

# Umelé a umelecké v post-antropocentrickej trilógii Viery Čákanyovej

## Artificial and Artistic in the Post-anthropocentric Triology of Viera Čákanyová

JANA DUDKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

**ABSTRAKT:** Štúdia sa venuje trom filmom jednej z najtalentovanejších a v európskom kontexte najzaujímavejších súčasných slovenských režisérok a scenáristiek Viery Čákanyovej (1980), ktoré sama tvorkyňa označuje ako súčasti voľnej trilógie. Ide o jej celovečerný profesionálny debut *FREM* (2019) a dva ďalšie filmy – *Biela na bielej* (2020) a *Poznámky z Eremocénu* (2022). Spájajú ich navzájom korelujúce témy s výrazným medzinárodným presahom, v slovenskom filme celkom neobvyklým: téma umelej inteligencie, klimatickej zmeny a ohrozenia ľudskej skúsenosti či priam zániku ľudstva. Cieľom štúdie je analyzovať obrazové a zvukové stratégie Čákanyovej trilógie, a to v kontexte skúmania zmyslu umenia, ľudskej skúsenosti a života, ktoré Čákanyová aj v situácii globálnej klimatickej zmeny vníma ako ohrozené, prípadne prechádzajúce do domény čoraz viac sa osamostatňujúcej umelej inteligencie. Text je štruktúrovaný chronologicky, s použitím dostupných rozhovorov s režisérkou či iných zdrojov, ktoré sa k jej hybridným, ťažko uchopiteľným a zámerne nejednoznačným filmom vyjadrujú. Slúži tak aj ako akýsi návod na pochopenie Čákanyovej tvorby, pričom sa opiera tiež o znalosti jej prechádzajúcej, medzinárodne oceňovanej študentskej, stredometrážnej a televíznej tvorby.

**ABSTRACT:** This study deals with three films of one of the most talented and, even in the European context, most interesting contemporary Slovak female directors and screenwriters, Viera Čákanyová (1980), which their creator herself regards as parts of a loose trilogy. These are her feature-length professional debut, *FREM* (2019), and two other films, *Biela na bielej* [*White on White*] (2020) and *Poznámky z Eremocénu* [*Notes from Eremocene*] (2022). They combine interlinked topics with a strong international overlap, which is quite unusual in Slovak films: the topic of artificial intelligence, climate change, the threat to human experience, or even the extinction of mankind. The aim of the study is to analyze the pictorial and strategies of Čákanyová's trilogy while acoustic examining the essence of art, human experience, and life, which Čákanyová perceives in the situation of global climate change as threatened, or as ones in transition into the domain of artificial intelligence, which is becoming increasingly independent. The text is structured chronologically, using the available interviews with the director and other sources which commented on her hybrid, hard-to-grasp, and intentionally dubious films. It also serves as a guide to make sense of Čákanyová's works, while relying also on the knowledge of her previous, internationally acclaimed student works, and television productions.

### KLÚČOVÉ SLOVÁ:

slovenský film, hybridný film, klimatická zmena, umelá inteligencia, Viera Čákanyová

### KEYWORDS:

Slovak film, hybrid film, climate change, artificial intelligence, Viera Čákanyová

Slovenská režisérka a scenáristka Viera Čákanyová (1980), absolventka Filmovej akadémie múzických umení v Prahe, ktorá predtým študovala aj na bratislavskej Vysokej škole múzických umení, vstúpila do profesionálnej kinematografie v roku 2014, keď prispela do dvoch rôznych poviedkových filmov – *Gottland* a *Slovensko 2.0*. V roku 2017 absolvovala pobyt na poľskej výskumnej stanici Henryk Arctowski na Antarktíde, výsledkom čoho sa stal najprv jej celovečerný profesionálny debut *FREM* (2019) a po ňom dva ďalšie filmy, ktoré s ním vytvorili voľnú trilógiu – *Biela na bielej* (2020) a *Poznámky z Eremocénu* (2022).

Všetky tri snímky spájajú navzájom na seba nadväzujúce témy: téma umelej inteligencie, klimatickej zmeny a ohrozenia ľudskej skúsenosti či priam zániku ľudstva. Príznačné pre všetky je tiež vrstvenie istých opozícií, ktoré definujú tak rôznorodo variované základné témy trilógie, ako aj Čákanyovej umelecké postupy. Patria sem nostalgické favorizovanie analógového materiálu a zároveň skúmanie možností jeho prepojenia s digitálnymi postupmi; 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 filmy spája výrazne nostalgický, prípadne solastalgický<sup>1</sup> postoj k ľudstvu, ktorého výdobytky pokroku sa obracajú proti nemu.

Cieľom tejto štúdie je analyzovať obrazové a zvukové stratégie Čákanyovej trilógie, a to predovšetkým v kontexte skúmania zmyslu umenia, ľudskej skúsenosti a života, ktoré režisérka vníma ako ohrozené, prípadne prechádzajúce do domény čoraz viac sa osamostatňujúcej umelej inteligencie. Viera Čákanyová sa už v študentských a zákazkových televíznych projektoch sústredila na niekoľko špecifických režijných prístupov, resp. okruhov záujmu, ktoré charakterizujú aj jej vstup do celovečernej profesionálnej tvorby. Od začiatku spochybňuje hegemoniu dokumentárneho filmu a kombinuje dokumentárny materiál a/alebo postupy s postupmi hraného filmu i prvkami fikcie, čím vytvára inú úroveň pravdivosti, než akú by sme očakávali od faktograficky presného dokumentu. V niektorých filmoch, ako napríklad v animovanom dokumente *Lietajúci kôň*, ktorý je súčasťou poviedkového filmu *Gottland* (2014), používa formu animovaného filmu na pretlmočenie dokumentárneho materiálu, a to jednak archívneho, ako aj anketového (zvukové nahrávky skypových rozhovorov dvoch respondentiek s režisérkou). To neskôr zužitkuje aj v analyzovanej trilógii, kde dokumentárne zábery a zvuk digitálne upravuje, manipuluje, významovo posúva či doslova kombinuje s 2D i 3D animovanými vsuvkami. Popri tom Čákanyová už v niektorých študentských filmoch, najmä v *Alda* (2009), *Olda* (2010) a *100 dní* (2009), skúma otázky spojené s existenciálnym prežívaním pomínutelnosti a smrti. Už v tomto období začína tiež s hľadaním alternatívnych foriem (audio)vizuality. Zaujíma ju doslova neľudská arbitrárnosť záberov, ktoré nenakrúca profesionálny

<sup>1</sup> Solastalgia je neologizmus navrhnutý filozofom Glennom Albrechtom, odkazuje na emocionálnu a existenciálnu úzkosť z klimatickej zmeny. Pozri ALBRECHT, G. Solastalgia: A New Concept in Human Health and Identity. In *Philosophy, Activism, Nature*, 2005, č. 3, s. 41 – 55.

filmár: takými sú napríklad zábery Alzheimerovou chorobou postihnutej Oldřišky, hlavnej protagonistky filmu *Olda*.

Téma človekom relatívne neriadeného, strojového záznamu sa vracia vo filme *Lietajúci kôň*, kde animované obrazy znázorňujú vizuálny obsah skypových rozhovorov režisérky s dvoma dcérami kontroverzného spisovateľa Eduarda Kirchbergera, v ktorých respondentky alebo konkrétne predmety z času na čas vypadávajú zo záberu, sú nevycentrované, prípadne ide o zábery nakrúcané z mobilu v ruke, v ktorých vidno napríklad iba chodník, po ktorom postavy chodia. Princíp nezámernosti typickej pre stratu ľudskej kontroly nad záberom vrcholí v režisérkinom celovečernom kino-debute *FREM* (2019), kde človekom riadený dron simuluje pohľad umelej inteligencie.

V neposlednom rade sa Viera Čákaynová ešte pred vstupom do profesionálnej kinematografie zaujímala o zmysel a rôzne podoby umenia, tvorivosti, ale aj vedomia, čo sa odrazilo v študentskom filme *Under Under Ground* (2006) o fiktívnych undergroundových umelcoch, v zákazkových filmoch o umelcoch *Viliam Malík* či *Sedlácká metóda* (oba 2011), alebo v televíznom dokumente *Ruky v hlave* (2013) o rôznych podobách a evolúcii vedomia, nielen ľudského.

