

Kateřina Svatoňová

Experimentální pohledy Jaroslava Kučery

Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe

Kučerovy¹⁾ filmy jsou velmi známé — buď jsou klíčové pro „novou“ vlnu,²⁾ nebo patří k populárním komediím doby normalizace a pozdější.³⁾ V obou polohách se do určité (podle podstaty zakázky povolené) míry uplatňovaly autorské snahy, typické pro mnoho tvůrců prosazujících se v šedesátých letech. Aby se tito tvůrci vymezili vůči „formálně nezajímavé“ a hlavně silně ideologické a manipulativní tvorbě padesátých let, socialistickému realismu, hledali nový způsob zachycování světa. Na jedné straně se pokoušeli zachytit „skutečnější“ skutečnost a každodennost a snažili se ukázat člověka v jeho přirozeném prostředí. Na straně druhé pak pokoušeli hranice a možnosti filmového média, zkoušeli

-
- 1) Jaroslav Kučera (6. 8. 1929 – 14. 1. 1991) studoval v letech 1948–1952 na katedře kamery na pražské FAMU, kterou absolvoval v roce 1953. V následujících letech pracoval v Československém armádním filmu. Během studií i těsně po nich spolupracoval zejména s Vojtěchem Jasným (NENÍ STÁLE ZAMRAČENO, DNES VEČER VŠECHNO SKONČÍ, ZÁŘIJOVÉ NOCI, TOUHA, později na filmu AŽ PŘIJEDE KOCOUR) a s Karlem Kachyňou (DNES VEČER VŠECHNO SKONČÍ, ZTRACENÁ STOPA). V šedesátých letech — po společném projektu PERLIČKY NA DNĚ — začal natáčet filmy s jednotlivými tvůrci patřícími k tzv. nové vlně — s Janem Němcem (DÉMANTY NOCI), Ivanem Passerem (FÁDNÍ ODPOLEDNE), Evaldem Schormem (PSI A LIDÉ) a se svou manželkou Věrou Chytilovou (SEDMIKRÁSKY, OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME). Od začátku sedmdesátých let, kdy se již nemohl z politických důvodů věnovat autorskému filmu, začal natáčet i populární filmy a tendenční komedie — výrazná byla jeho spolupráce se Zdeňkem Podskalským (NOC NA KARLŠTEJNĚ, KŘTINY), Oldřichem Lipským (SLAMĚNÝ KLOBOUK, JÁCHYME, HOŤ HO DO STROJE, CIRKUS V CIRKUSE, ADÉLA JEŠTĚ NEVEČĚLA), později s Peterem Weigelem. Od konce šedesátých let do roku 1990 učil na katedře kamery na FAMU.
 - 2) Tato studie rozpracovává z (jiného) teoretického hlediska text publikovaný v *Cinepuru*: Absurdní ekvivalent absurdního světa. Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery). *Cinepur* 21, 2014, č. 91, s. 80–84. Text řeší zejména pozici české nové vlny v oficiální kultuře a její vztah k avantgardní estetice.
 - 3) Jaroslav Kučera, jako další tvůrci doby „zlatých šedesátých“, je možná neprávem představován jako radikálně politicky subverzivní. Tato generace filmarů se rozhodně pokoušela hledat nový výraz a nové interpretace světa, jež byly často velmi odvážné, avšak zároveň to byla generace režisérů vychovaná v totalitním režimu — na pražské FAMU pod vedením režiséra Otakara Vávry –, institucionálně zakotvená a (až na počátek období tvrdé normalizace) oficiálně podporovaná.

nalézt nový výraz a nový styl; pomocí formálního experimentu⁴⁾ a výrazné stylizace se tak přibližovali opačnému pólu zobrazování, než jakým byl realismus — irealite, amimetičnost či aperspektivě, spojování nespojitelného a kontrastního apod. Postupné zpracovávání pozůstalosti Jaroslava Kučery dokládá tento dvojitý pohyb, potvrzuje klíčovou úlohu novinek a experimentace, ale také ukazuje, jak široké pole experiment ovládal. Pozůstalost tak odhaluje nejrůznější polohy a ambivalence obsažené v tvorbě „nové“ vlny a na ni navazující a klade mnohé další otázky a otevírá teoretické problémy, které známé filmy nepřinášejí.

Diváci znají pouze výsledný film — definitivní a upravený filmový pás propojující všechny stylové prostředky, práci tvůrčího týmu a oficiální požadavky do jednoho celku a jedné konkrétní prezentace. Avšak abychom se alespoň částečně přiblížili sledované autorské osobnosti, je potřeba zkoumat předstupu těchto výsledných „produktů“. Proto se v tomto textu budeme ptát mnohem obecněji na roli, funkci a pohled kameramana, na vztah k (pohyblivému) obrazu, na jeho genezi, tak jak o ní vypovídá nalezená pozůstalost, jakožto i na samotnou podstatu média filmu a fotografie.

Experimentální, neustále transformovaný pohyblivý obraz je v dynamické době politických a společenských transformací velmi unikavý. A právě možná v této unikavosti spočívá jeho specifická. K uchopení alespoň některých z jeho rysů k němu proto nebudu přistupovat s nástroji určenými/vhodnými pro analýzu uzavřených děl. Spíše se inspiroji německou filosofií médií, konkrétně tezemi Bernharda Siegerta, který tvrdí, že je velmi nepřesné mluvit o/v uzavřených pojmech médií, ale že je nutné začít uvažovat spíše o operacích, které se mnohem více vážou na samotný proces vznikání díla, než na výsledný produkt, že musíme začít sledovat právě praktiky a opustit mnohem statictější definice.⁵⁾ Z tohoto hlediska se ukazuje podstatné sledovat nikoli experiment jako výsledek, ale jako kreativní proces utvářející nový pohled na svět, respektive svět/pravdu/realitu nově konstruující a konceptualizující, a zároveň experimentování jako odlišný/alternativní způsob myšlení (s) médií. Obdobně natáčení filmu je spíše operací dívání se. Právě práce kameramana je průřezem těchto praktik, vyznačuje se myšlením obrazy a jejich zviditelněním, zachycováním procesu natáčení. Efemérnost této praxe má však určitý výchozí bod, prostor, ze kterého čerpá a do něhož se vrací, prostor, který se z teoretického hlediska jeví pro pochopení tohoto konceptuálního kroku jako zcela zásadní — a tím je právě zmiňovaná a nalezená pozůstalost.

