

Veronika Liptáková (Univerzita Karlova)

Animovaný film a pochybnosti kozmického věku

O skepticizme vo filmech Václava Mergla: Laokoon, Krabi a Homunkulus¹⁾

Animated Film and the Doubts of the Space Age. About Scepticism in Václav Mergl's films: Laokoon, Crabs and Homunculus

Abstract

This article primarily focuses on Václav Mergl's sci-fi films *Laokoon*, *Crabs* and *Homunculus*. With the help of theoretical frameworks of technological skepticism (or skepticism of the so-called Space Age), it interprets these movies, whereas significantly working with the considerations of Hannah Arendt, presented in her text "The Conquest of Space and the Stature of Man". Since Václav Mergl takes his works to the level of relatively complex philosophical ideas, which he often expresses through images, this article also takes into account his independent artworks. However, it observes the artist's creative processes primarily in his films. The text focuses on humanistic and existential thinking about the position of man in the connection with scientific and technological progress. Moreover, the article also deals with the ways in which meanings are created in the selected films through the genre (and aesthetics) of science fiction.

Klíčové slová

Václav Mergl, animovaný film, Hannah Arendtová, skepticizmus, technológia

Keywords

Václav Mergl, animated film, Hannah Arendt, skepticism, technology

1) Tento článok vznikol z bakalárskej práce: Veronika Liptáková, „Skepticizmus Kozmického věku vo filmech Václava Mergla: *Laokoon*, *Krabi* a *Homunkulus*“ (Bakalárska práca, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2022), cit. 27. 3. 2023, <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/177881/130345882.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Nech je teda príležitosťou pre jej prípadné rozšírenie, doplnenie, úpravu, opravu či spravenie niektorých myšlienok.

Keď v roku 1957 prekročila sovietska družica Sputnik ako prvý pozemský, človekom vyrobený objekt hranice Zeme, rozpútala doma i vo svete rozruch. Sputnik spochybnil stalinisticko-ždanovovský koncept akejsi „krajnej hranice“²⁾, začal sa prejavovať ako popkultúrny fenomén a tiež napríklad utužil socialistickú propagandu. Udalosť jeho vyslania všeobecne započala tzv. *kozmickej vek*.³⁾ To, čo sa dovtedy realizovalo iba v ľudských predstavách, či bolo dokonca považované za priamo nemožné, sa stalo realitou.⁴⁾ Okrem všeobecného nadšenia, ktoré tým bolo rozpútané, táto novo odštartovaná etapa pomohla vzniknúť (okrem iného) aj novým humanistickým otázkam.⁵⁾ V úvode svojej knihy *Vita Activa* sa k udalosti Sputnika vyjadruje i Hannah Arendtová. Aj pre ňu je táto udalosť realizáciou predstáv o opustení Zeme, avšak Arendtová na tento vážny krok reaguje značne skepticky. V knihe autorka rozoberá tri základné činnosti človeka korešpondujúce s tromi základnými podmienkami života ľudí na zemi (povrchu planéty Zem). Súčasne Arendtová zdôrazňuje dôležitosť ľudskej spoločnosti a politiky. Avšak práve putovanie do vesmíru, vnímané ako finálny z odcudzovacích krokov s koreňmi už v novoveku, má moc toto všetko spochybniť či dokonca zmeniť. Podľa Arendtovej sa z toho, čo je prirodzene dané, stále viac sťahujeme do obklopenia človekom umelo vytvoreného sveta.⁶⁾ Na toto autorka nadväzuje i vo svojom texte „Dobytí vesmíru a veľkosť človeka“,⁷⁾ ktorý bude kľúčovým teoretickým východiskom pre tento článok. Tu sa Arendtová (v časoch, keď vesmír navští-

- 2) Ondřej Neff, ktorý pojem zhŕňa za pomoci parafrázovania textu Natalije I. Čornaje, píše, že sa tento koncept ustálil na pojme „teorie nejzazší hranice“, čo som si pre účely tohto textu dovolila preložiť ako koncept *krajnej hranice*. Neskôr (potom na rovnakej strane, a i na iných miestach v knihe) hovorí, v súvislosti s rovnakým fenoménom, i o „teorii krajní meze“. Pozri Ondřej Neff, *Všechno je jinak* (Praha: Albatros, 1986), 162. Pre viac ohľadne konceptu „nejzazší hranice“ pozri Tomáš Pospiszyl, „Historie utopické budoucnosti“, in *Planeta Eden: Svět zítřka v socialistickém Československu 1948–1978*, eds. Ivan Adamovič – Tomáš Pospiszyl (Řevnice: Arbor Vitae, 2010), 24.

Čo sa týka prekladania z češtiny: Doslovné citácie pôvodne z českého jazyka či z existujúcich prekladov kníh do českého jazyka ponechám v českom znení, nakoľko sa domnievam, že mojim ďalším prekladom by sa mohol ich význam deformovať či dokonca stratiť, a že by mohli prísť o svoje čaro. Použité preklady sú vytvorené omnoho skúsenejšími prekladateľmi a odborníkmi, a preto sa necítim na to, ich schopnosti suplovať. Navyše považujem tieto české texty za dostatočne zrozumiteľné i v slovenskom texte. Súčasne ponechám v originálnom znení i názvy českých filmov. Pojem konceptu *krajnej hranice* tak bude jednou z výnimiek.

- 3) Pre fenomén Sputnika v popkultúre pozri Ivan Adamovič, „Sputnik pop“, in *Planeta Eden*, eds. Adamovič – Pospiszyl, 54–77. Pre ďalšie vysvetlenie konceptu „nejzazší hranice“, Sputnika i jeho následkov pozri tiež Jakub Jiříš, „Optimisté a skeptici: Dramaturgické konfrontace sci-fi filmu *Ikarie XB 1*“, in *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a techniky*, ed. Lucie Česálková (Praha: NFA, 2017), 167–168.
- 4) Pozri, ako sa k tomu vyjadruje O. Neff. Neff, *Všechno je jinak*, 207–209.
- 5) Neff, *Všechno je jinak*, 209.
- 6) Tri základné ľudské činnosti sú „práce, zhotovovanie a jednaní“. Hannah Arendtová, *Vita activa neboli O činném životě*, přel. Václav Němec (Praha: OIKOYMENH, 2009). (Pre prehľad pozri napr. úvod knihy na stranách 7–13, kapitolu „Lidská podmíněnost“ na stranách 15–32, podkapitolu „Člověk: společenský či politický živočich“ na stranách 33–39 v rámci kapitoly „Prostor veřejného a oblast soukromého“).
- 7) Kľúčovým a základným textom bude do českého jazyka preložený text (esej, kapitola): Hannah Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, in Hannah Arendtová, *Mezi minulostí a budoucností: Osm cvičení v politickém myšlení*, přel. Martin Palouš – Tomáš Suchomel (Praha: OIKOYMENH, 2019), 270–287. Prvá verzia textu vyšla v periodiku *The American Scholar* pod názvom „Man's Conquest of Space“ v roku 1963 (Pozri Hannah Arendt, „Man's Conquest of Space“, *The American Scholar* 32, č. 4 (1963), 527–540, <http://www.jstor.org/stable/41209127>) a text bol neskôr jeho autorkou upravený a aktualizovaný. Uvedený preklad vychádza z anglického knižného vydania z roku 2006. V anglickom jazyku je esej samostatne dohľadateľná aj napr. v periodiku *The New Atlantis* pod názvom „The Conquest of Space and the Stature of Man“ (pozri

vili už i ľudia) užšie a z humanistického hľadiska zameriava na problematiku letov do vesmíru (a jeho „dobytia“) ako dôsledok dlhodobejšieho vedecko-technologického snaženia človeka, a následne premýšľa nad ľudskou „veľkosťou“⁸⁾.

Arendtovej skepticizmu⁹⁾ sa v nasledujúcom texte pokúsim prípadovo prepojiť s dielom českého umelca — Václava Mergla. Konkrétne s jeho tromi sci-fi filmami z čias normalizácie — *Laokoon* (1970), *Krabi* (1976) a *Homunkulus* (1984). Mergl sa narodil v Olomouci a neskôr (v roku 1964) absolvoval v ateliéri filmovej grafiky na VŠUP pod vedením Adolfa Hoffmeistera.¹⁰⁾ Dnes je známy svojím originálnym autorským prístupom k tvorbe animovaných filmov. Vynechávajúc autorove menej príznačné (komerčnejšie) projekty určené predovšetkým pre deti,¹¹⁾ je Merglova (autorská) filmová tvorba úzko spätá s jeho výtvarným zázemím. Aj tu sa totiž snaží aplikovať zložitejšie intelektuálne uvažovanie — napríklad Jiří Tvrzník vyzdvihuje, že jeho diela vytrhávajú z rozumovej pasivity i samotného diváka.¹²⁾ Tvorba Václava Mergla presahuje do rovín pomerne komplikovaných filozofických, humanistických i existenciálnych úvah¹³⁾ a poskytuje tiež odraz určitého prúdu vtedajšieho myslenia,¹⁴⁾ ktorý je u Mergla štruktúrovaný pomocou výtvarných vyjadrovacích prostriedkov animovaného filmu.

Hannah Arendt, „The Conquest of Space and the Stature of Man“, *The New Atlantis*, č. 18 (2007), 43–55, <http://www.jstor.org/stable/43152916>. Myšlienky z *Vita Activa* budem používať skôr príležitostne na podporu argumentácie.

- 8) Slovo *veľkosť* (angl. *stature*, v českom preklade „velikost“) je v Arendtovej texte, ako píše pod čiarou hneď na úvodnej stránke, podmienené otázkou z konaného „Sympózia o vesmíre“, na ktorú autorka reaguje. Arendtová, citujúc usporiadateľov sympózia, vysvetľuje, že v tomto kontexte pojem odkazuje k ľudskému chápaniu samého seba a vlastnej situácie. Otázku o ľudskej *veľkosti* podľa nej podnecuje „humanistický zájem o človeka“. Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 270. Toto slovo vo svojom texte, za pomoci českého prekladu Arendtovej, prekladám do slovenského jazyka ako *veľkosť*, čím robím ďalšiu výnimku. Súčasne som v tomto odstavci do slovenského jazyka preložila i slovo „dobyť“.
- 9) K skepticizmu Hanny Arendtovej predovšetkým v „Dobytí vesmíru a velikost člověka“ (v prepojení s J. G. Ballardom) pozri Tony Milligan, „Fear of Freedom: The Legacy of Arendt and Ballard's Space Skepticism“, in *The Meaning of Liberty Beyond Earth*, ed. Charles S. Cockell (Cham – Heidelberg – New York – Dordrecht – London: Springer International Publishing, 2015), 33–45.
- 10) Pre biografické údaje o Václavovi Merglovi pozri Jan Kříž, *Václav Mergl: Výtvarná a filmová tvorba 1961–1996* (Katalóg k výstave, Praha: České muzeum výtvarných umění, 1996), 39.
- 11) Napr.: *Štvornohé rozprávky* (1973), *O panence Apolence* (1977), *Vihuela a Kuklík* (Ivan Renč, 1982) [Mergl sa podieľal len na prvých troch dieloch], *Sádlík a Hryz* (1983), *Bambulka a Bazilínka* (1992), *Dobré chutnání, Vaše lordstvo* (1996).
- 12) „Merglova tvorba nutí k premýšľaniu a vybízí k aktívnej spolupráci. Odmíta však každého, kto chce byť len pasívnym konzumentom.“ Jiří Tvrzník, „Nabídka aktivní spolupráce“, *Film a doba* 12, č. 11 (1966), 616.
- 13) Zapájajúc i mnou sledovanú tému technológie uvedené vystihuje napr. citát Jana Kříža o Merglových filmoch: „Všetchno jsou to díla vynikající hlubokým promyšlením všeho, co člověka ohrožuje, filmy v podstatě filozofické: v duchu existenciálního východiska jdou k jádru potenciální tragédie éry technologického experimentu.“ Kříž, *Václav Mergl*, 11. Všimnime si tiež napr. prítomnosť témy civilizačného existencializmu a esencalizmu súčasnosti, na ktorý upozorňuje Zdena Škapová. Zdena Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, *Film a doba* 31, č. 6 (1985), 355. Pozri tiež Vladimír Suchánek, „Václav Mergl a alchymie hmoty“ (Prednáška prezentovaná v rámci festivalu Anifilm v Třeboni, 3.–8. 5. 2016), *YouTube*, cit. 14. 2. 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=VGRSGZP5dEE> a Vladimír Suchánek, *A vdechl duši živou...: ... aneb malé zamyšlení nad duchovními souvislostmi animovaného a trikového filmu jako umělecké tvorby* (Olomouc: Mgr. Jiří Burget, 2004), 13.
- 14) To, že v Merglových filmoch je vedecko-technologická skepsa spojená s úvahami o človeku (čo považujem za hlavné témy svojho článku) výrazná, a že skutočne ide o určitý smer vtedajšieho uvažovania, potvrdzuje i pomerne krátka dobová analýza Merglovho filmu *Homunkulus*. V článku pre periodikum *Film a doba*

Pre Mergla je charakteristický aj myšlienkový vzťah k alchýmii, a po jej vzore môžeme u ňho identifikovať istý príklon k dualizmu hmoty a duše (či ducha).¹⁵⁾ Mergl sám používa pojem hmoty vo svojom vyjadrovaní.¹⁶⁾ Pojmom *hmota* budem v tomto prípade prepájať jej filozofické (a alchymistické) poňatie, s chápaním hmoty (matérie) ako prvku tvoriaceho animovaný film sám o sebe. Napríklad podľa významného teoretika animovaného filmu, Paula Wellsa, materialitou (experimentálneho) filmu sú „[...] predovšetkým] formy [...] a farby, tvary a textúry [...]“.¹⁷⁾ U Mergla si tento pomerne málo konkrétny pojem môžeme trochu priblížiť i napríklad pomocou plastelíny, ktorá bola charakteristicky použitá už v jeho abstraktnom absolventskom filme *Proměny* (1964) a iných. Hmota a práca s ňou sa tak súčasne stáva Merglovým spôsobom rozmýšľania (i vyjadrovania) a metódou analýzy ťažko vysloviteľných úvah.¹⁸⁾ Viacerí teoretici upozorňujú na výnimočnosť Merglových snáh o vyjadrovanie sa nekonvenčným (abstraktným) vizuálnym jazykom a v niektorých prípadoch zdôrazňujú práve originálne použitie spomínanej *hmoty*.¹⁹⁾ Mnohí autori taktiež zhodne upozorňujú na Merglovo opakované navracanie sa k témam chaosu a mnohosti či naopak poriadku a jednoty,²⁰⁾ vzniku

autorka Zdena Škapová už v roku 1985 veľmi presne pomenúva Merglove pochyby o vede ako príznaku ľudskej lačnosti po poznaní či snahy o prekročenie samého seba, pochyby o pokusoch objavovať neznámo, ako aj pochyby o vedeckom pokroku (a pripája spomínanú tému existencializmu). V tomto sa autorka v mnohých ohľadoch stretáva s myslenním Hanny Arendtovej. Škapová tiež píše, že sa Mergl k týmto témam neustále vracia. Vplyvom dĺžky (a asi i kapacity) textu tu však ide skôr o náznaky zmienených tém, nie o hlbšie rozobratie technologicko-vedeckej skepsy. Súčasne autorka, z pochopiteľných dôvodov, nemohla reflektovať danú dobu. Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 355–359.

