

**Oponentský posudek k disertační práci**

<b>Jméno a příjmení studenta</b>	Adam Černich
<b>Studijní program</b>	Výtvarná umění P8206
<b>Obor</b>	Multimédia a design 8206V102
<b>Název disertační práce</b>	<b>Typologie dokumentární kamery ve filmech s tematikou outsiderství: autorské mody Billa Nicholse v teorii a praxi</b>
<b>Autor posudku</b>	prof. MgA. Hana Slavíková, Ph.D.

Zabývat se tematikou outsiderství je českém kontextu obzvláště podnětné. Čerpá z něj jak československá nová vlna, tak i řada snímků devadesátých let, a dá se říct, že česká kinematografie je pozicí outsidera trvale zaujatá, rozhodně prokazatelněji než postavami hrdinů. Mluvit o outsiderství v sobě má zároveň konstatující i hodnotící rozměr, zdánlivě implikující nezvratnost takového stavu. Na straně 8 autor říká: „Společenský outsider je zde vnímán nejen jako postava, ale i prostředí či objekt.“

To je velmi zajímavý a esteticky zjevně účinný koncept. Zároveň je třeba si stále připomínat, že kromě postavy, prostředí a objektu, je outsider nepochybně také člověk. A právě toto napětí mezi zvoleným dramaturgickým a estetickým klíčem a přirozeným lidským rozměrem aktérů díla, těch před kamerou i za ní, je velkým výzkumným příslibem.

Téma disertační práce je bezesporu aktuální a cíle vytčené v úvodu práce byly splněny. Pro hledání odpovědí na přehledně formulované výzkumné otázky využil doktorand adekvátní prostředky a postupy. Zásadní předností práce je fakt, že autorem je kameraman, pro nějž je důležité uchopit svou vlastní tvůrčí zkušenost, porovnat ji s empirií kolegů, a přitom se pokusit vztáhnout často intuitivně volené umělecké metody k racionálně kotvenému systému, jenž pro něj představují mody formulované Billem Nicholsem. Taková snaha může u studentů a profesionálů, vyjadřujících se filmovým obrazem, posílit vůli reflektovat vlastní kameramanskou práci a uvažovat o tom, jak se zvolené metody vztahují k estetice a významu obrazu, jemuž dávají vzniknout.

Nástrojem kameramana není primárně slovo, nýbrž obraz. Proto lze do jisté míry pochopit, že autor hledal způsob, jak jistit verbální textové možnosti svého projevu. Přesto musím přiznat, že ve mně poděkování jazykovému modelu ChatGPT 4.0, za „pomoc s formulací některých myšlenek a stylistickou úpravu textu“, vyvolalo jisté rozpaky. Na jednu stranu považuji za velmi poctivé, že autor tento typ „asistence“, který podle něj „přispěl k větší srozumitelnosti a celkové konzistenci textu“, otevřeně zmiňuje. Na druhou stranu se mi zdá být využití AI k formulaci myšlenek, byť jen některých, poněkud sporné. Nepochybně násobí potřebu přiblížení myšlenkových procesů, které vedly autora k určitým závěrům, přímo v rámci obhajoby. Stylistická úroveň práce se jeví jako solidní, je ale otázkou, jak hodnotit výběr zmíněného prostředku, který k její podobě do určité míry přispěl. Navzdory této pochybnosti je ale z práce zjevné, že se doktorand opírá o vlastní uměleckou zkušenost adekvátního rozsahu, která mu umožňuje vést zasvěcené polo-strukturované rozhovory s Martinem Štěpánkem, Tomášem Kleinem, Šimonem Dvořáčkem, Adamem Krulišem, Kateřinou Dudovou a Petrem Rackem. Jde o velmi cennou část práce, přinášející novou perspektivu uvažování tvůrců s osobitou kameramanskou zkušeností, která v některých případech zahrnuje i zkušenost režijní, na úrovni autorského filmu.

Koncepce vycházející z analýzy vybraných českých dokumentárních filmů, členěných podle užitých modů, jejichž společným jmenovatelem je téma outsiderství v různých podobách, s přesahem k relevantním zahraničním dílům, je funkční a nosná. Nabízí se otázka, jak by se práce vyvíjela, pokud by se autor pokusil oslovit i kameramany zahraničních snímků. Je jasné, že by šlo o v mnoha ohledech komplikovanou výzvu. Zároveň by tak nejspíš vznikl pozoruhodně komplexní obraz uvažování o dokumentárním filmu optikou kameramana v českém i mezinárodním měřítku. Možná by mohlo jít o budoucí navazující výzkum.

