

ALENA PROKOPOVÁ / 7. 2. 2017

O neuvěřitelném dárku, myšlení obrazem a pohyblivých hranicích. Rozhovor s Kateřinou Svatoňovou

Po pokusu nahrát na služební diktafon Národního filmového archivu zvuky uzeného lososa, sýra a vařené mrkve se pokusila obrátit pravidla: navrhla, že udělá rozhovor ona se mnou. Kateřina Svatoňová, autorka průkopnické publikace *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*, totiž raději píše, než mluví. Ze soustředění nás však rušila moje nájemnice Magda, zvědavě popocházející kolem. Škoda, že nedovedu vést rozhovor stejně konceptuální, jako je kniha, o které jsme vedly rozhovor! Jeho součástí by mohly být mapka pohybu Magdy po bytě a vnitřní monolog Kateřiny, komentující její akci.

Pamatujete si, kdy jste poprvé zaznamenala existenci Jaroslava Kučery?

Když mi bylo asi tak deset let, chtěla jsem se stát kameramankou. Takže předpokládám, že někdy v té době jsem už o něm musela vědět. Vědomě jsem o něm ovšem nepřemýšlela. Jen mi připadalo, že kamera je nejlepší částí filmu. Teprve později jsem si Kučeru začala spojovat s příslušnými filmy – *Sedmikráskami* a *Ovoce stromů rajských jíme* nebo *Všemi dobrými rodáky*.

Jak tedy víte, že vás k vašemu rozhodnutí inspiroval právě Jaroslav Kučera?

Jeho kamera je jednak v českých filmech všude, jednak je tak výrazná, že vůbec nepochybuji, že mne ovlivnil právě on. U filmů si pamatujete spíš atmosféru nebo příběh – ale u těch, na kterých se podílel Kučera, se vám vybavují konkrétní záběry, barevnost, kompozice, celková vizualita v jasných rámcích a rámech.

Kreslila jste si třeba ty kompozice?

Když jsem studovala vysokou školu, chodila jsem i na FAMU, na seminář, který vedl Jan Svěrák. Tam jsem v rámci výuky cosi malovat musela. Sice to moc neumím, ale přišlo mi to dobré.

V úvodu své knihy píšete, že Kučera ovlivnil i vaše fotografování.

Když jsem začala zkoumat archiv, který po sobě zanechal, neměla jsem k těm obrazovým materiálům žádný komentář, žádné autorovy poznámky nebo texty. Nemohla jsem se o nic opřít, měla jsem k dispozici jen tu vizuální stopu. To mne donutilo pátrat po tom, co pro Jaroslava Kučera znamenaly všechny ty fotky, proč jich udělal takové obrovské množství. Přemýšlela jsem, jakým způsobem sleduje realitu, co si z ní vybírá – a jak to všechno ovlivnilo jeho kameramanskou práci. Dostávala jsem se hlouběji za ty jeho filmové obrazy, které všichni dobře znají. Snažila jsem se je nějak provázat s materiálem z archivu a pokusit se tak o rekonstrukci Kučerova „myšlení obrazem“. Jak jsem se je pokoušela pochopit, uvědomila jsem si, jak je mi blízké. Mám pocit, že rozumím tomu, čeho si Kučera jako fotograf všímal v krajině, jak se díval kolem sebe s fotoaparátem v ruce. Ani já jsem se nikdy nesoustřeďovala na konkrétní předměty, ale spíš na okrajové věci kolem – stíny, meziprostory, abstrakce... Mám pocit, že mám podobný způsob vidění, i když u mne to nevede k nějaké další kreativní činnosti. A samozřejmě se tím nijak neživím.

Takže vlastně nejde o ovlivnění, ale o to, že jste objevila u Kučery něco, co vám konvenovalo? Jde o pocit stejného naladění?

Asi ano.

Jak jste se ke Kučerovu archivu vlastně dostala?

Někdy před čtyřmi lety jsem se dozvěděla, že rodina – děti Tereza a Štěpán Kučerovi – má doma obrovské množství materiálu a uvažuje, že by se s ním mělo něco udělat. Šlo o celé bedny plné negativů a diapozitivů. Nešlo se na ně podívat. Nikdo nevěděl, co na nich vlastně je. Takže nabídli Národnímu filmovému archivu, aby ten materiál zpracoval, a producent Tomáš Michálek ze společnosti MasterFilm mě oslovil.



Foto: pozůstalost Jaroslava Kučery

Proč si myslíte, že oslovil ke spolupráci zrovna vás?

