vyžaduje mediální gramotnost. Jinak hrozí ustrnutí v pozici kafkovských postav, neschopných ovlivňovat poměry smysluplně: „Je čtrnáctým nejbohatším mužem Evropy. Zosobňuje všemocnou sílu magické televizní obrazovky. Pro Italy zůstává Silvio Berlusconi, favorit nadcházejících parlamentních voleb, velkou hádankou.“[18]
Začátkem druhé poloviny ledna prvního roku třetího tisíciletí křesťanského kalendáře pronesla hlasatelka jedné z českých televizních stanic: „Nad naším územím se rozprostírá ten nejtemnější modrý tón, který vidíte ve středu mapy, a proto bude zima.“ – Typické je, že jsem nepostřehl, která ze stanic uvedla zkrat na scénu a zapomněl datum: nikoli původce, ale samo sdělení bývá tím hlavním, co z působení masmédií utkví.

Josef Moucha

Čo s láskami, ktoré nikto nechce

(Úvaha o filme Samotáři)

Lásku už Alfred Jarry ironicky popísal v diele *Nadsamec* v schopenhauerovskom duchu: v nečakanom a zázračnom stretnutí dvoch jedincov sa vždy prejavuje iba úmysel, ktorý s nimi už dávno mala príroda. Tomu, kto lásku práve neprežíva, pripadá bezvýznamná ako kvapka v mori. Ťažko si spomenie na očarujúce skielka, ktorými presvetľovala svet. Všetko v ňom malo byť iba ideálne, iba čisté, iba harmonické – a iba pravdivé. Do takého sveta by nikdy nemal vstúpiť niekto iný – ale práve bez toho to nejde. Zdá sa, že film SAMOTÁŘI (2000), režiséra Davida Ondříčka, scenáristov Petra Zelenku a Olgy Dabrowskej sa sústreďuje práve na ťažko vyjadriteľný podtón, ktorý vydáva farbisté skielko ilúzií obtierané o tvrdé hrany skutočnosti.
Náhly rozpad vzťahu Hanky (Jitka Schneiderová) a Petra (Saša Rašilov), ktorým film začína, vytvára okolo nich vákuum, ktoré priťahuje a roztáča bohatý kaleidoskop jemne vykreslených charakterov z ich okolia. Namiesto vzťahu nahliadaného zo žabej perspektívy jedného individuálneho šťastia alebo nešťastia, pred kamerou defilujú početné postavy akoby pod mikroskopom. Pritom pestré hmýrenie „drobných“ obyčajných bytostí akoby objektív kamery iba náhodne vykrúžil spomedzi tisícok iných.
Ak sa vstup do tohto sveta metaforicky spája s mikroskopom, čo možno (azda i nepresvedčivo) podporiť anorganickými farebnými kinetickými „kvapkami“, ktoré v podobe symbolických podtitulov členia dielo – potom by mohlo ísť o zvláštny pohľad na skutočnosť, blízky napríklad hyperrealizmu. Obracia sa k skutočnosti ako k určitej záhade alebo k tajomstvu – skutočnosť je naozaj pozoruhodná iba ako miesto zrodu nespočetných otázok. Samotnou filmovou skutočnosťou SAMOTÁROV sa stáva to, čo je až prostredníctvom týchto otázok dôležité a preto v určitom zmysle ešte skutočnejšie ako realita sama. V každom prípade ide o inak neviditeľné polia bolesti, víriace

18) Josef Kašpar, *Televizní magnát Berlusconi pozměnil styl.* „MF Dnes“ 12, 3. 4. 2001, č. 79, s. 14.

