

Zraniteľnosť ako rezistencia. Alternatívne budúcnosti v súčasnom slovenskom dokumentárnom filme

Vulnerability as Resistance. Alternative Futures in Contemporary Slovak Documentary Film

ADAM STRAKA

Katedra filmových štúdií, Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava

ABSTRAKT: Štúdia sa zaoberá analýzou motívov utópie, dystópie a eskapizmu v súčasnom slovenskom dokumentárnom filme, najmä v dielach Viery Čákanyovej a Pauly Ďurinovej. Vychádza z teoretických konceptov utopického myslenia (Fredric Jameson, Rusell Jacoby), ako aj z posthumanistických feministických filozofií (Margrit Shildrick, Cecilia Åsberg, Rosi Braidotti). Text ukazuje, ako sa nové autorské dokumenty prostredníctvom telesnosti, zraniteľnosti a situovania na geografickú perifériu vzpierajú technologickému optimizmu a neoliberálnym naratívom. Utopické gesto je tu chápané nie ako plán ideálneho sveta, ale ako forma rezistencie zakorenená v zmyslovom prežívaní, emocionálnosti a environmentálnej citlivosti.

ABSTRACT: This study analyses motifs of utopia, dystopia, and escapism in contemporary Slovak documentary film, especially in the works of Viera Čákanyová and Paula Ďurinová. It draws on theoretical concepts of utopian thought (Fredric Jameson, Rusell Jacoby) and posthumanist feminist philosophies (Margrit Shildrick, Cecilia Åsberg, Rosi Braidotti). The paper demonstrates how new auteur documentaries resist technological optimism and neoliberal narratives through corporeality, vulnerability, and a situatedness on the geographical periphery. The utopian gesture is understood not as a blueprint for an ideal world, but as a form of resistance grounded in sensory experience, emotional engagement, and environmental awareness.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

utópia, dystópia, slovenský dokumentárny film, feminizmus, posthumanizmus, Viera Čákanyová, Paula Ďurinová

KEYWORDS:

utopia, dystopia, Slovak documentary film, feminism, posthumanism, Viera Čákanyová, Paula Ďurinová

Z HISTÓRIE VYTŮVÁRANIA KONCEPTOV UTÓPIE A DYSTÓPIE AKO POLITICKÝCH AKTOV¹

Utópie a dystópie sú premenlivé pojmy, ktorých význam i forma sa v histórii menili. Premenami prechádzali aj ich reprezentácie a spoločenské funkcie. Ich súčasnú podstatu, podľa ktorej fungujú ako nástroje politickej kritiky – či už prostredníctvom prezentácie radikálnej odlišnosti, alebo hyperbolizácie existujúceho poriadku, poukazujúc tým na jeho limity –, vygenerovalo uvažovanie z osvietenského obdobia.

Thomas More vo svojej *Utópii*² vytvoril obraz alternatívne usporiadaného sveta so sociálnymi a ekonomickými štruktúrami odlišnými od dobovej reality, aby mohol účinnejšie artikulovať kritiku reality svojej doby. Literárna vedkyňa Fátima Vieira v analýze Morovej *Utópie* poznamenáva, že ide o príklad diela osvietenstva, keď sa o utópii začalo uvažovať ako o možnej lepšej verzii sveta.³ Idea dosiahnutia takejto budúcnosti vychádzala z viery v schopnosť ľudstva napredovať vďaka rozumu a plánovaniu. Tento princíp sa v rôznych podobách opakovane vracal v nasledujúcich storočiach, od osvietenských projektov cez socialistické vízie až po umelecké hnutia 20. storočia. Utópie sa prestávali situovať do vzdialených a neznámych miest. S rozvojom myšlienky pokroku sa začali presúvať do budúcnosti, ktorá sa objavuje na horizonte možného a za ktorou sa dá smerovať. Stali sa tak priestorom politickej imaginácie a miestom, kde možno artikulovať, čo všetko by mohlo (a malo) byť inak.

Posun v chápaní spoločenskej funkcie reprezentácií ideálnych svetov priniesli v 20. storočí ľavicovo orientované teórie. Karl Marx a Friedrich Engels označili dovtedy prevládajúce podoby utopického myslenia za „utopický socializmus“, ktorý kritizovali pre jeho odpojenie sa od materiálnych spoločenských podmienok. Ideálne vízie, ktoré nevychádzali z historickej reality, ale z abstraktne formulovaných predstáv, sa tým podľa nich stávali nerealizovateľnými, a teda z politického hľadiska neúčinnými. V snahe o formulovanie konštruktívneho prístupu Marx zdôraznil, že nová spoločnosť nemôže vzniknúť prostredníctvom fantazijných projektov, ale musí vyvierať z protikladov, ktoré sú už inherentne prítomné v existujúcom spoločenskom poriadku – a práve týmto smerom majú byť utópie reprezentované.⁴ Kritika marxistického prístupu k útopiám poukazuje na to, že premýšľanie o sociálnych zmenách často zahŕňalo vyčleňovanie jednotlivca v prospech kolektívu.

1 V práci budem vychádzať z nerozlučného vzťahu oboch pojmov, nebudem ich teda prísne oddeľovať, keďže v analyzovaných dielach sú prítomné obe roviny. Ako tvrdí Gregory Claeys, dystópia nie je negatívnym obrazom utópie, ale často jej neoddeliteľnou súčasťou. Jedným z cieľov dystopických konceptov je poukazovanie na nebezpečenstvá spojené s utopickými ideálmi a ich zneužitím. Dystópie tak častokrát kritizujú utopické snahy dosiahnuť dokonalú spoločnosť a chápu ich ako tragédiu modernity, kde pokusy o vytvorenie ideálneho sveta vedú k totalitným režimom. Pozri CLAEYS, G. Three Variants on the Concept of Dystopia. In *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. (Ed. Fátima V.). Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2013, s. 14 – 18.

2 MORE, T. *Utopia*. Londýn : Pinquin Books, 2020 (orig. vydanie Antverpy, 1516).

3 VIEIRA, F. The concept of utopia. In *The Cambridge companion to utopian literature*. (Ed. G. Claeys). Cambridge : Cambridge University Press, 2010, s. 3 – 27.

4 Pozri JACOBY, R. *The End of Utopia*. New York : Basic Books, 1999, s. 189.

Napriek týmto výhradám si viaceré ľavicové myšlienkové smery uchovali utópiu ako kľúčový nástroj politickej imaginácie. Najmä v práci Ernsta Blocha⁵ nadobúda utopické myslenie novú podobu – nie ako detailne rozpracovaný projekt ideálneho usporiadania, ale ako výraz aktívneho odmietnutia súčasného poriadku. Utopia sa tak prestáva spájať s reprezentáciou ideálu a stáva sa gestom opozície, zakoreneným v konkrétnych žitých skúsenostiach a každodenných formách túžby po inom svete.

