (v širšom zmysle slova akustických) prvkov. Sujetový charakter filmového a prozaického diela vytvára príležitosť k adaptáciám pôvodných literárnych textov, ktoré sa stávajú vhodným prototextom vo vzťahu k filmovému metatextu.

Z genologického hľadiska môžeme poznamenať, že aj keď je elementárnou bázou filmového rozprávania existencia epického pôdorysu, na výslednom tvare sa podieľajú prvky charakteristické aj pre dramatickú a lyrickú štruktúru. Filmové dielo sa tak stáva stavbou, na ktorej kreovaní sa zúčastňujú nielen prvky viacerých typov umenia, ale z genologického aspektu aj segmenty všetkých troch druhových zložiek.<sup>7</sup> Akákoľvek estetická „informácia“ tak môže mať charakter viac či menej lyrický, viac či menej epický alebo viac či menej dramatický, ide len o mieru koherencie, interferencie v danom okamihu.

V týchto súvislostiach môžeme sledovať zaujímavú koreláciu epických a lyrických postupov, lyricko-epickú konfrontáciu napríklad vo filme Luca Bessona *Jana z Arcu* (*The Messenger: The Story of Joan of Arc*, 1999). Snímka je výrazne inšpirovaná

<sup>5</sup> Podľa G. W. Hegela je lyrika totalitou subjektu, zatiaľ čo epika totalitou objektu.

<sup>6</sup> Tento pojem používa Hegel vo svojej knihe *Ästhetik* (1835) a dodáva: „Poetická fantázia ako básnická činnosť nám nezobrazuje ako plastika samu vec vo svojej – aj keď umením vytvorenej – vonkajšej realite, ale podáva o nej iba vnútorný názor a cit. Už v tomto najvšeobecnejšom spôsobe produkcie prejavuje sa subjektivita duchovnej tvorby a stvárňovania ako najvýraznejší prvok dokonca aj v tých najnázornejších podaniach oproti výtvarným umeniam.“ Cit. podľa slovenského prekladu: HEGEL, G. W. *Estetika II*, Bratislava : EPOCH, 1970, s. 323. Deleuze v tomto kontexte píše, že lyrická abstrakcia nezachytáva ducha v boji, ale to, že tento druh je postavený pred alternatívu. Lyrická abstrakcia teda nie je postavená na akcii a dynamike, ale vytvára atmosféru meditácie subjektu. Pozri DELEUZE, G. *Cinéma I: L'image-mouvement*. Paris : Edition de Minuit, 1983. Cit. podľa českého prekladu: *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha : Národní filmový archiv, 2000, s. 139.

<sup>7</sup> V týchto úvahách nadväzujeme na tézy švajčiarskeho literárneho vedca Emila Staigera publikované v práci *Grundbegriffe der Poetik* (1946), ako ich vo svojej publikácii *Estetické paralely umenia* rozpracoval slovenský literárny vedec a estetik Július Pašteka: „Povedzme to s použitím Staigerovej formulácie: literárne dielo, ktoré by bolo ‚celkom epické‘ alebo ‚celkom dramatické‘, je nemysliteľné, pretože každé literárne dielo má podiel na všetkých druhoch a len isté ‚viac‘ alebo ‚menej‘ rozhodne o tom, či toto dielo nazveme ‚epickým‘, ‚dramatickým‘ alebo ‚lyrickým‘.“ Pozri PAŠTEKA, J. *Estetické paralely*. Bratislava : Veda, 1976, s. 167.

základnými romantickými postulátmi: heroizmom, symbolikou stredovekej spoločnosti, romantickými činmi hlavnej predstaviteľky nesúcej jednu zo základných ideí romantizmu, ktorou je boj za slobodu, ale zároveň s tragickým romantickým naplnením jej osudovosti. V záverečnej časti filmu, keď postava Johanky čaká vo väzení na vynesenie rozsudku, odohráva sa až faustovsky rozhovor medzi ňou a jej víziou – postavou inšpirovanou Goetheho Mefistom, ktorá relativizuje jej životné poslanie. Johankino vnímanie reality je postavené na ikonickej percepcii reality: znak ako symbol (tanec, zvuky, meč hodený v tráve). Postava, možno ju nazvať pokušiteľom, využíva, povedané termínom ruského filozofa Jurija Lotmana, operatívnosť komunikácie<sup>8</sup>. Interpretácia predmetov (znakov) využíva teda operatívnosť ako princíp percepcie reálnej skutočnosti. Meč hodený v tráve nie je symbolom vzdoru, výzvy, boja, je len vecou hodenou v tráve.

Pokušiteľ: „Chceš povedať, že Boh povedal: ‚Potrebujem ťa Johanka?‘“ / Johanka: „Nie, ale poslal mi znamenia.“ / pokušiteľ: „Znamenia? Aké znamenia?“ / Johanka: „Vietor.“ / pokušiteľ: „Vietor?“ / Johanka: „Mraky, zvony.“ / pokušiteľ: „Mraky, ktoré zvonía?“ / Johanka: „Tanec. Ten tanec.“ / pokušiteľ: „Tanec?“ / Johanka: „Meč ležiaci v tráve. To bolo znamenie.“ / pokušiteľ: „Nie. To bol meč v tráve.“ / Johanka: „Nemohol sa tam len tak objaviť. Nemohol. Meč sa nemôže sám len tak objaviť.“ / pokušiteľ: „Pravda. Každá pravda má nekonečne veľa príčin, tak prečo jednu nevybrať? ... [Nasleduje vizualizácia: vojak zahodí meč do trávy, stratí ho pri súboji.] „Ty nevieš, čo sa stalo, Johanka. Videla si to, čo si chcela vidieť.“