v prostredí „neurčitých tvarov", amorfných štruktúr či paradoxov, ktoré nikdy nespoznáme dostatočne dôverne – i keď po celé tisícročia spočívajú v najhlbších základoch nášho sveta. Nespoznáme ich najmä preto, že sme im v každom okamihu života až príliš blízko.
Implantácia foriem mikrosveta do nášho vizuálneho sveta bola ostatne vždy zdrojom prekvapení. Či už išlo o ich tvaroslovie, pri ktorom iba tichá vedcova prísaha presvedčovala, že nejde o makroskopické útvary „veľkého" kozmu, alebo naopak – išlo o odhalenie jedinečnosti „najmenšieho", teda jeho virtuálneho bohatstva, ktoré sa už nestrácalo v abstraktnom dave bezducho podobných a presne spárených atómov. Netreba azda pripomínať, že vizuálny odkaz k dovtedy neznámym tvarom skutočnosti z času na čas naozaj evokoval prítomnosť umeleckého diela, teda tento nevedomý tašizmus prírody akoby dobiehal maliara na jeho výpravách do neviditeľných hĺbok vlastného vnútra. Z mikrosveta vyplynula aj leibnizovská filozofia monád – individuálnych bytostí – navždy odsúdených na vlastné predstavy, sprostredkované z neznámej a pritom osudovej harmónie svetového celku. Monády sa bezprostredne a zásadne odlíšili od atómov atomistov – nebolo v nich podobnosti ani presne určených možností prepojenia. Základným určením monády bola jedinečnosť a nemožnosť komunikácie s inou. Monáda bola odsúdená na hru s vlastnými predstavami v nekonečnom kozme plnom nepodobných a preto nepoznateľných bytostí. Určite však nebola náhoda, že oporné body Leibnizovho sveta neboli fyzické ani geometrické – monáda predstavovala vždy iba metafyzický, t.j. duchovný bod. Až o pár storočí neskôr sa práve postmoderna k tomuto individualizovanému svetu vrátila, aby v ňom našla obraz rozporuplnej sociálnej súčasnosti. Nešlo však už o najlepší zo všetkých možných svetov, teda predpoklad onej predurčenej harmónie sa už do nášho sveta akosi nehodil. Pohyb monád a najmä individualita ich existencie však akoby ešte stále v sebe niesli čosi bytostné a osudové. Azda preto sa jednou z príčin tohto pohybu stáva práve ono metafyzické, zakotvené v každej z nich, ono duchovné, atakované každodennými i sviatočnými formami prehovoru vlastného i vonkajšieho. Azda preto sa jedným z najdôležitejších motívov pohybu postáv stávajú udalosti a túžby transformované práve v ich jazyku.
Nechcem tým prirodzene povedať, že pohľad na tento film nepripúšťa iné možnosti interpretácie – napríklad jeho vizuálnu stránku či iné danosti rozhodne nespočetné jazykové hry medzi aktérmi základných situácií nepopierajú. Dokonca ju ani neprekrývajú a nepopierajú v takej miere, ktorá by diváka rušila. Poloha jednotlivých výpovedí protagonistov však akoby odkrývala platnosť výpovede vždy ešte aj v inom ako v čisto logickom zmysle. Akoby sa určením pravdivosti či nepravdivosti tej – ktorej výpovede nikdy úplne neodkrývala celá jej tiaž a hĺbka, ktorá pri páde alebo vstupe medzi dve bytosti síce spája, ale neplodí iba rovnováhu a nepôsobí iba svojim logickým obsahom. Jej tiaž vždy pretrváva, stáva súčasťou tohto sveta v takmer nebadateľnej polohe. Aspoň v živote postáv nadobúda význam podobne ako vzduch, ktorý dýchame. Výpoveď často prekračuje hranice určenia, prejaví sa vlastne i v živote tých, ktorým vôbec nebola adresovaná a nemenej často pôsobí spätne – bezprostredne vplýva na tých, ktorí ju predniesli. V postavách SAMOTÁROV najčastejšie zanecháva stopu v podobe vákua a ním akoby boli opäť vťahovaní na neľútostnú šachovnicu života.
Rozpad milostného vzťahu sa vo filme pritom prikladá ako holý fakt konfrontovaný s večnými pravdami o láske – práve ich vzájomný odlesk vytvára celkom odlišný, provokatívny a karikujúci obraz každej z týchto protikladných právd. Prapôvodné archetypy, ilustrované napríklad v bohatom prehľade rodičovských výčitiek, evokujú stav morálnej blaženosti a životnej harmónie vôbec. Pobyt v ňom by určite bol aj pre potomkov lákavý a príjemný, ale nie je možný v konkrétnych situáciách, v ktorých sa sami nachádzajú. Večné pravdy akoby neboli dostatočne všeobecné, alebo práve v rozhodujúcich chvíľach akoby boli nemé. V rodičovských radách (napr. Hankinej a Robertovej matky, alebo v zvláštnej zbierke materských výčitiek, ktoré Peter vysiela do éteru) sú síce všetky problémy vyriešené, ale podľa ťažko uskutočniteľnej schémy – vystupuje v nej

predovšetkým verný a stály partner. Francúzsky humorista Alphonse Allais už koncom 19. storočia v podobných súvislostiach pomáhal svojím ženským postavám presným, aj keď tiež trochu neurčitým ideálnom partnera – „študenta polytechniky, dobrého a slušného chlapca".

