

Články

EURÓPA

Slavena Pavlásková

Príbeh Európy

Na prvý, ľahkovážne nedočkavý pohľad by sa nám mohlo zdať, že film Larsa von Triera Európa zachytáva životný príbeh Leopolda Kesslera. Aká slabosť však zachváti tento prvotný dojem, keď sa jeho zjavnosť ocitne v spoločnosti otázok, či je Leopold Kessler skutočne nositeľom príbehu, a či sa vôbec o nejakom príbehu dá uvažovať? Je to slabosť podobajúca sa závratu, keď človek nahliada vlastnú smrť. A práve moment ohlasovania budúceho (smrti) v prítomnosti (strachu), vratkosť okamihu, ktorý sa prepadá do pamäte a zároveň je prekrývaný predstavou nastávajúceho, nám nedovoľuje hovoriť o príbehu. Filmové rozprávanie nahľadáva smerovanie časového vedomia, a tým aj naše tradičné chápanie životného príbehu ako homogénneho plynutia.

Obraz sa tu zvláštnym spôsobom križuje s anonymným hlasom zaznievajúcim z miesta, ktorého viditeľnosť ostáva pre diváka nedostupná. To on vstupuje do postupnosti deja, aby ostrými rezmi otváral rany v jeho, ako veríme, celistvom tele. Obracia sa späť, keď hovorí: „Cestoval si nemeckou nocou. Stretol si sa s nemeckým dievčaťom,“ zatiaľ čo vidíme Leopolda Kesslera nehybne ležať na posteli. A budúci zážitok vyjavuje v prítomnosti, keď ho slovami: „Ale v piatok sa vrátiš,“ zbavuje jeho časovej nedohľadnosti. Iné zakašľanie, prerušujúce plynutie času a zároveň ustanovujúce nové plynutie, predstavujú vety: „Miluješ ju. Je tak silná a zároveň tak zraniteľná.“ Hlas sa v tomto prípade ovíja okolo statického obrazu Leopoldovej tváre a vonkajšie vedomie času naráža na intímny čas vnemov a pocitov.

Napriek tomu všetkému podliehame ilúzii nepretržitosti a sledu obrazov sme ochotní prisudzovať spojitost príbehu. Môžeme snáď tvrdiť, že sa mýlime? Následnosť okamihov a udalostí sa ponára do neustáleho prúdu vedomia diváka. Vedomie je to, čo zahŕňa izolované úseky do celku a tým presahuje akýkoľvek súbor jednotlivostí. Vnásame do medzier medzi prítomnosťami lepkavý tmel vedomia a odahľujeme život-projekt, ktorý má svoj smer, svoje trvanie a svoj zmysel.

Vnímal som chvíle bezmocnosti, podľahnutia, váhania aj rozhodnutia Leopolda Kesslera ako napĺňanie jeho životného zmyslu, ako chôdzu medzi začiatkom a koncom. Avšak predstavu života v podobe príbehu/priebehu som prijala len preto, aby jeho súdržnosť mohla byť vzápätí rozložená. Do syntagmatického reťazca EURÓPY som sa v miestach, ktorých výber podlieha mojim osobným zážitkom, pokúsila paradigmaticky vpisovať komentáre.

Rozplývavosť voľby „podstatného“ nech ospravedlní intenzita dojmov a náhle rozozvučnie hneď niekoľkých významov.

Nasledujúce stránky teda odkazujú k príbehu, ktorý stál na začiatku, a ktorý sa postupne vytratil, aby občas vydýchol vo viac- menej náhodných fragmentoch. Preto si myslím, že bude užitočné, keď tieto útržky uvedieme do vzájomných súvislostí a aspoň v hrubých rysoch načrtne to, čo nazývame dejom.

Je práve po druhej svetovej vojne, október roku 1945. Do Nemecka pod nútenou americkou správou prichádza Američan nemeckého pôvodu, Leopold Kessler. Napriek nezamestnanosti získava s pomocou strýka miesto sprievodcu v železničnej spoločnosti Zentropa. Tu sa zoznamuje s dcérou majiteľa železníc, Katarínou Hartmann. Onedlho dostane príležitosť spoznať celú rodinu vďaka pozvaniu, ktoré má vyvolávať zdanie ústretovosti voči internacionálnym vzťahom a vyvracať podozrenie z pretrvávajúcej sympatie k nacizmu. Leopold Kessler vyruší Hartmannovcov a rodinného svedka uprostred modlitby, ústiacej do rozhovoru prerastaného potláčanými napätiami. V ňom sa Leopold okrem iného dozvedá o homosexualite mladého Larryho Hartmanna. Ďalším hosťom je plukovník americkej armády, Alexander Harris, bývalý spolužiak Maxa Hartmanna, vlastníka Zentropy. Táto návšteva sleduje dva ciele. Prvý z nich sa opiera o doručenie dotazníka dlhodobému priateľovi, dotazníka, ktorý overí jeho vzťah k nacistickej strane. Osobná dôvera a verejná pochybnosť sa tak potácajú v akomsi zlovolnom tanci, kde sa tanečníci nedržia okolo pásu, ale pod krkom. Druhým zámerom Alexandra Harrisa je získať Leopoldovu spoluprácu pri dohliadaní na nemeckých partizánov – werwolfov. Zmätok Američana na neprehľadnej spoločenskej scéne využíva však aj opačná strana. Leopold Kessler sa stáva účastníkom atentátu na spojeneckého starostu, keď mu muž, ktorý sa predstaví ako priateľ rodiny Hartmannovcov, zverí do opatery počas cesty vlakom dvoch chlapcov. Chlapci splnia svoju misiu a novovymenovaného starostu zabijú. Leopold začína pomaly prenikať do neznámeho prostredia a stáva sa jeho funkčnou súčasťou. Situácia sa ešte viac skomplikuje po samovražde Maxa Hartmanna¹⁾ a sobáší s Katarínou Hartmann. Katarína Hartmann je werwolf. Ona písala anonymné listy svojmu otcovi, obviňujúc ho zo spolupráce so spojencami, ona napokon súhlasila s vraždou svojho brata Larryho, no túto nacionalistickú vášeň na chvíľu prekryje vášeň k milovanému mužovi, ktorý verí, že partizánstvo jeho ženy spráchnivelo v dúťavom teple minulosti. Po prvej, nevedomej spolupráci s werwolfami je Leopoldovi Kesslerovi zverená druhá úloha. Má vyhodíť do vzduchu vlak, a to práve vo chvíli, keď prebiehajú postupové sprievodcovské skúšky. Na jednej strane sa tu ocitá dôvod jeho prítomnosti v Nemecku – ponuka priateľstva a tolerancie, a na druhej strane Katarína Hartmann ako údajný rukojemník. Leopold spočiatku nechá prehovoriť svoj strachu o ženu, no napokon sa rozhodne v prospech anonymných cestujúcich. Až keď americká armáda zatkne dcéru Maxa Hartmanna a plukovník Harris prizná, že Leopoldov vzťah s Katarínou Hartmann slúžil ako vstupný otvor pre dohľad nad werwolfom Katarínou Hartmann, zažije Leopold

1) Samovraždu Maxa Hartmanna by som chcela odporučiť diváckej pozornosti. Z koncepčných dôvodov som analýzu tohto momentu musela vylúčiť, čo pociťujem ako zlomyselnosť textu voči autorovi. Ide o moment dvojitého poníženia, kde fašistické vedenie vstupuje do vzťahu s vonkajšou americkou mocou. To, čo ožíva v dennom svetle verejného, súčasne umiera v prítmí intimného a naopak.

