

# Poznámky z Eremocénu: vybrané otázky poslednej časti post-antropocentrickej trilógie Viery Čákanyovej

Jana Dudková

---

Jana Dudková: *Poznámky z Eremocénu: vybrané otázky poslednej časti post-antropocentrickej trilógie Viery Čákanyovej* [*Notes from the Eremocene: selected issues of the last part of the post-anthropocentric trilogy of Viera Čákanyová*] In: *Ostium*, vol. 19, 2023, no. 3.

---



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

*Notes from the Eremocene*: selected issues of the last part of the post-anthropocentric trilogy of Viera Čákanyová

The study focuses on the latest film by one of the most talented and in the European context most interesting contemporary Slovak directors and screenwriters, Viera Čákanyová (1980), *Notes from the Eremocene* (2023). The filmmaker herself describes it as the final part but also as a prequel of a loose trilogy, consisting of her professional debut feature *FREM* (2019) and *White on White* (2020). All of the aforementioned films bring together correlated themes with a strong international overlap: themes of artificial intelligence, climate change and the threat to extinction of the human experience or the outright extinction of humanity. In separate essayistic sections, the study analyses selected issues of the last part of the trilogy in relation to the knowledge of the previous work of Viera Čákanyová, in order to point out some aspects of posthumanism in her work.

**Keywords:** hybrid cinema, artificial intelligence, anthropocene, posthumanism, transhumanism, Viera Čákanyová

Pri príležitosti svetovej premiéry na Medzinárodnom filmovom festivale Berlinale 2023 režisérka Viera Čákanyová prezentovala *Poznámky z Eremocénu* na jednej strane ako ukončenie intuitívnej trilógie, započatej filmami *FREM* a *Biela na bielej*, a na druhej strane aj ako prequel k prvému z nich, filmu *FREM*.<sup>[1]</sup> Všetky tri časti trilógie spája podobný okruh tém, postupov a záujmov, „motívov, naratívov, otázok: umelá inteligencia, dystopická budúcnosť ľudstva, analóg vs. digitál, príroda vs. civilizácia, klimatická zmena“.<sup>[2]</sup> K tomuto výpočtu môžeme pridať, ako som sa už vyjadrila inde, aj „rozpor medzi individuálnym, subjektívnym prežívaním režisérky, ktorá je ponorená do vlastných myšlienok, a strojovou komunikáciou či prežívaním fiktívnych i reálnych umelých neurónových sietí; prelínanie prvkov a postupov fikcie, dokumentu a animácie. Z afektívneho pohľadu zase [...] výrazne nostalgický, prípadne solastalgický postoj k ľudstvu, ktorého výtopytky pokroku sa obracajú proti nemu.“<sup>[3]</sup> Z hľadiska použitých obrazových, naratívnych i auditívnych stratégií a postupov sa pritom tri časti trilógie výrazne líšia, ale z hľadiska obsahu, ale aj významových asociácií samotných postupov majú schopnosť sa navzájom dopĺňať, byť komplementárne, doslova medzi sebou komunikovať: „v terminológii kvantovej fyziky, mohli by sme povedať, že tieto tri filmy sú navzájom

prepojené, ‚komunikujú‘ spolu, ale zároveň stoja osamotene v odlišných kútoch rovnakého univerza...“[4]

Čákanyová tak v trilógii potvrdzuje svoju dávnejšiu tendenciu vracat sa k podobným okruhom tém či dokonca robiť párové filmy, akými boli napríklad jej študentské diela *Alda* (2009) a *Olda* (2011). *Poznámky z Eremocénu* sú však spomedzi troch častí trilógie tou najťažšie uchopiteľnou, najviac vzdialenou od klasického formátu filmu pre kiná a približujúcou sa k aktuálnym trendom v experimentálnom filme a video-arte. Čákanyová v nej kombinuje analógový film, nakrútený na 8 a 16 mm materiál, so zábermi nakrútenými technológiou 3D skeneru LIDAR, no zároveň aj samotné analógové zábery podrobuje, podobne ako v predchádzajúcich dvoch častiach trilógie, digitálnym zásahom, deformáciám či priamo rozkladu, tentoraz najmä prostredníctvom technológie data moshing. Tento prístup ju približuje viacerým iným umelcom,[5] dokonca jej *Poznámkam z Eremocénu* na Berlinale predchádzalo uvedenie, v rovnakej sekcii Forum, o rok staršieho filmu *Super natural* Jorge Jacomého (2022), ktorý podobne využíva „hlas“ umelej inteligencie (tentoraz v podobe titulkov), ale aj kombináciu rôznych druhov filmového materiálu, vrátane Super 8 analógových záberov a digitálnych manipulácií.[6] To však Čákanyovej prístupu neuberá na originalite a komplexnosti. Z hľadiska žánru je jej ostatný film koncipovaný ako sci-fi, odohrávajúce sa v bližšie neurčenej budúcnosti, v ktorom dve virtuálne bytosti komunikujú navzájom a hľadajú „originálnu postavu“ jednej z nich. Zo slovníku, ktorý Čákanyová vytvorila pri príležitosti uvedenia filmu na spomínanom festivale Berlinale, sa dozvedáme, že „originálna postava“ je na jednej strane „biologická kópia posthumánnej virtuálnej entity“, ale aj „analógová fosília ukrytá pod digitálnymi dátami na dne planetárnej siete (grid)“. [7] „Originálna postava“ v *Poznámkach z Eremocénu* má však podobu a hlas samotnej Čákanyovej, ktorá týmto spôsobom vytvára vlastnú autofikciu. Tým sa však znejasnenie hranice medzi ňou ako autorkou a postavou jej filmu nekončí. Kým prvá virtuálna bytosť, ktorá sa vo filme ohlásí, je okamžite rozpoznateľná ako umelá neurónová sieť vďaka svojmu strojovo znejúcemu, dokonalo príjemne ženskému, ale pritom bezemočnému hlasu, druhá bytosť má opäť hlas samotnej režisérky, ktorý sa na prvý pohľad veľmi nelíši od originálneho režisérkinho hlasu, zastupujúceho spomenutú „originálnu postavu“, dokonca si zachováva introspektívnu, mierne melancholickú farbu a tón, ktorými sa Čákanyová prezentuje vo voice-off komentároch v celej trilógii. Odlišuje ich najmä použitý jazyk a metóda tvorby zaznamenaných výpovedí: režisérka reálne prehovára iba v slovenčine, jej virtuálne alter ego je naopak v úplnosti vytvorené počítačovým programom, ktorý využíva jej hlas na tvorbu vlastných výpovedí v angličtine. Čákanyová takto fiktivizuje samu seba hneď dvakrát, dokonca vytvára druh autofikcie, ktorý sa od reality vzdaluje ešte viac než v predchádzajúcich dvoch častiach trilógie (napríklad ku koncu filmu jej „originálna postava“ zomiera, pripomínajúc aktuálnu tému smrti umelca, akú napríklad poznáme z divadelnej spolupráce Roberta Wilsona a Mariny Abramovič v *Živote a smrti Mariny Abramovič - The Life and Death of Marina Abramovič*, 2011).