Celovečerný kinematografický debut *FREM* je teda logickým vyústením predchádzajúcich záujmov Viery Čákanyovej. Zároveň ich rozširuje o silne subjektívny pohľad samotnej režisérky (i keď prítomný len v úvode), skombinovaný so solastalgickým pohľadom fiktívnej umelej inteligencie na klimatickou zmenou ohrozený, zanikajúci svet. Čákaynová sa vo filme inšpiruje trendom tzv. object oriented ontology<sup>2</sup>, pričom vizuálnu aj zvukovú koncepciu filmu prispôsobuje vlastnej predstave toho, ako by zvyšky ľudského a prírodného sveta mohla vnímať umelá inteligencia.

Ako vedľajší produkt šesťtyždňového pobytu na Antarktíde vznikol následne film *Biela na bielej* (2020) a ako pokračovanie v ňom nastolených tém film *Poznámky z Eremocénu* (2022). Každý z nich spracúva tému umelej inteligencie v odlišnej zvukovo-vizuálnej a obsahovej koncepcii, no spoločné majú prepojenie témy miznúceho ľudského sveta, klimatickej zmeny a potenciálneho osamostatňovania umelej inteligencie, aj konfrontáciu analógového s digitálnym materiálom a postupmi. V treťom z filmov pribúda k personifikovanej umelej inteligencii i téma bitcoinu, bitchainu či vo všeobecnosti umelou inteligenciou riadených politických a spoločenských procesov, čím sa téma nápomocnosti a zároveň hrozby umelej inteligencie zintenzívňuje. Trojicu filmov tak prepája najmä perspektíva, ktorú som pracovne nazvala post-antropocentrickou, a ktorú budem analyzovať v každej z častí trilógie, s dôrazom na odlišné naratívne, zvukové a obrazové stratégie i na meniace sa chápanie zmyslu umenia a kreativity v posthumánnom svete.

---

2 Object oriented ontology je prúd v súčasnom umení a humanitných vedách, ktorý spochybňuje antropocentrickú a korelacionistickú perspektívu Imanuela Kanta a vychádza z predpokladu, že objekty existujú rovnocenne a nezávisle na ľudskom vnímaní. Pozri HARMAN, G. *Too-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Peru : Open Court, 2002. Čákaynová tento prístup do istej miery naznačuje už v spomínanom filme *Ruky v hlave*, kde napríklad rastlinný neurobiológ František Baluška hovorí o vnímaní rastlín a dizajnér Tomáš Libertíny necháva modelovať vázy a iné objekty včelám.

## FREM: BELOBA ZANIKAJÚCEHO KONTINENTU

Väčšina materiálu filmu *FREM* bola nakrútená dronom počas troch týždňov, ktoré trojčlenný štáb strávil v izolovanom kontajneri uprostred antarktckej krajiny. S výnimkou úvodu je *FREM* zostavený výlučne z tohto materiálu, ktorý je príležitostne upravovaný animačnými 3D intervenciami výtvarníka Andrása Cséfalvayho. Ten napríklad nechá zasneženú antarktckú krajinu prestúpiť animovaným obrazom dinosaurov v prehistorickej džungli, čím nepriamo evokuje tému zanikajúceho sveta.<sup>3</sup> Čákanyová vytvára dystopický obraz ľadovej krajiny takmer bez ľudí, pričom svoju koncepciu zakladá na otázke, ako by vyzeral svet po vyhubení ľudstva, napríklad v dôsledku klimatickej katastrofy.<sup>4</sup> Nakrútený materiál však prebiehajúcu klimatickú zmenu pripomína iba nepriamo, zábermi roztápajúcich sa ľadovcov a osamelých zvierat, simulujúc pohľad neľudskej inteligencie, ktorá sa na túto krajinu pozerá z vtácej perspektívy.

Na rozdiel od väčšej časti filmu, jeho úvod obsahuje úplne iný druh audiovizuálneho materiálu. Je zložený z analógových záberov nakrútených na Novom Zélande na 16 mm celuloidový film, o ktorých režisérka mimo záberu hovorí: „Nakrútila som tieto obrazy, tieto nádherné, náhodné obrazy na analóg, ako spomienku na analógovú hmotu, biologickú hmotu, na nás... predtým, než všetko odíde, zmizne, stane sa čímsi iným, chcela som to zachovať ako sentimentálnu spomienku na ľudstvo.“<sup>5</sup> Po tomto úvode sa záznam režisérkinho hlasu trhá, je digitálne upravený tak, aby z jej monológu neboli jasné jednotlivé vety, pretáčaný dozadu. V zvukovej stope ostane znieť len hudba z tzv. Zlatej platne (*Golden Record*), ktorá bola vyslaná do vesmíru na sondách Voyager 1 a 2 v roku 1977. Postupne sa do popredia predierajú nesúvislé slová a „potrhané“ útržky slov, napr. „an evolutionary algorithm“ (evolučný algoritmus), a k záveru celého zostrihu, ktorý je doplnený digitálnymi a strihovými manipuláciami (napr. rýchly strih, zrnenie, „roztápanie“ a znejasňovanie obrazu), sa na povrch znova dostane súvislá režisérkina výpoveď o tom, že [umelá inteligencia] sa možno bude chcieť vymaniť z virtuálneho sveta do toho biologického.

*FREM* je takto, z pohľadu pôvodu obrazov i z hľadiska zvukového dizajnu, rozdelený na dve pomerne jasne oddelené, samostatné časti. V úvode sú použité analógové

<sup>3</sup> V e-mailovom rozhovore s autorkou štúdie (6. 9. 2022) Čákanyová uvádza, že pôvodne chcela vo filme využiť viac 3D vstupov ako „priehľady do paralelnej reality alebo minulosti/budúcnosti“, no nakoniec vo filme zostali len animované obrazy dinosaurov a asteroidov.

<sup>4</sup> „Antarktída pre mňa symbolizuje klimatické procesy (...). Dejisko filmu má aj takýto dystopický rozmer. Môže byť rovnako krajinou pred človekom i krajinou po zániku ľudstva.“ Pozri ČÁKANYOVÁ, V. – ŠČEPKA, M. Produkujeme dáta, ktoré nedokážeme spracovať. [Rozhovor]. In *SME*, 23. 2. 2020. [online]. [cit. 3. 9. 2022]. Dostupné na internete: <https://kultura.sme.sk/c/22332478/viera-cakanyova-nakrucala-o-umelej-inteligencii-produkujeme-data-ktore-nedokazeme-spracovat.html>.

<sup>5</sup> Tieto slová režisérka prednesie v anglickom jazyku: „I shot these pictures, these beautiful, random pictures, on analog, as a reminiscence of analog matter, of biological matter, of us... before it all goes, disappears, becomes something else. I wanted to save it as a sentimental memory of humankind.“ V závere *Poznámok z Eremocénu* rovnaké slová zopakuje v slovenčine: „Natočila som tieto obrázky, tieto krásne, náhodné zábery na analóg, ako spomienku na analógovú hmotu, na biologickú hmotu, na nás.“

obrazy sprevádzané skladbou Blind Willieho Johnsona *Dark Was the Night, Cold Was the Ground* zo Zlatej platne. Skladba bola pôvodne nahraná v decembri 1927 a koláži obrazov dodáva nostalgický nádych, podfarbujúci úvodné Čákanyovej slová v angličtine. Tie sa však, ako sme spomenuli, trhajú a na chvíľu sú nahradené len písanými titulkami. Aj analógové obrazy sú deformované, nielen rýchlym strihom či pretácaním, ale aj 2D digitálnymi intervenciami výtvarníka Michala Kindernaya, ktoré majú podľa režisérky predstavovať „čítanie/interpretáciu materiálu umelou inteligenciou“<sup>6</sup> (už v tomto filme sa objavuje zvukový motív ňuchania, ktoré charakterizuje skúmavosť umelej inteligencie v *Poznámkach z Eremocénu*). Hovorené slovo sa zase algoritmicky rozkladá na zvukové mikroelementy prostredníctvom tzv. granulárnej syntézy. Navyše sa strieda s titulkami, ktoré sa takisto postupne strácajú: „Dúfame, že nám umelá inteligencia pomôže vyriešiť všetky zložité zásadné problémy,“ píše sa v nich, no druhá časť titulkov sa rýchlo stáva nečitateľnou.