KONIEC DEJÍN, KONIEC VEĽKÝCH FILOZOFÍ, KONIEC UTÓPIE

Koniec stalinizmu, sprevádzaný demaskovaním kultu osobnosti a represívnych stránok komunistického režimu, bol jedným z dôvodov krízy utópie. Tento vývoj sa súbežne prelínal s nástupom téz o „konci dejín“ a „konci ideológie“, ktoré v druhej polovici 20. storočia výrazne ovplyvnili globálny diskurz.⁶ Významným spôsobom sa na diskreditácii utópie podieľala postmoderna a súvisiaci obrat proti „veľkým filozofiám“. Podľa Francisa Fukuyamu „triumf Západu“ a „vyčerpanie všetkých života-schopných systematických alternatív k západnému liberalizmu“⁷ signalizovali stav, v ktorom už len málokto veril v možnosť alternatívy k vyspelému kapitalizmu.

K uvedenému geopolitickému a ideologickému posunu je potrebné pripojiť aj krízu reprezentácie, ktorú priniesla postmoderna v oblasti umenia. Postmoderné myslenie s jeho dôrazom na partikularitu, pluralitu perspektív a skepsu voči univerzálnym metanaratívom slobody či rovnosti už zo svojej podstaty spochybňuje existenciu ucelených utopických vízií. Ideu jednotného sveta nahrádza subjektivizovaná pozícia autora či autorky, ktorá nedisponuje epistemickou autoritou priniesť dôveryhodný a koherentný obraz reality.

Práca s fragmentom, rozpadom jednotného subjektu sa odzrkadlila aj v uvažovaní nad možnými posunmi v utopických projekciách. Ako v roku 1999 napísal Russell Jacoby, americký historik špecializujúci sa na kultúrne dejiny 20. storočia, intelektuáli „preferovali slová ako ‚odlišnosť‘, ktoré sa týkajú toho, čo je jedinečné, a nie toho, čo je všeobecné“, a nedôverovali „metanaratívom“ slobody a rovnosti.⁸ Nemecký ľavicový filozof Herbert Marcuse v roku 1970 písal o konci utópie ako potrebe redefinovania socializmu a nachádzania jeho vízie v spontánných anarchických neroganizovaných hnutiach, ktoré sa rozchádzajú s dominantnými represívnymi tendenciami v spoločnosti.⁹

Napriek tvrdeniam o konci utópie sa jej politický potenciál nevytratil, hoci nadobudol nové formy. Fredric Jameson, americký filozof a literárny teoretik, v publikácii *Archaeologies of the Future*¹⁰ navrhuje koncept „anti-anti-utopianizmu“ ako pracovnej stratégie pre tých, ktorí sú opatrní voči kritike utópie, ale zároveň si uvedomujú

5 BLOCH, J. *Das Prinzip Hoffnung*. Zürich : Ex Libris, 1965.

6 Viac pozri JACOBY, R. *The End of Utopia*, s. 3.

7 FUKUYAMA, F. The End of History? In *The National Interest*, 1989, č. 16, s. 2. Citáty z anglického jazyka prel. A. Straka.

8 JACOBY, R. *The End of Utopia*, s. 116.

9 MARCUSE, H. The End of Utopia. In *Five Lectures: Psychoanalysis, Politics, and Utopia*. (Eds. J. J. Shapiro, M. Weber). Boston : Beacon Press, 1970, s. 62 – 82.

10 JAMESON, F. *Archaeologies of the Future*. Londýn : Verso, 2005.

jej štruktúralne nejednoznačnosti a politickú funkciu. Jameson upozorňuje, že kríza reprezentácie vlastná postmodernizmu nemusí oslabovať potenciál utópií. Naopak, práve v čase, keď sa schopnosť artikulovať alternatívu zdá byť zablokovaná, môže utópia fungovať ako prostriedok aktivácie politickej imaginácie – ako „heuristický priestor“, v ktorom sa otvára možnosť myslieť radikálnu spoločenskú transformáciu. V tejto súvislosti Jameson poukazuje na potrebu presunu od kolektívnych a unifikovaných stratégií, ktoré sú charakteristické pre klasickú marxistickú tradíciu, k reflexívnejším, subjektívne zakotveným formám utopického myslenia. Tieto nové stratégie, aj keď sú postavené na inom ontologickom základe, si naďalej zachovávajú ambíciu konfrontovať súčasný hegemonický poriadok a vynucovať si predstavivosť možného iného sveta.¹¹

MOŽNÉ SMERY UTÓPIÍ V SÚČASNOSTI

Alternatívne budúcnosti – či už v podobe utópií alebo dystópií – môžu nadobúdať podobu intímnej, osobnej reflexie, ale aj radikálnych sci-fi vízií sveta, ktorý sa zásadne líši od reality. Podstatné je, že nejde o bezstarostné fantazírovanie, ale o reakciu vyvierajúcu z akútne pociťovanej nespokojnosti so súčasným stavom vecí.

Zmena charakteru utopického myslenia však nie je len otázkou stratégie, ale aj samotnej formy, v akej sa utópie artikulujú. Podľa Fredrica Jamesona sa súčasné utopické myšlienky často rozdeľujú do izolovaných, individuálnych vízií alebo fantázií o životnom štýle, namiesto toho, aby tvorili ucelenú víziu spoločnosti. Tento posun však nevníma výlučne ako negatívny. Naopak, takéto fantazijné utópie podľa neho môžu stále inšpirovať tvorivé prístupy k zložitým globálnym problémom.¹² Najväčší priestor na utopické vízie aktuálne vníma v kontradikcii k rozvíjajúcemu sa svetovému trhu, ktorý by mal so sebou prinášať aj nové formy politickej akcie. „Ubíjajúca nie je prítomnosť nepriateľa, ale skôr všeobecné presvedčenie, že táto situácia je nezvratná, aj to, že historické alternatívy ku kapitalizmu sa ukázali ako neuskutočniteľné a nemožné a že žiadny iný sociálno-ekonomický systém nie je mysliteľný, nieto ešte prakticky dostupný. Utopisti nielenže ponúkajú predstavu takýchto alternatívnych systémov; utopická forma je sama o sebe reprezentatívnou meditáciou o radikálnej odlišnosti, radikálnej inakosti a o systémovej povahe spoločenskej totality, a to až do takej miery, že si nemožno predstaviť žiadnu zásadnú zmenu v našej spoločenskej existencii, ktorá by sa najprv nezažala v iskričkách utopických vízií.“¹³

Ďalšie posuny v uvažovaní nad utópiami sú v súčasnosti podmienené množstvom utopických impulzov v každodennom živote – neskorý kapitalizmus ponúka cez takéto impulzy nové produkty a víziu utopickú budúcnosť v každodenných situáciách. Vrstvenie utopických impulzov v žitom svete má za následok všadeprítomné eskapické motívy v prežívaní či prejavovaní sa ľudí. Je dôležité poznamenať, že

¹¹ Tamže, s. 213.