Citovaná filmová pasáž poukazuje na prozaickú priamočiarosť, akcentáciu konkrétneho, hmatateľného, a zároveň útočiaceho na lyrické „slabiny“ ikonického vnímania reality. Zo semiologického hľadiska lyrický princíp inklinuje ku konotácii, zatiaľ čo epický k denotácii. Náznakovosť lyrickej konotácie pritom znamená priblíženie sa k označovaniu predmetu nie cez priame pomenovanie, ale akousi okľukou, básnickým obrazom. Vo vzťahu epické – lyrické vo filmovom diele tak prichádza k determinatívnomu syntagmatickému vzťahu, pričom intenzita využívania lyrického smerom k epickému určuje aj mieru subjektivizácie diela. Základnou vlastnosťou epiky je jej sujetovosť, lyrika túto sujetovosť oslabuje, posilňujúc skôr líniu simultánnosti. Preto aj miera entropie v lyrike je väčšia než v epike, čo, prirodzene, súvisí s výrazným pertraktovaním subjektívneho, ktoré môže vyvolávať intenzívnejší emocionálny efekt než je to pri epike. Epika je charakterizovaná predovšetkým zachytením objektívneho sveta, je pre ňu typická temporálnosť, ale aj kauzalita. Lyrika oproti epike temporálnosť naruša. Ako hovorí švajčiarsky literárny vedec Emil Staiger, lyrický štýl je spomienkou.<sup>9</sup> Americký lingvista Roman Osipovič Jakobson práve v súvislosti so silnou koexistenciou a interferovaním literárnych štruktúr (predovšetkým epických) do štruktúr filmových, ale aj naopak, poukazuje na metonymický charakter filmového diela.<sup>10</sup> Francúzsky filozof, filmový teoretik Gilles Deleuze však v tejto súvislosti upozorňuje na silu imaginárnosti filmovej skladby, syntaxe filmového artefaktu, ktorý v sebe spája metonymický aj metaforický princíp: „Film nemôže povedať ako

<sup>8</sup> Operatívnosť v zmysle adresnosť, priamočiarosť. Viac o operatívnosti jazyka pozri LOTMAN, J. M. *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva : Izdatel'stvo Iskustvo, 1970.

<sup>9</sup> KRAUSOVÁ, N. *Epika a román*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964, s. 49.

<sup>10</sup> O metonymii a metafore vo filmovej skladbe v súvislosti s úvahami R. Jakobsona píše J. Pašteka. Pozri PAŠTEKA, J. *Estetické paralely*. Bratislava : Veda, s. 292.

básnik: „ruky poletujú“; musí najprv ukázať ruky, ktoré sa rýchlo pohybujú, a potom poletujúce lístie. Toto obmedzenie však platí čiastočne. Je pravdivé, pokiaľ kinematografický obraz prirovnávame k výpovedi. Neplatí však, ak si vezmeme kinematografický obraz ako to, čím je – ako obraz – pohyb, ktorý nielenže pohyb rozdeľuje tým, že ho vzťahuje k objektom, medzi ktorými sa konštituuje (metonymia, ktorá obrazy oddeľuje), ale ktorý zároveň môže pohyb zlievať tým, že ho vzťahuje k celku, ktorý vyjadruje (metafora, ktorá obrazy zjednocuje).“<sup>11</sup>

Týmto genologickým úvodom sme chceli poukázať na to, že romantické obdobie výrazne akcentovalo lyriku – a práve prvky lyriky sa transformujú do rôznych rovín tých filmových diel, ktoré sú inšpirované romantickým obdobím. Obdobie romantizmu je v histórii (predovšetkým literárneho) umenia dôležitým medzníkom, keď sa výrazne narušila staršia štruktúra kreovania epického sujetu založená na parataktikom, lineárnom budovaní problémových situácií. Dôležitým aspektom v druhej polovici 18. až začiatkom 19. storočia bol aj fakt, že v spoločenskom priestore nadobúdala výraznú pozíciu stredná vrstva, preto môžeme v tomto období po prvýkrát v kontexte literatúry hovoriť o existencii populárnej literatúry (hororové, detektívne poviedky, sentimentálny – ženský román), ktorá v tejto societe našla svojich čitateľov.

### Klasicizmus vs. romantizmu

Kým klasicizmus, ale aj v širšom kontexte osvietenstvo, na rozdiel od stredovekého duchovného spiritualizmu preferovalo exaktnosť a poznanie s mottom „sapere aude“ (odvaha poznať)<sup>12</sup>, tak literatúra romantizmu tento princíp rácia opúšťa. V romantizme už nie je dominantné vnímanie reality v jej harmónii tak ako to bolo v klasicistickom období, ale prevažuje antitetický princíp vnímania sveta. Zatiaľ čo v období klasicizmu je základným znakom monumentalizmu a idylly vo svojej statickej povahe, tak pre romantizmus je základnou entitou fluktuálny princíp, dynamickosť v obrazovej aj motivickej vrstve. Žáner ako klasicistická elégia a óda sa prekonáva, romantický autor je introvertnejší, často využíva pochmúrnú, temnú atmosféru v tragickom epilógu. Romantická generácia, tak ako každá iná, vidí svet po svojom a väčšinou v protiklade s generáciou predchádzajúcou. Snaží si vytvárať veci v novom poriadku, definovať ich v novej konštelácii, v novej básnickej reči preto, lebo aj napriek tvrdeniu, že sa literatúra nevyvíja, básnický jazyk môže zostarnúť. Podľa slovenského literárneho vedca Alexandra Matušku, v romantizme „poézia prestáva byť zábavkou a cvičením, stáva sa poslaním a osudom. Západný romantizmus priniesol v opozícii voči klasicizmu významné novum, keď klasickeho abstraktného člo-

<sup>11</sup> DELEUZE, G. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les édition de minuit, 1985. Cit. podľa českého prekladu: DELUZE, G. *Film 2. Obraz – čas*. Praha : Národní filmový archiv, 2006, s. 191 – 192.