Analógové obrazy, rovnako ako písané i hovorené slovo, sú teda upravované s cieľom narúšať a periodicky obnovovať čitateľnosť,<sup>7</sup> čo evokuje tému pomínutelnosti a relatívnosti – tak samotného sveta zachyteného na analóg, ako aj režisérkiných slov, ktoré sa zjavujú raz v analógovej a raz v digitálnej (titulkovej) podobe.

Nádej, že nám umelá inteligencia pomôže vyriešiť dôležité existenčné otázky, sa ukazuje ako bezpredmetná. Naopak, je to práve ona, ktorá ruší čitateľnosť pokusov o ľudské poslanstvo. Tento motív sa v intenzívnej podobe vráti aj v postupoch použitých v treťom filme trilógie, keď sa analógový obraz často prerušuje, digitálne rozbieha na pixely a drobné štvorce alebo inak deformuje – niekedy len ako súčasť inklúzie špeciálnych digitálnych efektov do naturalistického fotografického obrazu, inokedy zase s použitím zvukového odkazu na pokazený videoprehrávač a sotva čitateľného titulku „poškodený“. Umelá inteligencia teda funguje v oboch filmoch ako nástroj na kreatívnu transformáciu slova a obrazu, ale súčasne aj ako hrozba, ktorá mala už v raných fázach digitalizácie tendenciu vymaňovať sa spod ľudskej kontroly.

Keďže úvod filmu obsahuje len čiastkové vysvetlenie jeho intencie, režisérka ponúkla doplňujúce informácie v rozhovoroch, ale napríklad aj vo vlastnom texte uverejnenom v internetovom časopise Dok.Revue: „Inšpiráciou k vytvoreniu filmu *FREM* bola myšlienka/úvaha, že žijeme v dobe, kedy ako biologický druh narážame na limity matérie, z ktorej sme vytvorení, a hľadáme cesty, ako sa vylepšiť, expandovať z prirodzených limitov. Keďže generujeme obrovské množstvo dát, ktoré už nestíhame absorbovať, zorientovať sa v nich, spojiť si súvislosti, vytvárame umelé neurónové siete, ktoré to majú robiť za nás. Do istej miery sú autonómne a nevieme presne, čo sa v nich odohráva, pretože už používajú vlastné vzorce

6 E-mailový rozhovor s V. Čákanyovou, 6. 9. 2022.

7 Na tieto „glitche“ upozorňuje aj Michaela Hučko Paštéková vo svojom texte o filme *FREM* pre pripravovaný zborník *Rodinné striebro*. HUČKO PAŠTÉKOVÁ, M. *FREM*. Rukopis pre zborník *Rodinné striebro*. (Ed. M. Kaňuch). Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2023. Ešte výraznejšie sa ale s fenoménom „glitchu“ Čákanyová zaoberá vo filme *Poznámky z Eremocénu*, kde je jedným z leitmotívov práve poškodený obraz a zvuk, často aj doslova sprevádzaný titulkom „poškodený“, ktorý je však prekrytý inými titulkami, a teda sám ťažko čitateľný – „poškodený“.

myslenia. V podstate simulujeme uhlíkovú evolúciu na báze kremíka a dúfame, že kremík zachráni uhlík, že nám pomôže vyriešiť stále komplexnejšie problémy, ktoré vytvárame. Cieľom snaženia tejto kremíkovej evolúcie je tzv. GAI (general artificial intelligence) – všeobecná umelá inteligencia (...) znamená, že sa bude sama učiť a vyvíjať a svoje poznatky bude schopná zovšeobecniť a použiť na riešenie rôznorodých problémov. Jej inteligencia sa bude exponenciálne zväčšovať, až dosiahne tzv. „technologickú singularitu“ a potom jej už intelligenčne nebudeme stačiť.“<sup>8</sup>

Tieto slová azda viac než ako vysvetlenie filmu *FREM* fungujú ako konceptuálny úvod k celej trilógii. *FREM* sám osebe je totiž najmä konfrontáciou ľudského pohľadu a posolstva s „neľudským“ pohľadom a intervenciami osamostatnenej umelej inteligencie. Skúma možnosti kreativity a interferencie oboch, skúma možnosť robiť umenie ako simuláciu pohľadu umelej inteligencie, aj ako súčasť komunikácie s ňou. V ďalších dvoch filmoch už umelá inteligencia nastupuje ako postava s vlastným „hlasom“ – buď v písanej forme (*Biela na bielej*), alebo vo forme synteticky pôsobiaceho ženského hlasu (*Poznámky z Eremocénu*) –, ktorým vedie dialóg s režisérkou, resp. s jej strojovým alter egom.

Druhá časť filmu *FREM* je zostavená výlučne z dronových záberov snehovej krajiny, spočiatku úplne bez slov a hudby, len s dodatočne pridaným, digitálne upraveným zvukom. Zvuky nahrávala samotná režisérka, no neskôr boli postprocesované a doplnené o zvuky zo zvukových bánk či o zvuky, ktoré vznikli ako výsledky vedeckých výskumov (zvuky buniek, vesmírne zvuky).<sup>9</sup> Aj v tomto postupe sa konceptuálne odráža snaha doslova zmaterializovať napätie medzi ľudským a neľudským v tvorivom procese. O procese úpravy zvukov režisérka hovorí, že „skladateľ Miro Tóth a zvukár Stanislav Abrahám vybrané zvuky nechali spracovať, „požiť“ umelou inteligenciou“.<sup>10</sup> Umelá inteligencia teda nie je len postavou či témou filmu, ale podieľa sa na jeho kreatívnom uchopení. Jej chápanie je pritom tiež ambivalentné, aj ono osciluje na hranici medzi ľudským a neľudským, či priam umelým.

Hoci Čákanyová zdôrazňuje, že sa kameru snažila „používať trochu inak, aby evokovala nie ľudské vnímanie, cítenie a myslenie“,<sup>11</sup> v zvukovej rovine príbuznosť s človekom, naopak, vyzdvihuje. Obrazy videné z vtácej perspektívy ozvučuje akuzmatickými zvukmi pripomínajúcimi dýchanie ako alúziou na biologický život, dávajúc ich do ostrého kontrastu napríklad s technickými, strojovými zvukmi, ktorými sa prezentuje počítač HAL 9000 z filmu *2001: Vesmírna odysea* (réžia Stanley Kubrick, 1968): „Umelá inteligencia sa „antropomorfizuje“ zámerne, idea za tým bola, že chce preskúmať teritórium biologického života, pomocou protézy nejakého fyzického tela (dronu), a pri tej príležitosti sa snaží „prevziať“ atribúty organického života. Pre „ňu“ je to zážitková exkurzia do „fyzického sveta“. Je to teda dych, ale umelo,

<sup>8</sup> ČÁKANYOVÁ, V. Nový film: *FREM*. In *Dok.Revue*, 27. 10. 2019. [online]. [cit. 3. 9. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.dokrevue.cz/aktualne/frem>.

<sup>9</sup> E-mailový rozhovor s V. Čákanyovou, 6. 9. 2022.

<sup>10</sup> ČÁKANYOVÁ, V. – ŠČEPKA, M. Produkujeme dáta, ktoré nedokážeme spracovať. [Rozhovor].