„Potomkov" však pritom mučí celkom iná otázka: či autority vôbec chcú o ich konkrétnych láskach počuť, či tieto – najčastejšie smutné lásky – vlastne vôbec niekto chce (či už je to partner, priateľ, rodič). Problém vystupuje do popredia, najmä ak sa mladý človek (Hanka, Robert) rozhodne predostrieť svoju neriešiteľnú subjektívnu situáciu rodičovskému posúdeniu. Hanka sa zveruje rodičom v naliehavej prosbe o pomoc, pričom zrušenie posvätnej intimity vnútorného sveta sa mnohonásobne umocňuje prítomnosťou skupiny japonských turistov, ktorí si videokamerami „dokumentujú obyčajnú rodinu pri obyčajnej večeri" a tým aj exkluzívnu scénu jej vnútorných konfliktov, vlastne podobne ako Peter, ktorý svoje bolesti vyhlasuje prostredníctvom rozhlasu celému svetu. Určite v spomenutej scéne Hanky a rodičov ide i ironický odkaz na etnografické a cestopisné filmy sprostredkujúce podobu života „domorodcov" z rozličných kultúrnych prostredí, ale dôležité je, že práve vyhrotenosť situácie poodhrnie závoj oných pevných a autoritatívnych právd – za všetkými podobnými radami a receptami nachádza mladý človek iba prázdno. A samotu.

Podobne ako autority, zlyhávajú aj bežné etické šablóny – ich verifikácia je v danom kontexte prúdu života jednoducho nemožná a aj nezaujímavá. Mikrosvet postáv kladie otázku ich opodstatnenosti v celkom inej polohe. V prostredí, v ktorom na seba narážajú prirodzené i neprirodzené dvojice, sa štruktúra mikrosveta opakovane premieňa v rade celkom nových konfigurácií, pričom východisko k ďalším zostáva stále otvorené. Aj najpremyslenejšie dlhodobo budované vzťahy sa rúcajú ako domčeky z karát a to takmer s apodiktickou istotou.

Film sa vo svojich hlbších polohách stále dotýka subjektívnych predstáv, aké dokáže vyvolať iba láska a preto „pravú" skutočnosť atakujú so zničujúcimi následkami pre ich nositeľov, ale práve ony zostávajú pre svojich nositeľov dôležitejšími ako skutočnosť sama. Pritom akákoľvek „zásoba životných skúseností" od nich vôbec neoslobodzuje. Najušľachtilejší osobný ideál, ktorý predstavuje láska, sprevádza a ovplyvňuje spravidla prirodzená vášnivá, erotická a egocentrická túžba, ktorá mu protirečí. Preto dôsledok pohybu k tomuto ideálu býva pre každého tvrdý – komický, tragikomický, tragický – ale nikdy neponúka harmonické vyústenie. Aby daná situácia bola pre jedincov aspoň čiastočne znesiteľná, pociťujú potrebu premeniť celú skutočnosť na priehľadnú ilúziu, ale naozaj sa prispôsobiť takejto ilúzii vlastne vôbec nechcú. Romantické spevy, ktoré si prinášajú do moderného sveta z tradícií, už vôbec nepočuť. Napríklad v „romantickom" bozku, ktorý Peter pod Robertovým vplyvom vyhodnotí ako jeden z najdrahších „produktov" prostitútok v Thajsku, nachádza neskôr Peter spoločnú tému s miestnou prostitútkou. Vystupuje pritom ako znalec v diskurze, ktorý síce prebral od priateľa, ale túžba sa skrývala kdesi v ňom. Prečo je bozkávanie také „drahé" v tejto grandióznej irónii, už nikto nevysvetlí; ale ak je „drahé", asi by sa patrilo – chcieť ho.