Kessler záblesk náhleho odhalenia. Toto precitnutie, vyplavenie prachu z očí doprevádza smrť ako svoju blízku príbuznú. Majú spoločnú cestu. Vlak sa dá nezadržiateľne do pohybu a uprostred mostu vybuchne. Ako výbuch súvisí s prítomnosťou toho istého chlapca, čo spáchal atentát na spojeneckého starostu, ostane zamlčané. Leopold sa utopí, avšak ani v smrti nenájde nehybnosť, ktorá by zodpovedala jeho predstave priateľstva, pasívneho a nadaného trpezlivou otvorenosťou. Je hnaný ďalej prúdom rieky.

Hlas zvonka

„Teraz budeš načúvať môjmu hlasu. Pomôže ti hlbšie preniknúť do Európy.“

Film Larsa von Triera EURÓPA sa pred divákom vyjavuje v rozpojenosti medzi hlasom a obrazom. Zatiaľ čo obraz zachytáva ustupujúce podvaly železničnej trate, odkiaľsi zvonka zaznieva neviditeľný hlas, oslobodený od svojho hovorcu. Hneď jeho prvá veta je príkazom. Ak odmietneme možnosť vyhnúť sa stretnutiu s týmto hlasom a rozhodneme sa vstúpiť do „príbehu“, vkročíme zároveň do mocenského poľa anonymnej reči, ktorá nám ponecháva príležitosť zvratu len kvôli tomu, aby v každom premárnenom úniku nanovo ožívala.

Vzájomné prepojenie, líniu medzi hlasom a divákom tu umožňuje dôvernosť vysloveného TY. Chytáme sa do pasce oslovenia bez adresáta, odpovedáme na výzvu čiernej diery, a rovnako ako v prípade korešpondenčných hier (opíš tento list x-krát a pošli ďalším...) sa stávame súčasťou siete nie len všetkých aktuálnych, ale i potenciálnych účastníkov. Oprávnenie vtlačiť onomu TY svoju podobu, nám umožňuje práve ľahostajnosť obrazu. Tok obrazov, sledujúci ubiehajúce koľajnice, pohyb bez východiska a smerovania, sa ukladá vedľa hlasu ako jeho blízka, no predsa vzdorujúca podobnosť. Je metaforou nášho unášania rečou. Odstup podobnosti ho uchováva ako iné a bráni mu zasahovať do vzťahu ovládania.

Nakoľko sa ale zmení vzťah vizuálneho k jeho vonkajšku, keď sa tento rub, toto nedostupné miesto, kde sa hlas pretína s divákom, premietne dovnútra? Výzva: „Pristúp bližšie,“ akoby bola obzretím sa, ktoré nás mení na čistú priehľadnosť, prechádza nami a zanecháva nás nepovšimnutých. Vstupuje do nemého priestoru, do priestoru za hranicou hlasu a dolieha na obraz ako skrytý zákon. TY si oblečie tvár muža a zvrásnenie našej vlastnej tváre sa rozprestrie, zanikne v ploche reálneho obrazu. Chcelo by sa nám vzniesť sebaľútostné obvinenie, že sme boli vyhostení, postavení za chrbát viditeľného aj počuteľného. Ale práve táto pozícia otvára líniu prechádzania. Práve zámena „pravého a falošného“ adresáta je prísľubom otvorenosti, ktorá nás vyvádza mimo seba.

Postava muža pretína os nášho pohľadu a jeho pohľad tak splýva s naším. Puto nečakaného zdvojenia vyjavuje aj vzťah medzi pamäťovým obrazom vlastného portréту a prítomnou ne/podobou. Dištancia oddeľujúca virtuálne od aktuálneho je hranicou dvoch jednotlivostí, ktorým hrozí vzájomné prelínanie, no zároveň je výrazom ich obojstrannej neústupnosti. Identita sa triešti, prelamuje sa dovnútra. Vidíme a zároveň akoby sme nazerali sami seba odchrpta, pokrývame vlastnú tvár inou, ale toto zabúdanie nikdy nedôjde naplnenia. Sme sami sebe sprievodcom.

Hlas, oná vytrvalá výzva k TY, nás bezohľadne dvojznačným úsmevom neustále vŕhaje do svojho zovretia. Ku komu sa obracia, keď hovorí: „Opustil si ten dom. Nechal si tam nemeckú rodinu. Pozeráš sa na dotazník, ktorý má preukázať vinu tejto krajiny,“? Leopold Kessler opustil dom, Leopold Kessler nechal za sebou nemeckú rodinu, ale do dotazníku nikdy nenahliadne. Dotazník akoby vystupoval z obrazu a na pozadí kúpajúceho sa Maxa Hartmanna sa vykláňa smerom k divákovi. Dve podoby, dve tváre sa tak zmiešavajú a navzájom rozkladajú v neprehľadom víre neúplnosti.

Leopold Kessler

„Voláte sa Leopold Kessler.“

Slová vyslovené jedným z aktérov, teda už nie neutrálnym hlasom, ale hlasom závislým na obraze, sú rovnako ako prvá veta filmu príkazom. Reč sa tu z polohy konštatovania posúva do polohy performatívu. Postava podstupuje krst, čím jej je vnútená sociálna stabilita. Je to ale stabilita fiktívna, slepá k všetkému, čo do tohto ukotveného prázdna vniká. Vlastné meno vytvára kontinuitu tam, kde žiadna nie je. Ak vonkajší hlas zákona ešte pred samotným aktom nominácie hovorí: „Ideš cez koľajisko. Prišiel si z Brementenu. A predtým loďou z New Yorku,“ obracia sa práve na túto absenciu mena. Pretože ono je spojnicou jednotlivých vrstiev minulosti, prítomnosti, budúcnosti, a na rozdiel od tela a tváre ostáva vždy nulovou dimenziou. Telo vystupuje v rámci mena ako pokračovanie svojej predchádzajúcej podoby, je zahrňované, nie zahrňujúce. Leopold Kessler „vtedy“ a Leopold Kessler „teraz“ nemá spoločné telo, jeho identita je chránená vlastným menom.