Cenné jsou pasáže, v nichž doktorand reflektuje svou pedagogickou činnost, včetně reakcí studentů na konkrétní cvičení odvozená právě od jeho výzkumného projektu. Právě těmito pasážím by bylo dobré věnovat víc prostoru.

Velmi důležitá je pak samotná reflexe spolupráce na filmu *Byt či nebýt*, reprezentujícího těžiště praktické části práce. Z hlediska proporcí působí její textová část poměrně stručně. Zdá se, že autor, ve snaze proniknout do teorie dokumentárního filmu, přiblížil v teoretické části práce Nicholsův pohled v rozsahu, který není úplně nezbytný. Z hlediska obsahu místy připomíná obvyklou složku kvalifikačních prací na téma dokumentární kinematografie, v duchu zvyklostí zejména teoretických oborů.

To, co je na původním konceptu mimořádné, je snaha zmapovat intuitivní kameramanské metody a zasadit je s odstupem do racionálně formovaného, strukturovaného kontextu.

Pokud by se přitom autor ještě více opíral o konkrétní obrazy z díla *Byt či nebýt*, mohlo být hledání spojnic mezi intuitivní reakcí na nečekaný podnět a racionálním uvědoměním si významu, který je touto cestou vytvářen, mnohem účinnější. To je případ kamery vzdalující od pana Andrýska ve chvíli, kdy se zdá, že je nevratně zacyklen ve své sebedestruktivní poloze provázené vzlínající agresí, zasahující i jeho okolí. Obraz, v němž se tatáž postava dokumentu dovolává Boha a po jejím odchodu následuje švenk vzhůru k obloze, který přitom nepůsobí ilustrativně. Spíš jako otázka vedená kameramanem témuž adresátovi, neboť jistě není snadné přihlížet sebezničující marnosti. Je přirozené se ptát po smyslu i východisku existence.

Do třetice k panu Andrýskovi – velmi palčivým příkladem, v němž se prolíná otázka komunikace mezi režisérem a kameramanem, a uvažování o tom, kdo všechno je postavou filmu, je přítomnost fenky, o níž respondent hovoří jako o své jediné nejbližší bytosti, a která se posléze ocitne, na základě petice občanů Otrokovic, v útulku.

Zachycení výrazu zvířete, s jeho oddaností a instinktivním pochopením situace svého pána, bylo zásadní. A bylo by zajímavé vědět, jestli i zvíře, které bylo z emocionálního hlediska skutečným partnerem člověka, jehož tvrdý osud film zprostředkovává, mohlo či mělo být zachyceno i ve své nové situaci. Tedy v kotci útulku, který rovněž skýtá domnělé bezpečí a naději, ale stejně tak může připomínat vězení.

Film vyvolává naléhavou otázku, nakolik je překvapivé, že lidem, jejichž psychické problémy patrně vyžadují pomoc odborníka, nejspíš nestačí poskytnout střechu nad hlavou. Je pravděpodobné, že k takovému závěru tvůrci dospěli dřív, než dokončili dílo. Jaké etické nároky tím vznikají z hlediska komunikace mezi kameramanem a režisérem? Kde je mezi intuicí a strukturovaným racionalismem prostor pro zpracování lidsky vypjatých okamžiků? Jak tato bezprostřední zkušenost ovlivňuje estetiku filmu?

Právě v těchto překryvech lze nalézt podněty důležité pro studenty kamery i pro profesionály ochotné hlouběji uvažovat nad svou tvůrčí i osobní zodpovědností.

Bill Nichols jím vytvořený systém modů vnímá jako otevřený. O jaké mody by autor případně tento systém, na základě vlastní zkušenosti s intuicí a etickými výzvami, rozšířil?

Disertační práci Adama Černicha považuji za přínosnou a nepochybuji, že autor bude dále vlastní uměleckou praxí i pedagogickou činností rozvíjet možnosti synergie mezi intuitivním a vědomým hledáním účinné estetiky filmového obrazu, nejen ve vztahu k tématu outsiderství, ale k zachycení podstaty existence, často skryté v bizarních postavách, situacích a stavech.

Práci doporučuji k obhajobě.

V Brně dne 28.5.2025

Hana Slavíková