<sup>12</sup> Alfred de Musset v jednom zo svojich listov píše: „Náhle však (asi v roku 1828) sme sa dozvedeli, že existujú romantická a klasická poézia, romantický a klasický román, romantická a klasická óda; ba čo vravím, drahý môj pane, že aj samotný verš môže byť romantický alebo klasický, podľa toho, ako ho chápeme. Keď sa k nám doniesla táto zvesť, celé noci sme nespali. Dva roky pokoja a istoty boli preč ako púhy sen. Všetky naše úvahy ovládol zmätok: ak už nevytvoria demarkačnú líniu medzi oboma táborami Aristotelove pravidlá, podľa čoho sa máme orientovať, na čo sa máme spoľahnúť? Ako máme poznať, ku ktorej škole patrí literárne dielo, ktoré čítame? Mysleli sme si, že zasvätení v Paríži musia mať nejakú formulku, ktorá ten problém rýchlo vyrieši, ale čo máme robiť my na vidieku? A musím Vám povedať, pane, že u nás má slovo romantický ľahko pochopiteľný význam – je synonymom absurdného a nikto sa oň zvlášť nestará (...).“ Cit. podľa HRBATA, Z. – PROCHÁZKA, M. *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2006, s. 290.

veka, ktorý mal všetko spoločné s ostatnými ľuďmi a ktorý v sebe vo zvýšenej miere zahŕňal všetko všeobecne človečenské, nahradil iným človekom – individualistom, ktorý nehľadá to, čo ho s ostatnými ľuďmi spája, lež to, čo ho od nich dištancuje.“<sup>13</sup>

Madame de Staël, predstaviteľka liberálneho romantizmu, t. j. romantizmu odmietajúceho prvky mysticismu, ktorá priniesla francúzskej kultúrnej societe povedomie o nemeckom romantizme, rozdeľuje francúzsku literatúru na literatúru juhu a severu. Južný typ literatúry definuje ako typ ovplyvnený stredomorskou (antikou) literatúrou, severský typ je podľa nej ovplyvnený severskou literatúrou (William Shakespeare, Friedrich Schiller a i.). Tým, že južný typ inklinuje ku klasicizmu, nemá podľa nej potenciál ponúknuť niečo moderné. Naopak, severský typ inklinuje k romantizmu a tým otvára možnosť modernej umeleckej realizácie. Klasicistická estetická forma je charakteristická svojou uzavretosťou. Cieľ hľadá skôr v slove, nie vo vonkajšom svete, ktorý by bol v symbióze s mýtickou hĺbkou básnikovho Ja. V tomto kontexte Howard Phillip Lovecraft, americký autor sci-fi, fantasy a hororov, dodáva: „Kedykoľvek sa prejavila mystická nordická krv, atmosféra ľudových príbehov získala na sile. Na druhej strane vo všetkých románskych národoch preniká na povrch stopa elementárnej racionality, ktorá i vo svojich najzvláštnejších poverách popiera žiarivé záchvevy charakteristické pre dávne legendy zrodené uprostred večného ľadu a hlbokých lesov.“<sup>14</sup>

V súvislosti s atmosférou romantizmu treba spomenúť znovuoživenie stredovekej mystiky. Romantizmus sa popri inom inšpiroval rozpadávajúcimi sa stavbami stredovekej kultúry a architektúry. Atmosféra stredovekých ruín bola v príkrom kontraste s veľkoleposťou a dokonalosťou línií klasicistickej architektúry, ovplyvnenej starovekým kultom gréckeho a rímskeho sveta. Zrúcaniny stredovekých chrámov či hradov sa stali pre romantické umenie dokonalou inšpiráciou. Romantizmus zachytával pominuteľnosť ľudského života v kontraste s univerzálnosťou, ale aj osudovosťou, a to predovšetkým v mesianistickom prúde literatúry. Autori romantizmu sa snažili zachytiť pocit strachu a napätia, bizarnosť alegorických postáv postmortálneho sveta. Teda nie vznešenosť a aristokratickosť, nie rovné, presvetlené línie, nie ódu alebo selanku ako žáner, ale skalnaté útesy so svojou pochmúrnosťou, život človeka ohrozený búrlivými nástrahami prírody či temnotami ľudskej duše.

Ak spomíname základné motívy romantickej literatúry, nemôžeme obísť motív lásky. Romantická láska je špecifickým citom – nie je pudová, erotická ani pragmatická, nevzniká v politických a spoločenských debatách na večierkoch urodzených dám, ako to možno pozorovať vo francúzskych románoch a filmoch inšpirovaných obdobím klasicizmu. Už citovaný Maarten Doorman poukazuje na prvú scénu vo filme *Nebezpečné známosti* (*Dangerous Liaisons*, 1988, réžia Stephen Frears), ktorý je adaptáciou rovnomenného románu Pierra Choderlos de Laclosa. Hlavní predstavitelia, Valmont aj markíza de Merteuil, sa dôkladne líčia, obaja sa pripravujú na večierok, ktorý by mal byť oslavou ich života, ale divák sa nemôže ubrániť dojmu, že si práve obliekajú vojenskú zbroj. Je to zobrazenie človeka nie kým je, ale koho predstavuje. Ako upozorňuje Doorman, nie je podstatné vyjadriť v tomto okamihu

<sup>13</sup> MATUŠKA, A. *Dielo II*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 112 – 113.