¹² Tamže, s. 218.

¹³ Tamže, s. xii.

Jameson neponúka ucelený obraz jasných „smerov“, ale skôr poukazuje na zmenu povahu utopického myslenia, ktoré je fragmentovanejšie, zamerané na detaily a konfrontované s vlastnou problematikou a protirečeniami. Súčasná utópia sa častejšie prejavuje ako impulz a neustále hľadanie než ako pevne definovaná vízia.

GEOLOKÁCIA UTÓPIÍ A TRÓPY DYCHOTÓMIE

Už v Moreovej *Utópii* priekopa oddeľujúca Utópiu od zvyšku sveta vytvárala dištinkciu medzi my a oni. Spôsoby geolokalizovania utopických priestorov a predstavených dychotómií ponúkajú široký priestor na vyjadrenie kritiky politických zriadení. V druhej polovici 20. storočia sa utopické priestory začínajú objavovať na perifériách vzdialených od centier systému. Americký spisovateľ Phillip K. Dick v sci-fi románe *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb* (1965), ktorého dej sa odohráva po globálnej katastrofe, situuje formujúce sa malé komunity rurálnych utečencov na perifériu, čo najďalej od centra – v prípade post-nukleárneho sveta od centra dopadu atómovej bomby. Okrajové, neobývatelné alebo ťažko dostupné územia môžu byť vnímané ako priestory mimo dosahu dominantných mocenských štruktúr, čím sa stávajú vhodnými na experimentovanie s radikálne odlišnými (sociálnymi) štruktúrami. Periférie zároveň pôsobia v priamej opozícii voči globalizovanému svetu – dichotómia v geografickom kontexte nastáva v rozdieloch či dokonca bojoch medzi globálnym a lokálnym.

Na periférii teda nevzniká priestor iba na utopické, teda ideálne zriadenia. V priestore zóny, ktorú Boris a Arkadij Strugacki vykreslili v knihe *Stalker* (1972), sa síce objavuje vidina utópie, no zároveň aj dystopická chamtivosť, čím sa priestor stáva ambivalentným. Ako neskôr uvidíme pri analýze konštruovaného priestoru vo filme Viery Čákanyovej *Poznámky z Eremocénu* (2023), ambivalencia medzi utopickým či dystopickým charakterom budúcnosti je prítomná a zrkadlí až cynickú nedôveru v utopický ideál špekulatívnej budúcnosti. Oba tieto príklady potvrdzujú tézu amerického historika Gregoryho Claeya, ktorý charakterizuje dystópiu ako kritiku pokusov modernej spoločnosti vytvoriť ideálny svet, pričom v konečnom dôsledku vytvára totalitný režim.

V súvislosti s geolokáciou budúcich priestorov a s dichotómiami, ktoré tieto priestory spoluutvárajú, vznikajú nové priestorové motívy. Tie podnecujú tvorbu ďalších protikladov, potrebných na artikuláciu kritického postoja voči jednému či druhému pólu týchto konštruktov. Utopické diela osvietenstva pracovali s karteziánskou filozofiou oddeľujúcou telo a myseľ a stavajúcou do popredia ración jednotlivca, z čoho sa postupne vyvinula dichotómia medzi racionálnym a zmyslovým, organickým a anorganickým.

Prehodnotenie takéhoto rozdelenia prichádzalo s poľudšťovaním anorganických „bytostí“, ktoré v sci-fi prezentovali hlavne koncepty robotov u Isaaca Asimova¹⁴,

14 ASIMOV, I. I. *Robot*. New York: Doubleday, 1950.

neskôr androidov u Phillipa K. Dicka¹⁵ až po kyborgov u Donny Haraway¹⁶. Prisudzovanie inteligencie ale i prežívania iným než ľudským aktérom (pozri napr. Dickova kniha *Blade Runner*, 1968) prinieslo moment reflexivity – obrátenie na „ja“ v uvažovaní nad umelou formou života. Fredrick Jameson v skúmaní reprezentácie vedomia umelého života ponúka pojem „android cogito“: Myslím, teda som android.¹⁷ Podobne Russell Jacoby v *The End of Utopia* (1999) kritizuje scientizmus v literatúre a odmieta čisto materialistický a vedecký pohľad na bytie.

Zatiaľ čo klasické utopické modely boli viazané na konkrétne spoločenské usporiadanie, súčasné reprezentácie utópií a dystópií sa čoraz väčšími viažu na redefinované vzťahy medzi telom, priestorom a technológiou. Presun od kolektívnych vízií k subjektívnym, zmyslovo zakotveným skúsenostiam má výrazné paralely aj v oblasti súčasného filmového rozprávania. Práve tu sa utopické či dystopické tendencie často manifestujú nie explicitným politickým programom, ale skrz estetické stratégie, ktoré narúšajú hranice medzi prírodným a technologickým, známym a cudzím, lokálnym a globálnym.

Otázka lokalizácie a periférie otvára priestor pre analýzu fenoménu eskapizmu, teda motívu, ktorý je prítomný v mnohých politicko-kritických dielach analyzovaných v tomto texte. Motívom eskapizmu v súčasných slovenských dokumentárnych dielach som sa venoval už v štúdii *Eskapizmus ako reakcia na systematické hrozby*¹⁸, kde som v nich videl predovšetkým prejavy politického gesta slovenských autoriek.¹⁹ V nasledujúcej časti textu na túto interpretáciu nadviažem, pričom ako interpretačný kľúč použijem tak súčasné teórie utópií, ako aj súčasné feministické teórie, konkrétne posthumanistický a fenomenologický feminizmus. Cieľom bude nielen identifikovať problémy súčasnosti, ktoré autorky sprostredkujú cez svoje umelecké prejavy, ale aj predstaviť možné smery ich riešenia.