4) Přičemž experimentální bylo dobově vnímané jako poměrně obecné slovo, které nahradilo označení „revoluční“ ze 20. a 30. let. (Josef H i r š a l – Bohumila G r ö g e r o v á (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas: K estetice kultury technického věku*. Praha: Československý spisovatel 1967.) Samotný termín „experiment“ je však velmi problematický, jak ukázala i konference Hranice experimentu pořádaná 19. 2. 2014 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Prosazování experimentu pronikalo nejen do alternativní tvorby, ale i do oficiální dobové rétoriky jako jeden ze základních požadavků „nové“, socialistické společnosti. Nalezneme ho tak jak v oficiálním umění, tak ve vědě, politice, ekonomice či urbanismu.

5) Kateřina K r t i l o v á, Dějiny médií a média dějin. Rozhovor s Bernhardem Siegertem. *Iluminace* 23, 2011, č. 2, s. 104–105.

Archiv jako východisko nového pohledu

Pozůstalost Jaroslava Kučery je rozsáhlá, nikoli však systematicky řazená. I přesto ji však můžeme považovat za určitý vizuální „archiv“, za teritorium obrazů, chaos útržkovitých a neúplných výpovědí, které čekají na taxonomické či chronologické seřazení. Kučera celý život shromažďoval nejrůznější obrazy, fotografie, novinové výstřižky, avšak i předměty z ulice, rezavějící plechy, nedopalky cigaret, skleněné lahve a podobně. V tomto archivu se vedle sebe ocitaly fotografie obrazů z dějin umění, plakátů i každodenního ruchu, obrazy městské i venkovní krajiny, detaily textur a abstraktní ornamenty; kombinovaly se zde obrazy figurální i nefigurální, vysoké i nízké, přírodní i umělé, jakožto i odlišná média. Tento popis může připomínat moderní archivy „warburgovského“ typu, které následují určitou významovou linií, „gesto“ či téma, určité historické momenty. Avšak v Kučerově případě sbírané obrazy plnily tuto systematickou, „narativní“ a mnemonickou funkci jen okrajově. Kučerovy fotografie byly buď samostatným uměleckým projevem, nebo byla jejich funkce pragmatická. Fotografie, které měly působit zejména samostatně, nabízejí v souladu s tvorbou dalších fotografií přelomu padesátých a šedesátých let, označovaných pojmem fotografové všedního dne,⁶⁾ spíše estetický celek momentky, než že by zdůrazňovaly její informační, reportážní a pamětnickou hodnotu vázanou na konkrétní časoprostor. Kučera však na toto tradiční pojetí fotografie často rezignoval a fotografický materiál využíval k testování jeho technických možností (zkoušel si tonalitu, citlivost, barevnost či kompozici), nebo jako podklad k další tvorbě — ke stejnému cíli sloužil vizuální archiv například scénografovi Josefu Svobodovi.⁷⁾ Kučera fotografie zapojoval do obrazových koláží, do pohyblivých obrazů nebo z nich činil pozadí děje.

Vytěsňování mnemonické funkce funkcí pragmatickou úzce souvisí s rozdílem mezi moderním archívem, spojovaným s archívem Aby Warburga, a archívem pozdějším, který vytvářel Jaroslav Kučera či Josef Svoboda, a mezi klasickým uměním napojeným na skutečnost a uměním ne-klasickým, jež naopak produkuje sdělení samo. Vlastnosti moderního archívu je možné v českém prostředí přiblížit na příkladu archívu českého kubistického malíře, grafika a sochaře Emila Filly. Filla si přibližně od poloviny dvacátých let 20. století vytvářel vlastní vizuální archiv, kde shromažďoval reprodukce obrazů a nejrůznějších výstřižků zejména z dějin výtvarného umění od starověku až po současnost — na kartony o velikosti A3 si lepil fotografie a reprodukce (nebo jejich části, detaily a výstřižky) egyptského umění, antického umění, starověké kultury, středověkých rukopisů, románských plastik, francouzského a německého středověkého umění, české a slovenské gotiky, byzantských a ruských ikon, italských portrétů, malých renesančních bronzů, vitráží, Picassových děl a pod.⁸⁾ Pokoušel se sledovat různá témata napříč dějinami umění, až ar-

6) Problematičnost tohoto pojmu ukazuje disertační práce Lukáše Bártla, ve zkrácené verzi otištěná v časopisu *Umění*. Lukáš Bártl, *Poezie všedního dne ve fotografii*. *Umění* 62, 2014, č. 1, s. 36–54.

7) Svobodovým mnohem systematictější a rozsáhlejší archívem jsem se zabývala v knize Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy. Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2014, s. 185–257. Uvažování o vizuálním archívu Jaroslava Kučery na tuto práci navazuje a rozpracovává její východiska.

8) Více o tomto archívu viz Tomáš Winter (ed.), *Emil Filla. Archiv umělce*. Praha: Galerie Středočeského kraje 2010. Kniha vznikla u příležitosti pozoruhodné výstavy představující tento archiv v prostoru Galerie Středočeského kraje; autory koncepce byli Vojtěch Lahoda a Tomáš Winter, o znamenité architektonické řešení se postaral Zbyněk Baladrán. Fillaův archiv je formálně blízký pozdějšímu konceptu André Malreux

cheologicko-mediálně stopoval ve starším umění rysy umění novějšího, zachycoval formy a tvary napříč dějinami výtvarného umění, snažil se nalézt nový vizuální jazyk (ne nutně odlišný od forem a figurací viděných v archivu) pro svou vlastní tvorbu a zároveň se pokoušel o „cvičení“ oka, které podle něj bylo zkaženo impresionistickou malbou a musí se naučit nově dívat. Filla píše:

Oko se učí znovu vidět a k tomu učení v první řadě pomáhá dobrá fotografie přírody a zvláště uměleckých děl, neboť naše oko zvyklé na impresionisty dívalo se nejen na přírodu falešně, nýbrž i na primitivy i na Rembrandta i na románské miniatury jen a jen iluzivně. Pomocí fotografie, pomocí zvláště zvětšených detailů učí se oko opět vnímat, je vedeno k postřehům, které před originálem svým zkaženým způsobem přehlíželo.⁹⁾

Skrze archiv Emila Filly můžeme zahlédnout dobu, která byla posedlá fragmentem, ale i celkem a v souladu s původním významem slova „archiv“ i počátkem, ale i mocí a totalitou (umění).¹⁰⁾ Na rozdíl od romantického (individuálního a individualizovaného) fragmentu, jenž byl monumentalizován, se doba, ve které se zrodila historická avantgarda, obracela k fragmentu jako k hlavnímu uměleckému principu. Detail, koláž a montáž (tedy spojení fragmentů do nového celku) určovaly dobové myšlení i zobrazování světa. Výsledná heterogenita byla zejména náhlým objevením struktury, polyfonního souzvuku, v němž se jednotlivé hlasy a zvukové plochy nemusely nutně překrývat. Jednalo se o otevřené plošné soubory mnoha objektů, jejichž vazby mohou být relativně volné a jejichž řád může být pouze záležitostí formy, částečně sběratelsky nahodile konstruované.