<sup>14</sup> LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. New York : Dover publications, 1973. Cit. podľa slovenského prekladu: LOVECRAFT, H. P. *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava – Pezinok : Agentúra Fischer-Formát, 1997, s. 14.



podstatu autentickej osobnosti, ale zaujať v správny okamih správnu pózu. Samotné líčenie je maska, ktorou postava zahaľuje svoje Ja. Valmontovým cieľom je uspokojiť seba samého, svoje sexuálne chute v rôznych mileneckých avantúrach: „(...) ostatní ľudia nepredstavujú v rámci podobnej antropológie individua s rovnakými právami, ale predovšetkým prostriedky k uspokojeniu vlastných túžob.“<sup>15</sup>

Naproti tomu, pravá romantická láska je plná vášne a citu. Zároveň je to láska tragická, nenaplnená, zavŕšená v osude Romea a Júlie, ktorý sa stal mýtom v širokom kultúrnom kontexte. Nájdeme ju aj v románe Victora Huga *Chrám Matky Božej v Paríži*, v postave fyzického mrzáka Quasimoda, žijúceho na najfrekventovanejšom mieste v Paríži, no zároveň v tých najvyšších útrobach chrámu Notre-Dame, tak vzdialeného od sveta človeka.

Ak hovoríme o romantických inšpiráciách vo filmovej tvorbe, v prvom rade máme na mysli filmové adaptácie literárnych textov tohto obdobia. Prirodzene, filmová tvorba sa inšpiruje predovšetkým prozaickou tvorbou.<sup>16</sup> No jedným z typických žánrov romantického obdobia je balada, pričom prepis tohto žánru je vo filmovej tvorbe ojedinelý. K zriedkavým príspevkom patrí filmová adaptácia baladických textov českého spisovateľa Karla Jaromíra Erbena *Kytice* režisérom Františkom A. Brabcom (2001). Režisér a kameraman v jednej osobe realizoval klipovitú formu siedmich uzavretých príbehov, ktoré priradil lineárne k sebe, vytvoriac tak parataktickú štruktúru filmového diela. Štruktúra romantickej balady je oproti ľudovej balade bohatšia, predovšetkým v zmysle využívania básnických figúr a originalnosti autorského jazyka. Tak ako v samotných Erbenových baladách, aj v ich filmovej adaptácii (vo vizuálnej rovine filmového jazyka) sú bohato využívané znaky, symboly, básnické (metaforické) figúry. Pre percipienta je to markantné práve v obrazovej zložke filmu, ktorá pracuje s pestrú farebnosťou. To často vytvára pocit expresívnosti, kontrastujúci s impresionistickou náladou „bezproblémovosti“ (napr. v balade *Vodník*), farby sú zároveň využívané ako dôležitý kód pri percepcii filmového diela.<sup>17</sup> Kontrast, ktorý je jedným zo základných princípov pri budovaní baladického textu v romantickej literatúre, je obrazne umocnený aj v adaptovanom filmovom diele. Frekventovane sa využíva napríklad opozícia: deň (svetlo) – noc (tma, spln). Ide o klasický, až archetypálny kontrastný princíp, ktorý sa nachádza aj v ľudovej slovesnosti a v rano-stredovekých textoch a vychádza z prirodzeného ľudského strachu z tmy, z niečoho nepoznaného.

Howard Phillip Lovecraft tvrdí: „Hocako veľká racionalizácia, reforma myslenia či freudovská analýza preto nedokážu celkom potlačiť rozochvenie z príbehov rozprávanych pri praskajúcom kozube či strachu z opusteného lesa. Ide tu o psychologický archetyp alebo tradíciu, (...).“<sup>18</sup> Vzápätí dodáva, že „deti sa vždy budú báť tmy

<sup>15</sup> DOORMAN, M. *Romantický rád*, s. 26.

<sup>16</sup> V tomto kontexte opäť spomeňme adaptácie klasického románu tohto obdobia, Hugovho *Chrám Matky Božej v Paríži*, napr. film *Notre Dame de Paris* (1957, réžia Jean Delannoy) či animovaný film *The Hunchback of Notre Dame* (1996, réžia Kirk Wise, Gary Trousdale).

<sup>17</sup> Napríklad zatiaľ čo pôvodný baladický verš v balade *Vodník* využíva fenomén bielej farby ako farby čistoty a nevinnosti, panenstva, ale zároveň s ambivalentným charakterom, a to symbolikou smrti (Perly jsem tobě vybírala, / bíle jsem tebe oblíkala, / v sukníčku jako z vodních pěn: / nechod, dceruško, k vodě ven. / Bílé šatíčky smutek tají, / v perlách se slzy ukrývají, / a pátek nešťastný je den, / nechod, dceruško, k vodě ven.“), tak film vizuálne vytvára bohatšiu škálu farebnosti a kontrastnosti.

<sup>18</sup> LOVECRAFT, H. P. *Nadprirodzená hrôza v literatúre*, s. 6.

a ľudia citliví na dedičný impulz sa vždy zachvejú pri pomyslení na skryté bezhraničné svety podivného života, ktorý možno pulzuje kdesi ďaleko, v priepastiach za hviezdami, alebo desivo pôsobí na našu planétu, s obludnosťou, ktorej nečisté rozmery dokážu prehliadnuť iba mŕtvi či šialenci.“<sup>19</sup>

Filmový jazyk pracuje so znakmi, ktoré vytvárajú vo vzájomnej paradigme rôzne konotácie. Znakové štruktúry<sup>20</sup> tak vo filmovom zábere nemusia byť nositeľmi sémantickej informácie len v izolovanej pozícii, teda stojace samy osebe a pre seba, ale často takúto informáciu ponúkajú až v kontexte filmovej skladby, syntaxe. Podľa Jurija Lotmana, „Socha hodená do trávy môže vytvoriť nový umelecký efekt vzhľadom na vznik vzájomného vzťahu medzi trávou a mramorom. Táto zvláštnosť sa spája (...) so štruktúrnym princípom, ktorý určuje mnohoznačnosť umeleckých prvkov; nové štruktúry svojím vstupom do textu alebo do mimotextového pozadia umeleckého diela nerušia staré významy, ale vstupujú s nimi do nových sémantických vzťahov.“<sup>21</sup> Vo filme *Kytice* spája samostatné baladické útvary do výsledného filmového tvaru spona – postava paholka hrajúca na píšťalke, ktorá je nositeľom hudobného motívu a má rámcujúci charakter s odkazom na spievaný charakter pôvodných baladických textov.