Udalosť krstu nás upozorňuje ešte na jeden dôležitý fakt. Odhaľuje mocenský charakter sociálnych vzťahov. Prepojenie dvoch sociálnych priestorov, čerstvo povojnovej Ameriky a Nemecka však v tomto prípade nevyužíva koridor moci. Deje sa cez otvor vlastného mena, ktoré sa nevymedzuje ničím iným, než práve príslušnosťou k sebe samému. Priezvisko Kessler, meno jedinečné i všeobecné zároveň, kladie vedľa seba body na sociálnej mape nezmieriteľne vzdialené. Vytvára pevnú štruktúru príbuzností nad prechodným usporiadaním spoločenských vzťahov. Až z takto vystavaného observatória sa nám odhalí logika výpovede, ktorá na jednej strane cíti povinnosť voči inštitúcii brata, a súčasne ho ako konkrétnu osobu odmieta. Nemecký konduktor Kessler neprijíma svojho amerického synovca na základe zodpovednosti k jeho otcovi, k opovrhovanému nemeckému emigrantovi, či k nemu samému, ale na základe podriadenosti rodovému menu. Predpokladom takto rozštiepeného postoja je chápanie rodiny ako definitívnej, nespochybniteľnej jednoty, ktorá presahuje všetky svoje články v podobe zákona.

Rodová príbuznosť a národnosť tu stoja oproti sebe ako dvaja zápasníci. Jeden útočí na druhého, ale ich súboj sa rodí až v stretnutí, v dotykoch. Zatiaľ čo národnosť rozdeľuje, príbuzenstvo spája. Nemecký výkrik Leopoldovho strýka: „Nein, Ich bin für keinen Dank (Nestojím o žiadnu vďačnosť),“ je výrazom jeho bezmocného vzdoru voči vlastnému konaniu. Odhaľuje jeho postoj k sebe samému, k miestu, kde sa túžba nenávidieť preplietla s príkazom milovať.

Querencia

Film pred nami rozprestiera svet súvislostí, koexistenciu umiestnení, ktoré sú rozptyľované a súčasne prepájané vzájomnou vzdialenosťou, susedstvom, vťahmi dominancie, závislostí, kontroly... oným *medzi*. Práve pretínaním vždy ďalších *medzi* vzniká imaginárny priestor, ktorý nám vďaka svojej dynamickej povahe dovoľuje hovoriť o mechanizmoch, súbore jednaní a dianí namiesto bytia. Každá nová možnosť istého typu vzťahov akoby ho zneisťovala, exkomunikovala z vlastnej predstavy o sebe a nútila ho utvárať sa nanovo. Priestor sa nesyntetizuje, jeho trvanie je len sledom nových a nových nastávaní.

„Američan v civilnom povolání nie je bežný jav. Čo tu robíte?“

Leopold Kessler predstavuje pre Nemecko potenciú celkom odlišnej dimenzie vzťahov, je možnou hranicou dvoch usporiadaní. Prečo odmietam opustiť pole virtuálneho a dotknúť sa pôdy fakticity? Pretože ide práve len o prísľub, nádej, ktorá necháva presvitnúť zaujatie niečím budúcim, no akonáhle sa k nej priblížime, mizne. Sily obracajúce sa k Leopoldovi Kesslerovi smerujú do prázdna vymedzeného vetou: „Nemecko potrebuje priateľstvo.“ O čom vypovedá toto zanievanie, toto zaujatie tým, čo ho obklopuje, čo ostáva na vonkajšej strane a práve preto ho láka? Slovo „priateľstvo“ tu odkazuje na sebazabudnutie, pripravenosť k pohybu, v ktorom strácame zvyšky samých seba, aby sme ponúkli najvyššiu mieru otvorenosti zbavenú akejkolvek intimity, akéhokoľvek vnútra. Darom Leopolda Kesslera je jeho vlastná absencia, ktorá volá po naplnení. Ale ozývajúce sa volanie sa mení na klam, hlas lákajúci do vyprázdnenosti bez možnosti nasýtenia. Vytvára priestor prebytku, kde je všetko navyiac, ponúka miesto prechodu.

Pri býčích zápasoch sa používa termín Querencia na označenie miesta, ktoré si býk vyberie pre súboj s toreádorom. Svojou nehybnosťou tak donúti muža prijať jeho vôľu. Čo sa ale stane, ak zistíme, že býk je iba fantómom, príznakom, do ktorého môžeme vložiť ruku? Meno Leopold Kessler vymedzuje práve toto územie, querenciu nútiacu druhého pristúpiť bližšie a vyvolávajúcu očakávanie stretnutia. Ten, koho privábi, sa však stretáva len s vlastnou fantazmou.

Vidina celkom odlišného, zatiaľ neznámeho vzťahu sa roztráca v potvrdení vzťahu k sebe samému, k svojej predstave. Ostáva však otázkou, či sa so vznikom tejto nulovej pozície, mení povaha priestoru? Novootvorené prázdno akoby v existujúcej mape prúdení vyvolalo prievan. Vykláňa toky z pôvodných dráh, odvádza ich ramená, aby ich na chvíľu vtiahlo do svojho stredu. Toto vybočenie je len obchádzkou, ktorá napokon opäť nadobudne stratený smer, ktorá svoj smer nikdy nestratila. Leopold Kessler priestor nemení, zdvojuje ho, nastavuje mu zrkadlo, kde sa nevyjavuje to, čo je viditeľné, ale práve odvrátená tvár viditeľného.

Poníženie

Spolu s Leopoldom Kesslerom (v Leopoldovi Kesslerovi) vstupujeme do tkaniva sociálnych vzťahov. Ak sa ale máme stať jeho legitímnou súčasťou, musíme zaujať pozíciu aj

v symbolickom poriadku, ktorý je zdrojom a zároveň výsledkom distribúcie moci. Udržiavanie vnútornej diferenciácie tvorí predpoklad samotných mocenských súvislostí. Na jednej strane stoja ovládajúci, na druhej ovládaní. Aby tí prví mohli uplatňovať svoju moc prostredníctvom špecifických foriem donucovania, obmedzovania či zákazu, je nevyhnutné ponechať druhej z uvedených kategórií isté kompetencie, možnosť jednania. Len tak môžeme uchovať mocenský vzťah ako vzťah dvoch jednaní odlišnej hodnoty i dosahu a vyhnúť sa fyzickému násiliu, ktoré voľne obchádza symbolické a dotýka sa priamo tela (M. Foucault).