PERIFÉRIE AKO PRIESTORY INAKOSTI: SÚČASNÝ SLOVENSKÝ DOKUMENT

V oblasti súčasného slovenského dokumentu možno pozorovať špecifický spôsob reprezentácie radikálnej odlišnosti prostredníctvom zasadenia príbehov do geograficky periférnych lokalít. Tieto priestory – či už ide o karibské ostrovy, neobývateľné krajiny alebo okrajové časti sveta – neplnia len funkciu vizuálneho kontrastu voči našej lokálnej realite, ale fungujú aj ako kritické zrkadlenia spoločnosti. Voľba periférnych lokalít môže tiež súvisieť s témou izolácie a sebestačnosti. Utopické alebo dystopické komunity na odľahlých miestach sú často odkázané samy na seba, čo

¹⁵ DICK, P. K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York : Doubleday, 1968.

¹⁶ HARAWAY, D. A manifesto for Cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. In *Australian Feminist Studies*, 1987, roč. 2, č. 4, s. 1 – 42.

¹⁷ JAMESON, F. *Archaeologies of the Future*, s. 374.

¹⁸ STRAKA, A. *Eskapizmus ako reakcia na aktuálne hrozby*. In *Príroda, kultúra, film*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2024, s. 153 – 160.

¹⁹ Iniciačné východisko poskytla tejto štúdii kniha Grega Sharzera *Late Escapism and Contemporary Neoliberalism* (2022), ktorého uvažovanie nad eskapizmom vytváralo priestor pre interpretáciu eskapických motívov ako konkrétnych politicko-kritických prejavov.

môže zvýrazniť dôsledky ich sociálneho a politického usporiadania, ktoré existuje bez vonkajších vplyvov.

Stopové prvky možnej budúcnosti, ale aj eskapizmu, sa objavujú vo viacerých dielach mladej generácie slovenských dokumentaristiek, napríklad v debutových snímkach Lucie Kašovej *The Sailor* (2021) a Barbory Sliepkovej *Čiary* (2021). *The Sailor*, ktorý sleduje osud námorníka Johnsona, zobrazuje nielen jeho celoživotnú túžbu uniknúť pred zodpovednosťou, spoločnosťou či traumami z minulosti, ale zároveň mapuje rozprestierajúci sa globalizovaný svet, ktorý Johnsona napokon doženie až na odlahlé karibské ostrovy. Kašová rozpráva príbeh o mužovi, ktorý hľadá utópiu a chápe ju ako izolovaný priestor mimo spoločnosti, no naráža na nezvratnú prítomnosť kapitalizmu, ktorá je reprezentovaná napríklad novým, sterilným supermarketom nahrádzajúci pôvodný, komunitne vedený a sociálne ukotvený obchod. Utopickú pointu ponúka dielo napokon symbolicky – na širom mori, kam sa Johnson v snovom závere rozhodne naposledy vyplávať.

Omnoho nenápadnejším spôsobom pracuje s utopickými prvkami Barbora Sliepková vo filme *Čiary*. Snímka o súčasnom živote v Bratislave je, na rozdiel od ostatných analyzovaných diel, blízko k svojmu referenčnému rámcu. Sliepková dokumentuje niekoľko reálnych obyvateľov a obyvateľiek mesta, pričom sa nesnaží o komplexný obraz Bratislavy, ale sústreďí sa na individuálne prežívanie postáv, ktoré fungujú ako pars pro toto či mozaika súčasného mestského života.

V otázke možných budúcností pracuje film s motívom eskapizmu v dvoch situáciách. V prvej sú dvaja mestskí robotníci (kresliči cestných čiar) vtiahnutí do hry, počas ktorej majú kriedou na betónovú plochu nakresliť svoj vysnívaný dom. Tento moment je v kontraste s predchádzajúcimi zábermi, kde dvojica trávi voľný čas v stiesnených podmienkach ubytovne. Druhý motív eskapizmu, či skôr marketingovej utópie, prináša záverečná scéna s Dankom, jedným z protagonistov filmu, ktorý prostredníctvom virtuálnej reality sleduje vizualizáciu pripravovaného realitného projektu Vydrica. Projekcia ponúka obraz luxusnej budúcnosti na nábreží Dunaja, no zároveň ukazuje, že takáto budúcnosť je dostupná len pre úzku skupinu finančne privilegovaných. Sliepková tak využíva princípy eskapizmu a utópie na pomenovanie čoraz naliehavšieho problému Bratislavy – nedostupnosti bývania ako dôsledku developerských stratégií.

EREMOCÉN – DYSTOPICKÁ BUDÚCNOSŤ ĽUDSTVA

Najpríznačnejším slovenským dielom nasledujúcim líniu špekulatívnych budúcností je film *Poznámky z Eremocénu* režisérky Viery Čákanyovej, ktorým uzatvára trilógiu o umelej inteligencii.²⁰ Už v predchádzajúcich dvoch častiach ponúkala utopické vízie. Debutový *FREM* (2020) simuluje budúcu perspektívu dronu ovládaného umelou inteligenciou – jej reflexiu Antarktídy ako priestoru na získavanie informácií o svete, zemeguli, ale aj o homo sapiens. Už v tomto filme Čákanyová predstavuje špekulatívnu

²⁰ Podobné tematické a interpretačné línie sleduje vo svojich výskumnej práci aj filmová teoretička Jana Dudková, čím sa potvrdzuje významová hĺbka i interpretačná otvorenosť celej trilógie Viery Čákanyovej.

budúcnosť, v ktorej rolu agentov preberajú „bytosti“ ovládané umelou inteligenciou. Experimentálnou formou a snahou odlišiť jazyk diela od perspektív a naratívnych vzorcov vlastných ľudskému vnímaniu sa autorka (nie nutne vedome) dotýka dôležitej problematiky reprezentácie utópií/dystópií: nakoľko je vôbec možné rozprávať o radikálne odlišnom svete v obmedzení jazyka vlastného dobe vzniku diela?

Túto prekážku sa Čákanyová snažila prekonať práve v spolupráci s umelou inteligenciou, ktorej logiku jazyka využila v dramaturgii snímky. Napriek tomu ide vo výsledku o autorský film, postavený na jej vedomých režijných rozhodnutiach. *FREM* otvára dôležité roviny o dielach radikálne odlišných budúcností. A hoci nepredstavuje komplexne vybudovaný nový svet,²¹ pracuje s rovinami vlastnými logike utopických projektov. Popri podnecovaní imaginácie budúcnosti sa zaoberá aj reflexiou dejín, ich reinterpretáciou, až narušením podľa vzoru myšlienky konca dejín. Mám na mysli predovšetkým záver filmu, kde umelá inteligencia vníma nielen zamrznutú krajinu Antarktídy, ale súbežne cez časopriestorový portál aj dávnu minulosť a dinosaurov kráčajúcich po tom istom kúsku zeme.