Komplexnosť filmu *Poznámky z Eremocénu* však nespočíva len v hybridite použitých materiálov a postupov, v zneistení identity a „reálnosti“ jednotlivých postáv, vrátane zneistenia hranice medzi postavami a režisérkou, ale aj v tom, že z hľadiska použitých postupov tvorby obrazov a zvukov v ňom Čákanyová nastoluje dôležité otázky o budúcnosti filmového média i nám známeho sveta, ktoré ďalej korelujú s okruhom tém, ktorými sa napĺňa z obsahového hľadiska: klimatická zmena, blockchainové siete, dezilúzia z princípu zastupiteľskej demokracie, povaha vedomia a jeho koreňov, konzumný spôsob života, posthumánne identity a budúcnosť ľudstva a Zeme. Všetky tieto témy spájajú dva pojmy: na jednej strane antropocén, ktorý je zastrešujúcim pojmom vystihujúcim okruhy záujmov celej trilógie, a na druhej z neho vyplývajúci eremocén, doba osamelosti – neologizmus navrhnutý biologom Edwardom Osbornom Wilsonom, ktorý ním vyjadruje reakciu na človekom zapríčinený zánik rôznych foriem biologického života a pokles biodiverzity na Zemi.[8]

Ako som však spomínala, medzi množstvo mikrotém Čákanyovej aktuálnej trilógie patrí okrem

starosti o budúcnosť ľudstva aj starosť o budúcnosť filmu – téma pomínuteľnosti filmu sa najprv ohlasuje nostalgiou za analógovým materiálom v úvode filmu *FREM*, no postupne prechádza až k snahe prezentovať poslednú časť trilógie ako pendant správy vo fľaši a zároveň akejsi kozmickej sondy. Tým sa Čákanyová vracia k leitmotívu Zlatej platne, vyslanej do vesmíru sondou Voyager v roku 1977, ktorej útržky používa v predchádzajúcich častiach trilógie. No predovšetkým, v poslednej časti trilógie rozvíja otázku čitateľnosti filmu po zániku ľudstva.

*Poznámky z Eremocénu* sú vyskladané zo záberov, dokumentárnych, denníkových, ale aj lyrizujúco observačných (napr. epizóda s fiktívnou podobou Satoshi Nakamota pri brehu oceánu), nasledujúcich viaceré tematické digresie, no zároveň zastrešený spomínaným rozhovorom dvoch virtuálnych bytostí: vševediacej umelej neurónovej siete, a existenciálnou krízou postihnutého avataru s hlasom Viery Čákanyovej, ktorý hľadá svoj predobraz a smúti po jeho údajnej smrti. Obrazy a zvuky, ktoré sledujeme popri tomto rozhovore, je možné chápať ako stopy nášho sveta, sveta z pohľadu zárodkov filmového príbehu minulého, no predovšetkým, sveta ohmatávaného, „čítaného“, skúmaného či požieraného a v zvukovej stope doslova „oňuchávaného“ umelou inteligenciou neznámej povahy, a zároveň sledovaného v časových slučkách spomenutou dvojicou bytostí. Obrazy sú pri tejto simulácii „čítania“ poškodzované, deformované, strácajú sa a vzbudzujú pochybnosti o tom, či im umelá inteligencia rozumie. Uvedená interpretácia však pochopiteľne nie je jediná možná, a vzhľadom na množstvo ponúkaných otázok aj možných inšpiračných zdrojov (od anti-utopického románu *Koniec civilizácie* Aldousa Huxleyho[9] po rôznorodé texty vedcov a mystikov,[10] sa v nasledujúcom texte budem venovať len vybranému okruhu tém, súvisiacich s Čákanyovej reflexiou obrazovej, slovnej i emocionálnej reprezentácie sveta antropocénu.

### **Index alebo metafora? Filmový obraz sveta v zániku**

„Zanechať stopu, zmraziť čas, byť svedkom“ – dávna ľudská túžba, zhmotnená v malbe, zdokonalená vo fotografii a nakoniec vo filme, je v najnovšom Čákanyovej diele prezentovaná ako „krédo botomori ľudí“ – fiktívnej entity, ktorej pôvod, ciele a povaha sú zámerne zahmlené, no od počiatku je jasné, že predstavujú aj jedno z režisérkiných altereg, ktoré v tomto filme tematizuje.[11]

Uvedené krédo môžeme chápať ako podstatu alebo priam poslanie indexového znaku, ktorý je aj základom analógového fotografického obrazu. Paradoxne ale s botomori ľuďmi Čákanyová nespája len snahu, poslanie či túžbu nakrúcať klasické analógové filmy, ale aj prapočiatky (digitálneho) bichainu a bitcoinu či dobrovoľnú smrť alebo miznutie na mori. Rôznorodosť týchto konceptov je doplnená aj tým, že vďaka grafickému spracovaniu „vektorového priestoru“ prirodzeného jazyka[12] sa k utópii botomori pridáva aj utópia života na púšti – prvé grafické zmienky o botomori sú asociačne usúvzťažnené s „púšťnymi ľuďmi“, ktorí sa vo filme, ironicky, spájajú s materiálmi z festivalu Burning Man v Nevadskej púšti, kde namiesto oslavy antiestablishmentu a kritiky kapitalizmu, namiesto pôvodnej myšlienky oslavy slobody, demokracie a umenia, návratu ku koreňom a tradičným spoločenstvám, vidíme polonahé, často bizarne „nastajlované“, mladé telá na bicykloch a korčuliach, kapitalizujúce svoj výzor, aby sa v lepšom prípade dostali k partnerom či erotickému dobrodružstvu.[13]

Čákanyová však aj tieto zábery podrobuje data moshingu a digitálnym deformáciám, navodzujúc pocit, že ich skúma zvedavá umelá inteligencia. Podobným spôsobom však alienizuje všetky analógové zábery. Klasický filmový materiál je nosičom indexov skutočného sveta, no sám je krehký a spolu so stopami tohto sveta sa stáva objektom skúmavého pohľadu a doslova apetítu umelej inteligencie, ktorá ho „oňucháva“, skúma,[14] rozkladá, poškodzuje.

Pre *Poznámky z Eremocénu* platí, čo Michaela Hučko Paštéková píše už o filme *FREM*: „[m]ôže byť čímkoľvek a v istom zmysle aj o čomkoľvek. [...] [Viera Čákanyová] nevkladá doň žiadne jednoznačné inštrukcie, postupne rozkladá všetko, čo by sa mohlo na počiatku javiť ako oporný bod. Rozpúšťa predpokladané významy...“[15]

Hoci v celej svojej trilógii prináša znepokojenie nad hroziacou prevahou umelej inteligencie, Čákanyová v každej jej časti vášnivo skúma aj kreatívne a estetické možnosti digitálnych manipulácií a nových digitálnych technológií. Preto neprekvapí, ak nemecký odborník na vizuálnu kultúru Simon Rothöhler píše, že „*Poznámky z Eremocénu* prinášajú naliehavo proklamovanú antidigitálnu rétoriku do estetických zón tolerantnejších k nejednoznačnosti“, pretože sa v zásade sústredia najmä na „otázky čitateľnosti antropogénnych zápisov - bez ohľadu na to, či sú vytvorené analógovou alebo digitálnou technológiou“.[16]

Napriek tomu, je v Čákanyovej tvorbe nostalgia za indexovým znakom - a analógovým materiálom - stále aj nostalgiou za svetom, ktorý mizne. Analógový dokumentárny materiál má schopnosť zachytávať prítomnosť a konzervovať ju, svedčiť o prítomnosti vecí, ktoré už nie sú, živočíchov, ktoré možno už sú či čoskoro budú vyhynuté, dokonca tak prchavých okamihov, ako sú záblesky svetla na morských vlnách. Aj preto sú v úvode *FREMU* zostrihané analógové obrazy, ktoré z obsahového hľadiska spája najmä dôraz na telesnosť, prchavosť a viscerálny aspekt sveta: vietor vo vlasoch, morské vlny, krádeľ čajok, hrajúce sa deti, rastliny vo vode, ale aj pitvané a mŕtve zvieratá. Z týchto obrazov Čákanyová časť použije aj v závere *Poznámok z Eremocénu*, pitvané zvieratá však vynechá: vidíme skôr obrazy spojené s morom, vodou, morskou flórou a faunou. Súvisí to s dôrazom na morský živel a metaforu mora, ktorá je v tomto filme dominantná oproti dôrazu na bielu, snežnú krajinu v prvých dvoch častiach trilógie.