<sup>11</sup> Tamže.

digitálne generovaný (myslím, že to ani nevzniklo z dychu, ale z nejakých zdeformovaných zvukov netopierov).“<sup>12</sup>

Zvuk dýchania dopĺňajú selektívne pridávané ruchy prírody – osamelých zvierat, čľapotania vody, vetra. Aj tento postup v zásade poľudšťuje vnímanie fiktívnej umelej inteligencie. Kombinácia obrazov a zvukov ako i samotná technológia záznamu a jeho digitálnej úpravy upozorňujú na neustále striedanie a prestupovanie ľudského a umelého, ale tiež analógového a digitálneho. Analógový záznam totiž v celej trilógii funguje ako nostalgická metonymia ľudského: je ľudským výtvarom, nad ktorým človek ešte má kontrolu. Čákanyová to často zdôrazňuje tým, že nakrúca z ruky.<sup>13</sup>

Samotný akt tvorby *FREMU* teda z umelej inteligencie robí nielen fiktívnu postavu filmu, ale ju aj kreatívne využíva. Podľa Čákanyovej bolo snahou tvorivého tímu vytvoriť „pocit, že tá entita reaguje na prostredie, premýšľa“. <sup>14</sup> Podľa filmového teoretika Martina Palúcha je *FREM* „autoreflexiou digitálneho záznamového média, ktoré je v predstave autorky plne autonómne i automatizované vo všetkých rovinách záznamu, výrazu i pohybu“<sup>15</sup>. Je to „[k]ataklizma videnia, zánik ľudského pohľadu, zorné pole stroja prezentované ako predzvesť konca človeka“<sup>16</sup>. Treba však doplniť, že *FREM* skúma možnosti ľudskej aj umelo riadenej kreativity a využíva ľudskú apropiáciu vnímania fiktívnej umelej inteligencie, ale zároveň človekom vytvorený materiál upravuje za použitia digitálnych efektov a doslova umelej inteligencie.

*FREM* neponúka žiaden príbeh, ani odpovede na otázky, o aký svet, v akej fáze historického vývinu ide a kto je subjektom ponúkaného pohľadu. Zábery z dronu sú pochopiteľne ovládané ľudskou rukou, napriek tomu bola miera ľudskej intervencie a kontroly menšia než pri klasickom nakrúcaní a vzdialenosť človeka a stroja bola väčšia. Práve na tento kontrast upozorňuje nepriama konfrontácia so zábermi z úvodu nakrúcanými na analóg priamo z ruky. Ako navyše vysvetľuje Čákanyová vo svojich mimofilmových výpovediach<sup>17</sup>, ale aj neskôr vo filme *Biela na bielej*, nakrúcanie na dron bolo časovo obmedzené, pretože štáb každodenne bojoval s otázkou, či dostupnú elektrickú energiu využiť na zabezpečenie vlastného živobytia alebo nabitie bateriek prístroja. Výsledkom je teda séria záberov, ktoré sú priestorovo a časovo nesúvislé, akoby náhodne poprepájané, bez akéhokoľvek vývoja.

Napriek poľudšťovaniu zvukom, práve absencia príbehu a vývoja a tiež vtáčia perspektíva v konečnom dôsledku vytvárajú dojem neľudskosti ponúkaného pohľadu a pomáhajú odtrhnúť sa z väzenia antropocentrizmu. *FREM* tak doslova kladie

<sup>12</sup> E-mailový rozhovor s V. Čákanyovou, 6. 9. 2022. Na priamu otázku smerujúcu k antropomorfizácii zvukov, ktorými sa prejavuje umelá inteligencia vo filme *FREM*, a k prípadnému zámeru urobiť paralelu k filmu *Biela na bielej*, kde počuť autentické zvuky jej ťažkého dýchania za kamerou, Čákanyová ďalej odpovedá: „Keďže Biela [na bielej] je komplementárna ľudská perspektíva v tej istej situácii a za protézou kamery je ľudské telo, je tam autentický ľudský dych.“

<sup>13</sup> „Nič digitálne už nie je pod našou kontrolou,“ hovorí hlas režisérky vo filme *Poznámký z Eremocénu* ako retrospektívny komentár k tomuto postupu.

<sup>14</sup> Pozri ČÁKANYOVÁ, V. – ŠČEPKA, M. Produkujeme dáta, ktoré nedokážeme spracovať. [Rozhovor].

<sup>15</sup> PALÚCH, M. Slovenský dokumentárny film na 23. MFDF Jihlava. In *Kino -Ikon*, 2019, roč. 23, č. 2, s. 176.

<sup>16</sup> Tamže, s. 177.

<sup>17</sup> Pozri ČÁKANYOVÁ, V. – ŠČEPKA, M. Produkujeme dáta, ktoré nedokážeme spracovať. [Rozhovor].

proti sebe viscerálny, telesný, analógový a ľudský svet v úvode (s dôrazom na motívy rastlín, pitvaných zvierat, vetra vo vlasoch, hrajúcich sa detí, morských vĺn), ktorý je už deformovaný intervenciami umelej inteligencie, a spomalený, umierajúci svet vidенý z výšky, iba podkreslený zvukom dýchania, ktorého vznik však s dýchaním nemá nič spoločné.

### BIELA NA BIELEJ: ROZHOVOR S UMELOU NEURÓNOVOU SIEŤOU

V konečnom dôsledku je *FREM* konceptuálny film, ktorý nemusí byť čitateľný a prijateľný na prvý pohľad. Slovmi estetiky Michaely Hučko Paštékovej, „[m]ôže byť čímkoľvek a v istom zmysle aj o čomkoľvek. (...) [Viera Čákanyová] nekladá doň žiadne jednoznačné inštrukcie, postupne rozkladá všetko, čo by sa mohlo na počiatku javiť ako oporný bod. Rozpúšťa predpokladané významy (...)“<sup>18</sup>

V porovnaní s *FREM*-om, vo filme *Biela na bielej* sa Čákanyová témy umelej inteligencie a jej prepojenia s témou klimatickej zmeny dotýka priamejšie a explicitnejšie, v nadväznosti na vlastné úvahy. Podľa Martina Palúcha, „[f]ormálne ide o originálnu esej-autoportrét, kde sa režisérka (...) z osobnej perspektívy zamýšľa nad absurditou ľudskej existencie v konfrontácii s anorganicky neprívetivým prostredím ľadovej divočiny“<sup>19</sup>. Popri tom film kombinuje video denník so (simulovaným) prepisom režisérkinho rozhovoru s umelou neurónovou sieťou.<sup>20</sup> Tá je nazvaná ann\_w, čo evokuje ženské meno, ale aj skratku „artificial neural network“. Z tejto kombinácie vznikla autoreflexívna filmová esej priamo napojená na tému zmyslu umenia a ľudskej kreativity v meniacom sa a potenciálne posthumánnom svete.

Odišná je aj vizuálna a zvuková koncepcia filmov. Namiesto záberov z dronu sledujeme sériu záberov, ktoré urobila samotná režisérka (vrátane záberov na seba samu) digitálnou kamerou Sony Alpha, často v nepriaznivých prírodných (počasím ovplyvnených) a prevádzkových (limitmi dostupnej energie na nabíjanie kamery determinovaných) podmienkach. Vo filme *Biela na bielej* navyše kombinuje materiály z pobytu v kontajneri, kde vznikala *FREM* len s trojčlenným štábom, s materiálmi nakrútenými na poľskej výskumnej stanici, ktorá bola v porovnaní s kontajnerom viac zaľudnená. Na druhej strane, film *Biela na bielej* Čákanyová označuje ako komplementárny s *FREM*-om, popri inom práve na základe kontrastu medzi vedeckou a umeleckou perspektívou. Umelá inteligencia, s ktorou v *Bielej na bielej* vedie rozhovor, „používa vedecké poznanie bez akejkoľvek imaginácie. Ale keď ste tam, na všetko reagujete emocionálne.“<sup>21</sup>

18 HUČKO PAŠTÉKOVÁ, M. *FREM*. Rukopis pre zborník *Rodinné striebro*.

19 PALÚCH, M. *Biela na bielej* – videodenník Viery Čákanyovej. In *Vlna*, 2021, roč. 23, č. 87, s. 114.

20 „Ten rozhovor nie je presný prepis reálneho rozhovoru. Pri výskume témy som sa rozprávala s viacerými neurónovými sieťami a rôznymi chatbotmi, ale nebolo to na takej úrovni (vtedy), aby mohol vzniknúť takýto pomerne sofistikovaný rozhovor. Poslúžilo mi to skôr k tomu, že som pochopila, ako asi by ten rozhovor mohol vyzeráť, keby nejaká neurónová sieť bola tréňovaná na textoch z teoretickej fyziky a termodynamiky a mala by odpovedať na tento typ otázok.“ E-mailový rozhovor s V. Čákanyovou, 6. 9. 2022.