Leopold Kessler je posúvaný v reťazci rituálnych procedúr, ktorých cieľom je vytvoriť jeho symbolickú identitu. Nestačí ju však vytvoriť, treba ju zapojiť, uviesť do života, zviditeľniť pred zrakom sociálnej klasifikácie. Výrazom nadobudnutej pozície sa stáva sprievodcovská uniforma Zentropy. Uniforma patriaca firme, ale platená zamestnancom. Táto transakcia niečo za niečo nepredstavuje len obyčajnú výmenu, v ktorej finančný obnos ponúka protiváhu zakúpeného tovaru. Zaplatenie požadovanej sumy je daňou za *symbolický tovar* (P. Bourdieu), za spoločenskú váhu podmienenú aktom vymenovania. No presadzuje sa tu ešte ďalší, možno podstatnejší zmysel celej operácie, a tým je legitimizácia výkonu moci. Leopold Kessler spolu s peniazmi odovzdáva (prostredníctvom strýka, čím ostáva neporušená jeho pasivita) svoj súhlas mocenským inštitúciám, uznáva ich nadržanosť a prijíma uniformu nie len ako znak svojej kompetencie, ale zároveň ako manifest svojej poslušnosti.

Získanie oficiálne potvrdenej kvalifikácie, a s tým spätého spoločenského postavenia, podlieha prísnemu mechanizmu vstupu. Odlíšenie tých, ktorí budú prizvaní od tých, ktorí budú vylúčení, sa opiera o absolvovanie akýchsi byrokratických iníciačných obrádov. Branie mier na uniformu, lekárska prehliadka, strihanie vlasov, kontrola rúk a výplach úst. Séria týchto zásahov verejnej moci do súkromia končí vetou: „Poníženie nesmie byť zabudnuté“. A práve oná veta nám odhaľuje dvojakú povahu integrácie Leopolda Kesslera do symbolického poriadku Nemecka. Na pozadí vonkajšieho rituálu sa vynára priestor fantázie, transgresia, ktorá potvrdzuje skúsenosť vlastného obmedzenia, vlastnej nemožnosti.

„Všetci Nemci ťa budú nenávidieť. A podľa mňa, majú svojím spôsobom pravdu.“

Vnútorňou príčinou tejto nenávisti je pocit prehry, ktorý neustále naráža na obrysy nedosiahnuteľného víťazstva v druhej svetovej vojne. Nemci nenávidia Leopolda Kesslera napriek (vďaka) tomu, že nevyužíva svoju moc, ktorá mu ako Američanovi prináleží. Ktorá je v istom zmysle povinná. Až táto pasivita dovoľuje aktualizovať tichú nemeckú agresiu a prevádza ju na konkrétnu stratégiu, stratégiu poníženia. Americká prevaha je vypudená do otvoreného priestoru Leopolda Kesslera, aby tu bola zlomená, aby tak potvrdila fantazijné víťazstvo porazených.

Súboj dvoch protichodných síl sa neuzavrel spolu s koncom vojny, naopak. Presunul sa do zamlčievanej, implicitnej zóny, do nerovnovážneho priestoru moci. Nemecký anti-amerikanizmus sa stáva *obscénnym zákonom* (S. Žižek) spoločnosti, prekračovaním verejného predpisu, ktoré nie je jeho excesom, ale triumfom. Vzťah medzi zákonom a jeho tieňom rozkladá vzťah následnosti, pretože jedno predpokladá druhé. Trvanie moci vytryskuje v sérii vždy nových udalostí, kde reč oficiálnej moci odpovedá nevšímavosti a nevšímavosť je počiatkom zatiaľ nepoznanej reči zákona.

Oslepenie

Leopold Kessler nastúpil do vlaku. Je situovaný v priestore, ako v tom viditeľnom, tak v neviditeľnej skutočnosti sociálneho priestoru. Obe sféry sa stretávajú, nachádzajú polohy vzájomnej blízkosti, vzájomne sa prijímajú v znakoch, no predsa si zachovávajú vnútornú nezávislosť. Budem teda sledovať tok obrazov a neskôr sa pokúsim nahmatať miesto, kde je viditeľné rozložené tým, čo ostáva pohľadu zapovedané.

„Nemáte vychovanie? Roleta musí byť stiahnutá. To je predpis.“

Zákon určuje, čo môže byť videné, a čo videné byť nesmie. Hranica viditeľnosti je jednou z línií vyznačujúcich normu a zakladajúcich moc zákona v geste prekročenia. Zatemnený vlak, ktorý unáša a zároveň nehybne obklopuje Leopolda Kesslera, mu vymedzuje priestor pohľadu. To neznamená, že by veciam vonku bola odňatá možnosť byť videnými. Keď Leo vytiahne roletu na okne (ploche bez vlastnej viditeľnosti), naskýta sa mu obraz žobrajúceho davu, bežiaceho pozdĺž vlaku. Pohyb vedľa pohybu, prúd vedľa prúdu. Tieto dve viditeľnosti sa však nemôžu prelínúť inak, ako v krátkom mihnutí, ktoré uniká pozornosti inštitúcií, pretože sa odohráva v prázdne onoho *medzi*. Cestujúci nastupujú a vystupujú, no akonáhle sa ocitnú na jednej alebo druhej strane prahu, dvere sa za nimi zatvoria a svojou nepriehľadnosťou ich nútia prijať nové podmienky viditeľnosti. Dôležitý teda nie je pohľad ani objekt nazerania, ale aktuálna situácia, usporiadanie svetla (M. Foucault).

Svetlo je princípom diferenciácie, no na to, aby mohlo byť zdrojom odlišností, musí byť samo odlišené. Až na protiklade svetla a tmy, dňa a noci sa ustanovuje sféra vizuálneho, až keď sa naučíme rozoznávať temné od jasného, budeme schopní postihnúť svet vecí zrakom. Zatiahnutá roleta necháva priestory po stranách okna vo vzájomnej neviditeľnosti. Neskrýva, ruší svetlo a tým uzatvára možnosť videnia. „Skutočnosť“ tam vonku, až do momentu osvetlenia, nie je pre Leopolda Kesslera skrytá, je neprítomná, pretože nevnímateľná (zvuk sa objaví takmer súčasne s momentom vytiahnutia žalúzií).