Vnitřní dynamika, demontáž a následná montáž se v tomto typu archivu nevážou pouze k formální stránce obrazu a jeho vnitřnímu prostoru, ale i k pojmání času, dějin a společenského uspořádání, tedy k možnosti uchovat minulost obrazů pro přítomnost, respektive pro budoucnost. Archivář-sběratel hledá části světa, aby je mohl zařadit do své sbírky. Jednotlivé nálezy jsou pak pro něj stejně průkazným materiálem, jako je médium fotografie pro dobový diskurs. Fragment světa, fotografie a reprodukce zakládající archiv jsou tedy chápány jako indicie původnosti, něčeho dříve přítomného, jako doklad různorodého dění světa i starších uměleckých, fiktivních děl — ve Fillově případě pak i záznamem různých kultur v různých stoletích. Montáž pak umožňuje „konstruovat“ dějiny — ve Fillově případě dějiny výtvarného umění — aniž by však dějinnost popírala; obdobně jako Warburgův atlas *Mnemosyne* obhajoval formální jednotu a historickou kontinuitu, která byla v dané době ohrožena, avšak nikoli (ještě) ztracena.¹¹⁾

Archivy tak citují původní kontext a nový kontext je zároveň jeho reflexí. Jednotlivé nasbírané položky se nacházejí v určitých typech intertextuálních vztahů, jejichž charak-

„muzea beze zdí“, kdy se galerie může díky fotografii proměnit na kolekci reprodukcí a vyvázat se tak z muzejního prostoru. André Malraux, *Museum without Walls*. In: Týž, *The Voices of Silence*. Princeton: Princeton University Press 1978, s. 13–131.

9) Emill Filla, *Práce oka*. Praha: Odeon 1982, s. 126.

10) Tento typ archivu a debaty, které ho určovaly i reflektovaly, přibližuje Hal Foster srovnáním prací Waltera Benjamin a Erwina Panofského v textu: Hal Foster, *Archives of Modern Art*. *October* 99, 2002, č. 99, s. 81–95.

11) Tamtéž, s. 86.

ter je právě pro pochopení podstaty archivu zcela zásadní. Moderní archiv, podle Renate Lachmannové, určuje zejména participace, která dovoluje dialogickou účast jednotlivých obrazů na obrazech ostatních.¹²⁾ Vazby mezi originálem a originálním kontextem a jeho novým umístěním v archivu, či jeho novým využitím, lze také popsat jako posun mezi subtextualitou a citací.¹³⁾ Participace se projevuje opakováním existujícího a známého, citace možností evokovat starší dějinné etapy jejich reprodukcemi/reprezentacemi. Konstrukce světa obrazů (v tomto případě Fillova virtuálního muzea dějin umění) je pak tematizací, připomínáním, pamatováním a rozpomínáním. Filla lepil jednotlivé obrazy na tvrdé kartony i proto, aby je mohl umísťovat na podlahu svého bytu a vytvářet si tak imaginární expozici staršího, zapomínaného umění, aby mohl mezi kartony hledat nové spoje, analogie mezi styly, tvary a formami (a není náhoda, že velkou část sbírky tvoří soubory zaměřené na různé fragmenty lidských těl), rekontextualizovat původní obrazy a nově je interpretovat. Vytvářel tak „kreativní paměť“, o které mluví Lachmannová, v níž jsou veškeré texty a obrazy potenciálně aktivní a jsou rezistentní vůči času. Proto v rezestupech mezi jednotlivými plochami jsou staré a zapomenuté obrazy ožívány (a právě hledání nových interpretací tradičních motivů bylo jednou z hlavních linií Fillovy malířské tvorby). V tomto archivu docházelo k dialogu mezi historickým materiálem a jeho novými aktualizacemi — a jediné tak bylo možné zachytit osobní, kulturní a sociální paměť.

Kučerův archiv je do značné míry odlišný. Nelze popřít, že i u Kučery se nacházela určitá potřeba dokumentace — dokumentární fotografie však byly taktéž velmi ambivalentní povahy. Často zůstávaly pouze v podobě samotné kulturní praktiky a potenciality, nikoli požadovaného výsledku — ze značné části exponovaného materiálu totiž nebyly pořízeny pozitivy, zůstal pouze jako negativní fotografický pás.¹⁴⁾ Vyvolaná část nafocěného materiálu v sobě do značné míry ještě uchovávala vlastnosti tradičněji pojímaného archivu. I zde můžeme nalézt fotografie, které doplňují rodinné filmy a pokoušejí se také o medializaci paměti.¹⁵⁾ Amatérská podoba, která nutně patří k rodinnému, privátnímu filmu, je však narušena tím, že rodinnou paměť zachycuje profesionální kameraman. Při snímání každodennosti a soukromých událostí se tak Kučera pohybuje na pomezí mezi amatérskou, režisérskou nevedenou, sběratelskou a značně nahodile utvářenou „turistickou“ momentkou a poučenou, pečlivě komponovanou, cílenou a manipulovanou tvorbou. Rodinné fotografie a filmy Jaroslava Kučery již nejsou pouze nositeliosobní paměti a základem budování společné identity, ale i formálním konstruktem, součástí experi-

12) Renate L a c h m a n n, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 39–40.

13) O subtextuálních vztazích mluví Hal Foster, c. d., s. 81–82.

