

KATEŘINA SVATOŇOVÁ / 5. 4. 2019

# Jaroslav Kučera

Do české distribuce vstupuje dokument *Jaroslav Kučera Zblízka*. Režiséři Jakub Felcman a Tomáš Michálek v něm přibližují tvorbu a osobnost vynikajícího kameramana, který se podílel na filmech jako *Démanty noci*, *Sedmikrásky* či *Všichni dobří rodáci*. Tyto a další snímky je možné zhlédnout na portálu [DAFilms](#).

Jaroslav Kučera (6. 8. 1929–11. 1. 1991) pocházel z úřednické rodiny. Ihned po maturitě na reálném gymnáziu (1948) nastoupil na nově založenou Fakultu múzických umění, na obor filmová fotografie a technika, kde od 2. listopadu 1948 studoval, 28. dubna 1953 obhájil diplomovou práci a už od roku 1951 zde působil jako asistent. Jako závěrečnou práci předložil hraný film *Nová směna*, dokumentární film *Ústřední loutkové divadlo* a velmi dobře hodnocený teoretický text s názvem *Filmová kamera*. V roce 1952 začal pracovat jako kameraman v Československém armádním filmu, kde působil až do roku 1957. Mezi jeho první práce patří krátké propagační filmy (*Za život radostný*, *Nová směna*, *Telovýchova mladých učiteliek*). Zde taktéž nasnímal krátký dokument o divadle E. F. Buriana *Armádní umělecké divadlo* či částečně animovaný film *Ústřední loutkové divadlo*. V roce 1957 jej jako kameramana Filmového studia Barrandov zaměstnal Československý film. Na této pozici působil až do konce svého života.

Během studií i těsně po nich spolupracoval Kučera zejména s Vojtěchem Jasným (mimo filmu *Není stále zamračeno* také na *Dnes večer všechno skončí*, *Zářijové noci*, *Touha*, *Přežil jsem svou smrt*, *Procesí k panence*, *Až přijde kocour*, *Všichni dobří rodáci* či na filmové básni pro EXPO 70 v Ósace *Česká rapsodie*) a s Karlem Kachyňou (*Dnes večer všechno skončí*, *Ztracená stopa* a ke spolupráci se vrátil filmy *Malá mořská víla*, *Smrt mouchy*). V šedesátých letech – po společném projektu *Perličky na dně* – začal natáčet filmy s tvůrci patřícími k druhé generaci FAMU, k tzv. nové vlně – s Jaromilem Jirešem (*Křik*), Janem Němcem (*Démanty noci*), Ivanem Passerem (*Fádní odpoledne*), Evaldem Schormem (*Trojí přání*, *Psi a lidé*) a se svou manželkou Věrou Chytilovou (*Sedmikrásky*,

*Ovoce stromů rajských jíme*). V roce 1968 začal učit na katedře kamery na FAMU; zaměřoval se zde zejména na výuku barevné kinematografie, konkrétně barevné kompozice. Od začátku sedmdesátých let, po nucené pauze, pracoval na populárních filmech, nejčastěji komediích – výrazná byla jeho spolupráce se Zdeňkem Podskalským (*Noc na Karlštejně, Křtiny, To byla svatba, strýčku!*) a s Oldřichem Lipským (*Slaměný klobouk, Jáchyme, hod' ho do stroje, Cirkus v cirkuse, Adéla ještě nevečeřela*). V této době také točil krátké filmy, zábavní pořady a recitály pro televizi (*Ploskovické nokturno*, několik dělů zábavního pořadu *Dostaveníčko*, písňové recitály *Román o růži, Prázdniny* a pásmo klipů *Zaváté studánky*).

V šedesátých letech natáčel i pro Laternu magiku; spolu s Vladimírem Novotným se podílel na jejím druhém, zájezdovém programu, ten však byl zakázán a spolupráce přerušena. K Laterně magice se vrátil v osmdesátých letech jako kameraman (*Pragensia*), ale i spolurežisér (*Černý mnich*) a spoluscenárista (*Odysseus*). Od sedmdesátých let a zejména v letech osmdesátých také pracoval pro zahraniční produkce (zejména pro německou, ale i britskou a americkou), například na operních a literárních adaptacích režiséra Petra Weigla (*Olověná noc, Maria Stuartová, Mozartova cesta do Prahy, Romeo a Julie na vsi, Dumky*), na seriálech (*Theodor Chindler, Wilder Westen, inclusive*) nebo na krátkém filmu podle Isaaca Bashevisa Singera *Zlateh he Goat*. V roce 1982 natočil v Krátkém filmu svůj jediný plně autorský dokumentární snímek *Pražský hrad*, u něhož byl jak kameramanem a scenáristou, tak i režisérem.

Z výčtu je zřetelná šíře Kučerova záběru, různorodost a pestrost jeho tvorby. Na jedné straně se u Jaroslava Kučery setkáváme s realistickým vykreslením (a to jak v kameramanské práci ve stylu cinéma vérité, tak v klasickém zobrazování, jež zneviditelňuje filmové prostředky, posiluje vyprávění a divákovu identifikaci s fikčním světem), na straně druhé se stylizací (jak na základě inspirace nejrůznějšími malířskými styly, tak ve vztahu k avantgardní radikalitě). Na jedné straně můžeme sledovat syrový, autentický, dokumentarizující obraz zachycující každodennost, na straně druhé pak posilování idyličnosti, nebo naopak různě stupňovanou deformaci; na jedné straně čitelnost, jasnost a přesnost vyobrazení, na druhé straně symboličnost, abstrakci a geometrizaci postrádající jasné kontury a vazbu na skutečnost; na jedné straně zdánlivě nahodilé momentky, na straně druhé pečlivě komponované pózy; na jedné straně potlačování viditelných švů ve filmovém obraze a

mediálních praktik, na straně druhé pak naopak zvýšenou míru sebereflexe a zviditelnění materiality. Dynamický protipohyb také zakládá velmi specifické stavy nehybnosti uprostřed pohyblivých obrazů, přítomnost zastavení a rozpohybování obrazu, pohybů trhavých, nervózních, které jsou vyvažovány pohybem plynulým, neperformativním. Tyto polohy se v některých filmech spojují, mísí se a přecházejí jedna v druhou, což ještě více komplikuje jejich zařazení.

Oproti dalším experimentujícím kameramanům své generace výrazněji nepracoval s hloubkou pole a více plány v obraze, ale spíše s figuracemi po způsobu tableau vivant, s diagonálami, vertikálami a horizontálami, s perspektivou, rozložením barev a jejich vztahy a se světelností obrazu. Plocha je tak základní úběžníkem, vztahovým pletivem, ke kterému je poután náš zrak a které nás přesvědčuje o síle obrazu, jeho autenticitě, promyšlené bezprostřednosti a přesvědčivosti; je průmětem nového i tradičního, původního i prověřeného, patetického i afektivního, bortícího se i nově vystavovaného, vidění i vyprávění; je dokladem, že se Kučerovy podařilo z filmových obrazů skutečně stvořit autonomní záležitost.