

Premingera spojuje návrat z válečného zajetí s novými životními perspektivami; film OČEKÁVÁM TĚ (Ein Leben lang, 1940) Gustava Ucického pak využívá první světovou válku k mobilizaci pro válku novou. Podobně jsou mj. představeny – na příkladu snímku z roku 1948, 1960 a 1986 – filmy s tématem „nového začátku“ v roce 1945 (II, s. 39 – 47) nebo experimentální filmová tvorba padesátých let (II, s. 48 – 75).

Dějiny rakouské kinematografie zpracované Elisabeth Büttnerovou a Christianem Dewaldem tak rozhodně neuspokojí toho, kdo hledá povšechné a přehledné informace o vývoji filmu v Rakousku – k něčemu takovému také nejsou určeny. Není to ani homogenní a vnitřně vyvážené dílo, které by se snažilo podat proporcionální obraz svého předmětu. Naopak, tento spis nezakrývá zlomy a vynechávky, subjektivitu pohledu, často dává přednost implicitnosti před explicitním vyjádřením, nutí čtenáře, aby sám hledal a domýšlel souvislosti (přispívají k tomu i četné náhlé přechody k aforisticky vyhoceným formulacím). Ten, kdo přijme „pravidla hry“, ovšem získá mnoho zajímavých podnětů a pobídek k přemýšlení o filmové historii i historiografii.

Petr Mareš

Dal Segno – Opakovať od znamenia

Peter Michalovič: *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa.*

Petrus, Bratislava 2003, 240 stran, náklad neuveden.

V roku 2003 vydalo vydavateľstvo Petrus v Bratislave ďalšiu pozoruhodnú knihu Petra Michaloviča. Názov publikácie, ktorému autor od istého času venuje zvýšenú pozornosť, nie je tentoraz latinský, ale v taliančine. Jeho pôvodný zmysel v hudobnej terminológii: „od daného označenia do konca skladby“, vyjadrujúci platnosť určitej podmienky od vyznačeného úseku, získal pochopteľne popri základnej aj iné významové vrstvy. Niektoré spolukonštituuje priamo autorská signatúra. Napríklad tú, ktorá selektívne vyberá z významového spektra talianskeho slova Segno, popri značke, označení, predovšetkým znak. Tým poukazuje aj na rozsiahle územie semiotiky, z ktorým je meno Peter Michalovič v slovenskom prostredí zrastený bádateľsky i inštitucionálne. Iné vrstvy sú závislé jednoducho od zmeneného kontextu. Ten spočiatku nie celkom jednoznačne určuje podnadpis: románové podoby Erosa. Dozvedáme sa z neho, že skladba, pre ktorú bude platiť významová orientácia hlavného názvu, nie je hudobná, ale literárna skladba, presnejšie román. V ňom bude popri jeho charakteristickej znakovosti, ústrednou značkou Eros. Kto by však očakával, že pôjde o prieskum podôb Afroditinho sprievodcu a služobníka, stelesňujúceho túžbu, lásku i filozofa v dejinách románových foriem, bude zaskočený. Po prvé preto, že sa mu ponúkajú podoby Erosa v jednom jedinom románe, hoci aj s množstvom intertextových súvislostí. Po druhé preto, že spočiatku Eros najzreteľnejšie zastupuje jednoducho lásku vo všetkých jej podobách. V predslove sa možno dozvedieť, že románom, o ktorý ide je Márquezove dielo *Láska v čase cholery* z roku 1985. To potvrdzujú aj Michalovičove slová namiesto úvodu. Naopak to možno mierne spochybniť jeho úvahy o názve ako paratexte, kde v Ecových intenciách diskutuje, či *Láska v čase cholery* patrí medzi poctivo poctivé alebo poctivo nepoctivé názvy, hoci sa napokon prikloní

k prvej verzii. V predslove vystúpia z tieňa okrem lásky v názve Márquezovho románu aj „démon pochybností“ a „estetická rozkoš“ samého Petra Michaloviča, ktoré v štylizácii autorskej sebareflexie prezrádzajú niečo o mimorománových podobách Erosa, túžiacich sa ale písaním do románových začleniť, prenikať nimi, otvárať ich a pod.

V nasledujúcich častiach knihy sa objaví ešte iná, hoci románová podoba Erosa: tentoraz nie v románovej forme, ale samej románovej formy: jej textové pradiivo, kondenzácia semiotickosti i jej zanikanie v stope, polyfonickosť, rozkoš. Práve pre túto podobu Erosa si pravdepodobne zvolil Peter Michalovič Márquezov román, ktorý sa mu tak stal jej modelom, provokujúcim reprezentantom. V naznačených kontextoch dostáva teda hlavný názov odlišné významové sfarbenie: môže označovať nielen podoby lásky v románe *Láska v čase cholery* od prvej po poslednú vetu, ale takisto môže znamenať cestu od semiotiky po jej dekonštruovanie, ako aj prieskum románovej formy od vzniku až po jej transformácie či napokon Michalovičovu autorskú stratégiu od znakov démonického posadnutia až po jeho konvenčné ukončenie bez skutočného konca, problematizujúceho všetky doterajšie začiatky.