V filme *FREM* digitálne poškodzované analógové obrazy, nakrútené režisérkou prevažne na Novom Zélande, napokon ustupujú digitálnym záberom nakrúteným z dronu, kde do výrazu prichádza strnulosť, nehybnosť, umieranie antarktiskej krajiny a zvierat. Vo filme *Biela na bielej* dôraz na antarktickú krajinu pokračuje, no je položený skôr na majestátnosť krajiny, ktorá presahuje človeka a stále má schopnosť hrať v jeho neprospech, ale zároveň je sama zraniteľná a pomínutelná, meniac sa pri zmenách počasia, podliehajúca klimatickým procesom (padnutie ľadovca do mora, ktoré Čákanyovej kameraman tesne minie, nestihne nakrútiť). Paradoxne tu väčšinu záberov nakrútila Čákanyová na digitálnu kameru Sony Alpha,[17] čím už spojenie úcty k prírode a telesnosti len s analógovým obrazom problematizuje. Vo filme *Poznámky z Eremocénu* sa však opäť raz vracia k prepojeniu analógového obrazu a úcty k prírode, v tomto filme však mizne dôraz na krajinu, a objavuje sa leitmotív mora - metafora prapočiatku sveta. Na mori zmizne, podľa fikcie vyslovenej umelou inteligenciou, Satoshi Nakamoto, prvý botomori (v skutočnosti pseudonym osoby či skupiny osôb, ktoré stoja za vznikom bitcoinu). Na mori chce zmiznúť režisérka filmu, resp. jej slovenské, introspektívne alterego. Zmiznutie na mori je radikálnym návratom k prírode a koreňom sveta. No je to aj more, celý tento svet, táto Zem, ktorá možno zmizne tiež: preto v závere filmu vidíme kombináciu analógových záberov morských vln nakrútených z lode a digitálnych záberov vesmírnych telies a Zeme videnej z vesmíru.

Napätie medzi indexovým znakom analógového filmu a počítačovými softwermi vytvoreným obrazom je na jednej strane napätím medzi „starým“, uchopeným so silnou dávkou nostalgie, a „novým“, ktoré Čákanyová skúma bez averzie, so zanietením hľadajúc jeho kreatívne možnosti, a na druhej strane je aj napätím medzi skutočným a virtuálnym. Hranica medzi oboma sa však stiera. Analógové obrazy podliehajú aj v tomto filme, podobne ako v úvode *FREMu*, digitálnym manipuláciám: a opäť raz ide najmä o digitálne vytvorené glitche, poškodenia obrazu, ktoré vo zvukovej rovine (nostalgicky) odkazujú na dávnu éru videoprehrávačov: obraz sa rozkladá na pixely technikou data moshingu, no vo zvukovej stope počujeme napodobeninu zvuku zadržávajúceho sa prehrávača, a následne sa cez obraz vždy objavia navzájom sa prekrývajúce titulky, v ktorých sotva zreteľne môžeme vidieť nápis „poškodený“. Podobne, ako je zraniteľný analógový film, zdá sa, že pomínutelným sa stáva aj film digitálny: aj preto *Poznámky z Eremocénu* nesú, verné morskej metaforike, logline „správa vo fľaši, hodená do mora dát“.[18] Fiktivizovaná postava Viery Čákanyovej ako botomori podivinky na analóg nakrúca takúto správu o svete, ktorý ju obkolesuje, ale to, čo je predložené umelej inteligencii alebo



inteligenciám nejstej identity, nie sú len jej zábery, ale aj digitálne generované zábery analógového sveta, skenované LIDAR-om. Aj digitálne obrazy v tomto filme vychádzajú z reálnych predobrazov a sú istým druhom digitálneho indexu. A ich morálna povaha je porovnateľná so zábermi nakrútenými na analóg. Tak, ako LIDAR skenuje okrem ľudského sveta aj stromy v lese, na druhej strane zábery, nakrúcané na analóg, už nesúvisia len so snahou zachytiť fenomény hodné zachovania v pamäti, ako sa zdá z úvodu k filmu *FREM*. Retro kamerou bolex sú napríklad s ironicko-melancholickým podtextom zachytávané aj hyper-gýčové Vianočné výzdoby (pri dôkladnejšom pohľade sa aj tie objavia v úvode *FREM-u*), ale aj zhromaždenia na Námestí slobody v Bratislave či protest pro-klimatickej mládeže v uholnej bani v Nemecku, v oboch prípadoch s pachutou dezilúzie. Aktivistická mládež pripomína režisérke skautský tábor, nosí obrovské plastové vesty a zanecháva po sebe hromadu plastov a unavených policajtov, demokratické zhromaždenia sú zas konfrontované so zábermi na krajne pravicových poslancov a zvukovou nahrávkou matematika Ralpa Merkleho, ktorý rozpráva o nezmyselnosti volieb. Podobne, medzi zábery vytvorené LIDAR-om patria okrem záberov na stromy v lese či Viery Čákanyovej v kresle aj hodnotovo ambivalentné zábery volebných miestností počas slovenských parlamentných volieb z roku 2020.

Vo filme *FREM* konfrontovala Čákanyová dva pomerne jasne ohraničené koncepty a druhy materiálu: analógové zábery telesného sveta a digitálne zábery umierajúceho kontinentu zachytené akoby neosobným okom umelej inteligencie. V *Poznámkach z Eremocénu* jasná ohraničenosť týchto konceptov mizne. V závere filmu sa objaví citát z úvodu *FREMu*, tento raz prednesený v režisérkinom materinskom jazyku: „Natočila som tieto obrázky, tieto krásne, náhodné zábery na analóg, ako spomienku na analógovú hmotu, na biologickú hmotu, na nás.“ No azda práve preto, že ide o materinský jazyk, a nie angličtinu ako v úvode jej debutu, režisérka si neodpustí dôvetok o patetickosti vlastných slov. Podobne, ako vo filme *Biela na bielej* do zostrihu analógových obrazov už nedostáva len javy, hodné zapamätania, ale aj javy svedčiacie o absurdite antropocentrického sveta. A nie sú to už len Dominikom Jursom nakrútené obrazy z exotického Číny (aké sme videli v závere filmu *Biela na bielej*) či podivné zábery z festivalu Burning Man, ale aj zábery z bezprostrednej blízkosti, zo Slovenska či neďalekých krajín Európy (Nemecka). Téma filmu ako indexu, ale aj metafory krásneho no i ľudskou sebadeštruktívnou povahou ničného sveta sa postupne prepája s ďalšou témou, ktorej sa budem venovať v tomto texte.