Hudba (Jan P. Muchow) symbolizujúca rytmus prítomnosti však neustále prehlušuje aj ťažko počuteľné cinkanie črepín z rozbitých snov. O prítomnosť sa trieštia i všetky mýty o preformovateľnosti a prispôsobivosti partnera. Alebo partnerovi. Riešením, ktoré sa bezprostredne ponúka (rovnako každému) je zmena – napríklad zmena partnera, nevera, rozchod, iný krátkodobý vzťah, dlhodobý vzťah a pod. Práve taká zmena sa však javí ako možnosť, ktorá je v konečných dôsledkoch najmenej pozitívna – jej jediným a skutočným výsledkom je osamenie. Ale ani v ňom nemožno ujsť pred vlastnou povahou – na každého čaká iba nový a podobný mikrosvet. Začiatok nejakého vzťahu je však nepochybne lákavejší ako jeho koniec, a každý koniec vlastne umožňuje práve iba takýto začiatok. Ak je koniec dokonca legalizovaný, napríklad moderátorom Petrom v rozhlase, „nezarmucuje" všetkých – v Ondřejovi (Ivan Trojan) prebúdza dokonca nadšenie.

Aj postavou „dobrého chlapca", ktorú film ponúka – teda lekára, odborníka, neurochirurga – lomcujú vášne, ktoré by nikto neočakával a prejavujú sa dokonca v psychopatologickej polohe. Usiluje sa o návrat k Hanke, k starej (prvej, pôvodnej, ozajstnej, jedinej?) „láske", akoby nemal manželku a deti. Nasadzuje si masku, oblieka si montérky v túžbe vrátiť sa do čias, keď Hanku stretol a ešte „neštudoval", keď ešte nič nebolo rozhodnuté – veď nakoniec, ako jej vyčítavo zdôrazňuje, „vyštudoval len preto, aby si ho všimla". Ale výmenné obchody, ba ani „obete" v tejto sfére akosi nefungujú – neprinášajú nikdy žiadnu protihodnotu alebo pozitívnu odozvu. Iritujúca existencia milovanej bytosti, ktorá mu akosi nechce patriť, sa práve v Ondřejovom prípade paradoxne vybíja v erotomanskej túžbe o jej elimináciu – v opakovaných pokusoch Hanku podpáliť. V tejto ironickej a metaforickej skratke je vlastne obsiahnutý jeden z najvýznamnejších momentov navonok aj banálnych vzťahov. V láske, ktorá by vlastne mala byť symbolom ľudského šťastia, vždy má aj prízrak jej existenciálnej vážnosti – smrti.

Vzťah k pravde – vyslovenej či skrytej – nie je vo filme problematický o nič menej. Pravdovravné postavy sú ešte cynickejšie ako tie, čo neskrývane luhajú, lebo lož akoby často mala v sebe aspoň náznak miernosti a láskavosti – či už v podobe bielej lži alebo anestetického sebaklamu. Pravda a lož sú najčastejšie vlastne nerozoznateľné – postupne a navzájom predstavujú svoj vlastný paradox. Aj keby sme sa chceli uspokojiť s tým, že pravda a lož sa opierajú iba o to, čo je vypovedané – veľmi nám to nepomôže. Veď takmer nikto zo zúčastnených to v danej chvíli nevie posúdiť. Ak Ondřej uniká svojej rodine za svojimi vidinami, ak Jakub „zabúda" na záväzky k svojej partnerke, fakticky sa obaja vo vzťahu k Hanke vôbec neodlišujú – vyslovujú vždy iba to, čo v danej chvíli skutočne cítia.

Túžby pritom na seba nadväzujú vo večnom vírivom tanci, v ktorom sa málokedy môžu stretnúť. Film práve v tejto polohe narúša aj hraničný mýtus sexu – sex nie je v daných situáciách vôbec riešením, či už sa vyskytne alebo nie. Sex rovnako vzťah nezačína ako ho nekončí. Predstavuje v tomto zmysle iba jeden z možných podnetov, rovnako náhodný, ako ostatné. Možno ho kúpiť, predať, zohnať, zmluvne dohodnúť, obísť, vynechať a pod. Skôr, nahliadaný v ironických aspektoch, prináša iba komplikácie – napr. v podobe spomenutých vedľajších vzťahov (spomenuté stretnutie Petra s prostitútkou, promiskuitná monotónnosť Róbertovho života).