14) Jak je možné do autorova díla zařadit materiály, které zůstaly pouze v podobě negativu, nebo nebyly vůbec vyvolány, se ptá například Rosalind Kraussová (Rosalind K r a u s s, *Diskursivní prostory fotografie*. In: Karel C í s a ř (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové 2004, s. 162.). Jedná se však spíše o problematizaci interpretace a argumentační odbočku než o skutečné hledání odpovědi na tuto otázku. Domnívám se, že právě analýza archivu, o kterém sám vlastník postupně ztrácí přehled, by na tento problém odpovědět mohla.

15) O rodinných filmech více viz Karen L. I s h i z u k a a Patricia R. Z i m m e r m a n n (eds.), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press 2008; Roger O d i n (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksiecket Cie, 1995 aj.; o rodinných filmech využívaných ve filmech dokumentárních více viz Hana R e z k o v á, *Budoucí rodiny v minulém čase. Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, FF UK v Praze, 2012.

mentálních praktik a možným základem dalších děl, která již překračují privátní sféru a jsou viditelná i na veřejnosti.

Druhá, profesní poloha v soukromé sbírce převažuje a zásadně posouvá funkce rodinného archivu. Kučerův novodobý archiv navazuje na funkce nového muzea, které začalo oddělovat zážitek rozpomínání a paměťových stop obsažených ve shromažďovaných objektech od samotného zážitku z vizuální formy, ze spektaklu.¹⁶⁾ Obdobně jako postmoderní myšlení, „osvobozující“ obraz od nutnosti reprezentace, se vzdalo vize celku spojeného s určitou mírou historicity a začalo více pracovat s ahistorickými brikolážemi, styly, technikami a postupy. Umělci a tvůrci začali nejen aktivně experimentovat s formou, ale i se „skutečností“, kterou zachycovali. Jednotlivé části Kučerovy vizuální sbírky, nově osvobozené od historického základu, tak mohou být využívány k tvoření nových souvislostí, k formální hře, mohou být zábavou, ale i konstrukcí nového světa, nové skutečnosti. Vrátime-li se k Renate Lachmannové: zatímco moderní fragment byl považován za důkaz a participoval na existujících jevech tak, aby byla zachována jejich vazba na minulost, postmoderní fragment využívá buď tropiku nebo transformaci. V obou případech nový kontext bojuje proti svému zdroji, proti předchůdcům, a snaží se originál přivlastnit a zastřít. Vztah nového a starého významu je pak nejvíce ze všeho metaforický. Lachmannová o vztahu říká: „Představuje předešlý text v textu novém jako klamný obraz, podobnost vyvolává originál, ale zároveň jej zakrývá a přetváří.“¹⁷⁾ Zatímco moderní fragment se zrodil ze zanikající původnosti, v postmoderních obrazech je původní afinita mezi autenticitou a fragmentem zničena. Rodí se nový celek, který dovoluje přetvářet výchozí kontext, proměňovat souvislosti a významy. Archiv, který je určený k recyklaci, v sobě nese pouze paměť experimentu, otevřenost k vlastnímu zániku ve prospěch nových pokusů.

Práce v archivu, sémanticky dostupném, počítá s neustálou rekontextualizací objektů, s jejich nevratnou destrukcí ve prospěch nového obrazu, s proměňovanou strukturou, se ztrácením souvislostí a nacházením souvislostí nových, jiných (podle aktuálního vlastníka či kurátora); významy a historické souvislosti v takovýchto archivech jsou reziduální a potenciální než stálé a aktuální.¹⁸⁾ Jak tedy lze tento archiv rekontextualizovat a jak byl rekontextualizován samotným jeho majitelem? Jak lze uchopit jednotlivé obrazy, které zde nalezneme? Jaký vliv měl tento archivní a sběratelský rozměr na samotnou tvorbu? Jak ovlivnil její mediální praktiku?

Na první pohled je zřejmé, že odlišnost procesu sbírání a shromažďování není dána pouze jiným vztahem k fragmentu a celku a k paměti a historii. Warburgův a Fillův archiv byly založeny nejen na participaci na historických, ale i na materiálně existujících objektech — sběratelé vystřihovali nejrůznější obrázky a obrazy z knih a časopisů, shromažďovali skutečné reprodukcce; při jejich řazení se pak soustředili na sledování paměťové stopy, hledání významů, souvislostí a vazeb mezi obrazy. Svoboda a Kučera jako zástupci novodobých sběratelů své archivy utvářeli mnohem aktivněji a jejich výsledná podoba byla mnohem více virtuální/imaginární. Aktivita nespočívala pouze v tom, že Svoboda a Kuče-

16) Hal Foster, c. d., s. 94–95.

17) Renate Lachmann, c. d., s. 41.

18) Allan Sekula, Výklad archivu. In: Karel Císar (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové 2004, s. 295–298.

ra sbírané předměty fotografovali, tedy transformovali je nejen významově, ale i mediálně, ale i v tom, že jejich sbírky byly mnohem více sbírkami pohledů, okamžiků, rámování mimouměleckých míst. Kreativita, aktivita, virtualita a možnost transformace, recyklace a rekontextualizace stála pak v základu osamostatňování fragmentů světa a vytváření nově chápané mediality, přičemž pohled, respektive dívání se pak lze chápat jako fundamentální mediální praktiku kameramana a fotografa.

Pohled za/skrze aparát

Skrze pohled kameramana, na rozdíl od psaní o režisérovi či scenáristovi, je možné nahlédnout film — ale i dobovou vizualitu — jakoby zároveň ze samého centra i z „boku“. V kameramanově dívání se otisknutém ve výsledném obraze se spojuje několik hledisek. Podstatné je hledisko (*točka zreníja*) známé z prací Borise Uspenského, které nelze spojovat pouze s naratologickou fokalizací, ale jež v sobě zahrnuje i funkční a kompoziční rozměr textu — v našem pojetí pak obrazu.¹⁹⁾ Hledisko — perspektiva, volba úhlu kamery a kompozice — obsahuje výchozí bod (*točku*), ze kterého je pohled realizován, ale také prostor, který se záznamem na filmové médium otvírá. Výsledná fotografie nebo filmový záznam jsou sice vnímány spíše jako estetické objekty, spektakly či konstrukty než jako dokumenty, avšak jejich mediální prostor v sobě zahrnuje, i díky svému ukotvení v archivu, dialogičnost, jak ji pojímá Michael Bachtin. Prostor média obsahuje výchozí pohled, ale i vztahy mezi jednotlivými rovinami obrazu a intertextový rozměr, jakkoli může být volně (ne)vázán k originálu. Vnitřně dynamický obraz v sobě nese místo, odkud je na věci pohlíženo, ale i svůj protipól — očekávanou reakci, jiný pohled, kterému je určován a který je v tomto pohledu zhmotňován, až v Beltingově slova smyslu.²⁰⁾ Hledisko je však také nutné chápat jako životní/umělecký postoj či jako protnutí fotografické techniky s více či méně stylizovanou skutečností v matérii média.