Plnohodnotnú reprezentáciu alternatívnej, radikálne odlišnej budúcnosti však do slovenskej kinematografie priniesol až film *Poznámky z Eremocénu*. Plnosť tejto reprezentácie spočíva v dôsledne vybudovanej logike fikčného sveta – v jeho pravidlách, historickej genéze, dominantných silách, aj v jasne artikulovaných motiváciách jednotlivých skupín. Budúcnosť je zároveň sprostredkovaná originálnou experimentálnou formou, ktorá sa usiluje vytvoriť „jazyk budúcnosti“. Skladba viet v kombinácii s obrazovou vrstvou a štruktúrou jazykových vektorov sa snaží napodobniť uvažovanie umelej inteligencie v podobe, v akej si ho dnes dokážeme predstaviť.

Príbeh filmu je postavený na dialógu dvoch digitálnych entít – vedomia režisérky v budúcnosti a umelej inteligencie. Hlavná postava (do globálneho úložiska nahrané vedomie režisérky) sa pokúša prostredníctvom rozhovoru s AI zrekonštruovať minulosť svojej reálnej predlohy – originálnej postavy žijúcej v 21. storočí. Tento proces rekonštrukcie rámcuje predstavu možnej budúcnosti, v ktorej systém G-DAO (Global Decentralised Autonomous Organization) reprezentuje dominantný a opresívny režim digitálnej kontroly. Svet hmoty je postupne nahrádzaný digitálnym prostredím prostredníctvom uploadovania ľudského vedomia. Ako reakcia na túto hegemóniu vzniká skupina botomori, ktorej forma rezistencie spočíva v odmietnutí digitálnej existencie a voľbe mortality, telesnosti, zmyslovej skúsenosti a nedokonalosti. Ako zaznieva vo filme, botomori zaujímala „fatálnosť celého procesu“.

Podobne ako v prípade viacerých dokumentárnych filmov slovenskej produkcie, aj trilógia Viery Čákanyovej situuje postavy na perifériu. V *Poznámkach z Eremocénu* ide o perifériu v rámci novo konštituovaného systému – mimo digitálneho priestoru – a to v dvoch rovinách: geografickej (botomori sa vydávajú na šire more, preč od dohľadu umelej inteligencie) a časovej (voľba ľudskej smrteľnosti namiesto digitálnej

²¹ Tento film sa dá vnímať aj ako nonfikčný film z obdobia vzniku, v ktorom je fikčný či „nereálny“ iba samotný aktér v podobe dronu umelej inteligencie.

nesmrteľnosti). Vstup na perifériu tak predstavuje vedomé rozhodnutie podriaďiť sa opresii systému, ktorý ponukou nesmrteľnosti anuloval časovosť prežívania a bezhraničnou prístupnosťou dát eliminoval aj priestorovosť: „Keď sa náboženstvá a mystické riešenia stali prekonané a majestáť smrti bol biologicky otrásený, ľudstvo sa priblížilo nastoleniu individuálnej nesmrteľnosti v prospech naplnenia svojho fyzického a spirituálneho potenciálu. Ak je smrť primárnou podstatou zla v živote jednotlivca a spoločnosti, potom sekundárnou podstatou je obmedzenie v priestore. To znamená príslušnosť k domu, mestu, rodnej krajine, štátu, rase.“²² V takto nastavenom režime sa ako podstatnejšia ukazuje hranica medzi digitálnym a analógovým, pričom dichotómia medzi organickým a anorganickým stráca relevanciu: „Rozdelenie na organickú a anorganickú hmotu je pomýlené. Všetko je prach z hviezd.“²³

TECHNOOPTIMIZMUS PRODUKUJÚCI NOVÚ TOTALITU

Klasické hranice medzi ľudským a neľudským sa v budúcnosti stierajú aj v oblasti občianskych práv. V digitálne dominantnom systéme ich nadobúdajú i neľudské entity, ktoré sa prostredníctvom blockchainu²⁴ a smart kontraktov stávajú vlastníčkmi kapitálu. Film tak špekulatívne naznačuje vznik novej formy kolektivismu, ktorý zahŕňa ľudské aj neľudské bytosti – kolektívne potreby týchto entít sa stávajú základom nového systému. Ten však čerpá z logiky blockchainovej optimalizácie: preferencia najkomplexnejších a najúspešnejších dátových štruktúr vytlača minoritné a odlišné prvky, čo má za následok rastúcu fašizáciu systému. Nedokonalé, zraniteľné ľudské bytosti sa v tejto štruktúre ocitajú v nevýhode. Technooptimizmus v takejto podobe nadobúda darwinovský charakter, kde selekcia prebieha na úrovni dátovej výkonnosti a systémovej compatibility. Čakányová konštruuje utópiu z perspektívy technooptimizmu, ktorá pre ňu predstavuje dystopický stav. V duchu Claeysovho prístupu k dystópiám ukazuje, že dystopické prvky nie sú vonkajšou negáciou technooptimizmu, ale jeho inherentnou súčasťou.

Vo vnímaní dejín sa film dotýka nielen ich „konca“, ale aj otázky ich významu. Rekonštrukcia príbehu originálnej postavy – a teda aj jej dejín – prebieha útržkovito, náhodne, čím dielo nadväzuje na koncept konca dejín ako jednotného, súvislého príbehu. Tento fragmentárny prístup k minulosti rezonuje aj s interpretáciou Jany Dudkovej, podľa ktorej film neponúka pamäť ako stabilný archív, ale skôr ako súbor neustále reinterpretovaných zvyškov a stôp budúcim vedomím.²⁵ Sama originálna postava tento rozchod s dejinami komentuje pri úvahe o využívaní nerastných surovín: „My vlastne spaľujeme minulosť, a tým sa zbavujeme budúcnosti.“

Nový systém zároveň prevracia funkciu dejín, keď ich mení na súbor vstupných dát, ktoré sú priebežne nahrádzané „lepšími“, optimalizovanými informáciami.

²² ČÁKANYOVÁ, V. *Poznámky z Eremocénu*. Slovensko : Guča, 2023. Citát z filmu.

²³ Tamže.

²⁴ Blockchain je decentralizovaný digitálny záznam, v ktorom sú údaje uložené v navzájom prepojených blokoch bez potreby centrálneho riadenia.