## Earth Grief

Súbežne s témou antropocénu sa ako červená niť celou Čákanyovou trilógiou tiahne téma klimatickej zmeny a najmä vzťahu človeka k prírode. V celovečernom debute *FREM* je prítomná skôr nepriamo. Čákanyová ju osvetľuje len v mimofilmových výpovediach, keď napríklad hovorí: „Antarktída pre mňa symbolizuje klimatické procesy [...]. Dejisko filmu má aj takýto dystopický rozmer. Môže byť rovnako krajinou pred človekom i krajinou po zániku ľudstva.“<sup>[19]</sup> Vo filme *Biela na bielej* sa už ku klimatickej zmene režisérka vyjadruje priamo, vo vlastných vnútorných monológoch, ktoré si zaznamenala počas nakrúcania filmu *FREM* vo forme videodenníka. Téma klimatickej zmeny sa tu objavuje len v niekoľkých epizódach, zato so silnou dávkou dezilúzie z postojom ľudstva, vrátane vlastného úsilia či úsilia vedcov, ktorí ju skúmajú, no nezvratne tým zvyšujú uhlíkovú stopu.<sup>[20]</sup>

V *Poznámkach z Eremocénu* je však klimatická zmena opäť skôr istým podtextom, pozadím stavu sveta, nepriamo obsiahnutého v pojme „eremocén“. Ten Čákanyová skúma najmä v kontexte digitalizácie sveta, krízy zastupiteľskej demokracie, konzumného kapitalizmu, ale aj pandémie, počas ktorej nakrúcala časť tohto filmu – oveľa menej v kontexte klimatickej zmeny. Kým prvé dve časti trilógie sme teda mohli vnímať ako prejavy solastalgie, neologizmu navrhnutého filozofom Glennom Albrechtom, ktorý odkazuje na emocionálnu a existenciálnu úzkosť z klimatickej zmeny,<sup>[21]</sup> vo filme *Poznámky z Eremocénu* už Čákanyová spochybňuje aj samotnú túto úzkosť a hlasom bezemočnej, neempatickej umelej inteligencie alienizuje depresiu ako čisto ľudskú reakciu na neutešený stav sveta. Je to len nerovnováha chemických látok v mozgu, vysvetľuje umelá neurónová sieť anglickému

avataru režisérky, hoci v závere filmu ho, samého sa priznávajúceho k depresii, utešuje, že ide o prirodzenú reakciu na stratu svojho predobrazu. Depresia avatara je vyjadrením jeho konečného poľudštenia. Depresiou trpel, ako sugeruje film, aj Satoshi Nakamoto, ktorého fiktívnu podobu hranú hercom vidíme bez nálady obkolesenú neporiadkom a vykonávajúcu nezmyselné činnosti na pláži. A dezilúziu z aktuálneho stavu sveta priznáva aj slovenské alterego režisérky, i keď skôr na pozadí záberov „demokratického“ zhromaždenia na Námestí slobody v Bratislave.

Ako sa dá na túto situáciu adaptovať?

V kontexte klimatickej zmeny spisovateľ Stephen Harrod Buhner navrhuje viesť dialóg so Zemou, pochopiť, že je „čosi oveľa staršie, väčšie a mocnejšie ako sme my“.<sup>[22]</sup> Po rokoch ekologického aktivizmu sa Buhner pokúša presadzovať cestu zmeny zvnútra, zmeny vnútornej klímy mysle, cestu „do a cez žiaľ a stratu“ spojenú s klimatickou zmenou a odsudzuje monoteistickú, kapitalistickú západnú kultúru i väčšinu novinárov a vedcov. Tí podľa neho iba upevňujú aktuálny stav nesprávnym používaním jazyka, ktorý kladie vinu na „nás“, naše pocity a zodpovednosť.

Panteistické, ale aj jednostranné uvažovanie Buhnera je napriek jeho nedostatkom do veľkej miery blízke uvažovaniu Viery Čákanyovej. Jej priznané inšpiračné zdroje súvisia s podrobným skúmaním vedeckých článkov, štúdií a teórií vedcov, ku ktorým sa vracia počas celej svojej tvorby, no aj vtedy, keď im dáva hlavný hlas, ako v televíznom filme *Ruky v hlave* (2013), kombinuje oficiálnu vedu s alternatívnymi prístupmi, ktoré relativizujú antropocentrizmus. Vo svojej tvorbe kladie do opozície neosobné výsledky vedy s krehkosťou človeka, zvierat i rastlín, ale aj s monumentálnosťou prírody, ktorá je, ako poznamenáva Buhner oveľa staršia a mocnejšia ako my sami. Na rozdiel od Buhnera, ktorého myslenie je utopické a zamerané na zmenu stavu mysle celého ľudstva, na vzburu obyčajných ľudí proti korporátom a vedcom, Čákanyová však radšej vytvára radikálne individuálny, silne autofikčný, ale aj osobný a emocionálne zaangažovaný projekt ako odpoveď na hroziaci koniec ľudskej civilizácie. Vedu, rovnako ako predstavy o jednote ľudstva a kolektívnych identitách, prezentuje ako utopické projekty rovnako ako new ageistické predstavy o liečení meditáciou – zvukovú nahrávku meditačného tréningu napríklad kombinuje so zábermi na padajúceho kozmonauta, ktoré nakrútila pre multimediálny projekt *Muž v skafandri* (2020).

Čákanyová na druhej strane fascinuje svet nedotknutej prírody, či už ide o antarktickú krajinu alebo more, zaujíma ju svet rastlín aj zvierat. Analógové materiály, ktoré nakrúca sú do veľkej miery venované práve im, pričom zábery civilizačných výdobytkov, či už nakrútené ňou samou v rôznych častiach sveta, alebo kolegom Dominikom Jursom v Číne spravidla obsahujú viac alebo menej zreteľnú dávku irónie: vo filme *Biela na bielej* zachytáva Čákanyová osamelé a často sa nudiace osadenstvo vedeckej stanice na Antarktíde, ale aj turistov, ktorí sem chodia na veľkých lodiach iba preto, aby si odfotovali posledných tučniakov. V závere použije zostrih záberov z Číny, kde je krehkosť staroby v záberoch z domova dôchodcov konfrontovaná so zábermi vpreparovaných psov a ľudských kostier v groteskne pôsobiacich pózach z prírodopisného múzea. A napokon v *Poznámkach z Eremocénu* kombinuje zábery na obriu vianočnú výzdobu aj vianočné sprievody na člnoch a traktoroch, zábery volebných miestností, politicky motivovaných zhromaždení v Bratislave, zábery protestu pro-klimatickej mládeže v uhoľných doloch či zábery z festivalu Burning Man, všetky sa ironicky stavajúce k súčasnej západnej civilizácii – svetu konzumu, ktorý prestupuje aj činnosť údajných klimatických aktivistov (napr. ich plastové oblečenie), svetu bez autentickej viery alebo s vierou opakovane zrádzanou (k volebným protestom ironicky znie „hymna“ Nežnej revolúcie, pieseň Ivana Hoffmana *Slúbili sme si lásku*).

Rešpekt ku krásam miznúcej prírody je prestúpený dezilúziou z ľudského sveta. Všetky ľudské výdobytky progresu akoby sa obracali proti človeku a planéte. V tomto kontexte nahradenie človeka umelou inteligenciou vníma Čákanyová už nie ako ľudskosť ohrozujúcu možnosť, ako v prvých častiach trilógie, ale ako neodvratnú budúcnosť, ku ktorej sa však stavia ambivalentne – vo filme

zdôrazňuje napríklad utopické aspekty využívania umelej inteligencie, obsahujúce nádej na demokratickejšiu spoločnosť (blockchainy), a svoj anglický avatar poludšťuje existenciálnymi otázkami či smútkom, priamo nadväzujúc na predobraz Anny Kariny vo filme *Alphaville* (r. Jean-Luc Godard, 1965). Na druhej strane, sama sa identifikuje s projektom dobrovoľného dištancovania sa od svojich výtvorov prostredníctvom návratu k prírode: chce odplávať loďou (na Antarktídu) či priamo zmiznúť na mori. Vo fiktívnom príbehu sa k takémuto projektu prikloní aj jej ďalšie alterego, vynálezca bitcoinu Satoshi Nakamoto, ktorý mizne práve na mori: predtým ho vidíme nahého sedieť na suchom kmeni stromu na brehu oceánu či celé minúty sa kúpať vo vode. Nakamoto s hlasom výtvarníka Andrása Cséfalvayho vysvetľuje: „Keď som bol mladší, myslel som si, že sentiment k prírode je iba ilúzia. [...] My tú ilúziu zo zvyku živíme, ale je to minulosť. Ako keď vám odumrie noha, odrežú vám ju... a vy ju stále cítite. [...] Mal som tieto predstavy o svetlej a nablýskanej technologickej budúcnosti, a nevedel som predvídať dôsledky svojich objavov.“ Dlhý monológ sprevádzaný analógovými zábermi zvierat, rastlín, kameňov a vody – deformovaných a skúmaných umelou inteligenciou – uzatvára slovami: „radšej si zaplávam v skutočnom oceáne.“