Ak sa stáva Hanka idolom v podstate aspoň troch rozmanitých charakterov súčasne (Petra, Jakuba, Ondřeja), potom spočíva zdanlivá možnosť voľby iba na nej. Hranice tejto možnosti však vystúpia na povrch práve vďaka rozmerom ostatných zúčastnených postáv. Zvolí si napokon Jakuba, pretože ho najmenej pozná – prirodzená spontánnosť vzájomného vzťahu, by predsa mala nasvedčovať, že je naozaj tým pravým... Láska, hra na lásku, rozvíjanie jej stratégií a neočakávaných riešení, akoby motív lásky v tejto súvislosti kvantifikovali a kládli vôbec nie hlúpu otázku o jej pôvode a pravosti: ide tu o Petrovu lásku, o Jakubovu lásku, o Ondřejovu...?

Je prirodzene vždy možné namietnuť, že láska taká nie je – teda nie je taká, ako ju zobrazujú protagonisti SAMOTÁROV. Láska (Ondřeja, Petra, Jakuba), ktorá sa nelíši objektom a ani intenzitou, by teda nemala byť láskou. Kto to však môže posúdiť? Film akoby v ktoromkoľvek analogickom hodnotiacom postoji k zobrazovaným láskam vtipne opakoval argument, ktorý nazval starý čínsky filozof Kung-sun Lung Tzu paradoxom bieleho koňa: biely kôň nie je kôň. Výraz „biely kôň" sa vlastne vzťahuje k dvom rozdielnym veciam – k tvaru koňa a k farbe. Pojem „kôň" vyjadruje iba tvar a preto celok „biely kôň" (spojenie tvaru a farby) nie je možné stotožniť iba s jednou z týchto častí. Paradox už v daných dobách nebolo možné chápať ako filozofickú tézu – nešlo teda o jeho vyvrátenie, predstavoval iba podnet k rozvinutiu úvahy či diskusie o morálnych témach.

Podobne, ak sa počas filmu pýtame na povahu *lásky* a v súvislosti s tým postupne na povahu *Petrovej, Hankinej, Robertovej lásky*, ktorá je s ňou zhodná alebo nezhodná, ocitáme sa iba v područí podobného paradoxu, ale aj na pôde analogického sporu, ktorý starí Číňania využívali pri

riešení „ťažkých situácií" v ľudskom živote. Nič nie je napríklad nezmyselnejšie ako keď poviem: „Moja láska nie je láska!" V každom prípade ak nie niekto iný, ja sám by som predsa mal najpresnejšie vedieť, ako to je. Ak mi však partnerka oznámi, že vzťah nepokračuje a nie je – je zmysel tohto tvrdenia paradoxne presný. Všetko moje cítenie sa však naďalej podieľa na niečom, čo neexistuje – podobne tvrdí Jakub, že na ľuďoch uľpievajú svetielka – pozostatky lások, ktoré už nie sú. Tvrdenie, že „(niekoho) láska nie je láska" sa vo filme opakuje takmer najčastejšie – je to fakt, s ktorým sú postupne oboznamovaní v tej či onej forme všetci protagonisti – podobným a stručným spôsobom to oznamuje Robert Vesne, Jakub Hanke, Hanka Ondřejovi... atď. Riešenie tohto paradoxu vôbec nie je také jednoduché, ako by sa navonok mohlo zdať. Ak dospejeme k názoru, že *láska* má vždy iba konkrétny prejav, teda ak paradox dajakým spôsobom *vyvrátime* – dôsledok vedie iba k zisteniu, ktoré je ešte väčšmi mrazivé ako východisko. Môže splodiť iba bezútešnosť poznania, že láska je prostredím, v ktorom vlastne niet o čo sa usilovať.