Čitateľ sa môže vybrať ktoroukoľvek vyznačenou cestou a skôr než príde na jej koniec, stretne sa s inými značeniami odkazujúcimi na konce odlišné, prípadne na ich počiatky a limity. Peter Michalovič teda nielen popisuje svoju knihu ako rizomatické usporiadanie, on sa usiluje konvenčnú knihu týmto usporiadaním skutočne dôsledne nainfikovať. Na jednej strane má jeho text formu knihy: má predslov, simuláciu úvodu, rozlúčku na spôsob konca a kapitoly s názvami, ktoré akoby vsugerovali myšlienku, že sa autor zapodieva Márquezovým románom od prvej vety po poslednú, že následnosť a rytmus jeho písania preberá následnosť a rytmus románu. A to aj napriek tomu, že prvá veta, či už paratextová alebo textová alebo veta posledná tentoraz výlučne textová prevracajúce znamenia začiatkov a koncov, smrť a životov, generujú v Michalovičovom písaní zdanlivý literárno-vedný rámec. Z druhej strany je jeho písanie plné rozmanitých označení: čísiel, ktorých chronológia od 1 po 116 ukrýva logiku autorských reflexií, sledujúcich protikladné a premenlivé podoby lások troch hlavných protagonistov v doslovných popisoch preberaných z románu, pravda tentoraz nie v sujete Márquezovho rozprávania, ale sujete Michalovičovho písania. Ten je prerušovaný refrénmi exkurzov do oblastí klasickej i poklasickej či neklasickej filozofie, literárnej vedy, teatrológie, dejín umenia, semiotiky, z ktorých niektoré určuje rozsiahly citát, iné zasa majú autorskú réžiu, ďalšie zámerne preberajú stavbu, ktorá je alúziou dramatickej výstavby. Čitateľ tak môže začať od akéhokoľvek čísla, vybrať si akékoľvek znamenie a hľadať jeho vlastné konce, prípadne nachádzať sklamanie z nemožnosti koncov. Rytmus knihy sa tak mení na ritornel písania.

O čo však ide Petrovi Michalovičovi v jeho písaní? Sám upozorňuje, že nechce byť vykladačom, interpretom, analytickým hispanológom či literárnym vedcom, že mu ide len a len o písanie, hoci nečisté, písanie čítaním, prepisovaním a dopisovaním. Ide teda jednoducho o písanie, ktoré v súvislosti s Rolandom Barthesom nazval Miroslav Marcelli, amplifikačným? Alebo je adjektívum nečisté jednoducho označením hybridizácie doterajších spôsobov písania, exegetických žánrov, čím sa približuje literatúre, ktorej znakom je podľa Jonathana Cullera spochybňovanie literárneho, prekračuje hranice románu, súperiac s jeho polyfonickosťou? Alebo sa Peter Michalovič opovážlivo pohráva s myšlienkou prevrátiť autorské intencie, keď seba vyhlasuje za dopisovateľa a prepisovateľa a Márqueza za implicitného semiológa a fenomenológa lásky?

Ukazuje sa, že predsa len platia určité hranice, ktoré sú neprekročiteľné a ich prestúpenie by bola priveľká trúfalosť. Michalovič jasne dáva najavo, že Márquez praktikuje literárnu fenomenológiu, že pracuje s implicitnou semiotikou v úvodzovkách. Rovnako aj on sám neprekračuje svoj tieň a ponúka možnosti interpretácie, poskytuje doporučenia, vyvracia problematické analýzy, zaraďuje sa do diskusie o Márquezovom románe, poukazuje na rozdiely medzi kódom literatúry

a kódom teórie, resp. vedy, odhaľuje rafinovanú Márquezovu hru diferencií medzi autentifikáciou referenta a fantastikou, stratégiu nedopovedaného, dokonca zámerne chybného. Napriek všetkému však cítiť, že Michalovičovi neustále mapovanie a uskutočňovanie transgresíí pôsobí rozkoš.

Vidieť to nielen na odhaľovaní mýtických vzorcov v Márquezovom románe, na jemnom rozlišovaní písaných a nepísaných podôb lásky, ktoré ukrývajú ich telesné a duchovné podoby, ale aj na vyzdvihnutí jedného z centrálnych motívom románu: heterotopie. Zreteľne sa to prejavuje predovšetkým v dvoch leitmotívoch Michalovičového textu: v línii diferenciácie medzi miméziis a diegézis, napodobením a podobnosťou a línii rozdielov medzi slovom a obrazom. K tej druhej sa kongeniálne pripojil svojimi ilustráciami Rudolf Fila.

Marian Zervan