Experimentující a experimentální pohled a postoj kameramana-sběratele se blíží ještě dalšímu Uspenského pojmu, *ostranenije*. Tento pojem, česky nikoli vhodně překládaný jako ozvláštňení, v sobě obsahuje i prostorový aspekt — pohled na věci se v souladu s ruským označením odehrává ze *stranya* v tomto případě z pozice za kamerou nebo fotografickým aparátem. *Ostranenije* ve spojení s hlediskem ukazuje, jak zásadně je tato kategorie vepsána do jednotlivých vrstev kompozice, jak je spojena s vnímáním světa a s jeho novou konstrukcí — jak v estetickém, tak filosofickém ohledu. Uvedení fotografie/obrazu do pohybu pak dovoluje nejen další rovinu „ozvláštňování“ pohledu na svět, ale i mnohočetné zmnožování jednotlivých ploch a filmových polí. Tam, kde bylo možné experimentovat

19) Boris Uspenskij, *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008. Více viz text psaný s Libuší Heczkovou: Kateřina Svatoňová – Libuše Heczková, „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uspenskij z několika hledisek. *Svět literatury* 21, 2011, č. 1. s. 114–124.

20) Podle Beltinga obraz existuje pouze v místě setkání obrazu s divákem, respektive s jeho pohledem a jeho tělešností. Obraz pak není jen cílem pohledu, ale je součástí pozorování; vazba mezi pozorovatelem a pozorovaným objektem je obousměrná — pozorovatel pozorující obraz je obrazem rovněž „pozorován“. Hans Belting, Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy. Otázka obrazu jakožto otázka těla. *Illuminace* 21, 2009, č. 1, s. 53–67.

s prostorem v obraze, je nyní možné experimentovat i s prostorem obrazu, přičemž podstata těchto dvou typů experimentu je do velké míry odlišná, jak ukážeme dále.

Fotografie Jaroslava Kučery

V Kučerově tvorbě se spojují zmiňované procesy — sbírání, pozorování a materializace hlediska —, jež dodávají fotografiím specifický ráz. Lze říci, že zatímco Kučerovy pohyblivé obrazy jsou do značné míry výrazně formálně stylizované, fotografie tíhnou spíše k opačnému pólu, k přímému a nepřetvářenému realistickému záznamu. Pokud bychom se pokoušeli o nějaké označení této tvorby, můžeme hledat inspiraci buď ve zmiňovaném pojmu „fotografie všedního dne“, městské, individualizované momentky pokoušející se o nevšední zachycení všedního, nebo „novém realismu“ v různých jeho pojetích. Nový realismus, jak ho vymezuje Karsten Harries, navazuje na filosofickou tradici, pokouší se nechávat mluvit věci o sobě, zbavuje je kontextu a umělce tíže subjektu, dovoluje odhalovat podstatu věcí a jejich estetický význam.²¹⁾ Nový realismus v pojetí Jindřicha Chaloupeckého pak stál v opozici k tvorbě surrealistické a imaginární a prosazoval návrat ke skutečnosti a k žitému světu. Kučerově tvorbě je pak nejbližší označení nového realismu ze šedesátých let, následující manifest Pierra Restanyho, jenž prosazoval mezinárodní umění zbavené formalismu, který byl chápán již jako značně „sklerotický, vyčerpaný a anachronický“.²²⁾ Toto umění mělo přerušit veškerou tradici s předchozími etapami umělecké tvorby a přistoupit ke gestu, které umožní vysvětlit situace a věci, přičemž bude mít hodnotu počátku.²³⁾ Kučerovy dokumentární a dokumentující obrazy v sobě spojují různé polohy jednotlivých pojetí nového realismu či fotografie všedního dne, a i proto jsou těžko zařaditelné. Avšak ve shodě se všemi těmito směry se pokoušejí o osvobození od kontextu, kterým je v tomto případě i oficiální ideologický rámec, od paměti média a o prolnutí subjektu a objektu, které je tak často popisováno i v souvislosti s novými médii.

Odlišné polohy Kučerovy tvorby souvisejí nejen s tím, zda pracoval na výsledných obrazech sám, či ve spolupráci s dalšími tvůrci, ale i s experimentováním, intertextualitou a dialogičností, které stály v základě hledání nového stylu a nových forem. Kučera fotografoval zejména městské prostředí a zachycoval jeho každodenní děje. Figurální a častěji nefigurální kompozice nebyly experimentální po formální stránce — experimenty se odehrávaly v prostoru obrazu. Opakovaně fotografoval pravidelné geometrické struktury a vzorce (sítě, cihly, lešení, ale i řady automobilů a lidských figur), snímal odrazy a odlesky, části objektů, čímž přesahoval i do mimoobrazového pole, dlouhou expozicí zachycoval světla nočního města tak, že v obraze vznikaly barevné diagonály a horizontály a po-

21) Karsten Harries, *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*. Brno: Host 2010, s. 129–139.

22) Lada Hubatová-Vacková, Pierre Restany et Prague entre 1960 et 1970. Le Nouveau Réalisme à la tchèque. In: Richard Leeman (ed.), *LeDemi-siècle de Restany*. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art 2009, s. 251.

23) Právě takové umění bylo neúspěšně očekáváno zahraničními teoretiky nového realismu od české izolované umělecké scény. Nakonec jej Restany shledával pouze v některých projevech performativního umění, případně v asamblážích a vizuálních básních Jiřího Koláře, v dílech výtvarníků Alexe Mlynářčika či Aleše Veselého. O to překvapivější je pak nález takto koncipovaných fotografií v archivu Jaroslava Kučery.



dobně. Volbou svého hlediska posouval zobrazené objekty do roviny ireálna či surreálna, a narušoval tak jasnost a přehlednost světa.