²⁵ DUDKOVÁ, J. Umelé a umelecké v post-antropocentrickej trilógii Viery Čákanyovej. In *Slovenské divadlo*, 2023, roč. 71, č. 1, s. 5 – 25.

Dudková túto logiku interpretuje ako epistemologický posun: poznanie sa nerealizuje cez priamy zážitok alebo lineárnu pamäť, ale cez prediktívne modely, ktoré nevyhnutne deformujú minulosť v prospech systémovej efektivity.²⁶ Vzťah k dejinám – presnejšie, ich „vlastníctvo“ – sa stáva kľúčovým deliacim znakom medzi dvoma stranami: zatiaľ čo hmota si ich zachováva, digitálna entita nimi nedisponuje. Túto rovinu podporuje aj poetická práca s rekonštruovaným jazykom minulosti, cez ktorú sú obrazy ľudí spojené s tradíciou populárnych piesní. Dejiny sa tak stávajú základom fatalizmu, ku ktorému sa skupina botomori vedome utieka.

Práve v tomto bode sa vynára ústredný problém, ktorý (nielen) Čákanyovej film tematizuje: vízia budúcnosti tu nadväzuje na krízu kolektívneho ideálu ako možnej utopickej alternatívy ku kapitalizmu. Prostredníctvom postoja botomori, ku ktorým sa pripája aj digitálne alter ego režisérky, film kritizuje nielen špekulatívnu budúcnosť, ale najmä prítomnosť, ktorá vytvorila podmienky pre jej vznik. Čákanyová modeluje systém vychádzajúci z logiky voľného trhu a neoliberalnej predstavy dokonalosti, výkonnosti a konkurencieschopnosti. V takto nastavenom svete sa postupne vymazáva všetko, čo stálo na sociálnej, geografickej i intelektuálnej periférii. Charakteristiky nového svetového poriadku nie sú odpojené od súčasného sveta, ide skôr o hyperbolické rozvinutie tendencií prítomných už dnes. Čákanyová sa tak prostredníctvom špekulatívnej postantropocentrickej vízie explicitne vyjadruje k aktuálnym globálnym problémom. Ňou ponúkané riešenia sa síce môžu javiť defetisticky, ale sú v súlade s viacerými teoretickými líniami a taktickými rámcami posthumanistických a transhumanistických teórií.

RADIKÁLNA ODLIŠNOSŤ CEZ VTELENIE

Problémy, ktoré tematizuje Viera Čákanyová, ale i viaceré diela novej generácie slovenských dokumentaristiek, rezonujú naprieč viacerými disciplínami a súvisia s otázkami zdravia, telesnosti, fyzickej rôznorodosti a smrteľnosti. Určité formy riešení, ktoré sa objavujú v Čákanyovej dielach, nadväzujú na súčasné feministické teórie. Reprezentáciou a reflexiou aspektov ľudského prežívania, ktoré sú späté s telesným, emocionálnym a zmyslovým bytím, vytvárajú priestor pre narušenie či rozklad opresívnych štruktúr. Tieto teoretické východiská nachádzajú svoje umelecké vyjadrenie v rôznych médiách, od výtvarného umenia po performanciu.²⁷

Reflexia telesnosti však nebola vždy súčasťou feministického myslenia. Ako upozorňuje Margrit Shildrick, akademička z oblasti feminizmu, bioetiky a postštrukturalizmu, druhá vlna feminizmu v šesťdesiatych rokoch vnímala tematizovanie tela často ako riziko, ktoré mohlo podporiť esenciálne predstavy o žene. Jej štúdia *Re/membering the body*²⁸ predstavuje reakciu na túto somatofóbiu. Kým modernistické myslenie bolo založené na dichotómii medzi mysľou a telom a uznávalo len

²⁶ Tamže, s. 21.

²⁷ V zahraničí napr. tvorba Mariny Abramović. Na Slovensku napr. Emília Rigová, Andrej Dúbravský (výtvarné umenie), Zuzana Žabková, Viktória Revická, Kasha Potroshosh, Kata Mach (performancia).

²⁸ SHILDRICK, M. *Re/membering the Body*. In ĀSBERG, C. – BRAIDOTTI, R. (eds.). *A Feminist Companion to the Posthumanities*. Cham : Springer Nature, 2018, s. 165 – 174.

jednu normatívnu podobu vtelenia (angl. embodiment), tak postmoderné teórie kladú dôraz na návrat k telu ako plnohodnotnej zložke subjektivity.

Odklon od rigidných binárnych opozícií v humanitných i prírodných vedách viedol k rozvoju feministickej fenomenológie telesnosti a k intenzívnejšiemu prepájaniu poznatkov z biológie, neurológie či bioetiky. Shildricková však zároveň upozorňuje, že nové biotechnológie zasahujúce do tela a jeho fungovania neumožňujú návrat k „telu z mäsa a kostí“ ako stabilnému referenčnému bodu. Súčasná bioveda podľa nej radikálne spochybňuje samotný pojem človeka.²⁹ Shildricková pracuje s konceptom prekračujúcich tiel (leaky bodies) a zdôrazňuje, že práve ich nestabilita a priepustnosť sú ústrednými katalyzátormi alternatívnych spôsobov uvažovania o telesnosti a vtelení subjektivity.

Myšlienky Margrit Shildrick nachádzajú priestor aj v česko-slovenskom umenovednom kontexte, napríklad v zbierke textov *Multilogues on the Now*³⁰, kde telesnosť, náhodnosť a individuálnosť vystupujú ako možné taktiky rezistencie voči súčasným formám útlaku. V predslove k publikácii jej spoluautorka Hana Janečková píše: „Podporujeme a povzbudzujeme umelkyne, ktoré pracujú s konceptom náhody, individuálnej variácie a nepredvídateľnosti, čím spochybňujú, slovami filozofky Elizabeth Grosz, ‚priehľadnú darwinovskú teológiu‘.“³¹ V rozhovore s Hanou Janečkovou a Kateřinou Kolářovou Shildricková objasňuje, že téma nestabilných hraníc subjektu sa v populárnej imaginácii opakovane vynára v obdobiach spoločenských a ekonomických otrasov. Práve tieto prechodové momenty sú historicky spojené s premýšľaním o tom, čo znamená byť človekom. A tiež približujú, aké iné formy subjektivity sa v takýchto krízových obdobiach začínajú črtiť.³²

SMRŤ AKO REZISTENCIA

Telesnosť ako centrálny motív reflektuje vo svojom debutovom filme *Lapilli* (2024) dokumentaristka Paula Ďurinová. Neponúka v ňom síce plnohodnotnú konštrukciu utopickú či dystopickú budúcnosť tak, ako to robí film *Poznámky z Eremocénu*, ale vychádza z podobného post-antropocentrického postoja a podobne kriticky sa vzťahuje k okolitému svetu.