- 15) Na Merglov vzťah k alchýmii (vrátane duality hmoty a ducha) nás upozorňuje napríklad Vladimír Suchánek, ktorý interpretuje Merglove diela z duchovného hľadiska. Suchánek, *A vdechl duši živou...*, 13 a Suchánek, „Václav Mergl a alchymie hmoty“.
- 16) Pozri napr. Alena Munková, „Krabi“, *Film a doba* 23, č. 8 (1977), 476.
- 17) Paul Wells, *Understanding Animation* (London – New York: Routledge, 1998), 45. V prípade doslovných citácií z pôvodne anglických textov, ktorých preklad do českého či slovenského jazyka sa nepodarilo dohľadať, je autorka tohto článku i autorkou prekladu do slovenského jazyka.
- 18) Porovnaj napr. s analýzou Jiřího Tvrzníka. Tvrzník, „Nabídka aktivní spolupráce“, 615–616. Pozri tiež, ako Vladimír Suchánek chápe umenie a napr. mytológiu (okrem iného) ako reflexiu seba samých (aj u Mergla) a zmierovanie sa s nepochopiteľným: Suchánek, „Václav Mergl a alchymie hmoty“.
- 19) Pavel Horáček vyzdvihuje jedinečnosť Merglovho „Vyjadřování skrze pohyb samotný, pomocí rytmu a bavev [...]“ a prirovnáva tieto postupy k predvojnovkej tvorbe manželov Dodalových. Pavel Horáček, „Václav Mergl: Je čas skoncovat s disneyovštinou!“, in Pavel Horáček – David Kubec, *Václav Mergl: Sekvence zastaveného času* (Katalóg k výstave, Praha – Hluboká nad Vltavou: Občanské sdružení pro podporu animovaného filmu – Alšova jihočeská galerie, 2016), 6. Význam abstrakcie v Merglovej tvorbe (vrátane tej naratívnej filmovej) vyzdvihuje vo svojej analýze, celkovo zohľadňujúcej aj konkrétne Merglove výtvarno-filmové postupy, i Lenka Střeláková a v jednom momente ju považuje dokonca za „sebejisté vizuální citoslovce“. Lenka Střeláková, „Rekonstrukce toho, co se nikdy stalo: Myšlenkový experiment na pozadí vědeckofantastické animace“, in *Svět Labe do Berounky: K neuskutečněným projektům československého umění 60.–80. let*, eds. Jan Wollner – Karel Císař (Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2011), 32. Akýsi dejotvorný prvok v Merglovom abstraktnom vyjadrení zase vidí Jiří Tvrzník. Tvrzník, „Nabídka aktivní spolupráce“, 615. Suchánek zase vyzdvihuje, že Mergl vníma vnútornú ideu obrazu (nie do obrazu ideu vkladá). Pozri Suchánek, „Václav Mergl a alchymie hmoty“. A napokon k spôsobu vytvorenia spomínaného filmu *Proměny*, upozorňujúc tak (podobne ako predchádzajúci autori) na Merglovu schopnosť prevádzania pojmov do abstraktnej komunikácie, píše Jan Kříž: „Symbolizuje tím zrod a proměny forem hmotného světa obecně, vztah amorfní hmoty a tvárného řádu, tvárné myšlenky, at již jde o přírodu živou či neživou“, Kříž, *Václav Mergl*, 5.
- 20) Týmito pojmami zhŕňa Merglovu tvorbu napr. aj David Kubec. David Kubec, „Václav Mergl: Sekvence zastaveného času“, in Horáček – Kubec, *Václav Mergl*, 5.

aj zániku,²¹⁾ alebo dôležitej téme bujnenia,²²⁾ ako aj k svojskému druhu humoru a satiry.²³⁾ Z hľadiska výtvarných prác sú pre Mergla typické predovšetkým jeho (prevažne abstraktné) koláže a perokresby, ktorých vplyv je výrazný i v jeho filmovej tvorbe.²⁴⁾ Mergl sám však dal, napríklad v rozhovore s Alenou Munkovou, najavo, že pre neho bolo (v čase rozhovoru) napriek tvorbe animovaných filmov kľúčové zotrvať i výtvarníkom.²⁵⁾ Skepsa, ktorá ho podľa môjho názoru pojí s Arendtovou, je však u ňho nezanedbateľná. Ako hovorí sám Václav Mergl (čitateľ a fanúšik sci-fi): „Vypadá to jako mytologie naší doby, která otevírá do budoucna perspektivu předstihující naše představy všemi směry. Bohužel i směrem k rozpoutání zkázy v kosmickém měřítku.“²⁶⁾

Laokoon a hranice²⁷⁾

Laokoon (1970) je prvým naratívnym Merglovým filmom, nasledujúcim po jeho abstraktných snímkach (okrem filmu *Proměny* je vhodné spomenúť ešte napríklad film *Studie do- teku* z roku 1966). Mergl mal počas tzv. normalizácie problémy s autoritami, kvôli svojim predchádzajúcim (hlavne výtvarným) dielam. Istým druhom záchrany sa mu stala naskytnutá možnosť natočenia filmu v štúdiu bábkového filmu v Nuslích, vďaka čomu napokon vznikol tento sci-fi počín.²⁸⁾ Stalo sa to i napriek Merglovmu vtedajšiemu presvedčeniu, že sa bude vo svojom profesnom živote venovať hlavne výtvarnému umeniu a v rámci eventuálnej filmovej tvorby bude nadväzovať na svoju absolventskú snímku. Dramaturgia ale, podľa jeho vlastných slov, veľmi nechcela dávať priestor podobne experimentálnym počínom.²⁹⁾ *Laokoon*, napriek problémom a následnej nútenej päťročnej „pauze“ pre tvorcu,³⁰⁾ získal v roku 1970 zvláštnu cenu na MFF v Annecy.³¹⁾ Ja sa zameriam na interpretáciu filmu v duchu skeptických tematických línií vytýčených v texte Hanny Arendtovej, ktorá pohliada na vedecko-technologický vývoj z humanistického hľadiska. Budem rozoberať pre-

21) Pozri napr. tamtiež či Stanislav Ulver, „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, *Film a doba* 34, č. 1 (1988), 52. (Tu Ulver hovorí aj o všeobecnejšom spájaní protipólov v rámci Merglovho diela).

22) Pozri napr. tamtiež, 52–55; Stanislav Ulver, „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, *Film a doba* 35, č. 8 (1989), 476 či Horáček „Václav Mergl“, 6.

23) Pozri napr. Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 356–357, [Škapová napr. vidí kombináciu sci-fi a paródie v *Homunkulovi*] alebo Ulver, „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, 479 alebo Kříž, *Václav Mergl*, 7.

24) Opäť aj na toto upozorňujú mnohí autori píšuci o Merglovej tvorbe. Pozri napr. Ulver, „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, 476–479 alebo Kříž, *Václav Mergl*, 5.

25) Munková, „Krabi“, 477.

26) Tamtiež, 476.

27) Zaujímavé je, ako si, síce odlišne než ja, vytyčuje tému hraníc vo filme *Laokoon* i Jan Hořejší, ktorý zas hovorí o „hranicih fantazie“. Jan Hořejší, „Laokoon čili o hranicích fantazie v animované tvorbě“, *Film a doba* 16, č. 7 (1970), 389–392.

28) Stanislav Ulver, „O alchymii a science fiction jako modelech světa: Rozhovor s Václavem Merglem“, in *Ani-mace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, ed. Stanislav Ulver (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2004), 350.

29) Tamtiež.

30) Mergl v čase, keď údajne nebolo žiadúce, aby ponúkal dramaturgii ďalšie scenáre, točil napr. spomínaný ani-movaný seriál *Štvornohé rozprávky*. Tamtiež.

31) Pre rozšírenie pozri zoznam ocenení, ktoré získal film *Laokoon* i niektoré z ostatných filmov Václava Mergla: –jabl– [Vlasta Jablonská], „Homunkulus“, *Filmový přehled*, č. 2 (1985), 44.

dovšetkým hlavné témy prekračovania hraníc ľudského domova na Zemi, komplikácie vedeckého výskumu, ktorý sa stavia k tomuto priestoru nie ako k domovu, ale z akoby *externého* stanoviska, a s tým súvisiace otázky a problémy, ktoré toto pre človeka nesie.

Vo filme traja kozmickí cestovatelia zo Zeme pristnú na neznámej červenej planéte, kde okrem najrôznejších živočíšnych druhov objavia i predátora v podobe neantropomorfnej chápadlovitej červenej vesmírnej améby. Táto „astrálna améba“ je krvilačným dravcom, ktorý si vydobýja svoje miesto na vrchole potravinového reťazca celého vesmíru — disponuje totiž schopnosťami pohltiť v podstate akúkoľvek živú bytosť, čítať myšlienky svojich obetí a tiež sa transformovať do akéhokoľvek tvaru. Transformácia je jej taktikou lovu, keďže sa mení na — pre obeť príťažlivé — predmety a tým ich láka do svojej pasce. Nakoniec ich celkom pohltí. Kozmonauti ju napokon, nedbajúc na varovania jedného z členov ich posádky (nechajú ho v bezvedomí na planéte), vezmú na svoju loď v podobe drahokamov (ktorú na seba zobrala) a odvážajú si amébu so sebou. Kozmonaut následne v cudzom prostredí umiera v spleti chápadiel iného jedinca druhu améb (obr. 1). Tu vzniká asociácia so starovekým príbehom o Laokoonovi, ktorého postihol podobný osud v zovretí hadov. Film končí hrôzostrašným záberom pristátia vesmírnej lode na Zemi, z ktorej následne améba — už ako jediný živý tvor na palube — pomaly vylieza von. Jednou z tém, ktoré prevádzujú metaforickú i doslovnú rovinu filmu, je téma hraníc. Z hľadiska prekračovania týchto hraníc film *Laokoon* pojednáva o prekračovaní hraníc Zeme (domova ľudí), kde dôležitú úlohu hrá ľudská (vedecká) ctižiadostivosť (prirovnateľná k chamtivosti kozmonautov) ako základná vlastnosť vedúca k problémom a napokon až deštrukcii. Technologické výdobytky sú v tomto prípade prostriedkom, či nástrojom na tejto ceste. Ďalej však rôzne hranice vo filme prekračuje i améba, ako odprezentujem nižšie. Než však pristúpim k samotnej interpretácii, pokúsím sa aspoň rámcovo podať hlavné témy a problémy riešené v Arendtovej texte.

Hannah Arendtová píše, že vedec sa zámerne nezaujíma o humanistické otázky, nakoľko sa zaujíma predovšetkým o „skutečnosť fyzického sveta“. V honbe za touto „skutočnosťou“ sa musí vzdať nie len *antropocentrizmu* a *geocentrizmu*, ale napokon i „veškerých antropomorfických prvků a principů, jež povstávají buď ze světa otevírajícího se pěti lidským smyslům, anebo z kategorií přirozených mysli člověka“.³²⁾ Podľa Arendtovej je totiž ľudské „celkové vedomí skutočností“, čo si možno vysvetliť ako *obraz* (okolitého) sveta, povedomie o ňom, založené na zmyslovom zakúšaní okolia a následnom spracovaní týchto prežitkov „zdravým rozumem“ (harmonizujeme si ich a vlastne nejako organizujeme). Vedec však toto musí, kvôli povahe vedeckého výskumu, odmietť.³³⁾ Musí akoby „odľudštiť“, „odzmysliť“ spôsoby získavania vedomostí o svete. Slovom Arendtovej si táto „moderná veda“ pravdepodobne kladie za cieľ „[...] objaviť, čo leží za prirodzenými jevy, jež se odhalují lidským smyslům a lidské mysli“.³⁴⁾ A hoci môžeme túžiť pomocou vedy odhaliť niečo *skutočnejšie*, než sú javy obsiahnuteľné priamo ľudskými zmyslami, to, s čím pracujeme pri takto zameranom vedeckom výskume, sú hlavne dáta z (človekom skonštruovaných) prístrojov.³⁵⁾

32) Arendtová, „Dobyť vesmír a veľkosť človeka“, 270.

33) Tamtiež, 271.

34) Tamtiež, 272.

35) Tamtiež, 271–272.



Obr. 1: Kozmonaut umierajúci v zovretí améby. *Laokoon* (Václav Mergl, 1970). © Václav Mergl, zdroj: Česká televize

U Arendtovej vedci „[z]tratili [...] dôveru v to, čo sa jeví, tedy ve všetky jevy, jak samy sebe a samy od sebe odhalujú lidským smyslům a lidskému rozumu, a k tomu je vedľa sna-ha najít „pravou skutečnost““.³⁶⁾

Situácia, kedy človek (vedec) pracuje s prístrojovými dátami, spôsobuje, okrem zane-vrenia na vyššie menované, i akúsi odluku od „normálneho jazyka“.³⁷⁾ Arendtová upozor-ňuje, že „[...] ‚pravdy‘ moderného vedeckého obrazu sveta, ktoré lze matematicky dokázat a technicky demonstrovat, se již nijak nedají podat v jazykové či myšlenkové formě“.³⁸⁾ Totiž nakoľko ako ľudia „žijeme v plurálu“, natoľko je pre pochopenie (nielen) týchto „právd“ podľa Arendtovej dôležité, aby sme ich dokázali vyjadriť i rečou, ktorou sa bežne vzájomne dorozumievame, inak strácajú zmysel. Problémom je, že „jazyk matematických symbolů“, používaný vo vede, už „sestavá z formulí“, ktoré sú s ľudskou rečou, takpovediac, nekompatibilné.³⁹⁾ To ústi do istej nepochopiteľnosti, zmätočnosti, do komplikácií a pred-stavuje to z humanistického hľadiska problém: „Teoretická zmatení, jimž nová neantropo-centrická a negeocentrická (či neheliocentrická) věda musela čelit, protože údaje, s nimiž pracovala, nebylo prostě možné uspořádat žádnými duševními kategoriemi lidského moz-ku, jsou obecně známa.“⁴⁰⁾ Arendtová v súvislosti s tým upozorňuje v podstate na paradox — človeka narábajúceho s poznaním, ktorému vlastne nerozumie — nič z toho nedokáže

36) Tamtiež, 278.

37) Tamtiež, 270–272.

38) Arendtová, *Vita activa*, 10.

39) Tamtiež, 10–11. Pozri aj Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 276–277. Sú nekompatibilné s tzv. „promluvou“. „Možná jsou pravdy, které přesahují promlouvajícího, a možná mají pro člověka, nako-lik existuje také v singuláru, tj. vně politické oblasti v nejširším smyslu, eminentní význam. Pokud však žije-me v plurálu, a to znamená, pokud žijeme, pohybujeme se a jednáme v tomto světě, má smysl jen to, o čem spolu navzájem nebo třeba jen sami se sebou můžeme rozmlouvat, co osvědčuje smysl v promlouvání.“ (Arendtová, *Vita activa*, 11.) Ja sa však v tomto článku hlbšie nevenujem podmienkam ľudskej existencie na zemi podľa Arendtovej (vrátane *plurality*), ani činnostiam „jednání“ či „promluvy“. Viac k súvislosti ľudské-ho „jednání“ i „promluvy“ s podmienkou *plurality* človeka si však možno prečítať v piatej kapitole z knihy *Vita Activa — Jednání* (Arendtová, *Vita Activa*, 224–323).

40) Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 274.

