

„MIMO PLÁN“: ČESKOSLOVENSKÝ ARMÁDNÍ FILM A PRAŽSKÉ JARO

Alice Lovejoy

Dne 21. června 1969 se skupina filmařů Československého armádního filmu (ČAF) vypravila s kamerami v ruce do centra Prahy a připojila se k tisícům účastníků pohřebního průvodu Jan Palacha. Jasný černobílý materiál vykresluje obraz města, jehož charakter určují davy: zachmužené tváře a sepjaté ruce zaplňují plátno a důvod srocní lze vyčíst jen z letmých pohledů studentské čestné stráže.

Režisér Ivan Balada sestavil krátce nato z natočeného materiálu elegický portrét metropole zmítané žalem s názvem LES. Jde však o elegii i v jiném smyslu, je to poslední film ze série avantgardních dokumentů vyrobených ČAF v 60. letech 20. století.

Právě těmito dokumenty se bude přítomná studie zabývat. Na základě zhodnocení jejich historie a způsobu výroby si kladu otázku, proč se experimentální filmová kultura – v té době daleko radikálnější po formální i politické stránce než filmy vzniklé mimo vojenské organizace – objevila v prostředí, kde bychom ji nejméně očekávali, v ČAF. Tvrdím, že důvody lze hledat v prolínání institucionální struktury, ekonomiky a filmové formy. ČAF měl v první řadě unikátní pozici v rámci československé filmové kultury a již od roku 1945 byl vyloučený ze struktur znárodněné kinematografie. Odklon tvorby a diskurzu od centrálně řízené ekonomiky v šedesátých letech pak vedl ke specifické filmové temporalitě a estetice. Experimentální kořeny těchto filmů můžeme hledat v institucích a ekonomice, a v tomto smyslu zvýrazňují složitý vztah mezi státem a filmovou výrobou v komunistickém Československu. Kromě toho nabízejí nový pohled na zařazení a genezi filmových avantgard.

ČAF v poválečném období

ČAF měl v poválečném Československu od roku 1945 zvláštní postavení. „Dekret prezidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu“ tehdy převedl moc nad filmovou výrobou, distribucí a předváděním do rukou státu, ale ministerstvo obrany (které vyrábělo filmy

od roku 1919) bylo z této podřízenosti vyloučeno.¹⁾ Zatímco v raných poválečných letech armádní studio (tehdy Vojenský filmový a fotografický ústav) do kulturního prostředí příliš nezasahovalo, s nástupem Alexeje Čepičky do funkce ministra obrany dne 25. dubna 1950 se situace začala měnit. Známy megaloman Čepička viděl ve filmu prostředek ke zvýšení prestiže armády u veřejnosti, ale také ke zvýšení prestiže vlastní. Věnoval studiu rozsáhlé zdroje, najal nový personál (režiséry, kameramany, vedoucí výroby atd.) a zavedl také zvláštní program základní vojenské služby: filmaři – mezi nimi někteří nedávni absolventi FAMU – prošli povinnou dvouletou vojenskou službou v ČAF.²⁾

I když chtěl Čepička využít ČAF pro zvýšení prestiže u veřejnosti, vedení studia bylo čistě vojenské. ČAF spadalo pod vedení Hlavní politické správy (HPS), což byl orgán Československé armády zodpovědný za propagandu a politickou výchovu. Studio však vyrábělo filmy jak pro HPS – která zadávala výrobu propagandistických, vzdělávacích nebo uměleckých filmů pro civilisty i členy armády –, tak pro Správu bojové přípravy (SPB), která pověřovala studio výrobou instruktážních filmů pro různé složky armády. Od roku 1962 vyráběl ČAF také filmy pro externí organizace, přičemž největší z nich byly ministerstvo vnitra, které zadávalo studiu výrobu instruktážních filmů pro policisty, Československá televize a Vládní výbor pro cestovní ruch.³⁾

