

MARTIN ŠRAJER / 2. 7. 2020

Služebník krásné kinematografie

Národní filmový archiv vrací do kin v digitálně restaurované podobě film *Postřižiny*. Adaptace románu Bohumila Hrabala byla jedním z patnácti společných filmů režiséra Jiřího Menzela a kameramana Jaromíra Šofra. Jejich spolupráce tvoří leitmotiv čerstvě vydané knihy *Jaromír Šofr: Služebník krásné kinematografie*.

Publikaci s pevnou vazbou, lesklým papírem a bohatým fotografickým doprovodem (převážně z osobního archivu Jaromíra Šofra – odkud pocházejí také jeho vlastní malby) uvozuje vzpomínkový text samotného Šofra. To, co Šofr pouze stručně shrnuje, Jan Lukeš na následujících zhruba sto stranách zevrubněji rozvádí.

Vzhledem k populárně naučnému, nikoliv odbornému pojetí knihy autor nepoužívá poznámkový aparát, v němž by uváděl zdroje, ze kterých vychází. Nedlouhý seznam použité literatury se nachází v závěru biografické části (za ní ještě následují kapitoly věnované básnické, malířské a hudební tvorbě Jaromíra Šofra).

Mezi knihami najdeme i tak kuriózní a z hlediska faktografické spolehlivosti problematické tituly jako vzpomínání Josefa Škvoreckého na československou novou vlnu *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, *Lexikon českého filmu* nebo paměti Otakara Vávry. S archivními prameny zachycujícími např. výrobu jednotlivých filmů Lukeš nepracoval. Čerpal především z výroků Jaromíra Šofra, jak byly zachyceny během rozhovoru pro projekt České televize *Zlatá šedesátá*.

Pouze zlomky delšího povídání, které se uskutečnilo již 17. ledna 2007, se nakonec objevily ve vysílání. Lukeš na dialog se Šofrem navázal na přelomu let 2019 a 2020, kdy již šlo o „vzpomínkové reminiscence, rekapitulace, výklady a vysvětlivky a hodnocení“ sloužící přímo potřebám knihy.

Naznačené okolnosti by měly vést k obezřetnosti a ověřování informací ze strany čtenáře. Stejně tak ke kritičtějšímu čtení nabádá chybějící odstup Lukeše od osobnosti Jaromíra Šofra. Z vlídného tónu jeho textu a opakované potřeby obhajovat Šofrovy filmy i životní rozhodnutí (a ze zlehčování nebo opomíjení opozičních názorů) je zřejmé, že píše o příteli, k němuž chová velký obdiv. Ani styl Lukešova psaní ostatně není striktně věcný, ale plný knižních obrátů, ornamentů a přechodníků.

Nesporným přínosem knihy jsou nicméně zmíněné Šofrovy citace, kterými je Lukešův text štědře prostoupen. Pozornost si zaslouží zejména ty z nich, které se vztahují k technické stránce natáčení, nikoliv k politice, morálním ústupkům nebo osobním sporům, kde zřetelně chybí hlas, který by Šofrovi oponoval.

V první části, pokrývající kameramanovo dětství, studium a filmy z šedesátých let, například zmiňuje, jak se na počátku své kariéry společně s dalšími filmaři nové vlny inspiroval u svých francouzských kolegů a snažil se vytvořit českou verzi cinéma-vérité. Dále popisuje omezení daná neohrabanou dobovou technikou a srovnává rukopis různých tvůrců („Jak Menzel transfokátory nesnášel, tak Chytilová je vyhledávala a používala velmi razantním způsobem“, s. 32).

Do potěšujících technických detailů, které zřejmě ocení filmoví badatelé i lidé z oboru, Šofr zachází například při ohlížení se za Kachyňovým filmem *Ať žije republika*: „Kachyňa odmítl předem kontaktní zvuk, poněvadž věděl, že kamery na to zatím nejsou, a tudíž že potřebuje kameru Arriflex 35 IIC, pohyblivou, i když postavenou na stativu“ (s. 34). Na detaily pro fajnšmekry, týkající se často použitého formátu, filmového materiálu a způsobu svícení, jsou bohaté zejména pasáže vztahující se k filmům Jiřího Menzela, kterým je logicky věnováno nejvíce prostoru.

Šofr kupříkladu popisuje, v čem spočíval archaizující klíč zvolený pro *Ostře sledované vlaky* nebo jaká omezení s sebou při realizaci *Rozmarného léta* nesla nedostatečná kvalita jak v Československu dostupného barevného filmu, tak úrovně jeho laboratorního zpracování. V návaznosti na *Postřižiny*, idylicky změkčující Hrabalovu předlohu, Šofr zase uvádí, jak bylo specifického obrazového konceptu dosaženo metodou pre-flashingu, kdy je celý negativ před založením do kamery „rovnoměrně předsvětlen bílým světlem“. Touto modifikací barevného procesu s Menzelem údajně reagovali na nemožnost točit černobíle, jak by si přáli.

Obsáhlé citace o výtvarném pojetí toho kterého filmu kontrastují se Šofrovou poznámkou, že „Jiřího Menzela typickou zvláštností bývala nechuť k řečem o tom, jak bude film obrazově vypadat“ (s. 96). V případě *Konce starých časů* se režisér údajně omezil na zmínku o (Julien) Duvivierovi a přání, aby film vypadal jako „vybledlé (vyšisované) obrázky na porcelánu“ (s. 96). Šofrovi takto vágní vymezení stačilo, jak na několika dalších řádcích dokládá detailním popisem toho, jaký zvolil negativ a filtr, jak „znezřetelnil“ pozadí scény snížením hloubky ostrosti atd.

Hlavní zásluhu na tom, jak vypadají filmy Jiřího Menzela, bychom tedy zřejmě měli přisuzovat Šofrovi, který si volnost, jíž se mu s Menzelem dostávalo, sám pochvaluje (na jiné filmaře, kteří měli vlastní vizi a tvrdě ji prosazovali, například na Věru Chytilovou, tak přívětivě nevzpomíná).

Přes občasné neshody mezi Šofrem a lidmi, s nimiž (nebo pro něž) pracoval, vzdor podmínkám omezujícím uměleckou svobodu za komunismu a negativnímu hodnocení Menzelových filmů v kapitalismu, se celá kniha nese v duchu milého, nekonfliktního vzpomínání na staré časy. Jde tak o nenáročný text, který se lehko čte, stejně jako se na *Postřižiny* a jiné normalizační filmy Menzela a Šofra pro jejich bezbolestnost dobře dívá.

Jan Lukeš: *Jaromír Šofr: Služebník krásné kinematografie*. Praha: Česká televize, 2020, 192 stran.