„vyjádřit v lidském jazyce všedního dne“. Preto človek vlastne nie je schopný porozumieť ani čomukoľvek, čo takto vykonáva.⁴¹⁾

Podľa Arendtovej, zjednodušene povedané, „[k]ategorie a ideje ľudského rozumu“, ľudská logika i pojmoslovie (i metafory) vychádzajú vždy nejakým spôsobom zo zmyslových skúseností. Fyzické telo a orgány (ktoré sú bezpochyby neoddeliteľne spojené so zmysla-
mi) sú podľa nej, vrátane orgánu myslenia — mozgu, „pozemské a prízemní“. Abstrahovanie vo vede (v spojení s predstavovaním si, smerom *od* zeme a zmyslového sveta na nej), o aké sa ľudia v rámci svojho výskumného snaženia (azda priraditeľného k cieľu nájsť „pravou skutočnosť“) pokúšajú, prináša zmätok a problematické *objavy*.⁴²⁾ Arendtová ľudí považuje za „k zemi pripoutané [...] bytosti“.⁴³⁾ Človek sa pomocou vedy, ale i práve za účelom vedeckého výskumu pokúša o (napokon i doslovné) prekročenie hraníc povrchu Zeme smerom k tzv. *Archimédovmu bodu* (Arendtová si pojem požičiava od Franza Kafku). Je to bod, z ktorého sa — aj keď ho podľa autorky doposiaľ nemáme — pokúšame z *odstupu* pohliadnuť takpovediac naspäť na Zem (a na seba samých) a tou následne akosi *externe* narábať. „Odlúštená“ (a „odmyslená“) veda sa teda, už z princípu, zaoberá Zemou a všetkým na nej z takejto akoby *externej*, ne-pozemskej perspektívy.⁴⁴⁾ Takýto prístup z hľadiska vesmíru spôsobuje, že „[...] se veškeré pozemské přírodní zákony stávají pouhými zvláštními případy universálně platných zákonů, stejně jako se Země stává zvláštním případem nespočteného a nespočetného množství těles, která se pohybují ve vesmíru“. Tieto *všeobecné* zákony by však museli ďaleko presahovať človeka a teda i jeho prístup k svetu.⁴⁵⁾ Vedci svojimi objavmi v podstate podkopali i svoje vlastné ciele a „ideály“, nakoľko tie sú, zdá sa, aplikovateľné len na naše pozemské „zkušenosti“. Autorka píše (apelujúc na rolu ľudských zmyslových skúseností a vlastne opisujúc ľudí ako „prízemní stvoření, vládnoucí zdravým rozumem“) že: „Všechno, čeho si tato stvoření, rozumně žádají, podle všeho selhává v okamžiku, kdy překročí hranice svého pozemského životního prostředí.“⁴⁶⁾ Inými slovami by sme mohli povedať, že podľa Arendtovej sa ľudské ucelené predstavy o svete (vrátane túžob), vytvorené na základe zmyslov a javov, rozpadajú vo chvíli, keď sa snažíme akoby vystúpiť mimo tento bezprostredný svet a vlastné (ľudské, zmyslové) vnímanie a objasniť *fungovanie* „celku“ z nejakého „dôveryhodnejšieho“ (či až

41) Tamtiež, 275 a Arendtová, *Vita activa*, 10. K spomínanej reči (jazyku) by som si však dovolila priradiť, čím sa domnievam, že len doplním Arendtovú, i reč filmovú, ktorou je, podľa môjho názoru, tiež možné účinne vyjadrovať ľudské myšlienky, dokážeme ňou „promlouvat“ — nevymyká sa ľudskému mysleniu.

42) Arendtová, „Dobyť vesmíru a velikost člověka“, 277.

43) Arendtová, *Vita activa*, 336–337. Pozri poznámku 47 (o Galileovi).

44) O *Archimédovom bode* a narábaní „zvenčí“ Arendtová pojednáva v texte „Dobyť vesmíru a velikost člověka“, kde, okrem iného, poznamenáva aj to, že tento bod by sa musel neustále posúvať až za hranice samotného vesmíru. Pozri Arendtová, „Dobyť vesmíru a velikost člověka“, 284–287 [o pohľade na Zem „z výše nejakého bodu ve vesmíru“ už ale hovorí na strane 277 rovnakého textu]. V knihe *Vita activa* sa dokonca nachádza celá kapitola s názvom „Objevení Archimédova bodu“. V rovnakej kapitole na stranách 339–340 píše (okrem iného) v súvislosti s týmto bodom o snahe ľudí konať, stanúc ešte stále na Zemi tak, „jako bychom jí disponovali zvnějšku“ [340]. Pozri Arendtová, *Vita activa*, 334–346.

45) Tamtiež, 340.

46) Arendtová, „Dobyť vesmíru a velikost člověka“, 278. Odstupovanie od Zeme i ľudské postavenie je jedna z hlavných myšlienok celého Arendtovej textu „Dobyť vesmíru a velikost člověka“. Ďalej porovnaj napr. s úvahami Arendtovej hneď v úvode knihy *Vita Activa*. Arendtová, *Vita activa*, 7–13. Podkopanie ideí, ktoré sa človeku zdajú byť prirodzené (ako napr. čas), vedou, Arendtová naznačuje i ďalej v „Dobyť vesmíru a velikost člověka“. Pozri Arendtová, „Dobyť vesmíru a velikost člověka“, 280–281.

„úplnejšieho“) hľadiska. Nástup snáh o dosiahnutie Archimedovho bodu, odstup od ľudského vnímania (od zmyslov a javov), začiatok odcudzovacích procesov vidí autorka už vo vynáleze Galileovho ďalekohľadu.⁴⁷⁾

Keďže Arendtová svojou staťou reaguje na otázku o „dobyť vesmíru“ v súvisosti s „veľikostí človeka“ položenú v rámci sympózia, je zjavné, že sa zaoberá i problémom samotného cestovania človeka za hranice Zeme. Arendtová však odlišuje prácu vedca-teoretika, ktorý skúma akoby z *externej* perspektívy, ne-zmyslovo, a na základe toho sa jeho objavy nezhodujú so svetonázorom zmyslov a javov, a „vedca“-technika, ktorý tieto poznatky, napriek všetkým problémom (či práve s nimi) aplikuje v praxi. Humanistické pochyby plynúce zo všetkých nejasností a nezrozumiteľností vedeckých teórií a výskumov totiž ešte väčšmi prehľbil fakt, že ľudia tieto poznatky začali i prakticky využívať v technológii. Využívanie pri tvorbe technologických výtvarných, ako aj pri následných letoch človeka do vesmíru, tým skutočne začalo (aj na každodennej úrovni) narúšať ľudské chápanie sveta, založené na zmysloch a javoch. Tým súčasne výpravy do vesmíru znamenajú, že človek už začal robiť reálne kroky smerom k Archimedovmu bodu.⁴⁸⁾ Tým sa snažíme „[...] nakládať s prírodou jakoby z bodu vo vesmíru mimo Zemi samotnou“, čo robíme napríklad, keď na ňu aplikujeme, priťahujeme ne-pozemské, zemi (a človeku ako zmyslovému tvorovi žijúcemu na nej) v podstate nevlastné poznanie a procesy. Podľa Arendtovej „[...] používame-li tento Archimédov bod na seba samotné“, objektivizujeme Zem a seba samých na úroveň študovaných „laboratorných kryš“, to všetko, čo sme ako ľudstvo vytvorili (a máme), celý pokrok, vynálezy atď., stratia doterajšiu hodnotu i zmysel — budú skôr predstavovať „jistý druh mutácie ľudskej rasy“. Tým nám hrozí úplná deštrukcia vlastnej *veľkosti*, a *redukcia* života človeka skôr na život, prsto *nejakého* skúmateľného zvieracieho plemena. Rovnako by sme sa v takej chvíli už mohli podľa Arendtovej vzdáť i jazyka a zmyslu v ňom.⁴⁹⁾

Na vyššie zmienené úvahy v tejto kapitole nadviažem v interpretácii filmu *Laokoon*. Samotnú amébu, ktorá vo filme každopádne predstavuje problém, budem v interpretácii pomocou Arendtovej chápať ambivalentne. Améba jednak predstavuje ne-zmyslové informácie (napríklad spomínané prístrojové dáta), to, čo vedci považujú za odtlačok „pravé skutočnosti“. Poznatky, objavy apod., s ktorými pracujú výskumníci, keď sa pokúšajú zaujať akoby *vonkajšiu* perspektívu, kdesi mimo ľudské telo a zmysly, hoci sú ľuďmi. Jednak však améba predstavuje i metaforu samotného tohto *externého* hľadiska, ktoré chce človek zastáť a pohliadať sám na seba (a i na Zem). Zastupuje tak i, povedzme, *pohľad späť*, implikovaný Arendtovou. Interpretačne améba so všetkými svojimi vlastnosťami koreš-

47) Pozri Arendtová, *Vita activa*, 323–334 a/alebo Arendtová, „Dobyť vesmíru a veľkosť človeka“, 279. Arendtová navyše — k vynálezu Galileovho ďalekohľadu a jeho následnému pohľadu do vesmíru, zahŕňajúc tým i vyššie a ďalej v mojom texte rozoberané myšlienky — so značnou dávkou skepticizmu píše: „To, že došlo k takovému použitiu zmieneného prístroje, neznamená nič iného, než že se schopnost vnímání jedné k zemi připoutané stvořené bytosti s jejími tělesnými smyslovými orgány rozšířila tak, aby mohla překročit samu sebe a dosáhnout až do oblastí, které se vymykají jejímu dosahu, a proto se jí až dosud otevíraly pouze v nejistotě spekulace a představivosti.“ Arendtová, *Vita activa*, 336–337.

48) Arendtová, „Dobyť vesmíru a veľkosť človeka“, 273, 280–285.

49) Akoby z Archimedovho bodu so Zemou manipulujeme „[...]“ kedykoľvek spouštíme energetické procesy, také se normálně odehrávají pouze ve Slunci, anebo se pokoušíme započít ve zkumavce proces kosmické evoluce, případně postavit stroje k produkci a kontrole energií, které domácnosti pozemské přírody nejsou známy.“ Arendtová, „Dobyť vesmíru a veľkosť človeka“, 286–287. Pozri aj Arendtová, *Vita activa*, 409–415.

ponduje s obomi (prepojenými) pojmami a kľže medzi nimi vzhľadom na to, ako pootočíme naše uvažovanie o nej. Keďže sa táto postava vo filme vyznačuje fluiditou, premenlivosťou, rozhodla som sa odprezentovať oba spôsoby. Prelínajú sa hlavne v tom, že améba v oboch prípadoch predstavuje invazívnu deštrukciu. Jej zavlčenie domov je potom, v súvislosti s Arendtovou, prenášaním takýchto *externých* (ne-pozemských, ne-zmyslových) poznatkov na Zem i zavřením spomínaného problematického *pohľadu späť*.

Najprv by sme na kontakt ľudí s amébou mohli aplikovať Arendtovu predostretý model situácie (problému) kozmonautov vo vesmíre, ktorý súvisí so snahou o deantropocentrizáciu. Kozmonauti sa spolu s prekonaním hraníc Zeme pokúsili prekročiť i hranice sveta javov a ľudského zmyslového vnímania. Modelová situácia, na ktorú sa nasledovne zamerám, autorka odvodila od „princípu neurčitosti“ Wenera Heisenberga, kde sa, ako píše Arendová, v podstate tvrdí, že povaha vedeckého poznania najväčšmi odráža zvolenú metódu výskumu, a teda i zvolený (človekom vyrobený) prístroj. Jedná sa vlastne o to, že keďže pre ľudské telo nie je možné prežitie napríklad vo vesmíre a musí byť uzavreté ešte do nejakého technického vynálezu, priama (zmyslová) skúsenosť človeka s čímkoľvek, čo sa tu nachádza, zrejme končí pri jeho kontakte s vlastným skafandrom či vesmírnou loďou (skrátka vlastnými výrobkami, a teda vlastne *sebou samým*). Preto by nám v takomto prostredí skutočné (bezprostredné zmyslové) stretnutie s neznámom muselo akosi neustále unikať (o to viac, ak sa budeme snažiť celkom eliminovať „jakékoli antropocentrické úvahy“).⁵⁰⁾ Na základe toho, a ostatných vyššie zmienených Arendtovej úvah, možno vyvodit problém, že ani filmová améba nie je pre ľudských výskumníkov žiadnym javom, s ktorým by sa bolo možné naozaj stretnúť (či ho následne uchopiť bežným jazykom).

Kozmonauti majú na sebe oblečené skafandre, ktoré sa tým pádom nachádzajú *medzi* okolitým prostredím planéty s amébou a ich telami — v tomto prípade ich očami, keďže sa ju vo filme snažia primárne skúmať po jej vizuálnej stránke. Tieto technické vynálezy tak pôsobia ako isté *prostredníky*. Možno si teoreticky predstaviť, že by skafandre mohli mať vo vesmírnom prostredí významný vplyv (nielen) na to, ako bude améba pre kozmonautov vo výsledku vyzerat. Koniec-koncov, ak si ako príklad predstavíme človeka oblečeného v skafandri na zemi, kde prežije aj bez neho, tento *oblek* môže viac evokovať napríklad obmedzenosť pohybu, otupenosť zmyslov a celkovú *oddelenosť* od okolitého sveta než naopak. Jednoduchšie však pre účely tohoto textu bude, ak si kozmonautov nepredstavíme ako do vesmíru fyzicky vyslaných ľudí. Skôr ich skúsme chápať ako metaforu človeka-výskumníka, ktorý v rámci svojej vedeckej práce nie fyzicky, ale pomocou prístroja pomyselne *navštevuje* množstvo planét, *pristupuje* k nespočtu vesmírnych *útvarov* a telies, bez nutnosti opustiť svoje výskumné pracovisko na Zemi. Do priameho kontaktu však prichádza len s prístrojom. Akoby sa sám snažil skrz prístroj istým spôsobom *preniesť svoje vnímanie* na amébinu červenú planétu, *sprítomniť* sa tam, kde báda napríklad teleskopom. Pritom je ale „prístroj“ tým, čo si môže v takej chvíli klamlivo zamieňať s vlastným (*vylepšeným, dokonalejším*) okom. Podobné je to, i keď používa iné prístroje, napríklad na výskum naopak veľmi malých častíc či keď vykonáva nejaké ďalšie, ľudskými zmyslami neuskutočniteľné merania. Žiadny z podobne nadobudnutých poznatkov tak nie je získaný priamo zmyslami, ale pochádza z určitého technického vynálezu, ktorému dávame rolu

50) Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 282–284. Ďalej pozri aj Arendtová, *Vita activa*, 338–339.

akéhosi *prostředníka*. Ten v sebe nesie istý paradox — hoci človeku neumožňuje bezprostredné zmyslové zakúsenie javu, je od neho (azda práve z tohto dôvodu) očakávané, že ľudí naozaj priblíži k „pravé skutočnosti“.⁵¹⁾

Améba sa prejavuje v duchu Arendtovej úvah o problematikej zrozumiteľnosti čohokoľvek, čo objavíme na základe snahy skúmať akoby z inej než našej pozemskej perspektívy, z neantropocentrického hľadiska, v snahe prekročiť zmysly. Nakoľko nie je javom, ale ide skôr o súbor dát, nameraných informácií, korešponduje i s Arendtovej problémom neprevediteľnosti vedeckého poznania do všedného ľudského jazyka. Amébin vzhľad odkazuje práve na jej nezrozumiteľnosť, neuchopiteľnosť, zložitú popísateľnosť i komplikovanosť až nemožnosť jej interpretácie. Čokoľvek by sme v tejto „hmote“ mohli na prvý pohľad rozoznať, sa rozplýva vo chvíli, keď sa to pokúšame pojať myšlienkou a chápaním, či v slovách.⁵²⁾ Jednoducho z améby vyznieva predovšetkým pocit chaosu, s ktorým je Merglovo dielo tak často spájané, jej zjav sa len ťažko vyjadruje pomocou bežného jazyka, a rovnako v ňom len sťažka hľadáme *zmysel* prepojitelný s predstavou o svete vytvorenou na základe javov a zmyslov. Jediné, čím sa zdá jednoznačná a pripomína predmet známy z ľudského každodenného sveta, je, keď na seba vezme podobu brúseného drahokamu. Tento moment však pre mňa zastupuje možné (aspoň počiatočné) predstavy vedcov o atraktivite výskumu domnelej „pravé skutočnosti“, ako aj všetkých informácií a dát, ktoré si s ňou spájajú.

Najväčšmi je neuchopiteľnosť améby viditeľná v scéne, kedy dusí, požíra kozmonauta Laokoonu. Tu sa jej postava prejavuje ako premenlivá, tekutá a strieda rôzne podoby, stáva sa rôznymi obrazcami. Neuchopiteľnosť a nezrozumiteľnosť interpretovaná v amébe je v tomto filme predstavená pre Mergla emblematickým spôsobom — *živočích* pripomína komplikované tvary z autorových *chaotických* perokresieb.⁵³⁾ Aj v nich často pri prvom pohľade rozoznávame náznaky známych útvarov, či konkrétnych predmetov, tie sa však, pri následnom pokuse ich uchopiť a konkretizovať, v sebe vzájomne striedavo rozplývajú a formujú. Vzdalujú sa do sfér znepokojivého (vskutku až) ne-zmyselného tvaru, ktorý napokon už nič určité nepripomína a je abstraktný. Čím dlhšie a pozornejšie tieto diela sledujeme, tým viac akoby sa nám tvary v spleti čiar strácali a opätovne vynárali, hoci i na statickom Merglovom obraze. Ak máme pocit, že vidíme spinku, rastlinu, či dokonca obrys človeka, vzápätí zisťujeme, že tomu tak nie je, že tvar sa nezhoduje a videné sa celkom nedá priradiť k ničomu konkrétnemu.⁵⁴⁾ Podobne amébin tvar najprv pripomína chápdlá, avšak vo chvíľach, kedy dusí kozmonauta a expanduje na celé obrazové políčko, my vidíme akési nekonkrétne premenlivé obrazce. Tieto obrazy či ich časti môžu chvíľami pripomínať akési neznáme rastliny, baktérie či orgány, ale vo výsledku ide o veľmi neurčité tvary, ktoré možno sledovať, ale neumožňujú do nich celkom *peniknúť*, porozumieť im⁵⁵⁾ (obr. 2). Navyše sa tieto obrazce neustále a veľmi rýchlo menia, čím sa ešte viac vzpie-

51) Tak ako vyplýva z Arendtovej. Pozri Arendtová, „Dobyť vesmíru a veľkosť človeka“, 271–272.