Podle historika Václava Šmidrkala se sice struktura ČAF často měnila, ale stabilně byla rozdělená na čtyři oddělení: úsek výrobní, provozní a technický; úsek vojenský; úsek umělecké tvorby (dramaturgie); a úsek ekonomický. Působily zde dva poradní výbory, které se zaměřovaly na „ideologicko-umělecké“ záležitosti (Ideologicko-umělecká rada) a na záležitosti týkající se uměleckých a technických aspektů filmu (Umělecko-technicko-ekonomická rada).⁴⁾ Vedení studia tvořily tři klíčové postavy. „Náčelník“, volený HPS, „rozhoduje o všech otázkách vojenských, hospodářských, kádrových a organizačně provozních s výjimkou otázek uměleckých“.⁵⁾ Jeho zástupcem a uměleckým ředitelem byl „vedoucí dramaturg“ (někdy též označovaný jako „umělecký vedoucí“), který „odpovídá za ČAF ve všech otázkách ideově uměleckých“ a který byl také jmenován vedením HPS.⁶⁾ Vedoucí dramaturg řídil dramaturgickou skupinu, která zahrnovala tři oblasti: dokumentární filmy pro HPS, instruktážní filmy pro SPB a týdeníky.⁷⁾ Poslední, a pro naši analýzu nejvýznamnější úlohu, měl ekonomický náměstek (někdy označovaný jako ekonomický a výrobní náměstek).

1) Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu, č. 50/1945 Sb. Dostupné online: <<http://www.lexdata.cz/web/lexdata.nsf>>, [rev. 30. 5. 2010].

2) VÚA Praha, fond MNO 1955, k. 41, sign. 24/19/1-6, i.č. 204. V ČAF vykonali vojenskou službu například Vojtěch Jasný, Zbyněk Brynych, Karel Kachyňa, Ladislav Helge, Jiří Menzel, Pavel Juráček a další.

3) Václav Š m i d r k a l, *Armáda a stříbrné plátno: Československý armádní film 1951–1999*. Praha: Naše vojsko 2009, s. 19.

4) Tamtéž, s. 9.

5) Statut Československého armádního filmu – předložení ke schválení, 23. duben 1955. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 1, sv. 38/5 (Tajné spisy 1955), č.j. 0176-9.

6) Tamtéž.

7) V. Š m i d r k a l, c. d., s. 9.

Statut ČAF z roku 1955 vytyčuje hlavní úkol studia následovně: „Úkolem ČAF je vyrábět výcvikové, dokumentární, populárně-vědecké a zpravodajské filmy a spolupracovat na výrobě uměleckých hraných filmů s Československým státním filmem.“⁸⁾ Podle citovaného dokumentu je cílem těchto filmů:

zvyšovat bojeschopnost a politickou připravenost armády a civilního obyvatelstva; pomáhat šířit myšlenky proletářského internacionalismu a socialistického vlastnictví, vychovávat k národní hrdosti a bezmezné oddanosti lidu, straně a vládě, vychovávat k lásce k Sovětskému svazu; pomáhat velitelům a politickým pracovníkům v jejich práci, zvyšovat vojenské umění příslušníků armády, vést je k dokonalému ovládnutí vojenské techniky, k mistrovskému ovládnutí zbraní; vést vojáky ke kázni, k věrnosti k vojenské přísaze, statečnosti a osobní odpovědnosti za obranu své vlasti.⁹⁾

Vojenská Ústřední distribuce filmů distribuovala filmy v souladu se zaměřením na vzdělávání armády zejména do kin ve vojenských kasárnách, v učebnách, do politicko-vzdělávacích center, akademií a univerzit. Šmidrkal píše, že v roce 1970 měla Československá armáda 500 stálých vojenských kin a 672 putovních kin.¹⁰⁾ Produkce ČAF byly občas promítány i v „nevojenských“ kinech a na „nevojenských“ filmových festivalech, ale i na specializovaných vojenských filmových festivalech, a to mezinárodních (např. festival vojenského filmu ve francouzských Versailles) i v rámci zemí Varšavské smlouvy, která od svého založení podporovala úzkou spolupráci mezi vojenskými studii členských zemí, podněcovala koprodukce, výměny technických a propagandistických filmů a zvláštní setkání a shromáždění.