Lapilli je poetická filmová esej, v ktorej Ďurinová spomína na svojich nedávno zosnulých starých rodičov. Ich osobnú históriu rekonštruuje prostredníctvom intímneho monológu, v ktorom sa faktografické detaily a nostalgické spomienky prelínajú s poetizáciou nerastných surovín. Láska a zmyslovosť, pripisované ich životu a povolaniam vedca a učiteľky, sa prepájajú s vedeckou optikou, ktorou režisérka observuje kamene, hory, more či pôdu vyschnutého jazera. Subjekt filmu sa pohybuje medzi spomienkou, materiálnym svetom a vnútorným prežívaním, čím vytvára priestor pre chápanie reprezentovaných tiel ako fragmentovaných.

²⁹ Tamže, s. 169.

³⁰ JANEČKOVÁ, H. – JAKALOVÁ, Z. *Multilogues on the Now: O žlázách, membránach a dutinách*. Praha : Display, 2021.

³¹ Tamže.

³² Tamže, s. 100 – 119.

V súlade s koncepciou leaky bodies³³ je telo vo filme predstavené nie ako autonómna a uzavretá entita, ale ako zraniteľné a prepojené s inými formami bytia, prírodou aj technológiou.

Príkladom takejto telesnej nestability je obraz starej mamy, ktorá „v tomto štádiu pripomínajúcom snenie pomaly skamenela“. Telo v kóme nie je mŕtve, ale ani živé v bežnom zmysle slova – je v medzipriestore, prechodnom stave, kde sa stiera hranica medzi subjektom a jeho fyzickou formou. Smrť nie je vo filme stvárnená ako náhla udalosť, ale ako proces pomalého rozkladu a transformácie, čo je v zhode s posthumanistickým chápaním smrti ako environmentálnej a materiálnej zmeny.³⁴ Telesnosť v *Lapilli* zároveň presahuje rámec aktuálneho prežívania, stáva sa miestom pamäti. Príkladom je spomienka na plávanie so starou mamou: „Pamätám si ten deň, keď ma naučili plávať. Odrazila som sa nohami od dna.“ Spomienka je tu ukotvená v telesnom pohybe, v dotyku s vodou. Ďurinová nerekonštruje minulosť cez abstraktné myslenie, ale prostredníctvom vteleného prežívania.

V logike posthumanistického myslenia je telo súčasťou širšieho ekologického a geologického kolobehu. Ďurinová sa cez prehovor identifikuje ako „náhodný sediment. Oddelený od väčšieho kusu skaly. Odplavený.“ Telesná skúsenosť straty je tu stvárnená geologickým jazykom: subjekt sa stáva minerálnou entitou, ktorá už nie je celistvá, ale fragmentárna. Tento jazyk nie je len metaforou, ale vyjadruje posthumanistickú ontológiu, kde človek nie je oddelený od prostredia, ale je s ním materiálne a časovo previazaný. Monológ zároveň reflektuje ekologickú katastrofu ako paralelu osobnej straty: „Katastrofa je vždy oveľa viac ako súbor fyzických dopadov.“ Zánik jazera sa prekrýva so zánikom tela, pričom oba procesy sú vrstvené, pomalé a ťažko zachytiteľné. V súlade s výskumom profesorky environmentálnych štúdií Myry J. Hird, ktorá sa zameriava na neľudské materiality a procesy,³⁵ by sme spojenie zániku jazera a zániku tela mohli zaradiť do tejto kategórie. Hirdová zdôrazňuje práve tieto ambivalentné a prepojené procesy ako základ nového typu etiky, ktorá zahŕňa aj smrť, stratu a rozpad ako súčasti života.

Lapilli tematizuje i skúsenosť telesnej rozkoše a samoty ako momentu bytia mimo racionality: „(...) nahá, uvoľnená, slnko dráždivo hreje – rozkoš existencie. Nemyslím, pociťujem, som.“ Tento obraz je v zhode s feministickou fenomenológiou telesnosti, ktorá kladie dôraz na prežívanie tela ako subjektu, nie objektu. Telo je vnímané zvnútra, je základom bytia, nie jeho nástrojom.³⁶ *Lapilli* tak možno chápať ako vizuálno-poetickú artikuláciu feministickej posthumanistickej teórie: smrť, strata a telesnosť sú predstavené ako prepojené procesy, ktoré narúšajú modernistické dichotómie medzi životom a smrťou, človekom a prírodou, myslou a telom. V tomto zmysle

33 SHILDRICK, M. Re/membering the Body. In ÅSBERG, C. – BRAIDOTTI, R. (eds.). *A Feminist Companion to the Posthumanities*, s. 165 – 174.

34 Viac o tejto téme pozri napr. ÅSBERG, C. – BRAIDOTTI, R. (eds.). *A Feminist Companion to the Posthumanities*, s. 1 – 22.

35 Viac o tejto téme pozri napr. HIRD, M. J. On Preparations: Engaging with Inhuman Materialities. In ÅSBERG, C. – BRAIDOTTI, R. (eds.). *A Feminist Companion to the Posthumanities*, s. 141 – 152.

36 Viac o tejto téme pozri napr. GROSZ, E. *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 1994.

film nadväzuje na taktiky rezistencie voči systému v podobe novej etiky založenej na zraniteľnosti, pamäti a environmentálnej citlivosti.

Obdobné taktiky rezistencie volí aj Viera Čákanyová vo filme *Poznámky z Eremocény*. Využitím gest pátosu, bezprostrednej emocionality a krehkosti sa vedome vyhýba technologickému optimizmu a fantáziám o nesmrteľnosti, autonómii či definitívnom víťazstve rácia. Scéna, v ktorej postava priznáva, že „cíti depresiu“ a vydáva sa napospas smrti na otvorenom mori, vrcholí vo vedome patetickej sekvencii umocnenej piesňou *Boat Song* od Yoanna Lemoína (umelecké meno Woodkid). Tento zámerný pátos nefunguje sentimentálne, ale skôr ako forma odporu – práve prijatie zraniteľnosti a emocionálnosti ako legitímneho spôsobu existencie je v kontexte posthumanistickej feministickej teórie chápané ako radikálne gesto. Zatiaľčo dominantné režimy poznania uprednostňujú výkonnosť, efektivitu a rýchlosť, protagonistka filmu stavia na „iracionálnych nápadoch, kognitívnych skresleniach a emóciách“³⁷ ako potenciálnych nástrojoch disrupcie systému.