### Mystika stredoveku

Princípy iracionality a transcendentu, ktoré sú frekventovane v romantickej literatúre, sú zároveň archetypálnym spôsobom zakorenené v genetike európskej, ale aj svetovej literatúry a kultúry. Bazálne znaky umenia kreuju prakticky až do obdobia osvietenstva, keď filozofické prúdy na čele s ateistickými encyklopedistami Montesquieuom, Jeanom le Rond d'Alembertom a Denisom Diderotom po prvýkrát v dejinách ľudstva významným spôsobom relativizujú stredovekú teológiu. Osvietenský princíp s výrazným pertraktovaním racionalizmu atakuje práve stredovekú scholastiku. V ďalšom, romantickom období sa však fenomén mysticizmu vracia späť do umenia, a to aj vo folklorizujúcom tvare. Fenomény mystiky, iracionality, transcendentu vždy boli a zrejme aj budú viac či menej prítomné v umení a v kultúre už len preto, lebo sú vo všeobecnosti neodmysliteľnou súčasťou, *sui generis*, podstatou ľudského vedomia – a práve tieto fenomény sú výrazne zakotvené v romantickom umení.

Je symptomatické, že stredoveká kultúra s atmosférou mystiky, tak frapantne určená monumentálnosťou architektúry gotiky s pocitom pompéznosti, sa stala častou inšpiráciou pre filmové umenie. No nie je to len samotnou vizuálnou príťažlivosťou

<sup>19</sup> Tamže, s. 8.

<sup>20</sup> „Barthes rozlišuje lingvistické (symbol) a psychologické (analogón) chápanie znaku. Nehovorí o znaku, pretože koncept konvenčného znaku považuje vzhľadom na obrazovú podstatu filmu za nedostatočný. Nahrádza ho pojmom psychologického analogónu (v zmysle: obraz analogický realite) chápaného ako znak veľmi špecifický. Súvisí to s Mitryho známym výrokom o tom, že film nemá jazyk: „Film nie je lingvistický systém znakov a symbolov, ako estetickú formu výrazu používa obrazy, ktoré samy osebe sú prostriedkom expresie. V súlade s typom rozprávania sa organizujú do systému znakov a symbolov, teda jazyk tvoria. Ale je to jazyk druhého stupňa, umelecký jazyk, lebo existuje výlučne v systéme vnútornej organizácie, ktorou je dielo. Neexistuje pred dielom ani mimo neho.“ Pozri CIEL, M. *Pohyblivé obrázky*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2006, s. 120.

<sup>21</sup> Cit. podľa slovenského prekladu: LOTMAN, J. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 95.

členitosti architektonickej štruktúry pre oko kamery, ale aj samotným historickým faktom, kulturologickým, ale zároveň antropologickým prvkom, definujúcim stredoveký ponor do mysticizmu v gotickom období v bipolárnej opozícii svetské vs. duchovné. Gotika je tak definíciou veľkoleposti a nesmrteľnosti božského, „veľkého“, vznešeného, teda duchovného, stojaceho v opozícii voči „malému“, hriешnému, teda svetskému. Gotické katedrály vzbudzujú u návštevníka pocit úcty, ale aj pokory, úteku od každodenného života.

Victor Hugo v predslove svojho románu píše: „Chrám Matky Božej v Paríži azda odkryl niekoľko pravdivých pohľadov na stredoveké umenie, na toto obdivuhodné umenie, ktoré jedni až dosiaľ nepoznajú a druhí, čo je ešte horšie, neuznávajú. Autor si však vôbec nemyslí, že splnil úlohu, ktorú si dobrovoľne vytýčil. Už pri nejednej príležitosti obhajoval našu starú architektúru, verejne pranieroval nejedno zhanobenie, nejedno zrúcanie, nejedno zneuctenie. V tom neustane! (...) Naše historické stavby bude práve tak neúnavne brániť, ako zúrivo útočia na ne obrazoborci našich škôl a akadémií. Pretože človeka zarmucuje, keď vidí, do akých rúk sa dostalo stredoveké staviteľstvo a ako dnešní fušeri zaobchádzajú s troskami tohto veľkého umenia.“<sup>22</sup>

Nemecký básnik a kritik August Wilhelm Schlegel v tomto kontexte konštatuje: „Keď sa po znovuoživení klasického staroveku začala napodobňovať aj grécka architektúra, často až priveľmi nevhodne, bez ohľadu na odlišné podnebie, mravy a určenie budov, horlivci za tento nový vkus úplne zatracovali gotické stavebné umenie, vyčítali mu, že je nevkusné, ponuré, barbarské. Najskôr sa dalo prepáčiť Talianom; vďaka zvyškom stavieb, ktoré zdedili po starých a klimatickej spriaznenosti s Grékmi a Rimanmi, akoby mali v krvi záľubu v starej architektúre. My severania si však nedáme len tak ľahko odškriepiť intenzívne vážne dojmy, ktoré sa človeka zmocňujú pri vstupe do gotického domu.“<sup>23</sup> Režisér Ingmar Bergman vo svojich poznámkach k scenáru filmu *Siedma pečať* (*Det sjunde inseglet*, 1957), ktorý je popretkávaný stredovekým mysticizmom, uvádza: „Na otázku, aký je cieľ mojich filmov, by som teda mohol odpovedať: Chcem byť jedným z robotníkov pracujúcich na katedrále, ktorá sa týči na planine. Chcem sa venovať tomu, že budem z kameňa tesiť hlavu draka, anjela či démona, ale snáď svätca – nezáleží na tom, vo všetkých prípadoch budem pociťovať rovnaké potešenie. Či som veriaci alebo neveriaci, kresťan či pohan, pracujem s ostatnými na stavbe katedrály.“<sup>24</sup>