21 BALAGA, M. ‘White on White’ Helmer Viera Cakanyova is Ready to Explore the ‘Brave New World’ (Exclusive). In *Variety*, 31. 10. 2020. [online]. [cit. 12. 1. 2023]. Dostupné na internete: <https://variety.com/2020/film/global/white-on-white-viera-cakanyova-brave-new-world-1234820471/>.



Viera Čákanyová: *Biela na bielej*, 2020. Foto Guča films.

Spočiatku sledujeme morské vlny nakrúcané panoramatickou jazdou za súmraku, ktorý osvetľujú iba ohnivé iskry. Po úvodných titulkoch vysvetľujúcich vznik filmu ako video denníka a vedľajšieho produktu nakrúcania filmu *FREM* nasleduje statický záber na snehovú krajinu s kontajnerom, do ktorého vstupuje režisérka – najprv do záberu, následne aj do kontajneru. Podobne ako v predchádzajúcom zábere, v zvuku dominuje dôraz na prírodné živly, najmä vietor. No po vstupe režisérky do interiéru zvuk vetra utíchne a počujeme exponované ruchy zatvárania dverí či rozopínania zipsu na batohu. V kontraste s neosobným obrazom je zvuková perspektíva prispôsobená ľudskému prvku v zábere, čo je prirodzený dôsledok nakrúcania a ozvučovania samej seba. Zároveň tým vzniká zaujímavá paralela k predchádzajúcemu filmu: subjekt pohľadu je znova neľudský, vo zvuku sa však doslova stelesňuje ľudská perspektíva.

Nasleduje niekoľko záberov na interiér režisérkinho stiesneného obytného priestoru či na ňu samu v posteli. Medzi zábermi sa nachádza niekoľko nakrútených ako nepriame odrazy z lesklých plôch, čo zdôrazňuje vzdialenosť medzi kamerou-strojom a ľudským faktorom v zábere. Napokon prichádza na rad takmer desaťminútový statický záber na snehovú krajinu za súmraku, ktorý dopĺňa simulovaný prepis rozhovoru medzi režisérkou a ann\_w, zobrazený v podobe titulkov na jeho pozadí. V zvuku sa prelína signalizácia prijatých správ s klepaním do klávesnice a spontánnymi zvukovými reakciami režisérky: dýchaním, mrmlaním, smiechom či šeptaním nejasných komentárov. Takto je hneď v úvode nastolený kontrast medzi telesnou a netelesnou existenciou, živelným a strojovým, spontánnym a premysleným. Uvedené ruchy navyše naďalej dopĺňa zvukový motív vetra a vody, ktorý je vo filme neskôr tematizovaný aj samotnou režisérkou a postupne sa pretavuje do jednej



Viera Čákanyová: *Biela na bielej*, 2020. Foto Guča films.

z mikrotém filmu, do témy počasia, ktorého variabilitu si režisérka uvedomuje práve počas nekonečných dní na Antarktíde. Cez túto tému opäť presvitá aj téma makrosveta, ktorý presahuje ľudskú existenciu.

Hneď v úvode filmu sme však paralelne, prostredníctvom rozhovoru s ann\_w, konfrontovaní aj s otázkou zmyslu umenia a širšie, ľudskej činnosti z pozície umelej inteligencie, ktorá ho vníma iba ako súčasť druhého termodynamického zákona. Film je podľa nej takmer zbytočná činnosť, ktorá sa dá zhrnúť do jednej vety, a energetický vklad do tejto činnosti sa len podieľa na disipácii slnečnej energie. V návale introspekcie túto rétoriku preberá aj Čákanyová, keď poznamenáva: „Točím, lebo je to nejaký program dňa. Spôsob, akým urýchlujem disipáciu slnečnej energie.“ No pritom sa snaží umelú neurónovú sieť presvedčiť, že zmyslom ľudskej činnosti môže byť aj krása, zmyslom filmu špecifická vizualita, emócie či atmosféra. Pred záverom filmu ann\_w napokon uzná, že zmyslom existencie môže byť aj pozorovanie:

„ann\_w: Hmota potrebuje pozorovateľa. Bez pozorovateľa schopného vyjadriť svoju skúsenosť nemá vesmír zmysel.

[Viera Čákanyová]: No... Dúfam, že som obstojný pozorovateľ!“<sup>22</sup>

Režisérka tak dodatočne napĺňa zmyslom i svoje predchádzajúce obrazy, koncipované práve ako observačné zábery zvierat, turistov, osadenstva vedeckej stanice, „ladovcov v rôznom osvetlení“ (citát z filmu) – ale aj seba samej.

V extrémnych podmienkach nakrúcania Čákanyová zakúša tiež existenciálnu skúsenosť vystavenia prírodným živlom a zároveň zániku monumentálneho

<sup>22</sup> Rozhovor prebieha v angličtine: „ann\_w: The matter needs an observer. Without an observer able to articulate his experience the universe doesn't make sense. / [Viera Čákanyová]: Well... I hope I am being a decent observer!“



Viera Čákanyová: *Biela na bielej*, 2020. Foto Guča films.

prírodného sveta. Z neutíchajúceho vetra nemôže spať, začína vnímať rôzne druhy snehu a oblakov, pozoruje tuleniu matku s mláďaťom, ktorých doslova sisyfovský pokus vyštverať sa na ľadovú kryhu nakrúca dlhé minúty. A na druhej strane, zachytáva turistov, ktorí sa chodia pozeráť na posledné tučniaky, jej kameraman tesne minie chvíľu a nestihne nasnímať odlomenie ľadovca. Znepokojuje ju tiež fakt, že ona sama so svojím filmom, ale aj vedecká expedícia vyslaná na toto miesto skúmať dopady klimatickej zmeny zvyšujú uhlíkovú stopu, ktorá je dôsledkom komplikovanej dopravy (s)potrebného tovaru, aj produkcie energie potrebnej na prežitie. Klimatická zmena sa v *Bielej na bielej* objavuje explicitne len v niekoľkých epizódach, no je jasne spojená so skúmaním limitov umenia, ktoré ju nie vždy vie zachytiť, a navyše sa spolupodieľa na jej prehlbovaní. Umenie (filmu), jeho tvorba a recepcia, je teda na jednej strane obhajované ako ultimátne ľudská schopnosť, činnosť a skúsenosť, nad ktorou ešte umelá inteligencia neprevzala monopol, ale na druhej strane je vnímané ako každá iná ľudská činnosť potenciálne ohrozujúca planétu. Podobne ako vo filme *FREM*, aj v *Bielej na bielej* sa ohlasuje blížiaci sa koniec ľudstva a otázka, či ho nakoniec prežije práve umelá inteligencia.

Tesne pred záverom svojho pobytu (a filmu) sa Čákanyová priznáva k fascinácii Zlatou platňou, ktorej hudba sprevádzala úvod *FREMU* a ktorej princíp – vyslanie správy o súčasnom svete prírody a človeka do vzdialených galaxií – bude režisérka simulovať v poslednej časti trilógie. Vo filme *Biela na bielej* si zo Zlatej platne vyberá hlas komentátora odpočítavajúceho akési preteky a následne zvuky rôznych divých zvierat, ktoré v ironickej asynchrónnej montáži kombinuje so zostrihom obrazov z Číny a zároveň obrazov z Antarktídy. Zvuky džungle sprevádzajú zábery vypreparovaných zvierat v prírodopisnom múzeu či zábery na starých ľudí v domove



Viera Čákanyová: *Biela na bielej*, 2020. Foto Guča films.

dôchodcov, hlasy divej zveri zase zábery na utekajúceho tučniaka. V obraze domínuje téma staroby, pomínutelnosti či priam smrti (kosti zvierat aj kostry ľudí v rôznych, občas absurdných pózach, vypreparované psy), zatiaľ čo zvuk prináša tému hemženia rôznorodého života, hoci sme len chvíľu predtým boli poučení, že Zlatá platňa obsahuje aj zvuky zvierat dnes už vyhynutých.