Asi proto, že nepíšu o tradiční historii, že vnímám film ve vztahu k jiným médiím, také k výtvarnému umění, což bylo zásadní i pro Jaroslava Kučera... Připadlo mi, že jsem dostala neuvěřitelný dárek. Kučera mne vždycky fascinoval, i jeho rodina. Odjakživa jsem obdivovala filmy, které dělal, zejména snímky s Věrou Chytilovou. A mám moc ráda práci jejich dětí, Štěpána a Terezy. Na začátku to ale bylo nesmírně těžké. Neměla jsem s takovým druhem psaní žádnou zkušenost. Jsem zvyklá spíše na práci s textem. Ale nenechala jsem se zastrašit, spíš mne to přitahovalo a fascinovalo.

Jak dlouho jste na knize pracovala?

Dostala jsem na ni dvouletý grant a o rok jsem ho prodlužovala. Psaní a digitalizace materiálu trvaly tedy přes tři roky. Text jsem dodala v říjnu 2016, z něj pak vyšla

základní maketa. Do té jsme s grafiky dosazovali obrazový materiál. Takový způsob práce pro mne ovšem není vůbec typický. Autor v naší profesi obvykle do poslední chvíle zasahuje do textu. S *Mezi-obrazy* to ale bylo obráceně. Celého půl roku jsem pracovala na vyprávění stejného příběhu, který už byl v textu, ale v jiné rovině. Musela jsem zapomenout na svůj text a psát ho znovu, ale skrze obrazy.

Jak *Mezi-obrazy* souvisí s vašimi dvěma předchozími knihami?

Všechny moje knihy se nějak týkají hranic, nejrůznějších meziprostorů. Úkol psát o kameramanovi a jeho práci mne lákal i proto, že je opět oním mezi-obrazem: polohou mezi řemeslem, technikou a uměním, mezi služebnou pozicí a kreativním gestem, viditelný, ale nepoznatelný, protože ho nelze odtrhnout od ostatních složek filmu a ostatních profesí. Ten úkol pro mne byl vzrušující i proto, že se týkal Kučerova pojetí obrazu – výtvarného obrazu, který pořád uniká, rozbíhá se různými směry. U Kučery skutečně musíte zkoumat otázku hranic, toho, zda už skutečně nejde o konceptuální umění. Fascinuje mne, že když to všechno chcete nějak pochopit, musíte myslet obrazem podobně jako on, a pak toto uvažování převést do slov. Bylo mi jasné, že *Mezi-obrazy* musí být výpravná knížka – nejen proto, že to vypadá dobře, ale proto, že jiným způsobem to prostě není možné ukázat. Kdyby v knize nebyla obrazová příloha, tak by o Kučerově myšlení obrazem řekla sotva polovinu.

Jak jste svou knihu strukturovala?

Ke Kučerovu příběhu jsem přistupovala ve čtyřech rovinách. První je textová, teoreticko-historická. Další se věnuje vztahu fotografie a filmu. Obrázky s popisky mají vyprávět příběh ve zkratce, jde vlastně o takový komiks, který můžete číst samostatně, bez závislosti na hlavním textu. A pak je tu rovina poznámkového aparátu. Obvykle mám sklon používat opravdu hodně poznámek pod čarou, ale tady jsem se musela krotit. Nicméně jde o hypertextovou strukturu, která se týká jednak historických souvislostí, jednak obecného způsobu, jakým lze uvažovat o kameramanech. Vytváří se tak podhoubí, nebo spíš chapadla kolem hlavního textu.

Napíšete jednu knihu složenou jen z poznámek pod čarou?

To doufám. (smích) Ale v téhle knize představuje poznámkový aparát i výrazný grafický prvek.

Jak jste se vypořádala s faktem, že existuje jen velmi málo knih o kameramanech, s problémem, že se o nich „nedá psát“?

Nějaké knihy o kameramanech existují, ale jsou to spíš vzpomínky na spolupráci s režiséry nebo rozhovory založené na technických podrobnostech. Vznikly dvě nebo tři filozoficky koncipované publikace, které ukazují, co lze říct pomocí obrazu o obecnějších otázkách, třeba jak lze přemýšlet o čase. Například kniha Henriho Alekana tematizuje to, jak myslet světlem, jiné sledují vazbu mezi jednotlivými profesemi ve vztahu k filmovému stylu nebo filmovému průmyslu. Nesetkala jsem se však s žádnou monografií kameramana, která by byla založená teoretičtěji, zkoumala by principy zobrazování, kompoziční roviny a podobně.