V období, keď ešte nebola rozšírená kníhtlač, mohli práve stavitelia stredovekých chrámov prostredníctvom architektúry po prvýkrát výrazne, ale predovšetkým verejne prezentovať fenomén pekla, groteskných postavičiek, démonov a skrze nich vytvoriť atmosféru mystiky, strachu z „pekelného“ postmortálneho priestoru. Táto vizualizácia hriechu cez podobu démonických chrličov<sup>25</sup> na fasádach gotických chrá-

<sup>22</sup> Poznámka k definitívnemu vydaniu románu z roku 1832.

<sup>23</sup> ŽITNÝ, M. (ed.). *Nemeckí romantici*, s. 132.

<sup>24</sup> BRAGG, M. *The Seventh Seal*. London : British Film Institute, 1993. Cit. podľa českého prekladu: BRAGG, M. *Sedmá pečeť*. Praha : Casablanca, 2011, s. 10.

<sup>25</sup> Jeden z hlavných predstaviteľov kresťanskej stredovekej filozofie 12. storočia Bernard z Clairvauxu podrobil groteskné výrazy na fasádach gotických stavieb kritike, považoval ich zobrazovanie za nečisté. Podľa Clairvauxa boli takmer modlami. „Čo napokon v kláštoroch, kde mníši spoločne čítajú, má čo robiť všetka tá smiešna obludnosť, prapodivne spotvorená krása a krásna spotvorenosť? Čo tam robia tie nečisté opice? Neľútostné levy? Obludní kentaurovia? Bytosti, ktoré sú len napol ľuďmi? Škvrité tigre? Vojaci pri šarvátke?



mov znázorňovala kontrast sveta vonkajškového s vnútorným (v animovanom filme *Zvonár u Matky Božej*<sup>26</sup> sú chrliče postavami, ktoré dostanú antropomorfný charakter vo svojej grotesknej polohe). Zároveň odkazovala na svet svetský, v ktorom na ľudí číha hriech, démoni podsvetia. Ale príchodom do chrámu akoby človek získaval pocit veľkoleposti a zároveň pokory, ako keby gotická katedrála poukazovala na to, že tam vonku je svet pokušenia, tu vo vnútri svet viery; vstup do chrámu je teda krokom k viere, krokom od pozemského sveta hriechu k svetu svätému, k očistcu, krokom k spásu. Tam vonku človeka ohrozuje hriech, ale jeho úlohou je pozerieť sa hore, k nebu, vnútorne aj duchovne. Kríž vládne nad všetkými, aj nad peklom, preto musí byť symbolom, ktorý sa týči nad chrámom.

Ak je kompozícia katedrály vo vizuálnom tvare obrátená (symbol obesného za nohu v tarotových kartách), tak ako je to filme *Ako prichádzajú sny* (*What Dreams May Come*, 1998, réžia Vincent Ward), sémanticky kóduje symbol obrátenosti hodnôt u človeka, smrť, životný krach, tu konkrétne líniu postavy samovraha. Kríž sa týmto vertikálnym posunom nenachádza na vrchole, ale pri nohách, ako metafora padlého anjela. Spomenutý film zaujímavým vizuálnym spôsobom využíva ďalšie znaky: topos podsvetia ukrytý pod zemou pred zrakmi človeka, jaskyňu, podzemné tunely (s alúziou na riekou Styx v gréckej mytológii), paru vychádzajúcu zo zeme či sopky (ktoré sú už od starovekých čias symbolom smrti, záhuby, predobrazom pekla) chrliace oheň a síru. Červená a čierna farba, ktorá má ambivalentnú sémantickú výpoveď (symbolika krvi ale i smrti), je v kontraste s modrou a bielou farbou, symbolizujúcimi harmóniu, pokoj a čistotu. Nebo, antagonistické k priestoru pekla, je zároveň klasickým symbolom večného života, spásy, viery, duchovnosti. Vo filme je zvýraznené impresionistickou atmosférou: aj v pominuteľnej chvíľke sa dá nájsť krása a harmónia.

Ďalším dielom, inšpirovaným stredovekou atmosférou, je román Umberta Eca *Meno ruže* (*The Name of the Rose*, 1980). Jeho filmová adaptácia (1986, réžia Jean-Jacques Annaud), ktorá výrazným spôsobom vychádza z knižnej predlohy, atmosféru stredovekého obdobia umocňuje. Eco využil poetický plán romantickej literatúry vo viacerých rovinách. Ako vedec, literárny teoretik a semiotik zaoberajúci sa stredovekou literatúrou a filozofiou, inšpiroval sa stredovekým umením, podobne ako to bolo v období romantizmu. Jeho postmoderný román aj filmová adaptácia sú plné intertextuality a sledujú známe žánrové vzorce: mnísi zomierajúci za zvláštnych okolností, ktorých smrť vyšetruje detektív William z Baskerville, jeho pomocník Adso z Melku je akýmsi doktorom Watsonom. William v priebehu siedmich dní odhaľuje zločiny, ktoré sú alúziou na biblických sedem smrteľných hriechov. Samotný román je eklektický, podobne ako stredovek, ktorý Eco vedecky skúmal, pričom využíva základné kompozičné postupy, s ktorými pracuje aj romantická literatúra: kláštor ako priestor mysticismu, iracionality, duchovného a subjektívneho; priestor kláštora usadený ďaleko od civilizácie a v kontraste s toposom mesta postavený vysoko na skale, t. j. blízko k Bohu; detektívny princíp; čas stredoveku s architektúrou gotiky; postavy reprezentujúce transcendentno, duchovno; horálny (magický) čas atď.