Kučera se však touto tvorbou, například oproti totálnímu realismu, nepokoušel o zásadní politický komentář, možná mu šlo spíše o komentář obecně společenský. Velmi často sledoval momenty, v nichž se realistický prostor rozpadal, vznikal a zanikal, vrstvil se a proměňoval; fotografoval rozpadající se budovy či naopak lešení podpírající výstavbu, odlupující se plakáty a drolící se zdi, rezivějící plechy,²⁴⁾ organické detaily, plující mraky nebo fragmenty uměleckých děl či lidských těl. Kučera tak navázal na tradici fotografií, jejichž tématem byl rozpad. Na svých fotografiích zachycoval zkázu civilizačních objektů, rozpadlé automobily či zchátralá kola, fotografoval stopy toho, co již civilizace překonala, jako byly zbytky měst, ale i stopy samotné likvidace, hroucení, ztráty funkčnosti nebo špíny. Specifickou roli pak zastávaly fotografie rozpadajících se předmětů, povrchů opadávajících zdí, nebo zdí destruovaných, korodujících materiálů²⁵⁾ a postupně zanikajících objektů, které tvoří velkou část archivu.²⁶⁾ Často snímaná skutečnost se na těchto kompozicích vnitřně „drolí“ a „mizí“, obrazy se vzdávají jasného úběžníku a perspektivní kompozice a přibližují se abstraktním strukturám. A jak zdůrazňuje Wolfgang Kemp, fotografie „po-

24) Wolfgang Kemp sleduje návaznost fotografie na tradici malebného, přičemž ukazuje čtyři možnosti zachycování rozkladu ve fotografii. Všechny čtyři najdeme v díle Jaroslava Kučery, jak bude zřejmé dále. Wolfgang Kemp, *Obrazy rozpadu. Fotografie v tradici malebného*. In: Karel Císar (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové 2004, s. 103–127.

25) V Kučerově pozůstalosti rovněž nalezneme části skutečných rezivějících plechů, ze kterých tvořil materiální koláže a sochařské objekty.

26) Tyto fotografie mohou v jistých rysech připomínat fotografie, které ve válečném období fotografoval na periferiích Miroslav Háek, avšak v kontextu další tvorby obou fotografů je tato připomínka spíše asociativního charakteru, než že by se jednalo o skutečnou vazbu.



máhala připravovat proces, jímž se struktury objektů stávají strukturami obrazů²⁷⁾ Tyto obrazy rozkládajících se povrchů spolu s detaily organických struktur a atmosférickými momentkami získávají až haptický rozměr a paradoxně přestupují do řádu abstraktního umění. Fotografované objekty a struktury začínají „vypovídat samy o sobě“, ale po způsobu „zaumného jazyka“ se rovněž vzdávají svého původního smyslu, přibližují se ne-smyslu, zbavují se „tyranie souvislosti“²⁸⁾ a jsou základem pro hru, novou strukturu a nový řád; v souladu s dobovými úvahami o experimentálním umění se stávají z obrazů „pole, figury, figurace [...] časové a prostorové výtvořiny [...] každým pohybem vytvářejí novou situaci, každým krokem nově artikulují své existenční pole“²⁹⁾ Do takto vznikajících prostorů zrcadlících se materiálních a organických struktur, obdobně jako do archivu bez jasných chronologických řad, lze taktéž „vstoupit“ a narušit jejich statiku/totalitu, jejich celkovou strukturu. Obdobnou transformaci můžeme pozorovat i ve filmech, například ve snímku *DÉMANTY NOCI* — strohý obraz dokumentující děj je čím dál více narušován, zpochybňován, stylizován a formalizován, čím dál více vystupuje z obrazu jeho textura a materiál filmu jako takový. Původní „realistický“ příběh začíná nabývat halucinačních rozměrů, jeho fikční svět se rozpadá, podobně jako objekty na fotografiích.

Experimentování se dělo i mezi obrazy. Kučera-pozorovatel skutečností unikajících rámu/aparátu/pohledu a Kučera-novodobý archivář, zřikající se nutného historického ukotvení jednotlivých obrazů, taktéž velmi často vytvářel namísto jednotlivých fotografií

27) Tamtéž, s. 109.

28) Karsten Harries, *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*. Brno: Host 2010, s. 129–139.

29) Carlfriedrich Claus, *Notizen zwischen der experimentellen Arbeit — zu ihr*. Frankfurt am Main: Typo Verlag 1964. Výňatky vyšly v českém výboru Josef Hirschal – Bohumila Grögerová (eds.), c. d., s. 150–154.



série snímků. Hlavním určujícím znakem fotografických sérií tak není (tematická, časová a prostorová) identifikace, ale spíše diference, jak o ní píše Deleuze;³⁰⁾ obrazy s minimálními rozdíly se opakují, vytvářejí řady s vnitřním rytmem, přičemž napětí mezi statikou a dynamikou je přibližuje filmům či afilmům.³¹⁾ Základní pohyb se tak odehrává ještě mnohem více v prostoru mezer, což násobilo možnosti mediální transpozice, dalšího použití v pohyblivých obrazech (zejména v těch, které Kučera snímal po okénkách a tvořil tak ne-filmový, nepřirozený, trhavý pohyb),³²⁾ dalších interpretací — opět obdobně, jako tomu je v abstraktním umění. Série fotografií pak uvnitř fotografického archivu narušují jeho chaotický řád, vytvářejí homogenní a provázané řady, které nelze izolovat na jednotlivé fotografie, ale naopak jednotlivé fotografie navazují na snímky předchozí a stvrzují tak kontinuitu a provázanost kinematografické povahy.

Realismus Jaroslava Kučery se díky těmto postupům vnitřně transformoval — přibližoval se do jisté míry stylizaci a formalismu. Můžeme zde sledovat obrat k formě, ale i k „věcem o sobě“, ke struktuře, k „prajazyku“, snahu o navrácení vlastní energie jednotlivým obrazům (obdobně jako požadovali od experimentu s jazykem například Hiršal s Grögerovou).³³⁾ Na jedné straně se tak Kučerova díla přibližovala možné identifikaci, pravdě a autentickému rozměru obrazů, které ho již pozbyly, na druhé straně pak diference, a umožňovaly tak koncipovat paralelní, alternativní prostor (vlastní svobody). Ab-

30) Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994. Ve francouzském originále kniha vyšla v roce 1968.

31) Pojem *afilm* je inspirován Lyotardovým *acinema*. Jean-François Lyotard, *Acinema*. In: Andrew E. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell Publishers 1989, s.169–180.