***Mezi-obrazy* ovšem sledují Jaroslava Kučeru z různých úhlů pohledu, rámují jeho práci do obecnějšího příběhu. Tradiční monografii se moc nepodobají.**

Tu já bych ani neuměla napsat. Nejsem historička a zajímají mne trochu jiné věci než historiky – teoretická hlediska, obecná rovina toho, co vůbec znamená být kameramanem. Zajímají mne způsoby, jakými kameraman uvažuje o obrazu, to, jakou složku do něj může vnášet právě on. Ne režisér, ne scenárista, ale kameraman.

Nakolik jste ovlivnila grafickou podobu knihy?

Na knize jsme pracovali s Alešem Najbrtem a Bohumilem Vašákem. Obrazový materiál, se kterým se pracovalo, jsem dodala já, vybírala jsem ho z rozsáhlého archivu, jenž zahrnoval asi osm tisíc fotografií a všechny filmy, na kterých Kučera pracoval. Studio Najbrt pak vytvořilo první grafický návrh, na němž jsme se ihned shodli. Z mého pohledu šlo o velmi harmonickou a zároveň profesionální spolupráci. Chodila jsem do Studia Najbrt několikrát týdně a na všech úpravách jsme se domlouvali společně, spolu jsme řešili všechno – včetně definitivního výběru, barevnosti, velikosti, řazení a rytmu fotek v rámci celku.



Foto: pozůstalost Jaroslava Kučery

Podíleli se na té práci Štěpán a Tereza Kučerovi?

Průběžně jsme spolu komunikovali. Některé fotografie jsme ke konci vybírali spolu a myslím, že to výsledné podobě knihy velice pomohlo. Na rodinné filmy Kučerových jsme se dívali společně v projekci NFA v Malešické, ještě předtím, než byly digitalizované. Na projekcích byla ještě přítomna i Věra Chytilová, i když vznik knížky už nedokázala zaznamenat... To nebyl silný zážitek jen pro rodinu, ale i pro mne. Rodinné filmy pro mne představovaly pohled do soukromí někoho, koho jsem znala a zároveň neznala. Věnovala jsem jim v knize hodně pozornosti, protože je na nich dobře viditelné prolínání soukromé a profesionální roviny. Kučera má v ruce kameru a něco si testuje, něco zkouší, přestože točí rodinné filmy. V rámci materiálu existují expoziční

testy malého Štěpána, záběry po okénkách a jiné avantgardní postupy, projevuje se tu citlivá práce s barvou a s výtvarnými kompozicemi. S Věrou Chytilovou, jejím bratrem Juliánem a jeho ženou natočil Kučera například jednu zkušební scénu pro film *Ovoce stromů rajských jíme*: na šestnáctku dělal stejné pohyby kamerou, rámoval stejně jako později pro profesionální, filmovou pětatřicítku. Z rodinných filmů se tak dozvídáme mnoho věcí, které bychom jinak nezjistili.

Věra Chytilová byla jen jedním z řady výrazných tvůrců, s nimiž Kučera spolupracoval. Jak vnímáte úděl Kučery jako kameramana, který se musel přizpůsobovat různým režisérům?

Způsob, jakým to dokázal, mne fascinuje, a právě proto na něm můžeme dobře ukázat teoretickou stránku kameramanské práce. Na jedné straně neustále experimentoval, působil neuvěřitelně kreativně, na druhé je velmi dobrým příkladem kameramanské askeze. Dokázal podřídit obraz cizí látce, cíli, vizi, nešlo mu o dominantní umělecké gesto za každou cenu. Na jedné straně byl umělcem a na druhé řemeslníkem a uměl ty ambivalentní pozice dokonale skloubit. O tomhle tématu jsem se snažila psát tak, abych nevytěsnila režiséra jako autora filmu. Důležité je pro mne ovšem nevnímat jednotlivé filmy, ale představit celistvé Kučerovo dílo. Každý film, na kterém se podílel, dává smysl jako součást celku, jednotné myšlenkové linie, koherentního tvůrčího gesta.

Zajímala by vás prezentace Kučerova archivu nějakým interaktivním způsobem – kdyby se třeba v rámci webové stránky dalo proklikávat na ukázky?

Připadá mi, že by tak došlo k redukování některých rovin, které jsou přesvědčivější právě v knižním médiu. V knize je nutné se zastavit s jedním filmovým obrazem, který je provázaný s fotkami – což má smysl, protože u Kučery je nejvýznamnější kompozice, obraz. To mi přijde působivější, než kdyby se kliklo na obrázek a ten by se rozpohyboval. Moji studenti mi říkali, že nejde analyzovat film v okamžiku, kdy není v pohybu – ale podle mne jde právě o sílu jednotlivých momentek, záběrů, výsečí, které si v pohyblivém obraze neuvědomujeme.

U řady jiných kameramanů by ale tenhle přístup nemohl fungovat, že?