Akýmsi završením naznačenej neviditeľnosti je záblesk prezrádzajúci, no práve tak zahľajujúci udalosť demolácie. Svetlo, ktoré z vecí vyníma viditeľnosti a privádza ich k pohľadu, sa im tu stavia do cesty. Rozpúšťa pohľad v oslepení, vŕha do viditeľnosti do bezhlavého jasu. To, čo nám bráni vidieť, nie je však svetlo samotné, ale jeho hutnosť, nenásytnosť pohlcujúca každú tmavú plochu. Až v objatí osvetlenia s čiernymi miestami nachádzajú veci svoje telo, tvar a rozmery.

„Podľa, budú demolovať.“

Výzva stať sa pozorovateľom predchádza onomu uspatiu očí svetlom. Je to výzva k chvíľkovej slepote. Ale aj napriek tomu sme schopní viditeľnosť vnímať, a to v rovine sluchu. Záblesk zvuku a slov, ohlasujúce udalosť demolácie, rozoznávajú krátke švihnutie jasu ako symptóm. Teda ako priznanie priestoru evidencie, v ktorom nemusí byť všetko bezprostredne videné. Možno by stačilo zatieniť si tvár a postavili by sme sa na stranu očitých svedkov zničenia budovy, chrámu alebo žeriovov.

Nedokážeme rozhodnúť, či postavy hľadiace z okna vidia viac, ako nám dovoľuje pozícia diváka. Ich rozprávanie nehovorí o tom, čo priťahuje ich pohľady. Stíha síce akt demolácie, vysvetľuje, popisuje, ale stíha ho v reči, a preto stojí mimo obrazu. Odkazuje,

neukazuje. Vizuálne je tu podkopávané iným vizuálnym, obkružovaným rečou, ktoré uviazlo v jedinom neurčiteľnom preblesknutí.

Unášanie

„Moja choroba. Choroba, ktorú otec nikdy nepochopil. Bol som vraj chorý preto, že ma matka príliš hýčkala.“

Vety, vzpierajúce sa chápaniu homosexuality ako choroby, ktorá sa dá a musí liečiť, ukazujú odlišné orezávanie skúsenosti videného a počutého. Tú istú vec môžeme vnímať z rôznych miest, ale z každého miesta sa ukazuje ako iná. Až podmienky prepožičiavajú viditeľnostiam a reči ich evidenciu, charakter a spôsob začlenenia do systému nášho myslenia. Larryho citlivosť, ktorá nahmatala rozpojenie priestoru ne-zdravia a priestoru homosexuality, ostáva pre jeho otca nepostrehnuteľnou, utopenou v oveľa hrubšie diferencovanom svete. Rovnako ako Leopold Kessler nevie nič o tom vonku, o odrazoch svetla za nepriesvitným povlakom vlaku.

Tieto krátkozrakosti, ktoré narážajú na neoblomné susedstvá, vytvárajú pestrosť prechodne uzavretých celkov, kanálov s pevným rozpätím brehov, pásy zeme určené k zaľudneniu. Nemecká skutočnosť sa rozpadá na množstvo subkultúrnych vnímaní. Hnutie werwolfov, americký dohľad, kresťanstvo, homosexualita, peristaltika rúk unášajúca truhlu napriek verejnému zákazu zhromažďovania sa, rieka vlečúca telo Leopolda Kesslera... To všetko sú územia, ktoré si vynucujú určité konanie, určité princípy klasifikácie a zároveň ustanovujú špecifické mechanizmy pri utváraní významov. Nejde o nehybné línie sociálneho poľa, ale o prúdenia, zosuvy, výbuchy, o blúdenia a krivky pohybov.

„Nie si studený, ani horúci, preto vyvrhnem Ťa z úst svojich.“

V biblickom citáte, ktorým kňaz odpovedá na Leopoldovu otázku, sa ozývajú aspoň dve melódie. Jedna necháva zaznievať vieru, povinnosť prijať nejakú „skupinovú pravdu“ a druhá varuje pred ustrnutím pohybu, pred bezvetrím slov. Ako tieto smerovania spolu súvisia?

Larry sa oddáva svojej homosexualite, zatiaľ čo jeho sestra, Katarina Hartmann, sa necháva unášať vlnou nemeckého partizánstva. Obaja prilnuli k povrchu istého vedenia, k istému typu zážitkov. Takýto popis akoby ale niečo strácal, akoby mu vždy niečo unikalo. A uniká mu práve preto, že ono „niečo“ nezapadá do statického modelu archívu, je zbesilosťou živlu, dorážajúcou, vzdorujúcou silou prúdu. Rozdielna pravda súrodencových svetov existuje iba v pohybe.

Nepísaný zákon werwolfov vznikol ako protipohyb. Neútočí priamo na americkú nadvládu, ale na predstavu podrobeného nemeckého národa. Túžba, udeľujúca ľudskému konaniu hybnosť, smeruje k fantázii. Sľubuje slasť z prežívania vznešenosti, ktorá bola Nemcom po druhej svetovej vojne odňatá. Rovnako diskurz, ktorým rozpráva Larry, sa konštituoval až v odpovedi na heterosexuálnu kolonizáciu. Slavoj Žižek v tejto súvislosti hovorí o *ukradnutých radoostiach*, radoostiach nikdy nevlastnených, pretože vznikajú a prežívajú práve ako odcudzené až v radoostiach druhých.

Jednotlivé sociálne toky sa odštiepujú od iných tokov, stávajú sa ich kŕčom, aby im tak zabránili v ďalšom rozpínaní. Ak chceme hovoriť o pravde homosexuálnej lásky alebo

pravde nemeckého šovinizmu, musíme sem zahrnúť proces neúnavného vytvárania fantazmy a jej ožiovania aj v tých „najsponťanejších“ úkonoch. Povinnosť veriť sa mení na nutnosť. Strata tohto fantazijného tieňa „skutočnosti“ by nás uviedla do zlovestného sveta bez vlastnej organizácie. Obklopil by nás nekonečný chaos.

Kňazom sprostredkovaná hrozba „vyvrhnutia z úst“ sa obracia práve k smrteľnému úderu, ktorý by sme „realite“ zasadili zrieknutím sa fantazijnej predstavy. Jej porážkou sa končí skutočnosť, tak ako jej rozumieme. Zároveň ústa, miesto prúdení, riečisko reči, ktorá popisuje udalosti, no prepúšťa i naše fantázie, pohrdajú nehybnosťou. Pravda nie je, pravda sa zakaždým deje pod poručníctvom presných procedúr a postupov.

Dychtivosť a odstup

Aká je pravda Leopolda Kesslera?