Hoci „skutočná“ (tiež však fiktívna)[23] postava Nakamota je vynálezcom bitcoinu, v Čákanyovej filme na svoj vynález zanevrie.[24] Viac ho zaujíma návrat k prírode. Téma vytriezvenia z vlastného vynálezu sa opakuje aj v zvukových záznamoch prednášok Ralpa Merkleho, v ktorých na jednej strane vyjadruje skepsu z princípu demokratických volieb, opakovane zlyhávajúcich na ľudských slabostiach, ale na druhej strane varuje aj pred monopolom umelej inteligencie, ktorá môže človeka v konečnom dôsledku ohroziť. Popri týchto úvahách Merkle tiež trochu otrávene vysvetľuje fungovanie svojho azda najznámejšieho vynálezu, tzv. Merkleho stromu, na ktorom spočíva aj princíp kryptomien. Jeho výklad je sprevádzaný LIDAR-om vytvorenými zábermi na stromy v lese. Oko „kamery“ ohmatáva kmene stromov zhora nadol a opačne, prepadáva sa do hĺbok až k pomyselným koreňom, pričom obraz je okrem Merkleho slov sprevádzaný aj známym zvukom „oňuchávania“, ktorý personifikuje umelú inteligenciu už od filmu *FREM*. [25] Namiesto skutočných stromov sledujeme stromy videné doslova počítačovým softvérom, namiesto o skutočných stromoch sa dozvedáme o metafore stromu a jeho listov z oblasti kybernetiky. Paradoxne však opakujúci sa záber stromov patrí medzi tie druhy obrazov, ktoré do Čákanyovej trilógie prinášajú moment transcendencie. Ukazuje sa, že niektoré analógové obrazy namiesto momentu transcendencie vytvárajú skôr ironický komentár našej spoločenskej skutočnosti, a naopak, digitálne vytvorené alebo upravené obrazy pomáhajú divákovi dostať sa za závislosť na svojej fyzickej existencii. Medzi najsilnejšie momenty filmu tak patria sekvencie, v ktorých si dve virtuálne bytosti púšťajú staré „pesničky“ sprevádzané počítačovo generovanými animáciami. Pieseň Nicka Cavea *Higgs Boson Blues* (2013) sprevádza animovaná sekvencia zobrazujúca čosi medzi objektívom kamery, červou dierou a čiernou dierou vyplývajúcou a nanovo pohlcujúcou planéty. Text odkazuje na stratu pamäti, horiace stromy, nezáujem o budúcnosť horúcej noci a môže teda sugerovať obrazy spojené s klimatickou zmenou, [26] no popritom je melancholickou reprezentáciou ľudskosti subjektu piesne, použitou ako súčasť princípu vesmírnej sondy alebo Zlatej platne so zvukmi Zeme určenými pre neznámeho adresáta mimo našej planéty. Počítačovou animáciou vytvorené obrazy zas reprezentujú mohutnosť vesmíru, ktorý prekračuje ľudskú existenciu, ale tieto obrazy sú rámované aj odkazom na objektív filmovej kamery, vynález, ktorý Čákanyová asocjuje s fiktívnou identitou botomori ako metaforou zanikajúcej ľudskosti.

Podobne koncipovaným je aj záver filmu, kde analógové obrazy morských vln a Čákanyovej sediacej v kajute lode plynule prechádzajú do počítačovo animovaných obrazov Zeme a napokon ďalších vesmírnych telies, všetko sprevádzané piesňou, ktorú Čákanyová podľa vlastných slov [27] mala vybrať takmer od začiatku prác na filme: *Boat song* (2013) francúzskeho režiséra hudobných klipov, grafického dizajnéra a hudobníka Yoanna Lemoina vystupujúceho pod umeleckým menom Woodkid. Túto pieseň „pustí“ avatar Viery Čákanyovej po tom, ako sa dozvedel o naplnení ľudského osudu svojho predobrazu, a ako mu jeho (jej) spolubesedníčka, umelá neurónová sieť, oznámila, že

ide o koniec hry. V závere je vršenie metafor spojených s identitou botomori ľudí (more, loď, samotný text piesne, ktorý priamo pripomína botomori osud[28]) ešte zreteľnejšie a opäť zasadené do kontextu pominutelnosti nielen ľudskej civilizácie, ale aj samotnej Zeme z pohľadu večnosti vesmíru. Záver filmu reprodukuje známy trópus ekokritického filmu: pohľad zhora, z vesmíru podľa štúdie Marka Minstera predstavuje vzdalovanie sa od „úzkoprsej, enviromentálne škodlivej [...] pozície k morálne nadradenému, ekologicky uvedomelému postoju“.[29]

Ukazuje sa opäť, že analógový aj digitálny obraz Čákanyová pomerne rovnocenne chápe ako súčasť ľudského sveta, ktoré sú schopné pretlmočiť jeho pozitívne, ale aj negatívne vlastnosti. Prestupovanie analógu a digitálu pritom odkazuje k intervenciám zvedavej umelej inteligencie, ktorá priamo skenuje prirodzený i ľudský svet (technológiou LIDARU), ale aj ohmatáva a poškodzuje analógové, ľuďmi vytvorené záznamy sveta. Zo sci-fi naratívu filmu vyplýva, že ľudský svet zmizol, ostal nahradený virtuálnymi avatarimi a umelými neurónovými sieťami, že azda zmizla aj Zem, no správa o ľudskej civilizácii ostala.

### **Prirodzený jazyk**

Zatiaľ čo *FREM* prezentuje pohľad fiktívnej umelej neurónovej siete, *Biela na bielej* na pozadí obrazov nakrútených samotnou režisérkou poskytuje simuláciu rozhovoru medzi takouto sieťou, nazvanou ann\_w, a ňou. Rozhovor prebieha v angličtine a dopĺňajú ho komentáre režisérky, jej úvahy, v slovenčine. Tým sa tematizuje aj akási pomyselná dištanc medzi vonkajším a vnútorným: angličtina symbolizuje svetový jazyk, ktorým režisérka prehovára k svetu, aj keď v podobe zdanlivo intímneho rozhovoru s umelou neurónovou sieťou, a slovenčina jej materinský či dominantne používaný jazyk – ním formuluje svoje vnútorné, často hovorovo sformulované úvahy, o ktorých si nie je istá, či niekedy budú zverejnené.

Z podobnej duality materinského jazyka a angličtiny ako novodobého esperanta vychádza Čákanyová aj vo filme *Poznámky z Eremocénu*. Je to ďalšia jednotiacia linka celej trilógie, no všetky tri filmy jazyk používajú odlišným spôsobom. V poslednej časti tohto textu sa preto budem venovať téme prirodzeného jazyka, ktorá z implicitnej prítomnosti v prvých dvoch častiach trilógie napokon presakuje do jej poslednej časti ako jedna z primárnych.