52) Pozri tamtiež, 277.

53) K chaosu obsiahnutom v Merglových perokresbách pozri napr. Kříž, *Václav Mergl*, 19.

54) Porovnaj s interpretáciou Lenky Štrélákovéj (predovšetkým v jej poznámke 18): Štréláková, „Rekonstrukce toho, co se nikdy stalo“, 32.

55) Stanislav Ulver vníma iracionálne obsiahnuté i v Merglových perokresbách (pretavených napokon i do filmu) ako niečo stojace oproti racionálnemu mysleniu človeka. Iracionalita (chápaná ako odkaz na prírodu)

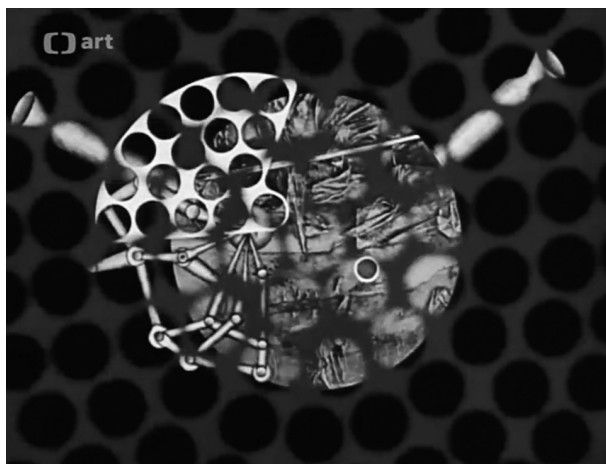


Obr. 2: Améba zaplňajúca celý obraz.
Laokoon (Václav Mergl, 1970).
 Políčko z filmu © Václav Mergl, zdroj:
 Česká televize

rajú zachyteniu zrakom diváka a znemožňujú, hoci i približnú, interpretáciu a zaradenie ich tvaru. Améba okrem toho, že zabíja, požiera, dusí kozmonauta, akoby, v tejto scéne plnej úzkosti, prenikala až za rámovaný filmový obraz a *dusila* i samotného diváka. Tu akékoľvek hranice ako by úplne prestávali existovať.

Ani deštrukčná povaha améby, ani jej, v podstate, nezrozumiteľnosť a zmätočnosť pre človeka však samozrejme vo filme nezabránilo kozmonautom vziať amébu na Zem. Podobne ako vedci v Arendtovej úvahách môžu *ne-zmyslovo* spoznané *externé* procesy, napriek tomu, že im vlastne nerozumejú, aplikovať na Zem (za predpokladu, že prídu v tej konkrétnej veci na to, ako to urobiť), a tým ňou narábať akoby z pozície mimo ňu.⁵⁶ Keď vezmú deštrukčnú, nebezpečnú amébu domov, sa kozmonauti zaraďujú k vedcom ignorujúcim nie len antropocentrizmus (z dôvodu povahy samotného výskumu), ale vskutku i humanizmus (i v zmysle záujmu o ľudský život). To môžeme vo filme hľadať aj v situácii, kedy je postava Laokoonu ostatnými kozmonautmi ponechaná na planéte na smrť a jej miesto v lodi smerujúcej na Zem neúprosne obsadzuje améba. Laokoon v príbehu predstavuje skeptika. Na amébu nahliadal z iného pohľadu než ostatní kolegovia — môžeme povedať, že z pohľadu humanistu. Upozornil na riziká s amébou spojené, zahliadol/uvedomil si inú jej stránku. V rámci skeptického nutkania, humanistického svedomia upozornil na deštrukčný potenciál, ktorý by améba mohla pre človeka mať. Ostatní dvaja kozmonauti, ktorí sa snažia nebyť zaťažení humanizmom a tak vidia len lákavú stránku veci, Laokoonu ako skeptický hlas potlačia, a skaze tak nakoniec nezabránia. Améba zničí ich

sa však v tejto interpretácii u Mergla objavuje práve i v „automatickom“ umeleckom vyjadrovaní. Demonštruje to na fakte, že Mergl vytváral perokresby akosi mimovoľne (akoby „bezmyšlienkovito“) a na ich začiatku nestál žiaden plán či návrh. V jednom momente naznačuje prepojenie iracionálna s prírodou (ktorá tu v istom smere uniká práve ľudskému ratiu). Ulver sa však podľa môjho názoru každopádne snaží v časti Merglovej tvorby vyzdvihnúť rolu ľudského podvedomia, ktoré by sa v takejto interpretácii samo mohlo od racionálneho myslenia odchyľovať. Ulver, „Dialogy a rozpoznávaní Václava Mergla“, 475–479. Ja perokresby chápem ako vizuálnu metaforu istej nezrozumiteľnosti (až nezmyselnosti) vedeckého svetonázoru či vedeckých poznatkov, odrazov „pravé skutočnosti“ pre ľudské chápanie (i jazyk) v duchu Arendtovej.



Obr. 3: Záber na vesmírnu loď z pohľadu améby. *Laokoon* (Václav Mergl, 1970). Políčko z filmu © Václav Mergl, zdroj: Česká televize

samých a my predpokladáme, že tak isto sa zachová i so všetkým, čo obýva Zem — deštrukciu si takto ľudia páchajú sami.

V tomto bode sa už čiastočne prekrývame s ďalšou úvahou (či rovinou), v rámci ktorej améba vo filme zastupuje viac než len (ne-zmyslové) poznanie, informácie, s ktorými pracuje veda, či predstavy o *niečom*, čo sa za nimi skrýva, so všetkými súvisiacimi komplikáciami. V postave améby môžeme rozoznať i metaforu samotnej situácie ľudskej snahy o deantropocentrický pohľad, „odľudštenie“, „odzmyslenie“ pohľadu. Vo filme sa celé hľadisko akoby otáča, od zamerania pozornosti na človeka ako bytosť k situácii, kde sú význam i výnimočnosť človeka odsunuté. To zodpovedá Arendtovej varovnému scenáru, riešenému celkom v závere textu „Dobytí vesmíru a veľkosť človeka“. Tu Arendtová opisuje, ako by sa naše postavenie a ponímanie samých seba — naša *veľkosť* — doslova rozdrvili pri pohľade človeka na Zem ako na objekt skúmania. Vtedy by sme i vlastné žitie na nej analyzovali len ako nejaké (hocijaké) *pozorované*, skrátka sa odohrávajúce udalosti.⁵⁷⁾ V istom pláne by sa teda améba dala chápať i ako symbolické vtelenie takejto pomyselnej *externej, ne-pozemskej* či *inej* perspektívy, skrz ktorú sa akoby pokúšame narábať so sebou. Celý príbeh je totiž rozprávaný z pohľadu améby, ako aj hlas rozprávača je priraditeľný práve k nej. Okrem toho je vo filme moment, ktorý sa zdá byť hľadiskovým záberom dierkovaným „okom“ améby (obr. 3). V tejto chvíli sa divák týmto ne-ludským „okom“ pozerá na vesmírnu loď s kozmonautmi vnútri, ktorí vo filme primárne reprezentujú príslušníkov jeho vlastného — ľudského druhu. Sleduje ich z pozície mimo tento druh — amébinej pozície. Moment pristátia améby na Zemi v závere filmu môžeme v tomto pláne chápať ako doslovné prenesenie amébinej neantropocentrickej vesmírnej (a teda i od ľudských zmyslov „oslobodenej“) perspektívy na Zem. Podobne ako to robia vedci, keď konajú ako-by z *vonka*, ale stanúc ešte stále na Zemi.⁵⁸⁾ Toto považujem za dôležitý moment deantropocentrizácie, vyvodený práve z Arendtovej. Film túto skutočnosť obratu perspektívy pre-

56) Arendtová, „Dobytí vesmíru a veľkosť človeka“, 286.

57) Tamtiež, 286–287.

58) Tamtiež, 286.

zentuje ako znepokojivú v žánri približujúcemu sa hororu, v čom možno hľadať rovnaké humanistické tendencie ako u Arendtovej.

Pochopiteľne divákovo sledovanie z kvázi *ne-ludského*, posunutého hľadiska kladie kozmonautov do situácie skúmaného objektu. V tomto duchu môžeme interpretovať aj ich vzhľad, nakoľko v tomto príbehu korešpondujú skôr s rolou obete, keďže ich améba, ako predátor, napokon zlikviduje. Postavičky ľudí sú navrhnuté tak, aby pôsobili skôr ako „nemé tváre“, než ako živí ľudia. V ich výrazoch sa nezračia emócie či čokoľvek, čo by odkazovalo na ich ľudskú stránku — akoby im chýbala ľudská mimika a časti ich skafandrov akoby ponúkali pohľad až na vnútornosti *obetí*.⁵⁹⁾ Navyše príliš nevychádzajú z dobového výzoru skutočných skafandrov, ale nadväzujú na vtedajšie Merglove koláže⁶⁰⁾. Tieto sa často vyznačujú spojením technických motívov s biologickými.⁶¹⁾ Zdá sa, že dizajn kozmonautov môžeme priradiť viac k tomu, ako ich vidí améba, než k vzhľadu skutočných živých ľudí tak, ako ho vnímajú oni sami. Každopádne v dizajne postáv kozmonautov môžeme vidieť človeka akoby sa vzdalujúceho od samého seba. Jednak keď sú kozmonauti výskumníkmi skúmajúcimi amébu vďaka „odľudšteniu“, jednak keď je „odľudštený“ pohľad otočený proti nim v rámci hľadiskového záberu a je naznačené, že človek amébou akoby skúma sám seba. V postave améby sú týmto spôsobom zastúpené až dve hlavné otázky, ktoré by sme mohli vyvodiť i z Arendtovej textu, pričom obe sú vzájomne prepojené: Čo človek vlastne vníma, ak sa pokúša opustiť svoje zmyslové vnímanie a pristupovať k *neznámemu*? Rovnako ako aj otázku: Čo to znamená, ak sa dokonca pokúša hľadiť, sta by *neznámo* z externej vesmírnej perspektívy, sám na seba?

Vo filme sa však objavuje ešte jedno Merglovo špecifikum, ktoré sa odráža práve i v jeho kolážovej výtvarnej tvorbe. I keď sú u Mergla pochybnosti spojené s technológiou (a vedou) viditeľné už na prvý pohľad, môžeme v jeho tvorbe súčasne rozpoznať aj vyobrazenie vesmíru ako sofistikovaného mechanizmu. Napríklad sa v nej často opakuje motív kruhu i jeho točivý pohyb. Ten Stanislav Ulver v súvislosti s filmom *Laokoon* nazýva „veľký setrvačník“ a, vychádzajúc z Platóna, ho identifikuje ako „symbol bdícího ratia“ umožňujúci chod všetkého.⁶²⁾ V tomto filme pripomína pohyb tvorov a iných prvkov blížajúce kontrolky, pásy či pohyblivé súčiastky veľkého stroja. Ak chápeme tento mechanizmus podobne Ulverovej „platónskej“ interpretácii — teda v súvislosti s funkciou (činnosťou) myslenia — tak v spojení s Arendtovou možno tvrdiť, že ľudské hľadisko, chápanie a (napokon) rozum pre nás určujú istú *podobu* sveta. Vznikajú nejaké *idey*, *predstavy*, *očakávania* atď. To všetko však dáva zmysel len nahliadané práve z tejto perspektívy. *Mechanizmus* (v zmysle celého vesmíru, s jeho *pravidlami* a podobne) predstavuje koncept(y) a predpoklady dané človekom. U Arendtovej vedci usilujúci sa prekročiť to, čo je dané zmyslami a javmi za účelom objasniť „príčinnosť, nutnosť a zákonnosť“ či „usporiadanosť

59) Zaujímavo si prieniky vnútorného a vonkajšieho diania v tvorbe Václava Mergla všíma i Lenka Střeláková. Pozri Střeláková, „Rekonstrukce toho, co se nikdy stalo“, 32–33.

60) Ulver, „O alchymii a science fiction jako modelech světa“, 350.

61) Na kombinácie technológie s organickým upozorňuje napr. Lenka Střeláková. Pozri Střeláková, „Rekonstrukce toho, co se nikdy stalo“, 32–33. K tomu pre porovnanie pozri aj Kříž, *Václav Mergl*, 14. Tu autor vyjadruje dokonca i súvislosť s „kosmickou tematikou“.

62) Ulver, „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, 476. Takáto interpretácia Merglových diel sa v prípade textov Stanislava Ulvera opakuje. Pozri i Ulver, „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, 52–55.

celku“ (*mechanizmus*), zistili, že ich *objavy* tieto predstavy v skutočnosti podryli. Prišli totiž na to, „[...] že žijeme v rozširujúcim se a neomezeném vesmíru a že náhoda přejímá neomezenou vládu, kdykoli se ‚pravá skutečnost‘, totiž fyzikální svět, vzdálila světu lidských smyslů a dosahu všech nástrojů, jimiž byla nahrazována jejich nedokonalost.“ Totiž vyššie spomínané, čo je Arendtovou zhrnuté ako „kategorie vlastní lidskému mozku“, sa podľa nej dá aplikovať len na pozemské zmyslové skúsenosti (a nie je kompatibilné s vyššie riešenými *ne-zmyslovými* metódami výskumu „celku“).⁶³⁾ Možno by sme tu mohli dokonca uvažovať o akomsi pomyselnom *mechanikovi*, ktorého akoby si vedci, v túžbe po nejakom *všeobjímajúcom* vysvetlení, princípe, vlastne vykonštruovali pokusmi zaujať jeho *vrcholné postavenie* pri vedeckom výskume.

Podobne améba nabúrava chod „mechanizmu“, jeho *fungovanie, pravidlá*. Svojím pohybom a návrhom, pripomínajúcim napríklad plastelínu,⁶⁴⁾ je jediným živočíchom, ktorý dokáže narušiť hranice iných, pevnejšie definovaných bytostí vo vesmíre — žije z pokračovania hraníc ich tiel, z narúšania ich individuálnej celistvosti. Je vykreslená ako niečo veľmi invazívne a skôr pripomína chorobu, parazita alebo vírus. V duchu Arendtovej to možno chápať podobne — améba ako snaha človeka o akoby *cudzie* („odmyslené“) hľadisko, vo výsledku podkopáva predstavy a predpoklady ľudskej mysle i určité chápanie (okolitého) sveta. Taktiež v druhej, vyššie odprezentovanej rovine, kde ju interpretujeme ako zvláštny nezrozumiteľný poznatok, má tento premenlivý „živočích“ rovnaké dôsledky. Zlá hororová postava vyvolávaná samotným človekom. Pochopiteľne améba nezastupuje nič, s čím sa pri vedeckej práci podľa Arendtovej nemôžeme stretnúť, ale naopak — to, s čím sme takto konfrontovaní. Na záver predstavuje i následné súbory problémov, zmätky, anomálie, nezmysly, či dokonca deštrukciu atď., ktoré sa môžu objaviť, ak sa človek snaží *prekročiť sám seba*.

Technoskepsa vo filme *Krabi*

Film *Krabi* vznikol v štúdiu Prométheus, kde Václav Mergl pôsobil ako externý pracovník. Táto autorská snímka bola uvedená v roku 1976 a jej realizácia tiež nebola práve jednoduchá.⁶⁵⁾ Spracovanie filmu *Krabi* kombinuje látku varovnej dystopickej vedeckej fantastiky s Merglovi vlastnými abstraktnými výtvarnými aj špecifickými animačnými technikami (i keď v základe ide hlavne o plôškovú animáciu). Tým sa film stáva unikátnym príkladom českej animovanej scény.⁶⁶⁾ Okrem toho je v tejto dobe animované sci-fi, až na výnimky — napr. známa *Kybernetická babička* (Jiří Trnka, 1962) či koprodukčná snímka s názvom *Dívoká planeta* (René Laloux, 1973) — v českom prostredí v menšine (obzvlášť potom to va-

63) Arendtová píše, že vedecké objavy podkopávajú „kategorie vlastní lidskému mozku“ či „ideály“, pričom sú ale práve tieto ich (spolu)motiváciou. Arendtová, „Dobyť vesmíru a velikost člověka“, 278.