32) Tento postup využíval i při tvorbě rodinných filmů.

33) Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (eds.), c. d.

straktní a abstrahující obrazy tedy nelze vnímat jako kontrastní k realismu, ale spíše jako jeho doplnění; slučují se s ním ve svých funkcích a důsledcích a často se propojují i do jednoho souvztažného celku.

Pohyblivý obraz, koláž a enantiosémie

Asi nejvýraznější mediální transformaci fotografického archivu při zachování jeho hlavních principů, propojení více poloh Kučerovy tvorby a zároveň nejvyhrocenější experimentování můžeme najít na zkušebních kopiích a ve filmech, na kterých Kučera spolupracoval s režisérkou Věrou Chytilovou, *SEDMIKRÁSKY A OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME*. Využívání filmařské techniky a postupů známých z fotografie Kučerovi dovolilo přemotit dvě velmi rozdílné polohy experimentu — kamera spojuje experiment (z původního *experimentum*) technického charakteru, který má základ ve vědě a dovoluje nejen učinit pokus, ale případně i tento pokus zopakovat, s experimentem (*experientia*), jenž je blíže dialogu a umělecké formě a tíhne spíše ke zkušenosti, pozorování, odlišné percepci. Kombinací „ozvláštěného“ archivního materiálu, tvůrčího gesta vedoucího k transformaci a práci s technikou, o které píše Lachmannová, se Kučerův experiment přiblížil subjektivní/autorské výpovědi, nové zkušenosti i hledání původního, prvotního rozměru (médiu).

Film se rozpohybováním série statických obrazů běžně pokouší zastřít opakování obrazů a diferencí, ač se jedná o jeho základní mediální postup. Kučera však naopak minimální diference a jejich rytmizaci zdůrazňoval. Přibližoval se tak zmiňovaným afilmům „z druhé strany“. Kučera často využíval pookénkové snímání, které — na rozdíl od sérií statických fotografií vzbuzujících dojem pohybu — kontinuitu pohybu filmového pásu narušuje, pohyb „zmrazuje“, neustále nás upozorňuje na mezery mezi jednotlivými záběry. Díky těmto roztupům lze volněji zacházet s médiem, je možné do něj vkládat nové významy a intertextuální vazby, což je velmi podstatné právě v době, která vytváří pevné normy, totální a totalitní kulturu.

Obdobnou mediální praktikou plnou „mezer“ je vytváření koláže ve filmu *SEDMIKRÁSKY*. Technika koláže zde není použita pouze ve výtvarném řešení, ale je zohledňována ve všech rovinách filmu — v naraci, v jazyce, ve významové rovině.³⁴⁾ Film oživuje estetiku rozpadu, jaké se blížily i Kučerovy fotografie, zachycuje destrukci světa, tematizuje skládání střípků do nového celku a jejich nové rozpadání na autonomní fragmenty — fragmenty, které známe z Kučerova domácího archivu, fragmenty náhodné a nahodilé sbírky postrádající historické ukotvení. Disonance současné společnosti pronikající do formy dovolila zřeknutí se mimetického kódu. Tvůrcům *SEDMIKRÁSEK*, tedy režisérce Věře Chytilové, kameramanovi Jaroslavu Kučerovi a výtvarnici Ester Krumbachové, se amimetická koláž zdála jako jediná možnost, jak odhalit iracionalitu soudobé skutečnosti, stala se pro ně absurdním ekvivalentem absurdního světa,³⁵⁾ možností, jak dosáhnout

34) Skvělou analýzou nejen tohoto kolážovitého formálního a narativního postupu z genderového hlediska je studie: Petra Hanáková, Případ Chytilová a Krumbachová. In: Petra Hanáková – Libuše Hečzková – Eva Kalivodová – Kateřina Svatoňová, *Volání rodu*. Praha: Akropolis 2013, s. 202–225.

35) Zbyněk Havlíček, *Skutečnost snu*. Praha: Torst 2004, s. 218.

skutečně nového pohledu, nového hlediska (*točky zrenija*), nové ontologie. Implicitní kritika totalitních společností nebyla tedy obsažena jen v alegorické a motivické rovině, ale i v rovině formy — rozrušený celek popíral totální totalizující kompromis a soudobé společenské uspořádání, formální hra a otevřená narace umožňovali divákovi uniknout z předem daných významů a jednoznačně vymezené diktatury, hledat nové souvislosti a odkazy mezi-obrazy; v místě inscenování nových spojů, prvků starých i nových, citovaných i uměle vytvořených, paměti i fikce vznikala dynamický celek reflektující současné události. Experimentace tak nejen nově komentovala svět, ale nový svět i konstruovala, byť byl tento svět „paralelní“, „alternativní“ a hlavně značně „rozbitý“, „rozpadlý“ a absurdní, podobal se tedy tomu, který můžeme vidět na Kučerových fotografiích.

Experimentování s koláží, s destrukcí a konstrukcí je v SEDMIKRÁSKÁCH ještě v souladu s modernistickým paradigmatem — jednotlivé autonomní obrazy světa jsou umístěny vedle sebe, dostávají se do kontrastů, řadí se do lineárních řad a udržují určitou chronologickou následnost. Avšak podíváme-li se blíže na zkušební kopie, které se dochovaly v Kučerově archivu, nebo na úvodní scénu z filmu *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME*, můžeme vidět další fázi experimentování s médiem, která byla těsně navázána na Kučerův fotografický archiv. Kučera využíval fotografie organické a anorganické přírody jako pozadí jednotlivých obrazů — přiklonil se tak opět k původnímu, avšak nikoli historickému a dobovému, ale k archaickému (prajazyku u Grögerové a Hiršala), čímž se mohl přiblížit hledané/ztracené autenticitě, při současném odmítnutí víry v dějiny, které se začaly ukazovat jako zvrácené.

Jednotlivé obrazy v těchto filmech již nejsou umístěny „vedle sebe“, ale překrývají se do jednoho celku, vrství se a prolínají, difference se zmnožují, figury se vyčleňují z pozadí a opět s ním splývají, vnitřní koláž způsobuje imobilní mobilitu obrazu, ale nikoli časového (chronologického) řádu, ale řádu prostorového, respektive časoprostorového. Prostor a čas se stávají v těchto obrazech rovnocenné, čímž se ruší chronologie, prostor i čas jsou spíše rozměry, které postupným splýváním dovolují nahradit narušovanou dvojdimenzionalitu vícedimenzionalitou, simultánní existencí více rovin. Ambivalence je nahrazována polyvalencí, rozpad perspektivy je střídán aperspektivou, zpochybnění subjektivní percepce mnohoznačnou subjektivitou a perspektivní, komparace oddělených vjemů integrální percepce, která umožňuje spojování smyslových vjemů do jednoho svazku.