Väčšia časť filmu *Poznámky z Eremocénu* je nahovorená v anglickom jazyku, v ktorom film aj začína: opäť raz rozhovorom medzi umelou neurónovou sieťou a hlasom, ktorý na základe znalostí Čákanyovej predchádzajúcich filmov môžeme rozpoznať práve ako jej vlastný (až neskôr sa ukáže, že ide o počítačovo vytvorené prehovory). Kým *Biela na bielej* v slovenskej verzii začala aspoň slovenským titulkom, osvetľujúcim vznik filmu, tentoraz sa ako prvý jazyk filmu objavuje angličtina – podobne, ako vo filme *FREM*. V ňom režisérka predniesla nostalgické slová o analógovom obraze práve v anglickom jazyku. Vo filme *Poznámky z Eremocénu* však prvé slová prednesie ženský hlas, zastupujúci umelú neurónovú sieť. Vo zvyšku filmu je anglický stále dominantným jazykom, v ňom naďalej prebieha konverzácia režisérky (jej virtuálneho alterega) s umelou neurónovou sieťou, v ňom sú nahovorené nahrávky Raplha Merkleho aj fiktívne „nahrávky“ Satoshi Nakamota, v ňom sú uvedené titulky, ktoré formou asociačných trsov spracúvajú témy, ktorými sa Čákanyová zaoberá vo filme – reprezentujúce vektorový priestor prirodzeného jazyka.[30]

Po druhej sade titulov – „botomori“ a s ním súvisiaci trs „zanechať stopu“, „zmraziť čas“, „byť svedkom“ – prvýkrát počujeme aj samotnú režisérku prehovoriť v slovenskom jazyku. Jej prvé slová v slovenčine sú signifikantné a dobre ilustrujú úlohu, ktorú slovenčina hrá vo filme: „Pre toho, kto nájde tento odkaz: je to filmový záznam tvorený kryštálmi halogenidov striebra, ktoré reagujú na svetlo a tvoria latentný obraz na celuloidovom páse s pomocou prístroja, ktorý sa nazýva filmová kamera.“ Slovenčina je režisérkiným vnútorným jazykom, v ktorom premýšľa o svete. Angličtina je jazyk, v ktorom jej počítačový hlasový avatar komunikuje s umelou neurónovou sieťou, pričom pre diváka nie je vždy jasné, či v nej komunikuje ona, alebo jej dvojníčka, virtuálna počítačovo vytvorená



postava. V slovenčine sa napokon Čákanyová lúči s divákom, keď zopakuje prvú vetu úvodu, aký v angličtine nahovorila k filmu *FREM* – no na rozdiel od *FREMU* tentokrát svoje slová sebaironicky okomentuje: „bože, to je patetické! Ale tak, posledný odkaz asi musí byť...“ (tu sa obraz znejasní, prúd reči sa zadrhne a objaví sa už známy, opakujúci sa sotva zretelný titulok „poškodený“).

Čákanyová používa kombináciu angličtiny a slovenčiny pomerne nespútane už od svojich študentských a televíznych filmov: v anglickom jazyku začína televízny film *Ruky v hlave*, archívne anglické nahrávky sú použité aj vo filme *100 dní* (2009), kde je navyše dominantným jazykom filmu maďarčina. Téma prirodzeného jazyka sa objavuje medzi okruhmi Čákanyovej záujmov pomerne skoro: súvisí už s jej „prirodzenou“ voľbou slovenčiny, v ktorej je nahovorená časť jej študentských filmov z FAMU, ale aj s jej potrebou prirodzene striedať vlastné materiály s archívnymi a privlastnenými, často nakrútenými práve v angličtine. Pre Čákanyovú je teda striedanie jazykov pomerne charakteristické, no v ostatnej trilógii ho začína skúmať hlbšie, až sa prirodzený jazyk stáva jednou z nových tém, spolu s pandémiou, princípmi demokracie, slobodných volieb a blockchainovch sietí pridaných do poslednej časti.

Prirodzený jazyk sa však vo filme *Poznámky z Eremocénu* objavuje v rôznych varietach, od človekom nahovoreného slova cez jeho rôzne digitálne verzie. Situácia je podobná ako v prípade obrazu, ktorý je rozčlenený do štyroch pomyselných oblastí: človekom nakrútené analógové zábery, obrazy naskenované 3D skenerom (vychádzajúce tak ako analógové zábery z reálnej fyzickej skutočnosti), počítačové (digitálne) animácie – čisto virtuálne – a napokon digitálne intervencie do obrazu, najmä analógového. Tvorba niektorých obrazov, či už analógových alebo digitálnych, je teda vo veľkej miere ovládaná človekom a vychádza z prítomnosti skutočného sveta. V iných prípadoch je do veľkej miery ovládaná počítačovými softvérmi. V prípade sveta slova je situácia podobná: titulky sú generované počítačovým softvérom a zvukové nahrávky nepochádzajú vždy od živých ľudí, ale sú taktiež generované počítačovo.

Táto variabilita obrazov a slov z hľadiska ich genézy priamo súvisí s Čákanyovej záujmom o to, akým spôsobom im rozumie umelá inteligencia. Režisérka využíva umelú inteligenciu na ich tvorbu a simuluje aj spôsob, akým umelá inteligencia nakladá s „nájdennými“ obrazmi a slovami, akým ich často rozkladá a poškodzuje. V poslednej časti trilógie však umelá inteligencia generuje aj „vektorový priestor“, v ktorom „sa vynárajú a miznú najrôznejšie pojmy. Umocňujú, čo sa odvíja v beztak eklektickej kinematografickej výpovedi či priamo vytvárajú nové významy... Často je to práve hra viacmyslov, čo podporuje nielen juxtapozícia pojmov v postupnosti s ďalšími, ale aj ich prekryvanie jedného cez druhý. Film s nimi nadobúda neobyčajne hravú a zvedavú hmotu, ktorá prepája osobné s politickým...“<sup>[31]</sup> Vektor sa stáva „akýmsi spresňujúcim vodidlom pre spontánnu silu pohyblivého obrazu. Táto spleť pojmov by si v niektorých prípadoch zaslúžila vlastný terminologický slovník, niečo ako bedeker pre čítanie filmu“<sup>[32]</sup> – ktorý Čákanyová pri príležitosti uvedenia filmu na Berlinale nakoniec naozaj aj vytvorila.<sup>[33]</sup>

Vektorový priestor podľa neho „graficky reprezentuje spôsob, akým umelá inteligencia / umelé neurónové siete ‚rozumejú‘ modelom prirodzeného jazyka“, pričom sú „slová a frázy zo slovníka mapované do vektorov, ktoré kódujú význam slov; očakáva sa, že slová, ktoré sú si vo vektorovom priestore bližšie, budú mať podobný význam“.<sup>[34]</sup> Takto vzniknuté asociačné trsy v zásade pripomínajú ľudské asociácie a najmä v úvode filmu vystihujú výrazne heterogénny okruh tém, ktorý Čákanyovú motivoval k vytvoreniu filmu.<sup>[35]</sup> Na druhej strane sa ukazuje, že graficky znázornený vektorový priestor je fragmentárny a nesúvislý a Čákanyová sa právom zamýšľa nad otázkou prežitia prirodzených jazykov. Jej slovenské alterego sa pýta: „Niekedy rozmýšľam, čo sa stane s touto správou. A ako dlho budú viditeľné tieto obrázky. Aj jazyk, ktorým vyjadrujem tieto svoje postrehy, čoskoro prestane existovať. Vytratia sa gramatické štruktúry a zostanú len zhluky hlások, melódia reči, farba hlasu. Prídu iné, exaktnejšie nástroje, pomocou ktorých budú naši virtuálni potomkovia vykonávať operácie na povrchu reality.“ Tieto slová sú sprevádzané abstraktnými obrazcami, cez

ktoré len nejasne presvitajú analógové zábery na ľudí a autá na brehu akejsi vody, bez jasnej informačnej hodnoty.