64) Porovnaj odkaz v súvislosti s filmom *Laokoon* na úlohu hmoty vo filme *Proměny* v Hořejší, „Laokoon“, 389.

65) Autor sa o tom vyjadruje v rozhovoroch. Munková, „Krabi“, 478–479 a Ulver, „O alchymii a science fiction jako modelech světa“, 351.

66) Napr. Lenka Štěláková prirovnáva Merglove filmy, skôr než k dobovej animovanej tvorbe, k abstraktným a experimentálnym filmom (napr. absolútnemu filmu) a rozoberá, ako by mohlo dochádzať (či dochádza) k potenciálnemu pretnutiu. Pozri Štěláková, „Rekonstrukce toho, co se nikdy stalo“, 23–37. Pozri tiež Suchánek, *A vdechl duši živou...*, 13.

rovné).⁶⁷⁾ Film *Krabi*, čiastočne „chránený“ látkou sci-fi a literárnou predlohou pôvodne zo ZSSR, možno chápať ako spoločenskú metaforu o prístupe k technológii. Predlohou je český preklad poviedky sovietskeho autora Anatolija Dneprova „Krabi na ostrově“.⁶⁸⁾ Už v danej dobe bol film *Krabi* ovenčený cenami pre jeho netradičné spracovanie sci-fi látky podľa predlohy, ktorú film posúva ešte do iných rovín, než je takpovediac klasické varovné a technoskeptické sci-fi. Zo získaných ocenení možno vybrať napríklad cenu z Festivalu českých a slovenských filmov v Bratislave či Hlavnú cenu medzinárodnej poroty na MFF v Oberhausene (obe z roku 1977) a iné.⁶⁹⁾

Film pojednáva o tom, ako inžinier uskutočňuje na pustom ostrove vedecký experiment za asistencie vojaka. Experiment so strojmi (pripomínajúcimi zbrane), schopnými automatickej „evolúcie“, sa však vymkne ľudským protagonistom z rúk, spôsobí zabitie jedného, útek a absolútne poníženie druhého z nich. Ako napovedá už názov, stroje sa v niektorých svojich fázach vzhľadom podobajú na kraby. Napokon vzniknutý robotický (super)krab zničí (doslova začne konzumovať) i seba samého v neschopnosti nájsť na ostrove zdroje pre svoje ďalšie množenie a vývoj. Snímka *Krabi* tak môže byť v tomto texte podobenstvom o arogantnej snahe človeka celkom opanovať prírodu, snahe neprirodzene ňou manipulovať či dokonca k tej na povrchu Zeme pristupovať akoby z vonka, a v neposlednom rade o nezájme o možné dôsledky takého chovania. Sú tu viditeľné skeptické postoje k technológii, vo vzťahu k zničeniu človeka, podobne ako v Merglovom filme *Laokoon*. Toto je ale vo filme *Krabi* rozvinuté inak než v prípade Merglovho predošlého sci-fi, kde bola technológia využitá na ceste k niečomu deštruktívnemu. Tu je technický experiment sám ničivý a reprezentuje Arendtovej problém praktickej aplikácie, ľudskému chápaniu a jazyku v podstate nezrozumiteľných, vedeckých poznatkov do formy strojov. V neposlednom rade je samozrejme film posunutý i do úvah o ničivom potenciáli, ktorý z toho pramení, naznačenom i v Arendtovej texte.

V časoch „atómového veku“ (a prebiehajúcej studenej vojny) film *Krabi* tematizuje etický⁷⁰⁾ či humanistický problém technológie v súvislosti s inžinierskym vedeckým snažením. Vtedajší vládnci režim, pod vplyvom ZSSR, sám výrazne privilegoval inžinierov.⁷¹⁾ Vychádzajúc z textu Paula R. Josephsona bol práve technologický pokrok považovaný za schodnú cestu v rámci budovania socializmu a stal sa i súčasťou socialistickej propagandy napríklad zdôrazňovaním jeho mierového potenciálu. Josephson ale tiež skúma, ako sa tieto nadšenecké názory stretávali i s pochybnosťami zo strany verejnosti, ktorá si stále pamätala riziká technológie zo svetového vojnového konfliktu.⁷²⁾ V danej dobe

67) Pozri napr. podkapitolu venovanú animovaným sci-fi filmom s názvom „Animovaná úzkosť“ v rámci kapitoly „Stříbrné komety filmového plátna“. Ivan Adamovič, „Stříbrné komety filmového plátna“, in *Planeta Eden*, eds. Adamovič – Pospisyl, 187–188.

68) Anatolij Dněprov, „Krabi na ostrově“, in *Povídky z vesmíru*, ed. Jaroslav Piskáček (Praha: Svět sovětů, 1961), 33–55.

69) Pre rozšírenie pozri menované ocenenia, ktoré získal film *Krabi* i niektoré z ostatných filmov Václava Mergla uvedené v –jabl–, „Homunkulus“, 44.

70) Pozri Ulver, „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, 53.

71) Napr. vysoké funkcie v ZSSR údajne zastávali prevažne ľudia s inžinierskym vzdelaním. Pozri Loren R. Graham, „Introduction: The Impact of Science and Technology on Soviet Politics and Society“, in *Science and The Soviet Social Order*, ed. Loren R. Graham (Cambridge – London: Harvard University Press, 1990), 10–11.

72) Paul R. Josephson, „Rockets, Reactors, and Soviet Culture“, in *Science and The Soviet Social Order*, ed. Graham, 168–191.

sa navyše mnohým občanom socialistických štátov mohla predstava socialistickej utópie zdať veľmi nereálna. O to viac, že každodenná žitá realita sa mohla javiť skôr dystopicky, čo sa často odrážalo i v umení.⁷³⁾

Merglov pesimisticky ladený film *Krabi* môžeme interpretovať v podobnom duchu a voči inžinierskemu úsiliu sa — pre ňu vlastným spôsobom — vymedzuje i Hannah Arendtová. Film akoby vystihoval Arendtovej úvahy o ľudoch vyrábajúcich stroje, ktoré sa vymykajú ich vlastnému porozumeniu, a to i napriek tomu, že ich sami vyhotovili. Robia tak niečo, čomu sa nedá rozumieť ako ľudským myslením, tak jazykom.⁷⁴⁾ Krabi vo filme by sme mohli chápať ako využitie poznatku či teórie vedca, fyzika, v praxi technikom (či napríklad práve inžinierom, aký je i postavou vo filme), ktorý na základe toho zostrojí nejaký technologický vynález: „Smutnou pravdou o této věci ovšem je, že ztracené spojení mezi světem smyslů a jevů, na straně jedné, a fyzikálním světovým názorem, na straně druhé, nebylo znovu ustaveno žádnými ryzími vědci, nýbrž ‚instalatéry‘. Technici, kteří dnes představují převážnou většinu všech ‚výzkumníků‘, snesli výsledky vědců z nebe zpět na zem.“⁷⁵⁾ Teda konštrukcia strojov ešte prehĺbila problém s nezrozumiteľnosťou vedeckého poznania pre človeka zakladajúceho svoje chápanie sveta na určitom porozumení javom, a dokonca ho preniesla i do bežného sveta.⁷⁶⁾ Aj krabie stroje sa vo vyvrcholení filmu najväčšmi prezentujú práve istou vnútornou nezrozumiteľnosťou aj ich ľudskému stvoriteľovi. Opäť nás to navracia k inšpirácii v tvrdení Stanislava Ulvera, a síce, že aj v kraboch sa odráža iracionálne (v tomto prípade chaos i množenie) stojace oproti ľudskému ratiu.⁷⁷⁾

Navyše sa ukázala aj ich ničivá sila, ktorá človeka (resp. jedného z ľudí) doslova zahubila. Tu sa rozširuje problém pohľadu z perspektívy Archimedovho bodu o vyslovene existenciálny problém, ktorý nastal tým, že človek i prakticky začal manipulovať so Zemou akoby externe.⁷⁸⁾ Ešte viac sa prehľbuje ignorácia humanistických otázok, hoci ide priamo o prežitie ľudstva. Podľa Arendtovej sa vedec („vědec *qua*“) nielenže nezaujíma o postavenie človeka (jeho už viackrát spomínanú veľkosť), ale svojim snažením už podľa nej viackrát dokázal, že sa nezaujíma ani o prežitie ľudstva, ani Zeme ako takej (a teda ani o prežitie vlastné). Pri tom Arendtová zdôrazňuje, že si potenciálu a rizík s týmto spojených boli vedci vždy vedomí aj predtým, než prakticky uskutočnili mnohé zo svojich riskantných vedeckých úkonov.⁷⁹⁾ Mnohých vedcov (skutočne i fyzikov, nie len technikov) rozrušila hlavne nekompatibilita ich objavov so spomínanými „kategoriemi vlastnými ľudskému mozku“ či ich „ideálmi“, než samotný fakt, že by na ich základe mohla vzniknúť nebezpečná technológia.⁸⁰⁾ Arendtová píše, že hoci sa laik už vo svete tvorenom technologickými

73) Pozri napr. Artur Blaim, „Anti-communist Dystopias: Fulfilled Desire, Unreality, Gothic Carnival“, in *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, ed. Fátima Vieira (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 54–57.

74) Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 275.

75) Tamtiež, 279–280.

76) Tamtiež, 275, 284.

77) Pozri Ulver, „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, 53 a Ulver, „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, 476.

78) Porovnajme Arendtovej uvažovanie s výrokom Zdeny Škapovej v Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 356.

79) Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 282.

80) Tamtiež, 278. Arendtová píše, že mnohí vedci (napr. Planck, Einstein, Bohr, Schrödinger) ešte počítali so svetom jazyka i javov a mali ešte stále tendencie pracovať i s humanistickými kategóriami. Avšak aj ich poznatky už pomohli problém odchýlenia od zmyslov a javov (následne i postupom času) znásobovať. Tamtiež, 275–278.

výdobytkami môže potýkať s problémami, treba mať na pamäti, že i vedec, ktorý tento svet vlastne pomáha zavádzať, je primárne človekom a adekvátne tomu funguje i jeho myseľ a mozog.⁸¹⁾ V rámci tvorby technológie krabov ľudia použili už tak problematické vedecké poznatky, ktoré boli nadobudnuté spôsobom snažiacim sa vynechať ľudské zmysly. Použili tak vonkajšiu perspektívu, aby ich aplikovali na Zem, kde sú vlastne neznáme.⁸²⁾

Napríklad Merglov výtvarný návrh hlavných postáv filmu možno chápať ako určitú kritickú reflexiu dobového (aj ideologicky ovplyvneného) prístupu k vede, technológii a inžinierstvu. Postava inžiniera je výraznou karikatúrou so širokým až strašidelným úsmevom. Tento úsmev naznačuje na jednej strane aroganciu, ktorou inžinier oplýva takmer až do svojej smrti, a súčasne ukazuje, že jeho jediným cieľom je, po úspešnom uvedení krabov s ničivým potenciálom do chodu, ich následné zneužitie pre vojenské účely. Etické ani humanistické otázky ho, zdá sa, príliš neťažia. Jeho postava je navyše smiešne malá a tlstá (avšak jeho vzhľad je naznačený už i v literárnej predlohe). Postava vojaka je oproti tomu vyššia, štíhlejšia a s viac zachmúreným výrazom tváre. Táto postava pôsobí omnoho triezvejšie a pripomína bežného človeka — ľudské myslenie zastúpené laikom (ktorého zapája i Arendtová). O kraboch má pochybnosti a viackrát na ne pluje či ich ničí. V týchto postavách akoby šlo o stelesnenie dobového (i Arendtovou riešeného) rozkolu vedeckého rozumu a toho, povedzme, „sedliackeho“ (či laického).

Postavičky krabov sú v plôškach navrhnuté tak, že skutočne vyzerajú ako poskladané kovové robotické stvorenia.⁸³⁾ Nie sú vo filme len technologickým prostriedkom k deštrukcii, ale dokážu sami ničiť. Spočiatku ide o malých krabov, ktorí svojim dizajnom trochu pripomínajú dnešné automatické vysávače. Postupne sa vyvíjajú cez rôznych živočíchov s komponentmi pripomínajúcimi (i funkciou) rôzne zbraňové systémy (obr. 4) cez evokácie hmyzu až do obrovského kraba s prázdny pohľadom. Návrhom ich zložitých vnútorností, ktoré vyzerajú ako neprehľadné káble a súčiastky, nadväzuje Mergl opäť na svoje perokresby, často plné podobne chaotických obrazcov.⁸⁴⁾ Práve tieto vnútornosti by mohli byť jedným z prvkov interpretovateľných v duchu stále väčšej nezrozumiteľnosti moderných technológií v očiach bežného človeka i frustrácia, ktorá tým môže byť bezprostredne vyvolaná. Napriek všetkému sú ale tieto mašiny veľmi mrštné, pomerne rýchle a pôsobia takmer ako živé (ale nie celkom). Akoby snád ani nešlo o chladné stroje vytvorené človekom.⁸⁵⁾ Vo filme, rovnako ako v poviedke, ho ale ich automatická povaha napokon prekročí — hoci vo filmovom spracovaní je (na rozdiel od predlohy) kľúčová „vyššia moc“ v podobe zásahu blesku. Tento blesk môžeme, nadväzujúc na Arendtovú, chápať tak, že technológia krabov, hoci zostavená človekom na Zemi, akoby napriek všetkému nestratila vzťah k ne-pozemským, ne-zmyslovo objaveným princípom (ktoré však do nej implementoval ešte vždy človek), ktoré jej dali za vznik, a tie na ňu majú stále vplyv a (spolu)určujú ju.

Pochopiteľne z humanistického hľadiska nie je jediné riziko spojené s krabmi v tom, že stoja na základoch, informáciách, ktoré boli nadobudnuté mimo zmysly, javy a priecia sa

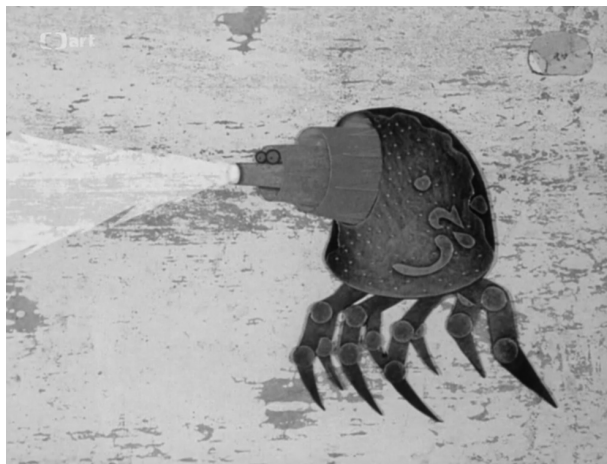
81) Tamtiež, 273–274.

82) Tamtiež, 286–287.

83) Mergl sa vyjadruje, že i tu použil techniku z jeho výtvarných kolážových diel. Munková, „Krabí“, 477–478.

84) Pozri napr. Ulver, „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, 53.

85) Autor sa v prípade pohybu krabov údajne inšpiroval pohybom pavúka. Munková, „Krabí“, 479.