„Nič som neurobil! Pre nikoho nepracujem!“

Nemá vlastnú vieru. To ale neznamená, že sa jej zriekol, aby do nej vnikol z opačnej strany a nechal sa utíšiť zdanlivou neviazanosťou bezbožnosti. Pretože bezbožnosť nie je ničím iným, než vierou vo svoje neverectvo, vierou rovnako nástojčivou a zotročujúcou. Leopold Kessler odpočívá v závetrí, na mieste, ktoré je pre akúkoľvek pravdu nedostupné, kde sa slovo „pravda“ rozpadá na zhuk náhodných písmen. A predsa je strhávaný rôznymi sociálnymi vzdormi a zúrivosťami, dopomáha k atentátu na novovymenovaného starostu Ravensteina, otávrá dvere verejnej moci, aby prostredníctvom neho dozerala na werwolfa Katarinu Hartmann, zastavuje vlak, čím umožňuje vykonať nelegálny pohreb... To všetko sa deje akoby samovoľne, cez prázdnotu jeho ľahostajnosti k viere. No až vďaka týmto nevedomým podľahnutiam ho môžeme vnímať ako súčasť priestoru.

Umiestnenie Leopolda Kesslera v rámci nemeckej skutočnosti by sa dalo prirovnať k tvrdeniu „hovorí sa“ v rámci reči. Ono bezmenné „hovorí sa“ je dôraznou otvorenosťou, pripravenou prijať akúkoľvek skupinovú pravdu. Chce, vyžaduje, vyzýva k vstupu každé vedenie, ktoré považujeme za nepochybné, ktoré rámujeme do uzavretosti samozrejme. Ponúka svoju nahotu tak nemeckému partizánstvu ako americkej nadradenosti. Cena, ktorú však musí zaplatiť za svoju rozkoš z toho, že sa stáva korytom, je jeho zvrchovanosť. Vzťah „hovorí sa“ k pretekajúcej reči je vždy dvojznačný. Na jednej strane tu prebýva závislosť, túžba po úplnosti, na druhej irónia. Dychtivosť a odstup.

Leopold Kessler je dutinou, do ktorej sa vkladajú viery iných, ktorý je dokonca nevedomým prostredníkom týchto prúdov, ktorý koná akoby túžil, no zároveň ostáva na vonkajšej strane, pretože nevidí ich fantazmy. Jeho konanie nemá inú intenciu, než plniť príkazy bez toho, aby si uvedomoval odkiaľ prichádzajú a kam smerujú. Chýba mu práve oná zcelujúca pravda, udeľujúca zhukom nahodilostí povahu celku. Nie, nehovorím o uzavretosti, nastavujem tvár plynutiu, prechádzaniu, šíreniu vlny strhávajúcej tie najrozličnejšie úlomky do jediného toku.

„Prepáč, že to poviem, ale mám taký pocit, že ma všetci zneužívajú. A to ma šťve!“

Žalujúci výkrik v závere filmu predstavuje moment precitnutia. Namiesto uspokojenia sa dostavuje triaška hnusu. Ono „hovorí sa“ tu nahliada svoju bezobsažnosť, dotýka sa

samé seba a v tejto výške, v mieste odkiaľ sa k sebe skláňa, rozoznáva vlastné črty. Prázdnota Leopolda Kesslera je vysotená pochybnosťou Leopolda Kesslera. Fantázia milostného aktu sa mení na znásilnenie. Leova jediná predstava, predstava pochopenia Nemecka, kde sa JA zachytáva len v tenkosti akejsi telesnej škrupiny, sa náhle rozpadá a ostáva po nej vyprahutosť nezmyslu.

Ako je ale možné vytrhnúť sa niečomu, o čom neviem, že existuje? Ak bol Leopold Kessler necitlivý k prúdom a pohybom, ktoré ho unášali, ak sa mu pred očami drobili na triešť jednotlivostí, aký odstup, od čoho, tu máme potom na mysli?

Chcela by som pripomenúť jeden z obrazov filmu, ktorý je prerezávaný pohybom vlaku, rútiaceho sa tunelom. Hrozivosť tohto obrazu sa odráža v nezadržateľnosti, v bezmocnosti voči rozbehnutému stroju. No pri pozornom vnímaní, by sme mohli objaviť ďalšiu prímes. Tou je spokojná nehybnosť vnútrajšku. Napätie, ktoré vzniká pri zdvojenom pohľade, pohľade obsahujúcom ako vnútro tak vonkajšok vlaku, hrozí explóziou, prepuknutím do plaču. Alebo hnusu.

Identita

Leopold Kessler je schopný odhaliť pohyb len v priesečníkoch jeho rôznobežných dráh. Akoby svoju postavu, obklopenú interiérom kupé, zahliadol na trase Frankfurt–Berlín z vlaku idúceho do Hamburgu. Až vo vzájomnom spochybňovaní skupinových práv začína tušiť jednotlivé sociálne toky, v momente, keď podľahne jednému z nich, a tým preruší smerovanie iného. Zrážka dvoch protichodných síl odкрýva ustanovujúce viery a robí ich pre Leopolda Kesslera viditeľnými.

Svadobnú noc s Katarínou Hartmann trávi v súkromnom kupé jej rodiny. Vtedy sa opäť ozýva hlas, ujíma sa slova a vyjavuje Leopoldove, dovtedy mlčanlivé vedomie cesty, pohybu.

„Prvýkrát zažívaš strach z toho, že si vo vlaku a nemôžeš z neho vystúpiť. A ani nevieš, kde cesta končí.“

Leopold Kessler nadobudol identitu manžela a priestor vymedzený vlastným menom náhle stratil neutralitu. Práve tento akt symbolickej straty alebo nadobudnutia tvorí námet jeho strachu. Strachu z toho, že bude vytrhnutý kódu ustanovujúcemu rodinnú prax, kódu, ktorému odteraz chce podliehať. To, čo predtým slúžilo ako miesto prechodu, sa mení na miesto možného zasiahnutia cudzou silou. Pretože už pozná svoju plnosť, pretože sa pripútalo k istej pravde. Leopold si začína uvedomovať rôzne sociálne prúdenia až v podobe nebezpečenstva. Rozoznáva ich ako vojská nepriateľských predpisov, ohrozujúce všetko, čím sa stal.

Ono zaryté kolísanie medzi jazykmi (prechádzanie z nemčiny do angličtiny), prúdmi a identitami, kolísanie spôsobujúce nevolnosť, prezrádza naše odsúdenie k pohybu. Sme súčasťou priestoru, sme teda nútení k nekonečnému behu a každé zaváhanie vyvoláva len ďalší príliv v podobe trestu. Ak nevyužijeme vlnu cudzieho pohybu, budeme jej musieť vzdorovať s o to väčším úsilím.