Tým naliehavejšia sa otvára otázka malých prirodzených jazykov, akým je slovenčina: anglický avatar slovenského alterega režisérky sa pokúša priblížiť svojmu predobrazu tým, že sa naučí po slovensky. Do konca filmu sa mu (jej) to však nepodarí: a to aj napriek tomu, že sa naučil pociťovať smútok ako súčasť jej botomori identity. „Podarilo sa ti rekonštruovať vektorový priestor pre slovenčinu?“, pýta sa umelá neurónová sieť. „Čiastočne. Ale stále neviem hovoriť po slovensky“, odpovedá avatar. Strojový ženský hlas jej radí, že môže vyplniť medzery a všetko preložiť do angličtiny. Následne už vyhlási, že hra je skončená.

Reakcia avataru je, že sa rozhodne pustiť „jej“ – Čákanyovej ľudskému alteregu – pieseň na rozlúčku. Pokus o rekonštrukciu skutočne „prirodzeného“ – materinského jazyka režisérky zlyhal, všetko pohltila neosobná angličtina, ktorá už prestala byť ľudským esperantom, a len vágne sa približuje svetu vecí. Preto, keď znejú slová Ralpha Merkleho o hašovacích funkciách a „Merkleho strome“, sledujeme počítačovým softvérom skenované stromy a keď postava Satoshi Nakamota hovorí o svojom vzťahu k prírode, sledujeme obrazy znázorňujúce skúmový pohľad umelej inteligencie, ktorá zoomuje cez jukové listy, približuje sa k ním až k fyzickému pocitu bodania do očí (ktorý je pre ľudského diváka skoro bolestivý), deformuje ich a morfuje.

Svet ľudských významov sa rozkladá, no výsledný film predstavuje nádej, že časť ľudskej správy, čiastočne požutej a čiastočne aj dotvorenej umelou inteligenciou, ktosi raz nielen nájde, ale aj prečíta.

## Literatúra

ALBRECHT, G.: Solastalgia: A New Concept in Human Health and Identity. In: *Philosophy, Activism, Nature*, 2005, no. 3, pp. 41 – 55. ISSN: 1443-6124.

BUHNER, S. H.: *Earth Grief. The Journey Into and Through Ecological Loss*. Raven Press 2022. ISBN: 978-097-08696-78.

ČÁKANYOVÁ, V. – ŠČEPKA, M.: Produkujeme dáta, ktoré nedokážeme spracovať. [Rozhovor]. In *SME*, 23. 2. 2020. Dostupné na internete:

<https://kultura.sme.sk/c/22332478/viera-cakanyova-nakrucala-o-umelej-inteligencii-produkujeme-dat-a-ktore-nedokazeme-spracovat.html> (dátum prístupu: 20. 5. 2023).

DUDKOVÁ, J.: Umelé a umelecké v post-antropocentrickej trilógii Viery Čákanyovej. In: *Slovenské divadlo*, vol. 71, 2023, no. 1, pp. 5 – 25. ISSN 0037-699X. DOI:

<https://doi.org/10.31577/sd-2023-0002>

HUČKO PAŠTÉKOVÁ, M.: FREM. In: KAŇUCH, M. (ed.): *Rodinné striebro*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2023, pp. 141 – 146. ISBN: 978-80-85187-96-0.

HUXLEY, A.: *Brave New World*. London: Chatto and Windus 1932.

KALMÁR, G.: *Eden and Eastern European Ecocinema*. In: *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 14, 2023, uverejnené online 9. 3. 2023:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2023.2187526> (dátum prístupu 20. 6. 2023).

DOI: <https://doi.org/10.1080/2040350X.2023.2187526>

LIKAVČAN, L.: *Úvod do komparatíví planetologie*. Praha: Display 2023. ISBN 978-80-9078-837-4. *Press Notes – Notes from Eremocene – Berlinale 2023*. Dostupné na internete:

[https://www.berlinale.de/en/press/press-material/presskit-download-action.html?file=Forum/Alle\\_Filme/202301075\\_en\\_1\\_Notes\\_from\\_Eremocene.pdf](https://www.berlinale.de/en/press/press-material/presskit-download-action.html?file=Forum/Alle_Filme/202301075_en_1_Notes_from_Eremocene.pdf) (dátum prístupu: 20. 5. 2023).

MINSTER, M.: The Rhetoric of Ascent in *An Inconvenient Truth* and *Everything's Cool*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P. (ed.): *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville and London: University of Virginia Press 2010. ISBN: 978-08-1393-005-3.

ROTHÖHLER, S.: Post-Human Virtual Time Capsules. In: *Arsenal*,

<https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/supplement/detailseite-supplement/virtuelle>

[-zeitkapsel-nach-dem-menschen/](#) (dátum prístupu 15. 4. 2023)

SOTNÍK, M.: Poznámky k Poznámkam Viery Čákanyovej. In: KAŇUCH, M. (ed.): *Rodinné striebro*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2023, s. 353 – 357. ISBN: 978-80-85187-96-0.

WALLACE-WELLS, D.: *Neobývatelná zem*. Bratislava: Premedia 2019. ISBN 978-80-8159-749-7.

WILSON, E. O.: *On Human Nature*. Cambridge : Harvard University Press 2004. ISBN 978-0674016385

## P o z n á m k y

[1] *Press Notes – Notes from Eremocene – Berlinale 2023*. Dostupné na internete:

[https://www.berlinale.de/en/press/press-material/presskit-download-action.html?file=Forum/Alle\\_Filme/202301075\\_en\\_1\\_Notes\\_from\\_Eremocene.pdf](https://www.berlinale.de/en/press/press-material/presskit-download-action.html?file=Forum/Alle_Filme/202301075_en_1_Notes_from_Eremocene.pdf) (dátum prístupu: 20. 5. 2023).

[2] Tamže.

[3] DUDKOVÁ, J.: Umelé a umelecké v post-antropocentrickej trilógii Viery Čákanyovej. In: *Slovenské divadlo*, vol. 71, 2023, no. 1, p. 6.

[4] *Press Notes – Notes from Eremocene*.

[5] Napríklad k použitiu data moshingu sa Čákanyová čiastočne inšpirovala experimentmi vizuálneho umelca Jacquesa Precontea, ktorý ho používa najmä pri manipulácii motívom krajiny a prírody vo svojej tvorbe pre kiná i galérie (viac pozri <https://www.jacquesperconte.com/jacques.php?l=en>, dátum prístupu 15. 4. 2023). Medzi ďalšie inšpiračné zdroje je možné zaradiť hybridné filmy Petera Mettlera, kombinujúce dokumentárny, často osobne motivovaný materiál s digitálnymi intervenciami a zaoberajúci sa podobným okruhom tém ako Čákanyová: zánik civilizácie, budúcnosť ľudstva, vedomie... (<https://www.petermettler.com/bio>, dátum prístupu 15. 4. 2023). Za tieto tipy ďakujem producentovi filmu Matejovi Sotníkovi.

[6] K porovnaniu dvoch filmov pozri ROTHÖHLER, S.: Post-Human Virtual Time Capsules. In: *Arsenal*,

<https://www.arsenal-berlin.de/en/forum-forum-expanded/supplement/detailseite-supplement/virtuelle-zeitkapsel-nach-dem-menschen/> (dátum prístupu 15. 4. 2023) – za odporúčanie na článok opäť ďakujem Matejovi Sotníkovi.

[7] *Press Notes – Notes from Eremocene*.

[8] WILSON, E. O.: *On Human Nature*. Cambridge : Harvard University Press 2004.

[9] Pôvodne HUXLEY, A.: *Brave New World*. London: Chatto and Windus 1932.