Dva Čákanyovej filmy o Antarktíde kladú, každý svojím spôsobom, vedľa seba analógové a digitálne, ľudské a neľudské, prírodu a civilizáciu. Tému umelej inteligencie režisérka vstrebaáva do filmových postupov manipulácie obrazu, slova a zvuku, a zároveň sa v oboch filmoch vyjadruje k téme zániku sveta, aký poznáme. Svoje filmy tak koncipuje nielen ako správu o zanikajúcom svete pre budúcnosť, ale aj ako dialóg s možnosťami umelej inteligencie prispievať k tvorbe i chápaniu umenia. Pripravuje tým pôdu pre tretí film, v ktorom simuluje multiplikáciu vlastnej identity na rôzne telesné aj virtuálne alter egá. Umením sa už nezaoberá priamo, no naďalej vedie dialóg s digitálnym svetom a zároveň s minulosťou i budúcnosťou ľudstva.

### POZNÁMKY Z EREMOCÉNU: SPRÁVA PRE PREŽIVŠIE CIVILIZÁCIE

Posledná časť Čákanyovej voľnej trilógie, *Poznámky z Eremocénu*, svojím názvom odkazuje na termín biológa Edwarda Osborna Wilsona, ktorý ním označuje éru osamelosti súvisiacu so zánikom ostatných živočíšnych druhov, ktorý zapríčinil človek.<sup>23</sup> K predchádzajúcim odkazom na klimatickú zmenu Čákanyová teda pridáva odkaz na ďalší koncept, no vo filme ho nekladie do popredia: zastupujú

<sup>23</sup> WILSON, E. O. *On Human Nature*. Cambridge : Harvard University Press, 2004.

ho skôr motívy ľudskej sústredenosti na seba, často vo fenoménoch za hranicou gýča,<sup>24</sup> ako aj analógové i animované zábery rastlín, rias, stromov.

*Poznámky k Eremocénu* síce zotrávajú v podobnom okruhu tém ako predchádzajúce dva filmy (umelá inteligencia, klimatická zmena, hrozba zániku ľudstva aj analógového filmu a ich pohltienia digitálnymi dvojníkmi), no tému digitalizácie sveta autorka zároveň prepája s fenoménom blockchainových sietí a transformovania zastupiteľskej demokracie. Tento film ešte viac než *FREM* pracuje so žánrom science-fiction. Zámerne sa v ňom objavujú fiktívne prvky, napríklad odkazy na botomori – fiktívny druh ľudí, ktorí zmizli na mori. Film bol nakrútený na 8 mm a 16 mm celuloidový film, ale analógový materiál je od začiatku podrobený digitálnym zásahom, ktoré fotorealistický záznam rozbíjajú. Deje sa to napríklad prostredníctvom technológie data moshing, ktorej súčasťou je trieštenie, „kockovanie“ obrazu, takže následne vyzerá ako poškodený, prípadne iných digitálnych technológií, napríklad 3D skeneru lidar. Takto upravené zábery Čákanyová ďalej kombinuje s počítačovou animáciou, niekedy plynulou, inokedy pripomínajúcou kresbu, napríklad v opakujúcich sa záberoch na stromy a ich korene v lese.<sup>25</sup>

Týmto spôsobom režisérka opäť znejasňuje hranice medzi analógovým a digitálnym, a zároveň skúma možnosti digitálnej kreativity, umenia tvoreného strojom. „Film je vymyslený ako správa vo fľaši vyliata do dátového mora, ako analógová fosília, ktorá čaká na vykopanie budúcimi digitálnymi archeológmi. Je to osobný projekt, ktorý bude rekonštruovať a interpretovať moje budúce virtuálne ja. Je to súčasná vízia budúceho sveta, ktorý sa čoskoro zmení na nepoznanie, a to vďaka technológiám, s ktorými sa dnes stretávame len v stave ich zárodku,“ vyhlasuje Viera Čákanyová.<sup>26</sup>

Pritom zo samotného filmu zámerne nie je jasné, ktoré „ja“ je režisérkiným budúcim alter egom. *Poznámky z Eremocénu* sa totiž začínajú rozhovorom (hlasu) Viery Čákanyovej so strojovo znejúcim, bodrým a neempatickým ženským hlasom umelej inteligencie. Prvé slová prednesie práve tento hlas. Rozhovor prebieha i tentoraz v angličtine, hoci nie v podobe tituliek, ale zvukovej stopy. V jednej zo slovenských verzií (určenej pre televízne vysielanie)<sup>27</sup> sa však v obraze čoskoro po začiatku objavia slovenské titulky. Pôsobia vyslovene ako druh subverzie, keďže v rozhovore umelá neurónová sieť prezentuje angličtinu ako samozrejmu voľbu Čákanyovej prirodzeného jazyka. V tomto jazyku sa objavia aj titulky znázorňujúce tzv. vektorový priestor, ale tiež cluster tém, ktoré Čákanyovú inšpirovali k vytvoreniu trilógie i špecificky tohto filmu.

**24** Napríklad zábery na okázalých účastníkov festivalu Burning Man, alebo sled záberov na opulentnú vianočnú výzdobu na akomsi predmestí. V tomto zmysle Čákanyová nadväzuje aj na zostrih záberov z Číny vo filme *Biela na bielej*: v oboch prípadoch sa gýč snúbi s absurditou, no v záberoch z Číny prevládajú zábery na vypreparované psy, ľudské kostry a zvieratá v múzeu, prípadne na oznamy príkazov a zákazov pre občanov.

**25** Strom sa vo filme objavuje ako jeden z dominantných leitmotívov, okrem iného však nadväzuje aj na prirovnanie digitálnej kompresie k stromu, ktorú v zvukovej nahrávke používa informatik Ralph Merkle.

**26** [kul]. Berlinale uvedie nový slovenský film *Poznámky z Eremocénu* od Viery Čákanyovej. In *Pravda*, 20. 12. 2022. [online]. [cit. 12. 1. 2023]. Dostupné na internete: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/651173-berlinale-uvedie-novy-slovensky-film-poznamky-z-eremocenu-od-viery-cakanyovej/>.

**27** Distribučná verzia pre kiná má v obraze použité len anglické titulky.



Viera Čákanyová: *Poznámky z Eremocénu*, 2022. Foto Guča films.

Po druhej sade titulkov, začínajúcich sa slovom „botomori“ a s ním súvisiacim asocičným trsom („zanechať stopu“, „zmraziť čas“, „byť svedkom“), po prvýkrát počujeme aj samotnú režisérku prehovoriť v slovenskom jazyku. „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 vo filmoch *FREM* a *Biela na bielej* komunikuje s fiktívnou umelou neurónovou sieťou či so svetom medzinárodných divákov svojho filmu. Situácia v *Poznámkach z Eremocénu* sa však ešte viac komplikuje, pretože divákovi nie je jasné, či v ňom komunikuje ona alebo jej dvojníčka, virtuálna, počítačovo vytvorená postava. „I forgot how it feels to have eyes. Seing hurts...“ („Zabudla som, aké to je, mať oči. Videnie bolí...“), hovorí v úvode filmu jej hlas, naznačujúc svoje vzdáľovanie od ľudskej skúsenosti. Režisérka napokon priznáva, že „jej“ anglický hlas v tomto filme je taktiež vytvorený v počítačovom programe. Vo filme tak v skutočnosti zaznievajú jej vlastné slová len v slovenčine, v angličtine sa naopak odohráva dialóg medzi umelou inteligenciou a Čákanyovej virtuálnou identitou: jej hlasom, ktorý vytvoril počítačový program, využívajúci umelú neurónovú sieť na generovanie hlasu, na základe dát, ktoré mu režisérka dodala – textov



Viera Čákanyová: *Poznámky z Eremocénu*, 2022. Foto Guča films.

načítaných jej hlasom v angličtine. „Tie vety, ktoré tam odznejú som nepovedala ja [...], ale ten program, ktorý sa naučil hovoriť mojím hlasom.“<sup>28</sup> V anotácii k filmu prezentovanej na stránke festivalu Berlinale, kde mal film svetovú premiéru, sa výstižne píše, že ide o rozhovor dvoch hlasov, jedného generovaného umelou inteligenciou, a druhého patriaceho posthumánnej virtuálnej bytosti, ktorá hľadá svoje minulé ja – režisérku samotnú.<sup>29</sup> Tá však v paralelnom vesmíre filmu končí ako botori.