ZÁVER

Cieľom štúdie bolo analyzovať, ako sa súčasné slovenské dokumentárne filmy novej generácie prostredníctvom motívov utópie, dystópie a eskapizmu vzťahujú k aktuálnym globálnym krízam, digitálnej transformácii a redefinícii ľudskosti. Na rozdiel od klasických utopických rozprávání, ktoré operovali s koherentnou víziou ideálneho sveta, skúmané filmy predstavujú fragmentované, zmyslovo zakorenené a často ambivalentné podoby budúcnosti.

Či už ide o environmentálny kolaps, digitálnu totalitu alebo neoliberalizmus ako ideológiu optimalizácie a výkonnosti, filmy Viery Čákanyovej, Pauly Ďurinovej, Barbory Sliepkovej či Lucie Kašovej nachádzajú alternatívne svety práve v tom, čo je z pohľadu dnešných dominantných naratívov slabé: v zraniteľnosti, telesnosti, emocionálnosti, pamäti, lokalite. Ich autorské gestá nadväzujú na súčasné posthumanistické a feministické teórie, ktoré redefinujú pojem subjektivity a do popredia kladú otázku telesnosti, materiálnej nedokonalosti a napokon i smrti. Tieto prvky nie sú znakom porážky, ale stávajú sa základom novej etiky prežívania – etiky, ktorá odmieta ilúzie nesmrteľnosti a technologickej transcendentnosti.

Vo svetle týchto zistení možno utópiu chápať nie ako pevne definovaný cieľ, ale ako otvorený priestor imaginácie a politickej citlivosti. Tu analyzované filmy, hoci často intímne a esejistické, neprestávajú byť politické. Utopické gesto v nich vyviera z periférie, z okrajov systému: geograficky, sociálne aj existenciálne. Práve preto sa stávajú aktuálnym hľadaním východísk vo svete, v ktorom sa opäť stáva nevyhnutným položiť otázku: Čo všetko by mohlo a malo byť inak?

Štúdia vznikla v rámci doktorandského štúdia na Inštitúte teórie divadla, filmu a hudby Vysoké školy múzických umení v Bratislave, školiteľka Katarína Mišíková.

37 ČÁKANYOVÁ, V. *Poznámky z Eremocény* (2023). Slovensko: Guča. Dokumentárny film.

LITERATÚRA

- ASIMOV, Isaac. *I, Robot*. New York : Doubleday, 1950. 218 s. ISBN 9780553294385.
- ÅSBERG, Cecilia – BRAIDOTTI, Rosi (eds.). *A Feminist Companion to the Posthumanities*. Cham : Springer Nature, 2018. 245 s. ISBN 9783319621401.
- BLOCH, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Zürich : Ex Libris, 1965. ISBN 9783110370928.
- CLAEYS, Gregory. Three Variants on the Concept of Dystopia. In *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. (Ed. Fátima Vieira). Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2013, s. 14 – 18. ISBN 1-4438-4743-7.
- DICK, Phillip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York : Doubleday, 1968. 210 s. ISBN 1615233598.
- DICK, Phillip K. *Dr. Bloodmoney or How We Got Along After the Bomb*. New York : Ace Books, 1965. 290 s. ISBN 978-1433245510.
- DUDKOVÁ, Jana. Umelé a umelecké v post-antropocentrickej trilógii Viery Čákanyovej. In *Slovenské divadlo*, 2023, roč. 71, č. 1, s. 5 – 25. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2023-0002>. ISSN 1336-8605.
- DUDKOVÁ, Jana. Poznámky z Eremocénu: vybrané otázky poslednej časti post-antropocentrickej trilógie Viery Čákanyovej. In *Ostium*, 2023, roč. 19, č. 3. Dostupné na internete: <https://ostium.sk/language/sk/poznamky-z-eremocenu-vybrane-otazky-poslednej-casti-post-antropocentrickej-trilogie-viery-cakanyovej/>. ISSN 1336-6556.
- FUKUYAMA, F. The End of History? In *The National Interest*, 1989, roč. 4, č. 16, s. 3 – 18. ISBN 9781315255156.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 1994. 272 s. ISBN 9780253013286.
- HARAWAY, Donna. A manifesto for Cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. In *Australian Feminist Studies*, 1987, roč. 2, č. 4, s. 1 – 42. ISSN 1465-3303.
- HIRD, Myra J. On Preparations: Engaging with Inhuman Materialities. In ÅSBERG, Cecilia – BRAIDOTTI, Rosi (eds.). *A Feminist Companion to the Posthumanities*. Cham : Springer Nature, 2018, s. 141 – 152. ISBN 9783319621388.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*. Londýn : Verso, 2005. 431 s. ISBN 1844670333.
- JACOBY, Russell. *The End of Utopia*. New York : Basic Books, 1999. 236 s. ISBN 0465020011.
- JANEČKOVÁ, Hana – JAKALOVÁ, Zuzana. *Multilogues on the Now: O žlázách, membránach a dutinách*. Praha : Display, 2021. 153 s. ISBN 9788090788329.
- MARCUSE, Herbert. The End of Utopia. In *Five Lectures: Psychoanalysis, Politics, and Utopia*. (Eds. Jeremy J. Shapiro, M. Weber). Boston : Beacon Press, 1970, s. 62 – 82. ISBN 071390139X.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Londýn : Pinquin Books, 2020 (orig. vydanie Antverpy, 1516). 256 s. ISBN 9780241382684.
- SHARZER, Greg. *Late Escapism and Contemporary Neoliberalism*. Oxford : Routledge, 2022. 198 s. ISBN 9781032040912.
- SHILDRICK, Margrit. Re/membering the Body. In ÅSBERG, Cecilia – BRAIDOTTI, Rosi (eds.). *A Feminist Companion to the Posthumanities*. Cham : Springer Nature, 2018, s. 165 – 174. ISBN 9783319621401.
- VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In *The Cambridge companion to utopian literature*. (Ed. Gregory Claeys). Newcastle : Cambridge University Press, 2010, s. 3 – 27. ISBN 9780521714143.

Adam Straka
Katedra filmových štúdií
Filmová a televízna fakulta VŠMU
Zochova 1
813 01 Bratislava
E-mail: adamstraka2@gmail.com
ORCID: 0009-0002-1896-0213