[10] Napr. LIKAVČAN, L.: *Úvod do komparatíví planetologie*. Praha: Display 2023, tiež WALLACE-WELLS, D.: *Neobývatelná zem*. Bratislava: Premedia 2019, a i.. Za tieto tipy ďakujem opätovne Matejovi Sotníkovi, producentovi filmu.

[11] Etymológiu slova botomori Čákanyová vtipne odvodzuje od anglického slova „boat“ (loď) a latinského „mori“ (smrť), pričom vo verzii pre RTVS dokonca k nim pridáva aj slovenské „more“, a to všetko morfológicky spája s japonským fenoménom „hikikomori“. V slovníku filmu pripravenom pre festival Berlinale Čákanyová vysvetľuje botomori ako „prírodnú osobu, ktorá sa rozhodla nasledovať svoj smrteľný osud“, ktorá odchádza na more v lodi, a registruje svoj životný príbeh na analógový film (*Press Notes – Notes from Eremocene*).

[12] Vektorový priestor je v poslednom Čákanyovej filme chápaný ako spôsob, akým umelá inteligencia rozumie prirodzenému jazyku. Vo forme počítačovo generovaných klastrov tém a pojmov sa postupne zjavuje formou titulkov roztrúsených po celej ploche filmového obrazu.

[13] Zábery z festivalu Burning Man môžeme chápať práve ako súčasť Čákanyovej asociatívneho dialógu s utopickými konceptmi, spolu napríklad s utópiami matematika Ralpha Merkleho a blokchainovými sieťami – aj, dodali by sme, s bojovníkmi za klimatickú zmenu, ktorí po sebe nechávajú hromady plastov. Pozri SOTNÍK, M.: Poznámky k Poznámkam Viery Čákanyovej. In: KAŇUCH, M. (ed.): *Rodinné striebro*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2023, s. 355.

[14] Zvuk, ktorý môže pripomenúť oňuchávanie, niekomu zas pripomína krátke výdychy. Čákanyová k nemu hovorí: „V *Eremocene* ide o obrazy, sekundárny materiál, môj analógový záznam, ktorý umelá inteligencia nejakým spôsobom interpretuje, transformuje alebo číta ako správu. Ale vo

*FREME* to ešte má byť primárny materiál, fyzická realita. [...] Môj koncept bol, že umelá inteligencia akoby vykročí z virtuálneho alebo digitálneho priestoru a pomocou dronu, ktorý je akoby jej protézou alebo telom, skúma reálny fyzický alebo prírodný svet. Tak to bolo myslené. Ale neprekáza mi to, všetky interpretácie sa mi zdajú vtipné a vôbec sa im nebránim. Lebo film nemá presný návod na použitie. [...] Mali sme obrazy z dronu, a dve možnosti, ako vytvoriť dojem živej veci, dojem, že sa ocitáš v jej hlave alebo tele. [...] Hľadali sme spôsoby, ako z toho urobiť nejakú bytosť. Aby si nemala pocit, že to je to iba dron, ale že je to niečo, čo je živé. A ten koncept je taký, že sa ,to' zaujíma o biologický život, chceli sme preto hľadať atribúty biologického života, ktoré si ,to' nejakým spôsobom simuluje, či preberá. A zároveň to nemohol byť úplne prirodzený dych, je tam cítiť, že je to naozaj len výdych, alebo technický dych, nie je to inšpirované biologickým dychom alebo srdcom.“ (Rozhovor uskutočnený v Bratislave dňa 28. 6. 2023.)

[15] HUČKO PAŠTEKOVÁ, M.: *FREM*. In: KAŇUCH, M. (ed.): *Rodinné striebro*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2023, s. 141.

[16] Simon Rothöhler namiesto tejto, Čákanyovou priznanej inšpirácie, spomína iný projekt časovej kapsuly, vytvorený Univerzitou Oglethorpe v roku 1940. ROTHÖHLER, S., c. d.

[17] Vo filme *Biela na bielej* aj väčšinu zvukov nahrala samotná Čákanyová. E-mailový rozhovor s Vierou Čákanyovou, 6. 9. 2022.

[18] *Press Notes - Notes from Eremocene*.

[19] ČÁKANYOVÁ, V. - ŠČEPKA, M.: Produkujeme dáta, ktoré nedokážeme spracovať. [Rozhovor]. In *SME*, 23. 2. 2020. Dostupné na internete:

<https://kultura.sme.sk/c/22332478/viera-cakanyova-nakrucala-o-umelej-inteligencii-produkujeme-data-ktore-nedokazeme-spracovat.html> (dátum prístupu: 20. 5. 2023).

[20] DUDKOVÁ, J.: Umelé a umelecké v post-antropocentrickej trilógii Viery Čákanyovej, p. 15.

[21] ALBRECHT, G.: Solastalgia: A New Concept in Human Health and Identity. In: *Philosophy, Activism, Nature*, 2005, no. 3, pp. 41 - 55.

[22] BUHNER, S. H.: *Earth Grief. The Journey Into and Through Ecological Loss*. Raven Press 2022, p. 245.

[23] Satoši Nakamoto je pseudonym osoby alebo skupiny osôb, ktoré vyvinuli bitcoin, no od polovice roku 2010 sa o jeho/ich aktivitách v tomto smere už nič nevie.

[24] Po monológu fiktívneho Nakamotu nasleduje príznačne skratkovitý rozhovor dvoch virtuálnych bytostí: „aký bol jeho príbeh? - vynašiel bitcoin a blockchain a potom zmizol.“

[25] Pozri pozn. č. 14.

[26] „Can't remember anything at all / flamed trees lie in the streets [...] Who cares, who cares what the future brings / We came upon a crossroad / The night was hot and black...“

[27] Napríklad v diskusii s divákmi po premietaní filmu v Kine inak, 20. 3. 2023.

[28] „We packed our bags and said farewell / Untied the knot and raised the sail / We threw our hearts into the sea / Forgot all of our memories...“

[29] MINSTER, M.: The Rhetoric of Ascent in *An Inconvenient Truth* and *Everything's Cool*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P. (ed.): *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville and London: University of Virginia Press 2010, pp. 25 - 42 (citované podľa KALMÁR, G.: *Eden and Eastern European Ecocinema*. In: *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 14, 2023, p. 15, uverejnené online 9. 3. 2023:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2023.2187526> (dátum prístupu 20. 6. 2023). DOI: <https://doi.org/10.1080/2040350X.2023.2187526>.

[30] Vo verzii pre slovenské televízne vysielanie však prvé anglické titulky vystriedajú slovenské: pôsobia vyslovene ako druh subverzie, keďže umelá neurónová sieť prezentuje angličtinu ako samozrejmu voľbu Čákanyovej prirodzeného jazyka, a v tomto jazyku sa najprv objavajú aj titulky, znázorňujúce cluster tém, ktoré Čákanyovú inšpirovali k vytvoreniu trilógie či špecificky tohto filmu: „analogue“ a naň nadväzujúci vetva tém („environment“, „coordinates“, „space“, „earth“), ďalej napr. „nature“ (a s tým súvisiace „organic life“, „carbon“), „culture“ a s tým súvisiace „art“ a „film“, ďalej „society“ ale aj „eremocene“, „biodiversity“, „species“, „pandemics“, „fossil“, „climate change“,



„elite“, „wars“, „colonialism“, „power“...

[31] SOTNÍK, M., c. d.

[32] Tamže.

[33] *Press Notes - Notes from Eremocene*.

[34] Tamže.

[35] Pozri pozn. č. 28.

doc. Mgr. Jana Dudková, PhD.

Slovenský filmový ústav SAV

Grösslingová 32

811 09 Bratislava

e-mail: [janadudkova@gmail.com](mailto:janadudkova@gmail.com)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3059-3711>