„A Larry...?“

„Špehoval ma, keď som šla do vily. Buď on, alebo my.“

Katarina Hartmann nesie spoluvinu za smrť svojho brata Larryho. O akej vine hovorím? Prečo je jej hlas lámaný na kolese kajúcnosti a aká moc vykonáva túto tichú tortúru? Východisko predstavuje práve prekročenie hraníc teritória, porušenie jedného zákona v mene iného. Vražda Larryho spochybňuje postavenie Katariny Hartmann ako sestry, pretože nie je v súlade so statusom súrodenca. Priestor rodiny, vyžadujúci si isté praktiky, stratégie poslušné špecifickej logike, bol znesvätený vpádom barbarskej sily werwolfizmu. No ťútosť, ktorá sprevádza Katarinino konanie, je prejavom jej trvajúcej podriadenosti Rodine, je protiúderom uctievanej a porušenej viery. Uctievanej práve preto, že akt prekročenia existuje len v myslení hranice, normy. Pocit previnenia ju vrhá späť do silového poľa rodinných vzťahov. Identita sa vyškiera svojou mnohvrstevnatosťou a pri každej príležitosti nás verejne vyhlasuje za zločincov. Sme objektami jej sadistickej slasti. Vždy je tu nejaké „my“ a nejaké „oni“. Vzdialenosť, čo sa medzi ne kladie, však nepredstavuje suverénnu rozpojenosť, práve naopak. Potrebujú sa tak, ako každá sila potrebuje vzdorujúcu protisilu, na ktorú by mohla pôsobiť, voči ktorej by sa mohla vymedzovať. Hranica je miestom ich odlišností, vzájomných nedorozumení, no zároveň miestom vzájomného prenikania, nadväzovania jedného na mlčanie druhého. My sme touto bolestnou líniou zápasu. Katarina Hartmann predlžuje tertórium víťaza, podriaďuje sa identite werwolta a zrádza svoje súrodenectvo.

„Sme Nemci, ale sme židia, ale sme Nemci...“

Stávame sa nositeľmi identít, prevozníkmi právd a šerpami jednaní, podliehame raz tej, raz onej moci. Naše túžby sú spravované rôznymi morálkami. V momente, keď sa stretnú, keď si začnú nárokovať to isté gesto, ocitáme sa v karanténe škandálu. Sme vohnaní do vylúčenia zo všetkých strán, postavení za dvere, prinútení k úniku neznámym smerom. Stojíme mimo akejkolvek morálky a súčasne podliehame všetkým práve natoľko, aby si každá z nich osobovala právo vymáhať odpustky.

Hra

Ešte raz sa vrátim k onomu hlasu bez tela, k hlasu zákona doliehajúcemu z nedostupnej blízkosti vedľajšej miestnosti, z bezvedomia pohľadu.

„Vlak klesá ku dnu. Utopíš sa. Keď poviem desať, budeš mŕtvy. Jeden, dva...“

Nechali sme sa spútať týmto hlasom, trpezlivo sme prijímali jeho podmienky a teraz by sme sa ho chceli zriecť. Radosť z prežívania fantázie filmu pretrhne predstava smrti, čo nás prinúti posunúť celý zážitok do sféry hry, z ktorej, ako veríme, sa dá kedykoľvek vystúpiť. S bujarou samopašou sa neprestávame uisťovať o tom, že my sme strojcami hry, že naše gesto vztýčeného alebo spusteného palca dokáže zastaviť celú mašinériu, pretože sa deje výhradne pre naše potešenie. No každá záplava hnevu, každý plač alebo závislosť, do ktorých sa prepadáme pri hre, nás usvedčuje z omylu. Skôr ako rola manipulátorov, zákonodarcov, nám je vnútená pozícia pútnikov hľadajúcich odpovede na hádanky Sfingy, trestajúcej každé zlyhanie zabitím. Hra je tým, čo zabíja, čo prijíma smrť za svoju súčasť, Sfinga spolu s nami len podlieha jej zákonu.

Línia prechádzania medzi Leopoldom Kesslerom a divákom, ktorú hneď v úvode prehrýzla nahota vysloveného TY, predstavuje reťaz, náhubok, náradie určené k nášmu ovládaniu

vonkajším hlasom. To on nám nedovoľuje prerušiť vzájomnosť s Leopoldom Kesslerom, zlúčenie dvoch síl tvoriace akýsi obvod, zapojený príliš dlho, než aby sme dokázali premôcť jeho zotrvačnosť. Núti nás hľadiť na vlastnú smrť. Zbytočne nafukujeme líca a žiadame pokutu za zneužitú dôveru, sme ďalej vlečení pravidlami hry. Naša dôvera chce byť vždy obmedzená, uzavretá do výhodných podmienok, no hra nie je niečo, čomu sa môžeme v ľubovlný moment vzoprieť. Je pohybom, ktorý nás unáša dokonca aj vtedy, keď už nie sme schopní ani myslieť, ani konať. Prúd rieky nesie mŕtve telo Leopolda Kesslera a hlas ešte vždy vydáva príkazy. Hra pretrváva aj v neprítomnosti hráčov, alebo práve v nej. Vyčkáva v tichosti prstokladu, aby sa náhle vynorila v novom zvuku, v novom prevedení, ktoré vzápätí znovu opustí.

„Chceš se prebudiť, aby si sa zbavil obrazu Európy. To ale nie je možné.“

Východ z hry teda neponúka smrť, s ktorou sa počíta, ktorá je jedným z herných políčok, ale definitívne zabudnutie. Tu sa otvára možnosť nášho oslobodenia sa od Leopolda Kesslera. Leopold Kessler je vleptaný do pamäte obrazu, zatiaľ čo my sme odovzdaní iba práci vlastnej, intímnej pamäte. Ak sa nám podarí zabudnúť, zabudnúť na zabúdanie, podarí sa nám zároveň vyšmyknúť zo zovretia hry, na konci ktorej stojí smrť. No s každou spomienkou ju budeme nanovo prežívať.

Telo obrazu

Napokon by som chcela prejsť od priestoru k modulácii, previesť sociálny svet Nemecka do matérie obrazu. Vizuálna rovina poskytuje filmovému rozprávaniu tvár, ktorá sa v slede označujúcich neustále mení. Zabudnime na zobrazovanie, ostanme nevšímaví k reťazcom znakov a pokúsme sa cez otvory našich zreničiek prefiltrovať čistú farebnosť, kompozíciu a perspektívu.

Farba tu nie je imanentnou vlastnosťou obrazu, ale ho zvláštnym spôsobom presahuje. Tok čierno-bielych obrazov akoby sa v istých momentoch rozbil na dve hladiny. Časť obrazu náhle vystúpi z dvojfarebného spektra a vpustí do svojej svetelnej choreografie červené plôšky. Ide o akési neočakávané tehotenstvo, o odkaz na niečo, čo je mojou súčasťou a zároveň sa odo mňa odkláňa, nadané svojím vlastným životom. Červená farba vkladá jednotlivé miesta do úvodzoviek, čím ich síce uchová ako fragment obrazu, no tým istým gestom ich z neho vyobcuje, pretože sa zároveň stávajú článkom iného celku. Aký zážitok nám ponúkajú tieto opelené obrazy, tieto predzvesti zachytávajúce celú sériu virtuálnych podôb plodu, títo zvestovatelia interpretácie?