Obr. 4: Mechanický krab, jedna z variant. *Krabi* (Václav Mergl, 1976). Políčko z filmu © Václav Mergl, zdroj: Česká televize

i jazyku. Aj u Arendtovej sa jedná i o možnosti, ktoré sú schopní uskutočniť (a uskutočnújú) vďaka technológii sami ľudia. Podľa Arendtovej sa nezdá, že sa spomínané vedecké teórie a pohľad na svet chystajú zrútiť, či byť neuplatnené, napriek ich nekompatibilitie s bežným jazykom a javmi. Píše: „Mnohem spíše se planeta, na které žijeme, promění v dýmající spáleniště právě kvůli teoriím, které se světem smyslů nemají zhora nic společného a vzpírají se jakémukoli popisu lidským jazykem.“⁸⁶⁾ Podobne možno už na prvý pohľad čítať i film *Krabi*, ktorý zjavne varuje pred nami samotnými a našimi vlastnosťami. To, že sú ľudia (nielen) sami pre seba obrovským rizikom, bolo už predsa skôr dokázané počas druhej svetovej vojny, kedy boli spáchané ohavné zločiny proti ľudskosti a veľmi dôležitú rolu v tom hral práve i technologický pokrok, ktorý sa ľudia rozhodli použiť proti sebe.⁸⁷⁾ Nová, hoci fiktívna generácia zbraní, ako sú napríklad Dneprovove a Merglove kraby, je pre nich len logická predstava ďalších zastávok. Domnievam sa teda, že človek je tu s technológiou, napriek možnému zdaniu, po celý čas výrazne prepojený, pretože je to ešte vždy jeho výtvor, prispôbostený potrebám a túžbam človeka. Technologické výtvory sú ním používané a ľudský faktor v nich tak ešte stále hrá dôležitú úlohu (napríklad práve v rozhodovaní o ich využití). I v snímke sa v kraboch snúbi ich samostatnosť s danosťami, ktoré im určil človek — napríklad aj s ich obmedzeniami (akou je i závislosť na kovovej potrave).⁸⁸⁾ Avšak neznamená to, že by sme mali technológiu s človekom celkom stotožno-

86) Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 278. A aj inde píše napr. o ničivých možnostiach štiepenia atómu (tamtiež, 282) či o tom, ako vedecké poznatky „posloužily vynálezům nepředstavitelně vražedných nástrojů“ (tamtiež, 278), alebo v úvode *Vita Activa* podobne upozorňuje na „vražedné účinky“ technických výtvorov (Arendtová, *Vita activa*, 10) atď.

87) Aj Jan Kříž vidí pôvod Merglovho pesimizmu v jeho — vtedy ešte detských — skúsenostiach s vojnou. Kříž, *Václav Mergl*, 7. Pozri tiež Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 282.

88) Napr. podľa Zdeny Škapovej, hoci krabov vyrobil človek, je vo filme napokon odsunutý na bok. Teda v istom zmysle sa i tu objavuje motív toho, ako je človek konfrontovaný s niečím, čo sám vyrobil a nerozumie tomu. Pozri Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 356. Dôležité však je, že isté povahové rysy im určil práve človek, zvolil pre ne podobu krabov, materiál, z ktorého pozostávajú, a rovnako tak spustil ich množenie na ostrove atď. Mergl sám potvrdzuje, že sú to ľudské deštruktívne princípy, ktoré sa prejavujú v strojových kraboch. Pozri Munková, „Krabi“, 476.



Obr. 5: Detail riadiacej veže. *Krabi* (Václav Mergl, 1976). Políčko z filmu © Václav Mergl, zdroj: Česká televize

vať, nakoľko je aj pre Arendtovú veľmi dôležité vnímať ju skutočne ako výtvor človeka, ktorý by s ním rozhodne nemal v našich očiach splývať.⁸⁹⁾

Dôležitou výtvarnou ukážkou uvažovania o nebezpečnosti a následkoch deštruktívnych vynálezov by mohla byť scéna inžinierovho sna, ktorá sa v tejto podobe nachádza iba vo filme (v predlohe ide len o zmienku). V tejto scéne vidíme napríklad žltú riadiacu vežu, ktorej veľmi zložité vnútorné mechanizmy, ovládané ľuďmi, sú, v duchu Merglových perokresieb, charakteristické kľukatými prepletenými tvarmi. Navyše sú sklom izolované od okolitého sveta. Akoby boli v niektorých miestach až nepriedušne uzavreté sami v sebe, existujúce len pre vlastný účel (obr. 5). Množstvá rovnakých exemplárov krabov, hlavne na začiatku filmu, ale aj v snovej sekvencii, pripomínajú počty zhodného a nepotrebného tovaru v regáloch obchodov.⁹⁰⁾ Tento motív vo filme chápe napr. Stanislav Ulver ako negatívny vzťah totality k individualite.⁹¹⁾ Okrem ukážky ničivej (a v tomto sne aj inžinierom ovládateľnej) sily krabov sú tu ale veľmi dôležité vklady Merglových voľných obrazov priamo do deja.⁹²⁾ Prebleskujúcim obrazom dominujú portréty ako napríklad koláž s názvom *Křičící žena* (1974) (obr. 6). Tieto portréty akoby sami odkazovali na ničivý potenciál technológie, ktorá v prípade neprirodzeného využitia (či zneužitia) sily procesov potrebných na prevádzkovanie nesmierne ničivých zbraní (napríklad tých atómových) môže viesť až k hrôzostrašnej mutácii človeka samotného. Ak môže byť koláž z istého pohľadu chápaná ako skladanie jednotlivých častí do obrazov, tak Mergl kolážou v týchto portrétoch obraz rozkladá možno práve preto, aby nás upozornil na nelichotivú až monštróznú vyhladku

89) Arendtová varovne upozorňuje na riziká úplného stotožnenia ľudskej technológie s človekom samotným (až akoby na biologickej úrovni), ako na niečo, čo ohrozuje práve ľudskú *veľkosť*. Pozri Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 286–287.

90) O téme spoločenského konzumerizmu v Merglovom diele pojednáva napr. i Jan Kříž. Porovnaj Kříž, Václav Mergl, 22.

91) Ponúka sa otázka, či tým autor textu naznačuje snahu potlačiť individualizmus i v rámci socialistického režimu. Ulver, „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, 479.

92) Napokon sa i podľa autora podarilo dôjsť k určitému súzneniu týchto diel s filmom. Pozri Munková, „Krabí“, 478.



Obr. 6: Obraz *Křičící žena* (1974) vo filme *Krabi* (Václav Mergl, 1976). Políčko z filmu © Václav Mergl, zdroj: Česká televize

prichádzajúcu s neopatrným vedecko-technologickým rozvojom. Tváre na portrétoch akoby prestali byť ľudskými. Ľudská koža sa zmenila na farebné plastové pláty, či dokonca asimilovala do svojich častí akési čudesné materiály — zvláštne zakonzervovaný hnilobný rozpad. Sú koláže v snímke *Krabi* strašnými obrazmi budúcnosti?⁹³⁾ Ukazuje nám snáď Mergl v jedinej nefigurálnej zo zobrazených koláží víziu nášho absolútneho zničenia?

„Oživený“ *Homunkulus*

Tretí Merglov film, ktorému sa budem venovať — *Homunkulus* z roku 1984, bol tiež sprevádzaný rôznymi komplikáciami. Najprv bol, podľa slov autora, odmietnutý, ale napokon sa predsa len zrealizoval, a to v štúdiu bábkového filmu Jiřího Trnku.⁹⁴⁾ Mergl tu kombinuje hneď viacero animačných techník, medzi ktoré patrí napr. animácia plôšky, výtvarných objektov či reálnej ľudskej ruky, alebo aj plastelíny, ktorú poznáme už z jeho skoršej tvorby. Film sa však i tak dostal do problémov s vtedajším riaditeľom Krátkeho filmu Kamilom Pixom, ktorému mali vadiť predovšetkým konotácie vyvolané priesvitnou rukou i možný duchovný presah, čo napokon (aspoň sčasti) zachránila nárážka na umelca Hieronyma Boscha.⁹⁵⁾ Film nakoniec získal významné svetové ocenenie Zlatého Huga na festivale v Chicagu. Napriek tomu ho však bolo v danom období možné vidieť hlavne vo filmových kluboch.⁹⁶⁾ Dej filmu, zasadený do bližšie nešpecifikovaného časového obdobia, rozpráva alchymistický príbeh o homunkulovi. Pojednáva o tom, ako v sklenenej banke v akomsi ľudskom obydľí vznikne z vesmírneho hlúčiku svetla putujúceho na Zem malý tvor. Ten si krátko na to zostaví kozmickú raketu, rozbije laboratórnu banku a odletí do vesmíru. Tam je zlikvidovaný súhvezdiami a z jeho preživšieho srdca priesvitná (ľudsky-

93) Pre porovnanie odporúčam krátku interpretáciu týchto portrétnych koláží (napojenú na širšiu interpretáciu celého Merglovho diela v rámci katalógu), ktorú vytvoril Jan Kříž. Kříž, *Václav Mergl*, 22.

94) Pozri Ulver, „O alchymii a science fiction jako modelech světa“, 351 a –jabl–, „Homunkulus“, 43.

95) Ulver, „O alchymii a science fiction jako modelech světa“, 351.

96) Tamtiež.

-vyzerajúca) ruka vytvorí dve postavy podobné Adamovi a Eve.⁹⁷⁾ Ako by mohol naznačovať už tento krátky popis deja, film možno interpretovať v súvislosti s niektorými už riešenými myšlienkami Hanny Arendtovej. Vo filme sú čitateľne prepojené témy snahy o odpútanie sa od zeme a výrobenia umelého tvora (s ďalšími následkami takého počínania).

V *Homunkulovi* môžeme tieto témy navyše prepojiť s úvahami o animovanej hmote. Avšak ani duchovný, alchymistický až transcendentný rozmer mu nemožno odoprieť. Z tohto hľadiska skúma Merglove filmy i animovaný film všeobecne napríklad Vladimír Suchánek (doslova Suchánek u Mergla hovorí o „alchymii hmoty“), o ktorého myšlienky sa môžeme neskôr oprieť a rozvinúť ich pri snahe lepšie porozumieť riešenému filmu. Suchánek v súvislosti s Merglovou tvorbou tvrdí, že len Boh dokáže darovať ducha hmote, dokáže stvoriť niečo nové a teda jedine Boh dokáže stvoriť život. Hmota je inak bezduchá, aj keď sa môže hýbať či (aj sama) premieňať. Človeku poznanie na to potrebné nenáleží, a dokáže tak pretvárať len hmotu, ktorá existuje — nemôže meniť jej podstatu ani vytvoriť novú z ničoho. Homunkula premení na človeka až božia ruka. Človek sa tak napr. pomocou vedeckého snaženia pokúša objaviť a napodobniť niečo, čo ho stvorilo (čo je práve princíp mýtu o homunkulovi), snažiac sa ale vynechať Boha (možno ho až zastúpiť). To je však podľa Suchánka problém, pretože nemáme prístup k skutočnosti, ale vnímame všetko iba „jako“. Preto človeku nenáleží snaha spoznať pravdu, podobať sa tak Bohu a navyše sa pokúšať o zázrak stvorenia. Toto Suchánek síce zrejme najvýraznejšie vníma v *Homunkulovi*, ale túto interpretáciu aplikuje i na ostatné Merglove filmy (vo svojej prednáške na túto tému rozoberá hlavne filmy *Proměny*, *Laokoon*, *Krabi* a *Homunkulus*).⁹⁸⁾

Tieto Božie vedomosti či perspektívu by sme mohli v súvislosti s Arendtovou prirovnáť k tomu, čo sa človek pokúša (i na základe predstáv) nadobudnúť či zaujať, ak chce v rámci vedecko-technologického pokroku postupovať vpred a pohliadať na seba z akoby *externého* hľadiska, z Archimedovho bodu, z postavenia *neobmedzeného* ľudským vnímaním. Môžeme to prirovnáť k snahe prekročiť seba. Arendtovej človek je však pozemský tvor. Arendtová nazýva zem (životný priestor človeka na povrchu Zeme) „matkou všeho živého“. Práve tu človek môže žiť aj bez akýchkoľvek vlastných výtvorov. A hoci si aktívne tvorí svoj okolitý (umelý) svet, otázka života samotného bývala vždy nezávislá na tom (presahovala to), čo je človekom vytvorené. Podľa Arendtovej sa však ľudia v rámci vedy snažia i o „umelé zhotovení života“. Tým sa človek pokúša už celkom oddeliť od svojho domova a stavia sa proti tomu, čo Arendtová nazýva „svrchovaný dar“: „Snaha uniknúť, ze žaláře země, a tím i podmínkám, za nichž mohou lidé přijímat život, je přítomná v pokusech o vytvoření života ve zkumavce, o vyšlechtění nadlidí prostřednictvím umělého oplodnění nebo o uskutečnění mutací, v nichž by byly radikálně, vylepšený lidská podoba a lidské funkce, stejně jako patrně dochází svého výrazu v pokusech o prodloužení lidského života daleko přes hranici sta let.“⁹⁹⁾ V súvislosti s týmto, postavu „oživeného“ homunkula azda nemožno celkom považovať za človeka (aspoň nie za „prirodzeného“ či plnohodnotného človeka, aj práve preto, že je akoby „oslobodený“ od špecifických okol-

97) V tomto závere hľadá Zdena Škapová príslub nádeje, či skôr apel na obnovenie súladu (ľudského) života. Pozri Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 359.

98) Suchánek, „Václav Mergl a alchymie hmoty“.

99) Arendtová, *Vita activa*, 8–9.

ností nutných pre vznik každého živého človeka na zemi, ako vidno vo výroku Arendtovej vyššie).¹⁰⁰⁾ Nižšie budem preto pracovať aj s širšími úvahami o pokusoch oživovať hmotu človekom. *Homunkulus* jednoznačne o týchto témach pojednáva — v ľudskom laboratóriu (v dielni) vznikne tvor, ktorý je čudnou napodobeninou človeka, pretože sa ním nemožno skutočne stať, a tak uviazol kdesi na hranici medzi ľudským a ne-ľudským. Tieto dva zdanlivo protichodné svety sa v ňom krížia.

Keď pokus o vytvorenie človeka — homunkulus vznikol, hmota v banke, ktorá síce pôvodne pochádzala z neznámeho vesmíru, bola náhle skombinovaná s ľudskými princípmi vďaka nepriamej prítomnosti človeka v dielni (laboratóriu). Tu (i v samotnej téme stvorenia homunkula z akejsi hliny) prichádza na rad v súvislosti s Merglom tak často spájaný pojem *transformácie*, ktorý je práve znakom i animovaného filmu (ako budem riešiť ďalej).¹⁰¹⁾ V rámci sveta filmu sa postava človeka ale priamo neobjavuje (okrem Adama a Evy v závere filmu). Toto možno prepojiť s Arendtovej úvahami — vesmírnu iskru môžeme chápať ako *externé* (ne-zmyslové, ne-pozemské, u Arendtovej problematické) poznanie, ktoré človek využije na tvorbu niečoho — v tomto prípade na pokus o vytvorenie ľudského života. Na človeka odkazuje priestor alchymistickej dielne a tiež *ľudské* predmety, respektíve „zvyšky“ ľudských výrobkov zakomponované do výtvarných objektov umiestnených v tomto priestore. V scéne vnútri banky sa navyše na proces striedania sa rôznych čudných vzorov v plastelíne premietnu okrem akoby zvieracích a bližšie neidentifikovateľných abstraktných výjavov i obrazce odkazujúce na ľudský svet. Takými sú napríklad siluety zrkadlovo spojených rúk či podobne spracované profily ľudsky vyzerajúcich hláv (obr. 7).¹⁰²⁾ Hmota sa tu zdanlivo zmätočne hýbe a v jej pohybe môžeme identifikovať proces mutácie, odštartovaný práve človekom, ktorého tu na základe spomínaných vodítok predpokladáme.

Všetky postavy, ktoré vo filme *Homunkulus* zastupujú veci vytvorené človekom, môžeme i v rámci návrhu chápať v duchu expozície ich umelej „oživenosti“ (k Merglovmu „oživovaniu“ hmoty, nielen v súvislosti s filmom *Proměny*, sa už vyjadrili viacerí teoretici¹⁰³⁾). Každá z ním vytvorených postáv vo filme — či ide o homunkula, alebo objekty v alchymistickej dielni — je nejakou z rôznych strašidelných až zvrátených a neprirodzených tvorov, väčšinou poskladaných z rozmanitých, akoby náhodných predmetov.¹⁰⁴⁾ Ani jed-

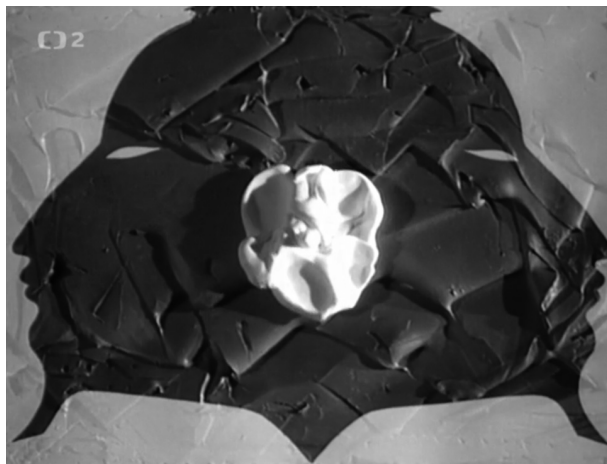
100) Porovnaj s mysléním Zdeny Škapovej, ktorá chápe homunkula priamo ako akúsi reprezentáciu (podivnú zmenšeninu) človeka a ľudského snaženia. Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 355–359.