Na vojenských základnách se promítaly většinou instruktážní a propagandistické filmy. Co však bylo na československé armádní filmové kultuře unikátní a v 60. letech zvláště živé, byla síť vojenských filmových klubů. Armádní filmové kluby byly vytvořeny podle modelu civilních filmových klubů, který zahrnoval přednášky a diskuze po filmech, přičemž cílem bylo „seriózně a soustavně vést diváky k chápání filmového umění“.¹¹⁾ Program těchto klubů nabízel například „Dějiny československého filmu“ a cyklus Chaplinových filmů, individuální projekce zahrnovaly Bergmanovy *LESNÍ JAHODY* a *SEDMOU PEČETÍ*, Resnaisův film *HIROŠIMA, MÁ LÁSKA*, Antonioniho *NOC a ZATMĚNÍ*, Tarkovského *IVANOV* a řadu filmů československé nové vlny. Novinář Luděk Čermák odhadl, že počet vojenských filmových klubů převyšoval v roce 1968 počet běžných filmových klubů.¹²⁾

8) Statut Československého armádního filmu – předložení ke schválení, 23. duben 1955. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sv. 38/5 (Tajné spisy 1955), čj. 0176-9.

9) Tamtéž.

10) V. Š m i d r k a l, c. d., s. 17.

11) Luděk Č e r m á k, Filmové kluby v armádě. *Záběr* 1, 1968, č. 21, s. 6.

12) Tamtéž.

Rok 1968 a armáda

Všechny tyto faktory – vyloučení ČAF ze znárodnovacího dekretu (a tedy z přímého dohledu Ústředního výboru), prostředky, které Čepička vyhradil studiu, sofistikovaná filmová kultura na vojenských základnách a přítomnost filmařů – absolventů FAMU – připravily půdu pro zrod experimentální dokumentární kultury v armádě na konci 60. let. V průběhu dekády se „propagandistická“ (tedy nonfikční) výroba skutečně proměnila z převážně výkladových nebo didaktických filmů – které byly veskrze vojenské – na filmy zcela propojené s československou dokumentární a uměleckou filmovou kulturou. Patří sem například satirický, téměř brechtovský týdeník Karla Vachka ARMÁDNÍ FILMOVÝ MĚSÍČNÍK 3/65, který měl dle zadání oslavovat dvacetileté výročí osvobození Československa, ale místo toho útočil na samotnou myšlenku války.

Vývoj od filmů typu TANKOVÁ BRIGÁDA k ARMÁDNÍMU FILMOVÉMU MĚSÍČNÍKU 3/65 dosáhl vrcholu mezi lety 1967 a 1970, když se Československá armáda – a zejména HPS, pod jejíž záštitou byl ČAF provozován – intenzivně zapojila do reforem v rámci Pražského jara. Reforma se v případě ozbrojených sil zaměřovala na několik oblastí. Zaprvé šlo o národnostní otázky, zejména týkající se nerovného postavení Slováků v armádě.¹³⁾ Zadruhé šlo o sblížování se Západem, které se projevilo ve dvou květnových událostech roku 1968: rehabilitace generála Karla Kutlvašra a vydání memoranda strategických expertů Vojenské akademie Klementa Gottwalda“, které nastínilo novou vizi československé vojenské politiky, v níž byla nejvýznamnějším prvkem normalizace vztahů se Západním Německem. Memorandum také zdůraznilo třetí zásadní téma: roli komunistické strany v ozbrojených složkách, která podle autorů brzdila růst armády.¹⁴⁾

Radikální reformní politika Československé armády vyvrcholila v červenci roku 1968. V tomto měsíci byly na československém území prováděny manévry vojsk zemí Varšavské smlouvy, ale sovětské jednotky neopustily zemi, jak bylo původně plánováno.