Lovci trúbiaci na rohoch? Vidíme tu niekoľko tiel s jedinou hlavou a naopak, mnoho hláv na jednom tele.“ Pozri ECO, U. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milan : Bompiani, 1997. Cit. podľa českého prekladu: ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha : Argo 1998, s. 18.

<sup>26</sup> V origináli *The Hunchback of Notre Dame*, Walt Disney Feature Animation, 1996.

Mystérium stredovekej atmosféry sa dostáva v 18. a 19. storočí aj do populárnej literatúry, v podobe tajomna, folklórnych inšpirácií, sveta čarodejníč, duchov, archetypálneho strachu z nepoznaného, z tmy. No zároveň romantizmus prichádza aj s inovatívnymi prístupmi v rovine témy. Mary Shellyová neponúkla čitateľom vo svoj románe *Frankenstein (Frankenstein, or The Modern Prometheus, 1818)* len mainstreamovú zábavku s nádychom hororovosti a tajuplnosti, ale zároveň vztýčila prst, možno po prvýkrát v dejinách umeleckej literatúry, pred zneužívaním moderných technológií človekom, ktorý sa chce hrať na novodobého stvoriteľa a spasiteľa. Román sa stal obľúbenou predlohou pre filmové stvárnenie, pričom prakticky všetky filmové adaptácie preberajú motívy literárnej predlohy, no predovšetkým jej poslanstvo: otázky, ktoré pred človeka naskočia vedecko-technický pokrok.

Koniec feudálneho systému a nástup novej priemyselnej doby mal vplyv aj na percepciu literatúry. V oveľa väčšej miere než v predošlom období vzrástol vďaka gramotnosti obyvateľstva okruh čitateľov, ktorí siahali predovšetkým po masovej, populárnej literatúre. V období romantizmu sa tak mohol výraznejšie rozšíriť aj záujem o ľudovú literatúru, hororové, prípadne detektívne poviedky. Devätnáste storočie bolo storočím priemyselnej revolúcie. Vynález elektriny, objavy v medicínskych i prírodných vedách a využívanie nových technológií znamenali významný posun vo vývine spoločnosti. Tieto skutočnosti zároveň priniesli nové témy, ale aj otázky súvisiace s existenciou človeka a jeho vzťahom k univerzu, k Bohu. Shellyovej román ponúka práve spojenie stredovekej, gotickej atmosféry s filozofickými, ale aj etickými otázkami, keď poukazuje na možné negatívne stránky technologického pokroku. Upozorňuje na to, že technika sa môže vymknúť ľudskej kontrole, i na to, že využívanie nových technológií a vynálezov je aj o morálnej zodpovednosti, nielen o túžbe po skúmaní nových dimenzií. Gróf Frankenstein je prototypom osvieteného človeka, prezentujúceho vo svojej dobe túžbu ľudstva po poznaní a fascináciu novými vynálezmi a technológiami.

Filmové adaptácie *Frankenstein*a ponúkajú nadčasovo aktuálne filozofické otázky o využívaní i možnom zneužívaní nových objavov, ktoré sú pertraktované v umení od romantického obdobia až dodnes. V súčasnej audiovizuálnej tvorbe tento problém rezonuje vo viacerých filmoch, napríklad v *A. I. Umelá inteligencia (Artificial Intelligence: AI, 2001, režia Steven Spielberg)* alebo *Ex Machina (2014, režia Alex Garland)*. Sú apelačným mementom toho, kam až môže siahť využívanie nových technológií, ak nie sú zodpovedané základné etické otázky, ktoré ľudstvu tento pokrok prináša. Možnosti výskumu zároveň iniciujú snahu racionálne zdôvodňovať bazálne princípy ľudského bytia, vrátane existencie človeka, viery, rácia a transcendentna. Gróf Frankenstein „vytvára“ novodobého Adama, no z neho samotného sa nestane stvoriteľ, ale skôr padlý anjel. Vo filme *Ex Machina* je to nová počítačová technológia, ktorá umožní programátorom stať sa „stvoriteľom“. Ale ich frankensteinovský počín, z ktorého vzniká nová identita – robot s ľudskou tvárou, s ľudským uvažovaním a s emóciami, prináša skazu. Hlavná hrdinka Ava, ktorá menom pripomína Adama a Evu, je alúziou na biblické vyhostenie z raja. Presiahla odbornosť svojho tvorcu, vymkla sa spod kontroly, za čo logicky prichádza trest: smrť programátora. *Ex Machina* je špekulatívnou, strašidelnou fikciou, zároveň však úplne prijateľnou a presvedčivou. Je to film o stvorení umelej inteligencie, ktorý zároveň poukazuje na fakt, že aj keď sa technika vyvíja a elektrinu z čias Frankensteinovskej počítačovej technológie Ava, základné ľudské vlastnosti, emócie a túžby sa v priebehu dejín zrejme nemenia.