101) Napr. pojmy transmutácie či transsubstancie používa v súvislosti s filmovým oživovaním Lenka Střeláková. Priamo o dôležitosti transformácie v Merglovom diele však píše i ďalej. Pozri Střeláková, „Rekonstrukce toho, co se nikdy stalo“, 26, 36. O transsubstancii i premenách (ktorá je vo filme *Homunkulus* zjavná) píše aj Zdena Škapová: Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 358–359. Ďalej k premenám a transformáciám u Mergla pozri aj Ulver, „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, 54 apod. Skrátka téma transformácie sa Merglovou tvorbou nesie už od filmu *Proměny*.

102) Porovnaj s Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 359.

103) Pozri napr. Suchánek, „Václav Mergl a alchymie hmoty“. Pre porovnanie pozri aj napr., ako k téme oživenia pristupujú (nielen) v nadväznosti na uvažovanie Bruna Schulza (ku ktorému sa vo filme *Proměny* Mergl hlási) Stanislav Ulver či aj Zdena Škapová. Ulver, „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, 527 či Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 358–359.

104) Mergl napr. sám hovorí k snahe posolstvo filmu nadsadiť: „[...] alchymistická dílna je zařízena harampádím, nalezným na smetišti. Roli magické bytosti Hermafrodita sehraje na alchymistickém oltáři otlučená panenka zlověstného vzhledu.“ Cit. podľa Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 357. Všimnime si tiež,



Obr. 7: Jeden z výjavov scény v banke. *Homunkulus* (Václav Mergl, 1984). Políčko z filmu © Václav Mergl, zdroj: Česká televize

na nie je stotožniteľná s človekom. Niektorí „obyvatelia“ alchymistickej dielne môžu predstavovať napríklad nevydarené pokusy o stvorenie života predchádzajúce homunkulovi. Ich dizajn je príznačný — vidíme tu rôzne hybridné objekty, napríklad alchymistický „oltár“ tvorí strašidelná bábika, podpery z akoby nábytkových nôh a čudesná „kľuka“ s očami. Ďalej je tu viditeľné niečo ako merací prístroj obsahujúci prvok akoby modelu ľudskej hlavy, ktorý je zapustený vnútri zvláštneho stolíka s kliešťami (obr. 8), a ďalšie *predmety*.¹⁰⁵⁾ Všetky sa hýbu, ale živý organizmus nepripomínajú — sú animované tak, aby sa skôr odchyľovali od pohybu skutočného živého tvora, než naopak. Navyše je to práve ich „poskladanosť“, ktorá ich odlišuje od žijúcich stvorení, o to viac od človeka. V tejto súvislosti si napr. aj Zdena Škapová všima, že Mergl vkladá práve koláž (a teda prekrytie) do svojej dlhodobejšej a zložitejšej tvorčej filozofie a že ňou usporiadal prakticky celý tento film.¹⁰⁶⁾

Film nás však súčasne vedie k interpretácii, že homunkulus od symbolu ľudskeho používania akoby *vonkajšej* perspektívy a poznatkov na napodobnenie určitého prírodného procesu, ale v človekom vytvorených podmienkach, a vyrobenie niečoho, pre zem v zásade cudzieho, prechádza až k reprezentácii samotnej ľudskej snahy o cestovanie do vesmíru. Ako poznamenáva aj Zdena Škapová, tvor, reprezentujúci výsledok snahy o zdokonaľenie ľudí, sa pokúša o dosiahnutie ľudských cieľov — chce sa zo všetkých síl dostať z rodného priestoru banky. Nepáči sa mu byť v nej zavretý, chce vybočiť z toho, čo je mu dané, a tak si postaví raketu (podobnú tým skutočným) a „unikne“ do vesmíru. Fascino-

ako sa k téme „oživovania“ (či znovupoužitia existujúcich) objektov v animovanom filme vzťahuje Paul Wells, ktorý tu doslova hovorí o „re-animácii“ (a pomáha si citátmi napr. Jana Švankmajera či bratov Quayavcov). Wells, *Understanding Animation*, 90–92.

105) K tomu sa veľmi príznačne hodí výrok Jana Kříža, ktorý svojím chápaním Merglových perokresieb vlastne popisuje i objekty použité v *Homunkulovi* (čím možno u Mergla poukázať na úzku prepojenosť všetkých jeho výtvarných prejavov): „Jsou to všechno převážně nesmyslné hybridy, zmrzačená torza, absurdní náhradní součástky, které nikdo nepotřebuje: Výprodej civilizace! A co je vyjádřeno volnou alegorií kresby, to těsně souvisí i se symbolickým obsahem filmů.“ Kříž, *Václav Mergl*, 19.

106) Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 358.



Obr. 8: Jeden z výtvarných objektov (hybridov) v alchymistickej dielni. *Homunkulus* (Václav Mergl, 1984). Políčko z filmu © Václav Mergl, zdroj: Česká televize

vaný svojimi novými možnosťami sa tu pokúsi preskúmať neznámo, nechápajúc, aký problematický a komplikovaný cieľ to je. Napokon je, snáď za trest, zlikvidovaný *vyššími silami*, ktoré mu predtým nemohli byť známe, a až do konca ich nemôže chápať.¹⁰⁷⁾ V tejto časti akoby sa Zdene Škapovej podarilo pomerne trefne pomenovať problémy ľudskej túžby cestovať do vesmíru, ktoré trápia i Arendtovú. Okrem samotného „úniku z pozemského žalára“¹⁰⁸⁾ sa ale dá homunkulus s človekom stotožniť len ťažko. Jeho postava je vo svojej podstate redukovaná predovšetkým na samotnú túžbu po vykročení do vesmíru, a s človekom samotným tak vo výsledku zdieľa len pramálo. Nemá ľudské telo, a tým, že je zostavený človekom, ako som už naznačovala v súvislosti so Suchánkom, je jeho postavička *bezduchá*. A dalo by sa pokračovať až k chápaniu postavy homunkula napríklad ako robota (vyrobeného človekom).¹⁰⁹⁾ To ešte väčšmi potvrdzuje jeho rozkročenosť medzi zdanieľou ľudskosťou a *ne-ľudskosťou*.

Homunkulus je teda najväčšmi asi skutočne skôr anomáliou či dokonca mutáciou, ktorú v tomto príbehu spôsobil sám človek. Ten svojim konaním v snahe o prekročenie seba samého akoby otláčil istú časť seba do tohto tvora, ale súčasne mu týmto počínaním odoprel byť naozaj človekom. Tu považujem za vhodné podotknúť, že Mergl celú situáciu s homunkulom berie zrejme skôr ako výsmech ľudskej povahe, nakoľko do príbehu vložil humornú, satirickú rovinu. To sa odráža, okrem pokrivených postavičiek v dielni, i v tom, že značne karikaturizoval človeka v postave homunkula.¹¹⁰⁾ Aj tu sa však potvrdzuje, že v niektorých smeroch homunkulus koná po vzore človeka, v iných sa od neho zásadne líši.

107) Tamtiež, 359.

108) Arendtová cituje túto formuláciu z tlače. Arendtová, *Vita Activa*, 8.

109) O umelých ľuďoch v zmysle robotov píše i Ondřej Neff, pričom odkazuje i na to, ako mal už F. X. Šalda prepať Čapkovu hru s *Homunculom* (R. Hammerlinga). Ondřej Neff, *Něco je jinak* (Praha: Albatros, 1981), 165.

110) Ku grotesknosti i karikaturizovaniu človeka v *Homunkulovi* pozri napr. anotácie k filmu: (pz), „Animované sci-fi“, *Scéna*, 16. 4. 1984, 5 alebo –jabl–, „Homunkulus“, 43–44. Súčasne mnohí teoretici vnímajú tragikomický charakter prítomný ako v tomto filme, tak i celkovo v Merglovom diele. Pozri napr. Ulver, „Dialogy a rozpoznávaní Václava Mergla“, 479; Ulver, „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, 53; Škapová, „Homunkulus Václava Mergla“, 357–358.



Obr. 9: Postavička homunkula.
Homunkulus (Václav Mergl, 1984).
 Políčko z filmu © Václav Mergl, zdroj:
 Česká televize

Každý komponent homunkulovho tela je vždy značne predimenzovaný. Homunkulus má napr. smiešne veľké uši, vyvalené oči, kuracie nohy, čudné pahýlové (až robotické) ruky, disponuje v rámci svojho tela dokonca zväčščeným vybavením, ale oproti tomu jeho *oblečenie* pripomína dobové (ľudské) skafandre a jeho chovanie je podobné chovaniu dieťaťa (avšak s nadľudskými schopnosťami). Z nájdených materiálov si zostavuje podobné veci ako človek. Jeho nemenný prelaknutý, opäť až komický výraz ale nejaví známky človeku pripísateľných emócií (obr. 9).

Mágia a veda majú k sebe v Merglových filmových vesmíroch (obzvlášť v *Homunkulovi*) pomerne blízko. Už voice-over komentár v intre filmu *Homunkulus* opisuje predstavu sveta či kozmu ako mechanizmu ovládaného vonkajšou silou, ktorý sa mal pokúšať ovplyvňovať i človek využívajúc na to znalosti alebo čary. Pod pojmom mágie môžeme interpretovať práve konanie odkazujúce k snahe ovplyvňovať prírodné procesy, napríklad transformáciou hmoty. Súčasne je však transformácia sama i prírodným (vlastne spontánnym) procesom. Pojem mágie zastupuje to, čo nechápeme, do čoho podstaty sme rozumovo neprenikli. Samotné čarovanie, ako konanie človeka, môžeme potom chápať v zmysle odvolávania sa k akejsi domnejšej sfére *vyššej moci*, ktorá podľa neho umožňuje chod *mechanizmu*. Ako som už naznačila, alchymistické *kúzlenie* využité na oživenie homunkula vo filme sa dá do určitej miery prirovnať k Arendtovej ľudskej manipulácii na základe informácií, poznatkov, ktoré ale nekorešpondujú s ľudským (zmyslovým) chápaním sveta. Takým konaním sa človek pokúša prekračovať nie len sám seba, ale i bezprostredný okolitý (*daný*) svet.

Merglov alchymista akoby stál na pomedzí kroku od ľudskej perspektívy k práci človeka z akoby *vonkajšieho* či *iného, ne-pozemského* postavenia. Tento alchymista pôvodne vychádzal z toho (spoliehal sa na to), čo je prístupné jeho zmyslovému vnímaniu. Pozoroval *mágiu* prírodného diania a postupne si začal predstavovať celý vesmír ako mechanizmus. Napokon zájde až tak ďaleko, že sa veľmi problematicky začne snažiť objasňovať a odhaliť, čo „v skutočnosti“ stojí *za magickými procesmi*, a *mechanizmus* ovplyvňovať. Vo chvíli, keď sa pokúsi syntetizovať svoj vlastný život, počína súčasne konať akoby „z vonka“. Vtedy s hľadaním možností, ako to vykonať neprirodzeným spôsobom, ako dostať proces

vzniku života plne pod svoju kontrolu, hľadá v laboratóriu vlastne i Arendtovej „pravou skutočnosť“ (u Suchánka niečo ako vlastnú podstatu). Tým, okrem iného, robí z vlastného bytia objekt výskumu, podobne ako varuje Arendtová. V tej chvíli sa z princípu snaží priblížiť pozícii pomyselného *mechanika* (ako som už riešila i pri interpretácii filmu *Laokoon*), stále však, v duchu Arendtovej tvrdení, nechápajúc nič, čo takto robí. Používa rôzne *pokrivené* „magické“ predmety, ktoré mu v tom majú pomáhať. Od oživovania hmoty vnútri filmu *Homunkulus* by sme mohli prejsť až k „oživovaniu“ hmoty v (animovanom) filme, ktoré tu mienim ako príspevok do diskusie, ako ďalšiu potencionálnu vrstvu, úvahu (čo by v prepojení s Arendtovou malo byť skôr experimentom a možno nebude plne *súzniet* s jej myšlienkami). Film je technický vynález, ktorý rozpošľachováva hmotu na základe fyzikálneho princípu, čo je kľúčové i pre spôsob realizácie filmovej animácie. Takéto „oživovanie“ je filmovou mágiou, do ktorej sa divák vnára.

Na poli animovaného filmu sa často rozmýšľa o tom, ako v ňom dochádza k metaforickému *oživovaniu* hmoty, obrazov či objektov, neraz ho prepájajú s pojmom *mágie*.¹¹¹⁾ Napríklad Ůlo Pikkov vidí prapôvod animácie v pojmoch animizmu a totemizmu, keď sa človek pokúšal nájsť život (a zrejme i niečo z neho samého) často práve v neživých objektoch. Pikkov tak animáciu, hľadajúc jej korene vo veľmi dávnych časoch, priamo prepája s rituálnymi tradíciami, šamanmi, mágmi a podobne.¹¹²⁾ Ďalej napr. Tom Gunning vo svojej štúdii vysvetľuje, že animáciu je možné charakterizovať jej schopnosťou transformovať obraz. Na základe výskumu animácie vytvoril úvahu, že práve *transformácia* spolu s *metamorfózou* obrazu (ako príznak animácie a tiež niektorých Merglových filmov počínajúc *Proměnamí*) je i všeobecnejšou charakteristikou pohyblivého obrazu ako takého (premenlivosť tu robí pohyb). Pre Gunninga je pritom východiskom, namiesto záznamovej schopnosti filmu, technologický aspekt pohyblivých obrazov sám o sebe (teda samotný dôvod, prečo sa obrazy môžu pre diváka hýbať). Proces metamorfózy potom prepája s *mágiou* (sčasti ako optickým trikom), čo dokazuje na pred-kinematografických (iluzionistických, eskamotérskych) príkladoch. Na animácii je dôležité práve i to, že je oslobodená od nutnosti napodobňovať realitu (na rozdiel od fotografického obrazu). Pre Gunninga animovaný obraz vyvoláva úžas (v duchu jeho [naj]slávnejšieho výskumu o kinematografii) akcentujúc tak samotný *magický* charakter procesu premeny (transformácie) obrazu (úžas vychádzajúci z určitých optických vlastností, daností). Súčasne je mágia optických trikov, hoci ide o vysvetliteľné efekty zakomponované do technických výdobytkov, založená na tom, čo sa divákovi z jeho pozície javí, prezentuje.¹¹³⁾

111) O tom píše i napr. Jiří Kubíček, ktorý si neskôr pomáha citovaním Jana Švankmajera, ktorý toto „oživovanie“ prirovnáva napr. ku Golemovi. Pozri Jiří Kubíček, *Úvod do estetiky animace* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004), 21–22. S pojmom mágie a „umělého a přirozeného bytí“ Merglovho *Homunkula* prepája i napr. Jan Poš. Pozri Jan Poš, *Výtvarníci animovaného filmu* (Praha: Odeon, 1990), 114.

112) K tomu, čo predchádzalo animovanému filmu i k poznatkom o komunikačných vlastnostiach animácie, pozri Ůlo Pikkov, *Animasofie: Teoretické kapitoly o animovaném filmu*, přel. Anna Stejskalová (Praha: NAMU, 2017), 23–38.

113) Všimnime si aj, čo Gunning píše o spájaní optických trikov s „prírodnou mágiou“ (ktorú napr. rôzni kúzelníci využívali na demoštráciu akejsi nepochopiteľnosti, záhadnosti samotného vesmíru) či o prepojeniach mágie a techniky. Tom Gunning, „The Transforming Image: The Roots of Animation in Metamorphosis and Motion“, in *Pervasive Animation*, ed. Suzanne Buchan (New York – Abingdon: Routledge, 2013), 52–69.