Bývalý šéf HPS a člen Ústředního výboru generál Václav Prchlík na tiskové konferenci konané 15. července připustil, že Československá armáda nevěděla, kdy jednotky odejdou, čímž naznačil, že došlo k přerušení komunikace mezi sovětskou a československou armádou: „Zítra,“ řekl Prchlík mnohoznačně, „budeme moudřejší než dnes.“¹⁵⁾ Sarkastický tón přítomný v tomto prohlášení měl politické důsledky, které vyústily v sovětskou intervenci v HPS, v níž Prchlík pomáhal budovat liberální kulturu: 17. července byl její šéf Egyd Pepich nahrazen konzervativně smýšlejícím Františkem Bedřichem.¹⁶⁾ Na začátku srpna, méně než dva týdny před invazí, byl i sám Prchlík odvolán z Ústředního výboru. Veřejnost proti tomuto kroku protestovala, což dokládalo Prchlíkovo popularitu, ale také rozsah, v jakém veřejnost chápala armádu jako spojence v reformním procesu.¹⁷⁾

13) Zdeněk Hejzlár – Vladimír Kusín, *Czechoslovakia 1968–1969: Chronology, Bibliography, Annotation*. New York: Garland 1975, s. 19; Condoleezza Rice, *Sovětský svaz a československá armáda, 1948–1983: Nejisté spojení*. Praha: XYZ 2005, s. 132.

14) C. Rice, c. d., s. 127–130.

15) Citováno v C. Rice, c. d., s. 140.

16) C. Rice, c. d., s. 154.

17) Z. Hejzlár – V. Kusín, c. d., s. 70–71.

Rozruch v armádě v létě roku 1968 zřejmě neměl velké důsledky pro produkci ČAF a studio nadále odráželo – jako již od roku 1967 – liberální institucionální kulturu HPS. Filmaři si mohli svobodně volit témata a styly pro svou práci a cenzura prakticky neexistovala. V té době se většina filmů tohoto oddělení tak či onak dotýkala reformního procesu, invaze nebo jejích následků. Některé zdůrazňovaly klíčová témata procesu liberalizace (např. národní suverenitu), jiné invazi samotnou. Další, například LES, zachycovaly události roku 1968 způsobem produkce typickým pro toto období, během něhož se výroba některých filmů děla „mimo plán“. Tento pojem označoval filmy, které nebyly předem zaznamenané v rozpočtu studia a které vznikaly, když filmaři naráželi na dobové události. V tomto ohledu pravděpodobně nejlépe demonstrují zapojení ČAF do společenského a politického klimatu roku 1968, během něž se svět rychle měnil.

„Plán“ a dokumentární film v komunistickém Československu

Termín „mimo plán“ se poprvé objevuje zřejmě ve „Zprávě o plnění plánu“ šéfa ČAF Bedřicha Bendy pro první kvartál roku 1968, napsané 26. dubna stejného roku. Benda zde zmiňuje, že jeden film, PANYCHIDA 36 (později pojmenovaný METRUM), byl vyroben „mimo plán“.¹⁸⁾

Podobné zprávy byly archivovány už od vzniku ČAF a odrážely dva organizační dokumenty, které vymezovaly práci studia v daném roce: tematický plán a výrobní plán. První se zabýval dramaturgickým přehledem daného roku, druhý fungoval jako rozpočet. V ČAF, stejně jako kdekoli jinde v komunistickém Československu, byl pojem „plánování“ spojen s určitým typem diskurzu, který zahrnoval pojmy jako „plnění plánu“, „překročení plánu“, „nedostatky“ a dokonce adjektiva: například v sekci pojmenované „Zásady řízení a hospodaření ČAFS“ říká statut studia, že ČAF „je nutno řídit a organizovat plánovitě“.¹⁹⁾ Tento diskurz byl nejen ekonomický, ale také temporální, obsahoval termíny jako „předvídavý“ a „budoucí roky“, které zdůrazňovaly temporalitu implicitní ve víceletých plánech zaměřených v zásadě na předpovídání (ekonomické) budoucnosti.

Filmaři a kritici začali používat v diskuzích o nových možnostech zejména dokumentární filmové výroby jazyk ekonomické reformy, čímž navázali na zmíněné propojování diskurzu filmové výroby a širší ekonomické a politické sféry. Antonín Navrátil například v dubnu roku 1965 podrobně popsal v článku „Prokleté měsíce“ v časopisu *Film a doba* způsoby, jimiž plánované hospodářství ovlivnilo výrobu v Krátkém filmu, a nedostatky plánování jakožto modelu filmové výroby. Sarkasticky píše:

18) Zpráva o plnění plánu HOZS za I. čtvrtletí 1968, 26. dubna 1968. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/1-N, č.j. 166.