Rozhodně ne! U někoho je důležitý pohyb kamery, plynutí. U Kučery je to jiné – původně chtěl být malířem, což je na jeho stylu zřejmé. Fotil, občas maloval, ve filmu vytvářel dokonalé kompozice a hodně pracoval s barvou. U něj jde spíš o živé obrazy, pohyb je druhotný. Později Kučera natáčel s Petrem Weiglem taneční, hudební, operní díla. Tam byl naopak pohyb velmi důležitý. Kučera tam musel pracovat jinak než dřív, používat jiné prvky, pohyb, rytmus...

Kniha není jediným výstupem vašich bádání o Kučerovi. Psala jste o něm, přednášela, a to třeba i v Chicagu. A dáváte dohromady už třetí výstavu...

Poslední tři, čtyři roky s Kučerou žiji. Cokoli, co během té doby bylo třeba udělat, se automaticky stočilo k němu, protože jsem měla k dispozici jedinečný materiál a potřebovala jsem ho zpracovat. Účastnila jsem se různých konferencí, v Chicagu jsem přednášela přímo o tom, jak lze psát o nějakém kameramanovi. První výstava, ve vápence na Čertových schodech, byla jakýmsi „trailerem“ na celý ten projekt. Měla ukázat, že máme k dispozici archiv, se kterým začínáme pracovat. Druhá výstava se konala v BFI v rámci přehlídky k výročí úmrtí Věry Chytilové. Byla úzce zaměřená na film *Ovoce stromů rajských jíme*, který dělala právě s Kučerou. Představila jsem na ní vazby mezi materiály z archivu a výslednými kompozicemi ve filmu.



Ať žije cirkus (foto: pozůstalost Jaroslava Kučery)

Jak bude koncipovaná vaše třetí výstava, která bude k vidění od dubna v brněnském Domě pánů z Kunštátu?

Bude sice vázaná na knížku, ale hodně se opírá o samotný archiv. Představíme velké množství fotek menšího formátu, na kterých budeme ukazovat Kučerovu práci s obrazem. Využijeme i zkušební záběry a některé rodinné filmy. V podstatě jde o otevření Kučerova archivu veřejnosti. Výstavu dělám s architektem Zbyňkem Baladránem, který myslí prostorově, takže návštěvníka provedeme archivem, umožníme mu do těch obrazů vstoupit. Spolupráci přislíbil i Aleš Najbrt.

Kdybyste měla udělat ještě jednu kučerovskou výstavu a mohla si vybrat libovolný prostor, jaký by to byl? Třeba rozpadlá továrna – nebo vila v Troji?

Samozřejmě, rozpadlá továrna je vždycky ideál. (smích) Kučera hodně experimentoval s povrchy – s projekcemi na ně, s „divnými“ povrchy, takže – v případě, že bychom měli k dispozici hodně peněz – si dovedu v tomhle směru představit ledacos. Třeba nákladové nádraží Žižkov. Tam bych mohla daleko víc pracovat s diaprojektory, s prostorovými projekcemi, které by se opíraly o analogové materiály. Mohla bych promítat na jiné, neobvyklé formáty... A pokud jde o vilu Chytilové a Kučery v Troji, tam se samozřejmě kdysi výstavy pořádaly a byla by to jedinečná příležitost...

Pořád jste ten, kdo dostal dárek v podobě Kučerova archivu, pořád o něm víte asi ze všech nejvíc. Jak s ním budete pracovat dál?

Nemám tušení. Ale obávám se, že výstavou v dubnu se to celé uzavře. Udělám v jejím rámci ještě nějaké přednášky, komentované projekce... Existuje ovšem jedna věc, na které bych ráda spolupracovala, a to je film využívající materiály z Kučerova archivu. Plánuje ho Tomáš Michálek, který se podílel už na mé knize. Líbilo by se mi, kdyby vzniklo hodně experimentální dílo, které by pracovalo čistě jen s archivním materiálem.

Chcete přestoupit další hranici a ten film režirovat?

To ne, ale moc ráda bych se na něm podílela na dramaturgicko-scenáristické rovině. A to i přesto, že vlastně nevím, jestli by Kučera takový nápad schválil, co by mu řekl. Byl perfekcionista a ty materiály považoval za testy, za odpad. Fotky pro něj nebyly cílem, ani je nevyvolával a nezvětšoval do větších formátů, nechtěl z nich dělat žádnou výstavu. Ten materiál má silnou estetickou kvalitu právě ve vztahu k výsledku – k jeho

kameramanské práci. Na druhou stranu rád experimentoval, možná by ho bavilo, kdyby z toho všeho vznikl zase další film.