K prepojeniu s filmom *Homunkulus* v nasledujúcej úvahe ma inšpirujú hlavne aspekty vnútri samotnej snímky. Podobne ako je v snímke mechanizmus celého vesmíru poháňaný priesvitnou rukou, tak k tomu dochádza i v prípade filmu samotného, kde pohyb či „oživenie“ diktuje tiež akási *externá sila*. Súčasne to pripomína uvádzanie filmu do pohybu práve točením kľukou, ako tomu bolo v prípade napríklad raného filmu.¹¹⁴⁾ Mágia má vo vyššie zmienených príkladoch textov Ľlo Pikkova a Toma Gunninga moc len vtedy, ak zastupuje určité tajomstvo. Napríklad v prípade Gunninga (vychádzajúc z toho, čo i sám explicitne v uvedenom texte píše a/alebo naznačuje) tomu rozumiem tak, že ten, kto sa prizera kúzlu, sa musí nechať do triku celkom vtiahnuť. Že *mágia* (hoci je trik praktizovaný človekom) sa v čase sledovania odohráva plynule a akoby *sama od seba* (pochopteľne za dodržania určitých podmienok). K magickej transformácii dochádza (vonkajším) vplyvom, ležiacim akoby mimo dosah sledujúceho (hoci je *mágia* v podstate práve v jeho vlastnom zmyslovom — zrakovom vnímaní). Divák sledujúci *ilúziu* sa nepokúša reflektovať podstatu toho, čo vidí, ak si chce *vychutnať* samotný magický proces, ktorý v ňom v tej chvíli eventuálne vyvoláva úžas. Ak sa divák pokúsi odhaľovať podstatu toho, čo vidí, čím súčasne reflektuje i vlastnú divácku pozíciu (v ktorej by pri tejto činnosti nemohol zotrvať), magické predstavenie v tej chvíli stráca zmysel. Divák, pohltенý do triku, ho totiž chápe inak. Prenesene to môžeme voľne prepojiť práve s problémom prekračovania samého seba či, ak chceme, vlastnej role, alebo dokonca možností, práve v určitom *aparáte*. V *Homunkulovi* to môžeme vidieť napríklad vo vyobrazení vesmíru ako obrovského oka na začiatku filmu. Práve to by bolo možné chápať ako odkaz na samotného diváka, ktorý sa sledovaním vnára do filmového vesmíru, necháva sa pohltiť kúzlom mechanického pohybu a celý filmový svet sa potom odráža, skladá a usporiada práve v jeho mysli.¹¹⁵⁾

Človek ako styčný bod

Obaja v tomto texte prepojení autori — Václav Mergl i Hannah Arendtová vytvárajú veľmi komplexné vesmíry uvažovania. Domnievam sa, že ich spoločný bod, hľadaný v mojom texte, by sme mohli lokalizovať práve v zameraní na človeka.¹¹⁶⁾ Z tohto hľadiska sa mi zdá vhodné zvoliť na interpretáciu práve Arendtovej humanistickej myslenie. Arendtová sa v „Dobytí vesmíru a veľikost človeka“ zamýšľa nad tým, aké následky môže pre neho mať, v súvislosti s vedeckým pokrokom, snaha o zmenu hľadiska, hľadanie „pravé skutočnosti“ a manipulácia svojím vlastným životným prostredím kvázi z vonkajšieho postavenia, z Archimedovho bodu. A čo znamenajú pre človeka takto získané vedomosti. Na to som sa zamerala v podkapitole pojednávajúcej o filme *Laokoon* a prepojila som to témami prekročenia hraníc (a to nie len zemského povrchu), ako aj „odľudšťovania“ či „odzmyslovovania“ a ich následkov. Na Arendtovej úvahe o praktickej aplikácii vedeckých (teoretických a prístrojových) poznatkov, ktoré už sami o sebe nekorešpondujú so svetom javiacim

114) Porovnaj s pojednaním o ruke (v poznámke 31) v Střeláková, „Rekonstrukce toho, co se nikdy stalo“, 35.

115) Ešte raz upozorníme na Stanislava Ulvera a jeho spájanie Merglových filmov s ľudským „rationom“ a točivým pohybom. Pozri Ulver, „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, 476.

116) Všimnime si, ako na humanizmus odkazuje v prípade Mergla i Jiří Tvrzník. Tvrzník, „Nabídka aktivní spolupráce“, 616.

sa ľudským zmyslom, do formy vynálezov a strojov, som sa pokúsila nadviazať v interpretácii filmu *Krabi*. Navyše som sa tu snažila poukázať i na súvislosti s humanistickými a existenciálnymi otázkami ľudského prežitia, a tiež na to, ako sa človek vo svojom konaní takýmto spôsobom obracia sám proti sebe. V rozbere venovanom poslednému z vybraných filmov s názvom *Homunkulus* bolo cieľom sa zamyslieť nad stvorením života človekom a súčasne pojednať o téme oživovania hmoty (v dvoch rovinách) v súvislosti s aspektom *mágie*. Mergla i Arendtovú v mojom texte spájajú úvahy o ľudskej snahe pokračovať dané a skeptické varovania, ktoré sú s tým spojené. V pesimisticky ladenom *Lakoonovi* to ešte spôsobuje bezútešnú katastrofu. Postupne však Mergl vo filmoch zapája i svojský humor. V tomto texte ide hlavne o posledné dva. Táto satira začína vo filme *Krabi*, kde inžinier, zosmiešnený hlavne skrz dizajn jeho filmovej postavy, nerozvážne spustí nebezpečné *ne-pozemské* procesy vložené do ničivého vynálezu, a pokračuje vo filme *Homunkulus*, v rámci ktorého už možno prirovnať snahy vedcov ku konaniu alchymistov a ich čarovaniu s rôznymi absurdnými predmetmi, ústiaceho až do tragikomického výsledku.¹¹⁷⁾

Ak Arendtová, ako sama tvrdí, pracuje s pojmami a otázkami, presahujúcimi vedecké a technologické snaženie ďaleko do minulosti (ktoré by však veda mohla radikálne zmeniť), opiera sa ešte vždy o človeka ako východisko svojho uvažovania.¹¹⁸⁾ Merglove zameranie však, ako dokazuje už jeho film *Proměny*, nielenže presahuje vedu a technológiu, ale dokonca chce ísť ešte pred človeka a navracia sa k metaforám elementárnych procesov (ako spomínaný vznik a zánik), pochopiteľne však ešte stále spracovaným ľudskou, umeleckou, myslou. Mergl sa súčasne venuje i metafyzike a mystickému uvažovaniu.¹¹⁹⁾ Navyše u Mergla, v jednej z vrstiev jeho diela, možno rozoznať prácu i s vnútorným svetom jedinca.¹²⁰⁾ Ja som sa však v texte zamerala na uchopenie pochybností o vedeckom objavovaní a súvisiacom pokroku, viditeľných v jeho filmoch, a zvolila som prepojenie s Arendtovej zameraním skôr na vzťah človeka k okolitému svetu. Mergl vo všetkých troch mnou pojednávaných filmoch nejakým spôsobom človeka aspoň implikuje. Jeho vedecké snahy konfrontuje s tým, čo ich v autorovom pojatí ďaleko presahuje, ako na úrovni prírody, tak i v prípade človeka samotného. Ťažko si predstaviť vhodnejší žáner, ktorý by bol schopný lepšie obsiahnuť dané problémy spojené s vedou a technikou, než je práve sci-fi. Václav Mergl akoby vyjadrením o sci-fi literatúre vystihol i vlastnú tvorbu: „Myslím, že je to taková skrytá tribuna pro filosofy, objevitele a jasnovidce všeho druhu. A jak už to někdy v umění bývá, vzniklo zde jaksi na okraji málem to nejzajímavější.“¹²¹⁾

Mnou predstavená interpretácia jeho troch filmov, vychádzajúca z môjho čítania Hanny Arendtovej, nemusí byť, ani v takto zvolenej kombinácii, vôbec konečná. Dielo Václava Mergla totiž považujem za skutočne mnohohvrstevnaté. I jeho voľná tvorba často odráža

117) Na spojenie témy človeka s technológiou u Mergla poukazujú i Marie Benešová a Jaroslav Boček. Pozri Marie Benešová – Jaroslav Boček, *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu* (Praha: Československý filmový ústav, 1979), 226–227.

118) Arendtová, „Dobytí vesmíru a velikost člověka“, 272–273.

119) Pozri Kříž, *Václav Mergl*, 11.

120) Pozri napr. tamtiež, 30. Pozri tiež pojednanie o prúde myšlienok v súvislosti s „automatikou“ kreslenia v Ulver, „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, 475–476.

121) Munková, „Krabi“, 476.

skúmanie industriálnych výjavov, či akoby mimozemských tvarov, vo výsledku pripomínajúcich vedecko-fantastické vízie. Môžu to byť hrôzostrašné predstavy, i zoradené plátny, desiatky kópií Zeme hromadne vytvorených v akejsi ľudskej dielni. Rovnako tak je však v Merglovej tvorbe, ako celku, výrazne prítomný práve motív človeka a sveta, ktorý ho obklopuje. Dielo tohto umelca, hoci abstraktné, je určitým zhodnotením práve ľudského počínania v takto nahliadaných súvislostiach. Mergla vnímam ako univerzálneho umelca, ktorého prácu, otvorenú pomerne širokým interpretačným možnostiam, robí aktuálnou v akejkolvek dobe práve povaha tém, ktorými sa zaoberá.

Podakovanie

V súvislosti s týmto článkom by som sa rada poďakovala doc. Mgr. Lucii Česáلكovej, Ph.D., za trpezlivosť, cennú reflexiu a množstvo rád.

Bibliografia

- Adamovič, Ivan – Tomáš Pospiszyl, eds. *Planeta Eden: Svět zítřka v socialistickém Československu 1948–1978* (Řevnice: Arbor Vitae, 2010).
- Arendt, Hannah. „Man's Conquest of Space“, *The American Scholar* 32, č. 4 (1963), 527–540, <http://www.jstor.org/stable/41209127>.
- Arendt, Hannah. „The Conquest of Space and the Stature of Man“, *The New Atlantis*, č. 18 (2007), 43–55, <http://www.jstor.org/stable/43152916>.
- Arendtová, Hannah. *Mezi minulostí a budoucností: Osm cvičení v politickém myšlení*, přel. Martin Palouš – Tomáš Suchomel (Praha: OIKOYMENH, 2019).
- Arendtová, Hannah. *Vita activa neboli O činném životě*, přel. Václav Němec (Praha: OIKOYMENH, 2009).
- Benešová, Marie – Jaroslav Boček. *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu* (Praha: Československý filmový ústav, 1979).
- Blaim, Artur. „Anti-communist Dystopias: Fulfilled Desire, Unreality, Gothic Carnival“, in *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, ed. Fátima Vieira (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 54–57.
- Dněprov, Anatolij. „Krabí na ostrově“, in *Povídky z vesmíru*, ed. Jaroslav Piskáček (Praha: Svět sovětů, 1961), 33–55.
- Graham, Loren R., ed. *Science and The Soviet Social Order* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1990).
- Gunning, Tom. „The Transforming Image: The Roots of Animation in Metamorphosis and Motion“, in *Pervasive Animation*, ed. Suzanne Buchan (New York – Abingdon: Routledge, 2013), 52–69.
- Horáček, Pavel – David Kubec. *Václav Mergl: Sekvence zastaveného času* (Katalóg k výstave, Praha – Hluboká nad Vltavou: Občanské sdružení pro podporu animovaného filmu – Alšova jihočeská galerie, 2016).
- Hořejší, Jan. „Laokoon čili o hranicích fantazie v animované tvorbě“, *Film a doba* 16, č. 7 (1970), 389–392.

- Jiříště, Jakub. „Optimisté a skeptici: Dramaturgické konfrontace sci-fi filmu Ikarie XB 1“, in *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a techniky*, ed. Lucie Česálková (Praha: NFA, 2017), 167–168.
- jabl– [Vlasta Jablonská], „Homunkulus“, *Filmový přehled*, č. 2 (1985), 43–44.
- Kříž, Jan. *Václav Mergl: Výtvarná a filmová tvorba 1961–1996* (Katalóg k výstavě, Praha: České muzeum výtvarných umění, 1996).
- Kubíček, Jiří. *Úvod do estetiky animace* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004).
- Liptáková, Veronika. „Skepticizmus Kozmického věku vo filmoch Václava Mergla: *Laokoon, Krabi a Homunkulus*“ (Bakalárska práca, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2022), cit. 27. 3. 2023, <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/177881/130345882.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Milligan, Tony. „Fear of Freedom: The Legacy of Arendt and Ballard’s Space Skepticism“, in *The Meaning of Liberty Beyond Earth*, ed. Charles S. Cockell (Cham – Heidelberg – New York – Dordrecht – London: Springer International Publishing, 2015), 33–45.
- Munková, Alena. „Krabi“, *Film a doba* 23, č. 8 (1977), 475–479.
- Neff, Ondřej. *Něco je jinak* (Praha: Albatros, 1981).
- Neff, Ondřej. *Všechno je jinak* (Praha: Albatros, 1986).
- Pikkov, Ůlo. *Animasofie: Teoretické kapitoly o animovaném filmu*, přel. Anna Stejskalová (Praha: NAMU, 2017).
- Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu* (Praha: Odeon, 1990).
- (pz). „Animované sci-fi“, *Scéna*, 16. 4. 1984, 5.
- Štřeláková, Lenka. „Rekonstrukce toho, co se nikdy stalo: Myšlenkový experiment na pozadí vědeckofantastické animace“, in *Svět Labe do Berounky: K neuskutečněným projektům československého umění 60.–80. let*, eds. Jan Wollner – Karel Císař (Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2011), 23–37.
- Suchánek, Vladimír. *A vdechl duši živou...: ...aneb malé zamyšlení nad duchovními souvislostmi animovaného a trikového filmu jako umělecké tvorby* (Olomouc: Mgr. Jiří Burget, 2004).
- Suchánek, Vladimír. „Václav Mergl a alchymie hmoty“ (Prednáška prezentovaná v rámci festivalu Anifilm v Třeboni, 3.–8. 5. 2016), *YouTube*, cit. 14. 2. 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=-VGRSGZP5dEE>.
- Škapová, Zdena. „Homunkulus Václava Mergla“, *Film a doba* 31, č. 6 (1985), 355–359.
- Tvrzník, Jiří. „Nabídka aktivní spolupráce“, *Film a doba* 12, č. 11 (1966), 614–616.
- Ulver, Stanislav, ed. *Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000* (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2004).
- Ulver, Stanislav. „Dialogy a rozpoznávání Václava Mergla“, *Film a doba* 35, č. 8 (1989), 475–479.
- Ulver, Stanislav. „Mikrob a Proměny Václava Mergla“, *Film a doba* 34, č. 1 (1988), 52–55.
- Wells, Paul. *Understanding Animation* (London – New York: Routledge, 1998).

Citované filmy a seriály

- Bambulka a Bazilínek* (Václav Mergl, 1992)
- Divoká planeta* (René Laloux, 1973)

Dobré chutnání, Vaše lordstvo (Václav Mergl, 1996)

Homunkulus (Václav Mergl, 1984)

Ikarie XB-1 (Jindřich Polák, 1963)

Krabi (Václav Mergl, 1976)

Kybernetická babička (Jiří Trnka, 1962)

Laokoon (Václav Mergl, 1970)

O panence Apolence (Václav Mergl, 1977)

Proměny (Václav Mergl, 1964)

Sádlík a Hryz (Václav Mergl, 1983)

Studie doteku (Václav Mergl, 1966)

Štvornohé rozprávky (Václav Mergl, 1973)

Vihuela a Kuklík (Ivan Renč, 1982)

Biografie

Veronika Liptáková je v současnosti studentkou magisterského studijního programu Katedry filmových studií FF UK. Její bakalářská práce byla zasvěcena animované tvorbě Václava Mergla, a to především z teoretického hlediska. V současné době se její výzkumný zájem pohybuje na poli animované sci-fi dystopie.