## Záver

Obdobie romantizmu zadefinovalo charakter základných žánrov populárnej literatúry v dnešnej podobe: detektívneho románu/poviedky, hororovej literatúry, gotického románu, ale aj sentimentálnej literatúry, ktorej počiatky môžeme vidieť už v období klasicizmu a preromantizmu, napríklad v tvorbe Jane Austenovej. Audiovizuálna tvorba sa však neinšpiruje iba literárnymi prototextami, ktoré transferujú text do filmovej, prípadne televíznej podoby. Je výrazným spôsobom inšpirovaná aj univerzálnymi postupmi a prvkami romantického obdobia v širšom kulturológickom, historickom a filozofickom kontexte. V súčasnosti na VOD (Netflix, HBO, Prime video a ďalšie) vidíme markantný nástup detektívnych príbehov s prvkami magiky, iracionality, pochmúrnosti, romantickej mystiky. Spoločnosť Netflix priniesla najnovšiu dvanásťdielnu sériu inšpirovanú románom *Frankenstein* pod názvom *The Frankenstein Chronicle*. Aj v súčasnosti pripravovaný seriál *Assassin Creed II*, ktorý je adaptáciou svetovo známej počítačovej hry, potvrdzuje tézu, že základné princípy romantickej poetiky a filozofie sa intenzívnym spôsobom etablujú i v súčasnej audiovizuálnej tvorbe, pričom sa dá predpokladať, že budú výraznou inšpiráciou pre filmových tvorcov aj v budúcnosti.

## THE PHENOMENON OF ROMANTICISM IN A CINEMATOGRAPHIC WORK

Ján SABOL

The study deals with the influence of Romantic poetics (or the poetics of the Romantic period) on audio-visual production. In this context, the author not only mentions some film adaptations of literary models from the Romantic period, but also points out the basic genealogical principles of this period and, in a broader literary and cultural context, the cultural and social influences at the turn of the 18th and 19th centuries on the art of the Romantic period. The study does not aspire to comprehensively capture the issues of the influence of Romantic poetics on audio-visual production, it only outlines some of the tendencies that are discernible in filmmaking and that have their roots in Romanticism, but also in medieval art, which became a major inspiration for the Romantic period.

*Príspevok vznikol v rámci projektu APVV 19-0244 Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia.*

## LITERATÚRA

- BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994. 192 s. ISBN 80-220-0567-3.
- BIEDERMANN, Hans. *Lexikón symbolov*. Bratislava : Obzor, 1992. 373 s. ISBN 80-215-0217-7.
- BRAGG, Melvyn. *Sedmá pečeť*. Praha : British Film Institute, 1993. 87 s. ISBN 978-80-87292-08-2.
- CIEL, Martin. *Pohyblivé obrázky*. Levice : Koloman Kertézs Bagala, 2006. 149 s. ISBN 8089129692.
- DELEUZE, Gilles. *Film 1. obraz – pohyb*. Praha : Národní filmový archiv, 2000. 298 s. ISBN 80-7004-098-X.

- DELEUZE, Gilles. *Film 2. obraz – čas*. Praha : Národní filmový archiv, 2006. 376 s. ISBN 80-7004-127-7.
- DOORMAN, Maarten. *Romantický řád*. Praha : Prostor, 2008. 312 s. ISBN 978-80-7260-191-2.
- ECO, Umberto. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. 146 s. ISBN 80-7115-080-0.
- ECO, Umberto. *Meno ruže*. Bratislava : Slovart, 2012. 177 s. ISBN 978-80-566-0698-9.
- ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha : Argo, 2007. 227 s. ISBN 978-80-7203-892-3.
- HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha : Národní filmový archiv, 2005, s. 13 – 144. ISBN 80-7004-119-6.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika II*. Bratislava : Epoque, 1970. 464 s.
- HUGO, Victor. *Chrám Matky Božej v Paříži*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963. 536 s.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Praha : Karolinum, 2006. 417 s. ISBN 8024610604.
- KRAUSOVÁ, Nora. *Epika a román*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964. 168 s.
- LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich. *Folklor a folkloristika. O ľudovej slovesnosti*. Bratislava : Smena, 1982. 259 s.
- LOTMAN, Michajlovič, Jurij. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990. 373 s. ISBN 80-222-0188-X.
- LOTMAN, Michajlovič, Jurij. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2008. 139 s. ISBN 978-80-85187-51-9.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava-Pezinok : Agentúra Fischer-Formát, 1997. 116 s. ISBN 80-967 229-2-1.
- MATUŠKA, Alexander. *Dielo II*. Bratislava : Tatran, 1990. 555 s. ISBN 80-222-0218-5.
- MATUŠKA, Alexander. O romantizme. In ČEPAN, Oskár (ed.). *Litteraria XVI*. Bratislava : Veda, 1974, s. 5 – 17.
- MIHÁLIK, Peter. *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava : Tatran, 1983. 236 s.
- MIKO, František. *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*. Bratislava : Tatran, 1973. 292 s.
- MIKO František. *Umenie lyriky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988. 280 s.
- PAŠTEKA, Július. *Estetické paralely umenia*. Bratislava : VEDA, 1976. 425 s.
- STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969. 189 s.
- STADTRUCKER, Ivan. *Dramaturgia hraného filmu*. Bratislava : Tatran 1990. 277 s. ISBN 80-222-0172-3.
- TIEGHEM, Philippe Van. *Les Grandes Doctrines Littéraires en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993. 320 s. ISBN 978-2-13-045659-9.
- ŽITNÝ, Milan (ed.). *Nemeckí romantici*. Bratislava : Tatran, 1989. 392 s. ISBN 80-222-0001-8.

Ján Sabol  
 Katedra slovakistiky, slovanských štúdií a komunikácie  
 Filozofická fakulta  
 Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach  
 Šrobárova 2  
 040 59 Košice  
 e-mail: jan.sabol@upjs.sk