19) Návrh statutu ČAFS, 7 července 1958. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 10/11, č.j. 407.

Že v oblasti tak specifické, jako je dokumentární tvorba, nemusí vždy všechno vyjít podle plánu, je nasnadě. Jsou tisíce směšně malicherných příčin, které [...] ohrožují úmysly a plány režiséra, kameramana, vedoucího výroby. Čtvrtletní plán studia však nesmí ohrozit žádná z nich.²⁰⁾

Navrátil zde myšlenku plánování přesouvá z ekonomického významu do abstraktnější meditace o dokumentární tvorbě. Tvrdí, že dokumentární filmy mají svou vlastní temporalitu, v níž do výroby vstupují „malicherné příčiny“ a, jak lze dále odvodit, jejíž součástí jsou spontaneita a nahodilost. Nemohou být plánovány na čtyři roky dopředu ani načasovány, aby korespondovaly s čtvrtletním rozpočtovým systémem vytyčeným státem. Přesně tyto problémy s plánováním v dokumentární tvorbě nastaly při výrobě snímku *METRUM*. Na začátku byl plán: pověření Svazu československo-sovětského přátelství z roku 1967 k výrobě dokumentárního filmu o moskevské dopravě. Balada a Šajmovič se měli vydat na cestu. Jak ale vzpomíná Šajmovič v rozhovoru z roku 2003, když filmaři dorazili do Moskvy, byli zklamaní:

Štáb odjel do Moskvy, kde jsme obhlíželi depa všech veřejných dopravních prostředků. Samotné nás překvapilo, jak ta doprava může vůbec fungovat. [...] Pro filmování prostředí nudné, žádná inspirace. Lidi uzavření, mluvící do kamery v agitačních heslech.²¹⁾

Šajmovič ovšem dodává:

Až jednoho dne jsme nastoupili do metra. Strnuli jsme. Oněměli a byli šokováni. To byl zážitek! To bylo o něčem. Mělo to sílu. Rytmus. Přesně to fungovalo! [...] Okamžitě a jednoznačně jsme se shodli, že to je naše parketa. Rozhodli jsme se, že film prostě musíme natočit tady. Je to doprava? Je!²²⁾

Filmaři tedy upustili od výkladového dokumentu, který původně plánovali, a vytvořili film, jehož charakter definovalo setkání s *lokací* metra – davy proudící nahoru a dolu po obrovských eskalátorech a halami a šerosvitem obličejů a těl, architekturou podobnou katedrále. Hlavním partnerem při budování atmosféry filmu byla Šajmovičova ruční kamera, která sama vytváří efekty v závislosti na lokaci: Šajmovič například využívá eskalátory jako náhražku kamerové jízdy a na konci filmu cestuje vlakem z temnoty do venkovního světla, přičemž kombinací přirozeného osvětlení a fixované clony se obraz vyšisuje do běla.

Tyto techniky založené na podmínkách v konkrétní lokaci vytvářejí efekt, který je v jistém smyslu přesně tím, co Svaz československo-sovětského přátelství zamýšlel: čistý dokument o dopravě v Moskvě v tom smyslu, že metro bylo integrováno do vzhledu filmu. Na jiné rovině však tato reportáž přesahuje každodennost: díky kombinaci architektury

20) Antonín N a v r á t i l, Prokleté měsíce. *Film a doba* 11, 1965, č. 3, s. 163.

21) Juraj Š a j m o v i č, *Duch času: Mezi fotografií a filmem*. Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 8.

22) Tamtéž.

a Šajmovičovy práce se světlem působí metro téměř posvátně. Linearita, pohyb eskalátorů a pohyb v posledním záběru sugeruje mesiášskou dimenzi prostoru, která je zdůrazněná liturgickou hudbou (panychida) propojenou s bzukotem, cvakáním a duněním metra.