Prirodzene patrilo by sa rozlíšiť v tejto súvislosti citový stav (lásku, nenávisť, zlosť, zármutok) a zároveň vlastný objekt týchto rozmanitých citov. Preložené do dnešnej reči, by sme asi v tejto súvislosti povedali, že nedobrý pocit veru nie je dobrým argumentom. Ak SAMOTÁRI priťahujú divákov práve tým, že môžu nahliadnuť „ako to je", je podobná cesta, odskúšaná v mnohých variantoch romantizujúceho pohľadu, viac ako neschodná. „Ako to je" nemožno prekrývať tým, aké „by to malo byť". Idealizácia by bola vlastne iba zaslepovaním. Nemožno teda tvrdiť, že by jednotlivé postavy (ba ani diváci) akosi „nevedeli", aké by to malo byť. Moralizátorský postoj vedie v týchto súvislostiach iba k hlbokému znechuteniu – vyhýba sa hĺbke veci. Podobne ako námietka, že film zobrazuje aj iné veci, ktoré by „nemali byť" – teda drogovanie, pitie, alebo vyznávanie lásky na toalete a iné sarkastické metafory. Láska si v každej dobe vyžaduje istý nekompromisný spôsob analýzy, a film sa sústreďuje na preskúmania jej stavebných prvkov a tektonických funkcií. Vnútorne sa navyše vzťahuje k niečomu tak prchavému a iluzórnemu, ako je „neprítomnosť či nemožnosť lásky", a preto ju postupne predkladá vo všetkých možných variantoch rozpadajúcich sa vzťahov, vyprchávajúceho očarenia a pod. Je zobrazením nielen toho, čo nie je možné zobraziť, ale dokonca i vzácnym zobrazením toho, čo (už) nie je vôbec – akokoľvek je to hľadané. Ide pritom stále o tie najbolestnejšie momenty, v ktorých sa láska prechyľuje do ničoty. Všetky ironické väzby a karikované charaktery, ktorými tvorcovia disponujú, tento fakt nechcú poprieť, azda ho iba úsmevom prevádzajú na prijateľnú a znesiteľnú mieru.

Pritom, ako sme už vyššie naznačili, vôbec nejde o dajakú efemérnu záležitosť. Bola to práve Schopenhauerova filozofia, ktorá upozornila, že práve v týchto zdanlivo banálnych súvislostiach, ktoré lásku obklopujú a sprevádzajú, ide každému, a s ním vlastne aj celému ľudstvu – o život. Ak však Schopenhauer svojho času predpokladal, že zobrazenie skutočného života, ktoré nasleduje po tomto vzájomnom opojení, je vlastne už umeniu nedostupné, tvorcovia akoby nepriamo ironizovali aj tento názor – opakovane od neho odvíjajú príbehy nových strát a hľadaní v ich nekonečných dimenziách, ktorých tok nemôže nič prerušiť.

Subtílnosť tohto postupu umožňuje povedať divákovi niečo nové – z toho pramení i nesmierny pocit uvoľnenia, ktorý každý divák pociťuje. Prispieva k tomu aj jazyk postáv, ktorý je nadmieru prirodzený – prechádza najrozmanitejšími metamorfózami bežnej hovorovej reči, až po jej deformovanú artikuláciu cudzinkou Vesnou (Labina Mitevska). Prezrádza intimity života v zasvätenej hĺbke. Gradácie niektorých viet sa spájajú s udalosťami v danom spoločenstve a prerastajú do určitého minimýtu (nech je mi dovolené tak ho nazvať), akým je napríklad opakovaná „interpretácia" dopravnej nehody, kde sa podobná súvislosť naliehavo vynára. Možnosť vzájomného kontaktu viacerých postáv, ktoré priamo či nepriamo s udalosťou prišli do styku, ich vedie k tomu, aby samotnú nehodu interpretovali ako „znamenie", ako maják, ktorý ich v neriešiteľnosti situácií aspoň iracionálnym spôsobom privedie k cieľu, postaví jedného blízko k druhému, alebo

dokonca hlbšie spojí. Prinajmenšom však tento pohyb, nepochybne uskutočnený aj bez onoho znamenia „ospravedlní". Hanka napríklad tú istú a rovnako formulovanú repliku o tomto „znamení", musí opakovane počúvať v neuveriteľných i absurdných súvislostiach. Je jej viac ako jasné, že sa v nej prejavuje vonkajšia účelovosť, osobná zaujatosť, úsilie o manipuláciu – že sa v nej ako v mýte odkrýva iba to, čo je pre *niekoho* iného dôležité a čo on *chce* v daných súvislostiach vidieť. Nezabráni jej to však v tom, aby tento motív onedlho v podobnej situácii sama nevyužila.