Zoznámenie, bozk, výzva, sobáš... To všetko sú akty začiatku, prahy rôznych usporiadaní vzťahov, čo je navyše posilnené zdvojením perspektívy, rozlomením obrazu na popredie a pozadie, ktoré stráži hranica dvoch samostatných režimov. Červená farba vystupuje vo filme ako varovný signál, ako výstraha nastávajúceho, ešte nevypovedaného. Vynucuje si pozornosť, pestuje voči sebe zvláštnu citlivosť, vychováva v nás fetišistu. Sme uväznení v očakávaní opakujúcej sa výzvy a akonáhle sa objaví, prechádzame jej otovrom do iného priestoru, zapájame sa do iného okruhu. Stačí, aby sme zahliadli červené svetlo a pocíťujeme ohrozenie, strach, vzrušenie... Červená záchranná brzda vlaku, krv, alebo dotazník overujúci sympatie k nacizmu nás uvádzajú na novú obežnú

dráhu, sú prestupnými stanicami z verejného do súkromného, z politiky do intimity, z bežnej účelovosti k excesu.

Okrem farebnosti obrazu nás zasahuje aj jeho zdvojenie. Ak som pri uvažovaní o priestore používala označenia ako tok, prúd, sila, pohyb; obraz tento slovník iba doprevádza. Zároveň so sociálnymi tokmi sa pretínajú aj vizuálne toky. Vidíme Leopolda Kesslera odvádzaného pohybom vlaku, no odrazu sa vlak stratí a na jeho mieste sa objaví písmo, kolmo pretínajúce predchádzajúce smerovanie. Leopold Kessler sa tak ocitá uprostred sledu písmen ERWOL, ktorý ešte nie je slovom, no napriek tomu už lapá po význame, vdychuje ho z kontextu. Obraz sa na jednej ploche stretáva s textom, a predsa sa míňajú. Sú to proti-prúdy, prepádajúce sa jeden do druhého práve v obrysoch Leopolda Kesslera.

V úvode som spomínala anonymný hlas, ktorý podtína kontinuitu časového vedomia a strháva nás do nekonečného pádu z osi minulosť – budúcnosť. Rovnakou schopnosťou sú obdarované aj rozlomené, zdvojené obrazy Európy. Obrazy rozvirujúce usadeninu reality, obrazy, ktoré s hlasným praskotom lámu sémantickú väzbu medzi „skutočnosťou“ a filmom. Ak imaginárny svet filmu roztvára uzavretosť našej „reálnej skúsenosti“, obrazy-blíženci dosahujú ešte ďalej. Prekračujú hranicu v rámci fikcie. Nenachádzajú sa v aute priestoru žitého sveta, ale na trávniku mimo ihriska skutočnosti, na vonkajšej strane vonkajšieho územia.

Nestabilita, rozklad jedného v zrode iného, zpochybňovanie totožností, tento neutíchajúci zápas síl môžeme považovať za jeden z kľúčov k filmu Larsa von Triera EURÓPA. Akoby každý pohyb bol vyzývaný a zároveň hatený tým istým pokynutím ruky. Akoby utváranie bolo zároveň narušovaním.

Európa

„Ráno leží spací vozeň na dne rieky. Prúd otvoril dvere a ženie ňa ďalej. Nad tebou ešte žijú ľudia. Plávaj po prúde rieky...“

Slavena Pavlásková (1977)

Studentka scenáristiky a dramaturgie na Filmové fakulte Vysoké školy múzických umení v Bratislave. Pravidelne prispíva do mesačníku OS – Fórum občianskej spoločnosti.

(Adresa: Lazaretská 34, 811 09 Bratislava)

ILUMINACE

Slavena Pavlásková: Příběh Evropy

Evropa

(Europa)

Nordisk Film Production A/S

Gunnar Obel, Gerard Mital Production, PCC, WMG / The Swedish Film Institute, 1991

Režie: Lars von Trier. **Scénář:** Lars von Trier, Nielks Vorsel, Tomas Gislason. **Kamera:** Henning Bendtsen, Jean-Paul Meurisse, Edward Klosinsky. **Střih:** Herve Schneid. **Hudba:** Joakim Holbek. **Kostýmy:** Manon Rasmussen. **Produkce:** Peter Aalbaek Jensen, Bo Christensen.

Hrají: Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Udo Kier (Lawrence Hartmann), Ernst-Hugo Jaregard (strýc Kessler), Erik Merk (páter), Jorgen Reenberg (Max Hartmann), Henning Jensen (Siggy), Eddie Constantine (plukovník Harris), Max von Sydow (vypravěč) ad.

Literatura:

BOURDIEU, Pierre: *Teorie jednání*. Karolinum, nakladatelství Univerzity Karlovy, Praha 1998.

DELEUZE, Gilles: *Foucault*. Herrmann a synové, Praha 1996.

DELEUZE, Gilles: *Rokovania 1972 – 1990*. Archa, Bratislava 1998.

FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. Herrmann a synové, Praha 1996.

GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda*. In: *Myšlení o divadle II*. Herrmann a synové, Praha 1993.

GRIGGERS, Cathy: *Film Thelma a Louise a kulturní generácia novej mužatky*. In: *Opakovanie a odlišnosti*. Almanach 98, SCCA, Archa, Bratislava 1999.

ŽIŽEK, Slavoj: *Raduj sa z národa svojho ako zo seba samého*. GG, Archa, Bratislava 1995.

ŽIŽEK, Slavoj: *Mor fantázií*. Kalligram, Bratislava 1998.

SUMMARY

EUROPA

Slavena Pavlásková

The present study deals with director Lars von Trier's film *EUROPA*. The author has focused especially on the film's imaginary space. The departure point for the reflection on space was its liberation from the disciplining uniform of the single Truth. Reality diverges into a number of local, sub-cultural leads which enter into a state of mutual tension. And it is namely the cutting-across of relations between social positions that forms the nature of the symbolic space. It is therefore not a description of a rigid situational layout, but of flows, streams, landslides and eruptions. Reflection by space is reflection by an element which is in a permanent state of flux.

In the midst of these events of the film reality, the text ascribes movement to the main character, Leopold Kessler, and attaches its commentaries to the places of accumulated meaning.

Translated by Naďa Abdallaová