Podstatu této techniky lze charakterizovat termínem enantiosémie,³⁶⁾ kterým pojmenovává Jurij Girin jeden ze základních principů avantgardy, v mnohé předcházející právě Kučerovým mediálním pokusům.³⁷⁾ Enantiosémie popisuje spojené elementy, jež nelze oddělit do samostatných vrstev, souběžnost plochy i hloubky, latence i transparence, abstrakce i tělesnosti, utopičnosti i archaičnosti, stále probíhající destrukci a konstrukci. Struktura neustále se měnícího obrazu je, taktéž v návaznosti na historickou avantgardu, nejvíce ze všeho permutací, nikoli pouhou sérií dynamických změn a směn, ale spíše míšením a neustálou transformací média odpovídající i labilitě společenského řádu. A právě

36) Jurij Girin, *Avantgard v kulture 20 veka. 1900–1930. Teorii, istorii, peotika*. Imli ran 2010.

37) O této vazbě více viz Kateřina Svatoňová, Absurdní ekvivalent absurdního světa. Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery). *Cinepur* 21, 2014, č. 91, s. 80–84. Spojitost mezi českou novou vlnou a avantgardou dále rozvádí Jonathan Owen, *Avant-garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York: Berghahn Books 2011.

permutace je možná dominantou tohoto typu tvorby konce šedesátých let,³⁸⁾ která byla posléze zakázána právě pro svou „nečitelnost“ a mnohovýznamovost, pro zpochybňování jednoho řádu, normy.³⁹⁾ Permutace se jeví jako možnost, jak spojit technologii, techniku s uměním, jak rozšířit mediální hranice, jak čerpat z vlastních archivů, vytvářet nové vazby mezi jednotlivými prvky, rekontextualizovat je a představovat je v nejrůznějších možných kombinacích. Pro Kučerovu tvorbu může být zastřešujícím termínem i enantiosémie, která je ve svých polyvalencích souvztažná, jednotlivé série fotografií či filmy se doplňují a zároveň popírají, prolínají či vylučují; tvoří tak novou ontologii, která se již nepťá po samotné existenci zobrazovaných objektů či jejich původu, ale i na to, kde se nacházejí a jaký svět konstruují.

Tento text vznikl za podpory Grantové agentury ČR (14-13296P).

PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph. D. (1978)

Je odbornou asistentkou na Katedře filmových studií FF UK v Praze. Věnuje se především mediálněarcheologickému výzkumu, teorii a filosofii médií, proměně vnímání prostoru a času ve vizuální kultuře a vztahu filmu a jiných médií. (*Adresa:* Katedra filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, Náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; katerinasvatonova@gmail.com)

Citované filmy:

Démanty noci (Jan Němec, 1964), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969).

38) Do umění se v této době dostávají informační teorie, kybernetika či kombinatorika, které výrazně ovlivňují uvažování o umění, o jazyce i rytmu. Permutace je jednou z možností, jak zapojit tyto vědecké teorie do umění, zároveň je i teoreticky rozpracována, například v manifestu permutacionálního umění od Abrahama M. Moles, který byl u nás díky sborníku Hiršala a Grögerové znám. Abraham A. Moles, První manifest permutacionálního umění. Josef H i r š a l – Bohumila G r ö g e r o v á (eds.), c. d., s. 54–65. Kučerova tvorba se této poloze blíží pouze v případě obrazů pro *Laternu magiku*, případně v technických, neustále se proměňujících, pohyblivých obrazech. V ostatní tvorbě užívám „permutaci“ spíše jako metaforu, popisující vnitřní dynamiku jeho děl.

39) Zatímco v šedesátých letech bylo možné pomocí experimentace konstruovat nový svět, následující doba normalizace již nedovolovala překračování mediálních hranic. Experimentování se však/proto od sedmdesátých let pro Kučeru stalo do značné míry způsobem existence, „prostorem svobody“, možností tvůrčího bytí a „vnitřní emigrace“, jak lze vidět na zásadních odlišnostech mezi zkušebními kopiemi a výslednými snímky.

SUMMARY

Jaroslav Kučera's Experimental Points of View*An Attempt at an Analysis of a Cinematographer's Media Practice*

Kateřina Svatoňová

The text is focused on the personality of Jaroslav Kučera, one of the most significant Czechoslovak filmmakers of the second half of the 20th century. He is well-known as a progressive cinematographer, being the author of the visual style of numerous Czech films (among others, *DIAMONDS OF THE NIGHT*, *FRUIT OF PARADISE*, *ALL GOOD CITIZENS* and *ADELE HASN'T HAD HER DINNER YET*). He was also responsible for the staging of *Laterna Magica* productions (e.g. *Ulysses*), as well as being the director of the documentary *PRAGUE CASTLE*. There is even more to his work, however, (it also includes films devoted to the doctrines of the socialist state such as *CIRCUS IN THE CIRCUS*, entertaining films such as *JOACHIM*, *PUT IT IN THE MACHINE* and TV productions such as *THAT WAS A WEDDING, UNCLE!*)

Research dedicated to profiling this, as yet unexplored, cinematographer has been “complicated” by newly found and completely unknown files, which contain photographs, negatives, slides, family films, unreleased daily rushes, test shots and other materials on 16mm and 35mm film, along with commented screenplays, sketches, etc. The newly found files reveal that Jaroslav Kučera was not only a filmmaker, but also a significant photographer and multimedia artist.

The study presents these new aspects of the cinematographer Jaroslav Kučera and through his personality also explores various theoretical issues. It traces the (still unexplored) position of the cinematographer and his basic media practices: collecting, watching and experimenting. It focuses on the transformations of archives from the modern to the postmodern era, researches various points of view in relation to the image and engages with various forms of experimentation with the space of the image and in the image. The study is, thus, the first attempt at exploring a cinematographer's work from a theoretical perspective and at the same time the first attempt at challenging a number of the traditional claims concerning culture in Socialist Czechoslovakia.