Fiktívna etymológia termínu botori je s nenápadnou dávkou humoru odvodená od anglického slova „boat“ a latinského „mori“.<sup>30</sup> Kým ako názov svojho debutu použila Čákanyová neexistujúce slovo FREM, tak *Poznámky z Eremocénu* stavia na viacstupňovej sebaidentifikácii s postavou s vymysleným menom, v ktorom sa snúbi anglický, latinský a v niektorých verziách dokonca slovenský jazyk s tvarom, ktorý môže pripomenúť japončinu. Na jednej strane, dojem dôveryhodnosti druhu botori je postavený na tom, že všetky informácie o ňom predkladá strojovo pôsobiaci,

<sup>28</sup> E-mailový rozhovor Viery Čákanyovej s autorkou štúdie, 20. 3. 2023.

<sup>29</sup> Viac na <https://www.berlinale.de/en/2023/programme/202301075.html>. [online]. [cit. 19. 3. 2023].

<sup>30</sup> Pre potreby tejto štúdie som pracovala s verziou filmu pripravenou pre televíznu distribúciu, so slovenskými textami v tzv. vektorovom priestore. V tejto verzii sa vedľa anglického „boat“ – loď, a latinského „mori“ – smrť v obraze objavuje aj slovenské „more“, čo robí etymológiu ešte vtipnejšou.



Viera Čákanyová: *Poznámky z Eremocénu*, 2022.  
Foto Guča films.

autoritatívny ženský hlas v kombinácii s neosobnými titulkami v obraze. Na druhej strane, samotné informácie sú konštruované tak, že ich nie je možné overiť v dôveryhodných zdrojoch. Nielen pokiaľ ide o vysoko nepravdepodobnú etymológiu slova, ale napríklad aj v tom zmysle, že za prvého botomori označuje hlas záhadnú postavu Satošiho Nakamota, čo je pseudonym osoby alebo skupiny osôb, ktoré vyvinuli bitcoin, no od polovice roku 2010 sa o jeho/ich aktivitách v tomto smere nič nevie. Úplne prvá zmienka o botomori sa však objavuje v odpovedi na Čákanyovej otázku, aký má zmysel nahráť odkaz v prirodzenom jazyku: „How can a non-human understand it?“ („Ako tomu môže rozumieť niekto, kto nie je človek?“) Ženský hlas odpovedá: „That is what your character does. It doesn't matter if it makes sense. It is part of the botomori people experience.“ („To je niečo, čo robí tvoja postava, nezáleží na tom, či to má zmysel. Je to súčasť skúsenosti botomori ľudí.“) Kontrast medzi introspektívnym, často až pochybujúcim hlasom Viery Čákanyovej a bodrým, neemocionálnym, strojovým hlasom je nastolený už v úvode – a to napriek tomu, že anglicky hovoriaci hlas Viery Čákanyovej je tiež počítačovo vytvorený.

Zmienky o botomori majú vo filme tri základné zdroje: strojový hlas generovaný umelou inteligenciou, titulky „strojovo“ pridávané do obrazu a hlas samotnej režisérky. Aj identita spojená s týmto hlasom je však vo filme multiplikovaná: ide o prvotnú identitu autorky, ktorá nakrúca svoju „správu vo fľaši“, aj o jej „virtuálny hlas“ vedúci dialóg so strojovým hlasom v angličtine, a napokon sa Viera Čákanyová sprítomňuje vo fyzickej podobe a hlase v úlohe „originálnej postavy“ jej filmu. Je teda režisérka autorkou filmu, alebo je sama len „originálnou postavou“ vytvorenou v komunikácii dvoch počítačových programov? Fiktívnu identitu botomori tak môžeme chápať aj ako stelesnenie Čákanyovej dlhodobého záujmu o zahmlievanie hranice medzi fiktívnym a dokumentárnym. Zmienky o botomori sú raz subjektivizované introspektívnymi komentármi Čákanyovej, ktorá vyhlasuje, že možno tiež zmizne

na mori, inokedy sú prezentované ako súčasť „objektívnych“, strojovo generovaných informácií. Tie sa javia ako autentické a predkladané z pozície autority, ktorú vzbudzujú napríklad štruktúra pripomínajúca slovníkové heslo alebo ženský hlas umelej inteligencie. Vo všetkých prípadoch ide o využitie dokumentaristicky pôsobiacich postupov v konštruovaní fikcie, podobne ako to Čákanyová urobila už v študentských filmoch *Under Under Ground* alebo *100 dní*. Samotná fikcia je však využitá ako zdroj efektu akéhosi nad-reálna, ktoré transcenduje skutočný svet s cieľom dosiahnuť vyššiu pravdu o tomto svete. Je zdrojom metafory obsahujúcej v sebe odkazy na všetky témy charakteristické pre celú trilógiu: globálnu klimatickú zmenu, hrozbu umelej inteligencie, aj zániku ľudstva i analógového obrazu.

V najširšom slova zmysle sa zdá, že botomori majú zastupovať ľudí, ktorí sa snažili či snažia o zachovanie ľudských hodnôt vo svete, kde sa tieto hodnoty vytrácajú. Pritom chronológiu i ľudskú podstatu fenoménov, ktoré pripisuje botomori, Čákanyová zámerne rozbíja. Ako prvý botomori je označený spomínaný Nakamoto, ešte predtým sú však botomori asociovaní s nakrúcaním filmu na klasický analógový materiál: fenoménom, ktorý bol v čase vzniku bitcoinu v zániku. „Why did botomories use the silver halide crystals to tell their stories?“ („Prečo botomori používali halogenidy striebra na vyrozprávanie svojich príbehov?“), pýta sa počítačovo generovaný hlas Viery Čákanovej, na čo jej iný strojový hlas odpovedá: „An escape move from the digital dominance“ („Únik od digitálnej dominancie“).

Na jednej strane je v *Poznámkach z Eremocénu* ponechaný veľký priestor počítačovo generovanej animácii a digitálnym efektom, ktoré posúvajú hranice klasického foto-fonografického záznamu a skúmajú možnosti digitálnej kreativity na pomedzí ľudskej a neľudskej kontroly. Na druhej strane, i keď je ako prvý botomori označená polofiktívna entita, ktorá povzbudila digitalizáciu súčasnej spoločnosti, paradoxne sa za jednu z primárnych botomori schopností označuje snaha zanechávať po sebe (popri inom umeleckú) stopu, nakrúcať (najmä analógové) filmy – tvoriť umenie/film ako index reality, ktorá progresívne mizne. Týmto sa aj do *Poznámok z Eremocénu* vracia téma analógového filmu, zvláštnej metonymie umenia, činnosti špecificky stojacej na hranici medzi ľudským a strojovým, ktorá sa však hrozbe posthumanizmu a digitalizácie ešte vždy môže vzoprieť tým, že uchováva reálne stopy živých ľudí, zvierat či rastlín. Za čisto ľudskú, botomori schopnosť je ale označená aj schopnosť dobrovoľne zmiznúť, dištancovať sa od svojho výtvoru, ktorý sa vymkol kontrole, zomrieť, splynúť so základom sveta, s morom. Tak ako Satoshi Nakamoto, ktorý vo fiktívnom mikropříbehu *Poznámok z Eremocénu* zmizol na mori a jeho loď sa nikdy nenašla.