Myslím, že práve v týchto súvislostiach sú dialógy postáv vypracované najobjavnejšie. To, čo je vypovedané nadobúda iný zmysel, ak sa to vypovie znovu, v inom kontexte. Pokiaľ sa sústredíme na to, o čom je táto výpoveď, v čom spočíva jej *referens*, potom to nemusí byť zrejmé. Prevzatie vety, názoru, „mýtu" však bude pravdepodobne niečím iným oproti jednoduchému vypočutiu. Spôsob osvojenia výpovede sa stáva v tomto zmysle určujúcim: z toho *komu* sa hovorí, sa v časovom odstupe stáva ten, *kto* hovorí.

Ak niekto použije *cudziu* výpoveď, t.j. výpoveď niekoho druhého, s ktorou bezprostredne nesúhlasí, nemusí ísť iba o problém „originality" alebo účelového riešenia, ktorým prekrýva momentálny nedostatok vlastných slov – naopak môže tým prejaviť aj určitý posun vo svojej vnútornej premene alebo v chápaní daných súvislostí, môže tým prezrádzať osobnú neistotu, alebo využiť „autoritu" či sugestívnosť niekoho iného ako mimikry či masku.

Cudzia výpoveď či už v geste alebo v diskurzívnej forme predstavuje pre indivíduum podnet často intenzívnejší, než jeho vlastný pocit. Tento proces však nikdy nie je priamočiary – prechádza akýmsi filtrom osobných záujmov a preto pôvodný tvar výpovede vyúsťuje do nečakaných účinkov. Postava večne „zhuleného" Jakuba je v tomto zmysle azda najilustratívnejšia – proces jeho rozhodnutí možno nazerať takmer v čistej forme (bez kontaminácie pamäťou) práve v súvislosti s výzvami a podnetmi, ktoré sú v jeho prítomnosti prednesené. Vedú ho k rozhodnutiam, ktoré sú s pôvodným plánom prehovoru iných často v priamom rozpore, ale stopa, ktorú vyvolal, je evidentná. Nemení sa však na amorfnú postavu, ktorú by tým či oným spôsobom vyformovali ostatní, stáva sa skôr akýmsi agensom, vďaka ktorému ostatné postavy menia svoje postavenie a smer – je ich „sťahovákom" doslova i v prenesenom zmysle. Azda v tom je skrytý i posledný úsmevný a azda i symbolický motív tejto postavy.

Úsmev, sarkaznus a irónia, ktoré film prenikajú i do jeho hĺbok majú svoj vlastný samostatný zmysel. Azda najpresnejšie to vyjadril Luigi Pirandello v presvedčení, že humor nespočíva iba na protirečení „toho, čo je" a „toho, čo by malo byť", ale zúčastňuje sa na procese, v ktorom sa každá vec prevráti vo svoj opak, a preto vytvára súzvuk s hlbšou realitou, než s tou, ktorú nám sprostredkuje logika a prísne rozumný pohľad na svet. Smiech pri SAMOTÁROCH neprerušujeme ani vtedy, keď v početných kontúrach smiešnych postavičiek rozoznávame aj svoje vlastné črty. Nevieme, čo nám život už zajtra prinesie – môžeme sa znenazdajky ocitnúť v spaľujúcom vzťahu plnom šťastia, môžeme klesnúť zradou, smrťou či inou stratou partnera – do samoty. V tom je azda najvšeobecnejšie posolstvo filmu. V tomto svete žijeme všetci spolu, ale napriek tomu je každý v tých najdôležitejších veciach odkázaný aj sám na seba. Ak sa upneme príliš vážne k myšlienke, že práve v tom spočíva zdroj všetkého nášho nešťastia, potom je azda potrebné s úsmevom si pripomenúť, že to platí aj o jeho opaku.

Oliver Bakoš