Viera Čákanyová je hneď v úvode nepriamo identifikovaná ako botomori, a to aj cez svoj cieľ – natočiť aktuálny film ako akýsi odkaz vo fľaši pre budúce generácie potenciálne post-humánnej doby. Ako sme spomínali, vo filme nie je jasné, kedy hovorí Čákanyová a kedy jej alter ego, respektíve, koľko tých alter eg vlastne je. Virtuálny hlas Viery Čákanyovej sa pýta v angličtine: „Prečo urobila túto nahrávku?“, hlas umelej inteligencie jej odpovedá: „Urob stopu. Zamraz čas. Staň sa svedkom. Botomori krédo.“ Identita Viery Čákanyovej ako filmárky je tak hneď v úvode prepojená



Viera Čákanyová: *Poznámky z Eremocénu*, 2022. Foto Guča films.

s identitou botomori, neskôr sa sama režisérka s touto identitou stotožňuje prostredníctvom výrokov o smrti a túžbe zmiznúť na mori. „Smrti sa nebojím,“ hovorí hlas Viery Čákanyovej, „keď entropia môjho tela dosiahne konečné štádium... predstavujem si to ako krátku, vecnú správu, ktorou ma moje vedomie bude o tejto udalosti informovať. Ako správu v rádiu, za ktorou nasleduje pesnička.“ Tieto slová v slovenčine sú ale prerušované ako zadrhávajúca sa nahrávka. „Mám depresiu,“ hovorí hneď na to hlas Viery Čákanyovej v angličtine a strojový ženský hlas jej odpovedá: „To je úplne normálne. Tvoja originálna postava sa práve rozhodla nasledovať svoj smrteľný osud.“

V tejto chvíli sa zmnožené alter ego Viery Čákanyovej stáva jasnejšie rozdeleným: je to na jednej strane „originálna postava“ s jej podobou, ktorá sa rozhodla nastúpiť na cestu botomori a zmiznúť, zároveň osoba, ktorá je zrejme autorkou aktuálneho filmu, a napokon virtuálna osoba z budúcnosti s jej hlasom, ktorá sa zhovára v angličtine s umelou neurónovou sieťou a púšťa – originálnej postave aj svetu – pesničku na rozlúčku. Jej charakter je rovnakou fikciou ako všetky ďalšie identity režisérky – je to azda Viera Čákanyová na polceste k posthumánnej identite, alebo jej posthumánna verzia pokúšajúca sa nájsť svoju ľudskosť? Hovorí, že síce našla vektorový priestor pre slovenčinu, ale sama ešte nedokáže hovoriť po slovensky. Vyjavuje



Viera Čákanyová: *Poznámky z Eremocénu*, 2022. Foto Guča films.

ľudské pocity, ale pristupuje k nim s údivom a ešte stále nedokonalou schopnosťou porozumieť im, tak ako k nim pristupujú poľudštení roboti a umelí ľudia z fikčných filmov. Bodrý hlas umelej inteligencie to označí za koniec hry. Poľudštené anglické alter ego režisérky nalaď rádio na melancholickú pieseň a pustí k nim analógové zábery mora, morských vĺn a odleskov na vode, delfínov a veľrýb, ale následne aj digitálne vytvorené obrazy Zeme, hviezd a galaxií.

### **ČÁKANYOVEJ POSTANTROPOCENTRICKÁ TRILÓGIA:**

#### **ZMYSEL UMENIA V POSTHUMÁNNOM SVETE**

Jedným zo zmyslov umenia môže byť zachytávanie sveta, ktorý mizne, ale aj zachytávanie sveta, aký ľudské oko nemôže vidieť. V tomto prepojení ľudského a technického, analógového a digitálneho, či priam umelou inteligenciou poháňaného, môžeme vidieť jeden z odkazov analyzovanej trilógie Viery Čákanyovej, ktorú sme pracovne nazvali post-antropocentrickou. Popri tom však v trilógii, ako konštatuje i jej slovenský distributér, filmový vedec Matej Sotník, „dominuje hybridná forma rozprávania, keď nie je jednoznačná miera dokumentárnych a fikčných režijných postupov. Filmy sa tak zo škatuliek hraný či dokumentárny vymykajú a smerujú k hyperrealite, v ktorej sa hranica medzi skutočnosťou a jej simuláciou znejasňuje.



Viera Čákanyová: *Poznámky z Eremocénu*, 2022. Foto Guča films.

Jazykom súčasného umenia je možné metódu ich tvorby označiť aj ako artistic research, ktorý spája dlhodobý a organický rešerš vedeckých poznatkov s autorskou víziou ich zobrazenia pomocou médií.<sup>31</sup>

Čákanyovej post-antropocentrickej trilógii vrcholia jej snahy zotrieť hranice medzi dokumentárnym, fiktívnym a animovaným, a aj týmto spôsobom prehodnotiť hranice medzi umelým, počítačovo generovaným a umeleckým, ľudsky kreatívnym. To všetko na pozadí solastalgického zaujatia témou umelej inteligencie, klimatickej zmeny a ohrozenia ľudskej skúsenosti i života na Zemi, ktoré sa pohybuje od simulácie subjektívneho pohľadu umelej inteligencie v debute *FREM* cez počítačový chat medzi režisérkou a fiktívnou umelou neurónovou sieťou vo filme *Biela na bielej* až po dialóg medzi viacerými alter egami režisérky a neosobným hlasom reprezentujúcim posthumánnu budúcnosť človeka (a) umelej inteligencie v *Poznámkach z Eremocénu*.

*Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0522 Tvorba a kritika hodnôt v súčasnom umení (výtvarné umenie, divadlo, film).*

31 SOTNÍK, M. *Poznámky k Poznámkam Viery Čákanyovej*. Rukopis pre zborník *Rodinné striebro*.

**LITERATÚRA:**

- ALBRECHT, Glenn. Solastalgia: A New Concept in Human Health and Identity. In *Philosophy, Activism, Nature*, 2005, č. 3, s. 41 – 55. ISSN 1443-6124.
- BALAGA, Marta. 'White on White' Helmer Viera Cakanyova is Ready to Explore the 'Brave New World' (Exclusive). In *Variety*, 31. 10. 2020. [online]. Dostupné na internete: <https://variety.com/2020/film/global/white-on-white-viera-cakanyova-brave-new-world-1234820471/>. ISSN 0042-2738.
- ČÁKANYOVÁ, Viera. Nový film: FREM. In *Dok.Revue*, 27. 10. 2019. [online]. Dostupné na internete: <https://www.dokrevue.cz/aktualne/frem>.
- ČÁKANYOVÁ, Viera – ŠČEPKA, Miloš. Produkujeme dáta, ktoré nedokážeme spracovať. [Rozhovor]. In *SME*, 23. 2. 2020. [online]. Dostupné na internete: <https://kultura.sme.sk/c/22332478/viera-cakanyova-nakrucala-o-umelej-inteligencii-produkujeme-data-ktore-nedokazeme-spracovat.html>. ISSN 1335-4418.
- HARMAN, Graham. *Too-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Peru : Open Court, 2002. 256 s. ISBN 978-0-8126-9444-4.
- HUČKO PAŠTÉKOVÁ, Michaela. *FREM*. Rukopis pre zborník *Rodinné striebro*. (Ed. Martin Kaňuch). Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2023.
- [kul]. Berlinale uvedie nový slovenský film Poznámky z Eremocénu od Viery Čákanyovej. In *Pravda*, 20. 12. 2022. [online]. Dostupné na internete: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/651173-berlinale-uvedie-novy-slovensky-film-poznamky-z-eremoce-nu-od-viery-cakanyovej/>. ISSN 1335-4051.
- PALÚCH, Martin. Slovenský dokumentárny film na 23. MFDF Jihlava. In *Kino-Ikon*, 2019, roč. 23, č. 2, s. 167 – 182. ISSN 1335-1893.
- PALÚCH, Martin. Biela na bielej – videodenník Viery Čákanyovej. In *Vlna*, 2021, roč. 23, č. 87, s. 114. ISSN 1335-969X.
- SOTNÍK, Matej. *Poznámky k Poznámkam Viery Čákanyovej*. Rukopis pre zborník *Rodinné striebro*. (Ed. Martin Kaňuch). Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2023.
- WILSON, Edward O. *On Human Nature*. Cambridge : Harvard University Press, 2004. 288 s. ISBN 978-0674016385.

Jana Dudková  
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.  
Dúbravská cesta 9  
841 01 Bratislava  
e-mail: jana.dudkova@savba.sk