Formální dualitu ztělesněnou METREM odráží také historie recepce tohoto filmu. „Po schvalovací projekci,“ vzpomíná Šajmovič, „si vojenští papaláši v Praze trhali vlasy a ihned vyslali jiný štáb, aby pro objednávku SČSP natočil o moskevské dopravě ten správný film.“²³⁾ Po této projekci však dramaturgové ČAF vzali METRUM pod svá křídla a v roce 1969 vyhrál (společně se snímkem V SRDCI EVROPY Drahoslava Holuba) první cenu pro dokumentární film na filmovém festivalu Dny krátkého filmu v Karlových Varech.²⁴⁾ Porota psala o filmu jako o „objevném autorském činu, který dává obrazu velkoměstské podzemní dráhy vyrůst v sugestivní podobenství osudu moderního člověka, poznamenaného odcizením a bezmocí“.²⁵⁾

V jistém smyslu se METRUM rozdělilo na dva různé projekty. Prvním bylo původní zadání, které sloužilo k upevnění kulturních styků mezi Československem a Sovětským svazem: film nazvaný MOSKVA a zřejmě doručený SČSP bez zmínky o tajném dvojčeti. Druhý projekt, METRUM, byl v české dokumentární komunitě, byť jen dočasně, oslavován jako výjimečné dílo. Na tomto příkladu vidíme, že termín „mimo plán“ fungoval na rovině taxonomické i institucionální. Na té první označoval způsob natáčení založený na setkání filmaře se světem. Na druhé rovině potom vytvářel rétorický prostor pro filmy typu METRUM v rámci ČAF, čímž odrážel dualitu zprostředkovanou příběhem tohoto filmu.

„Mimo plán“ po invazi

Po filmu METRUM se snímky vyráběné „mimo plán“ začaly objevovat v záznamech ČAF častěji. V Bendově druhé čtvrtletní zprávě z roku 1968 vydané 26. července 1968 – deset dní po Prchlíkově tiskové konferenci – rozebíral ředitel studia myšlenku „plánu“ podrobněji:

Ještě před vlastním komentováním jednotlivých ukazatelů chceme připomenout zvláštnost průběhu jejich plnění v 1. pololetí 1968, která spočívá v tom, že se oproti minulým létům daleko více rozešly naše představy zapsané v plánu od jeho skutečného plnění.

Ve filmové tvorbě tomu bylo vždy tak, že plán nemůže vystihnout realizaci, jako je tomu u běžné společenské výroby, už proto, že v době jeho sestavování je kromě tematického plánu známo málo perfektních podkladů.

Obrodný proces zasáhl i do filmového podnikání – filmová tvorba se snaží být jeho pevnou součástí – což se projevilo jak na titulové skladbě, tak zejména na rozpra-

23) J. Š a j m o v i č, c. d., s. 9.

24) Zpráva o plnění plánu u HOZS za II. čtvrtletí 1968, 26. července 1968. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/1-N, č.j. 368; *Filmový přehled* 20 1969, č. 13, s. 2.

25) Tamtéž.

covanosti. Tyto skutečnosti dále ještě umocnily tradiční poznatek, že půl roku ve filmové tvorbě je doba, která neumožňuje přesvědčivě postihnout její skutečný vývoj tak, jak se odráží v ekonomických výsledcích.

Proto naše zpráva může postihnout pouze určité základní rysy průběhu plnění ukazatelů a klade si spíše za cíl pouze informovat a být východiskem pro rozhodnutí v řízení studia v souladu s poznatky dalších měsíců.²⁶⁾

Druhý odstavec Bendova textu odráží Navrátilovu kritiku „plánované“ výroby v dokumentárním filmu.²⁷⁾ Benda kritizuje, podobně jako Navrátil, způsoby, jimiž ekonomické plánování diktuje určitou temporalitu filmování a klade rovnítko mezi filmovou výrobou a průmyslovou nebo zemědělskou výrobou. Třetí a čtvrtý odstavec vyžadují podrobnější rozbor. Termín „rozpracovanost“ a doporučení vedoucím studia, aby činili rozhodnutí o dalším směřování ČAF ad hoc, si žádá zpomalení plánů a jejich přizpůsobení něčemu, co bychom mohli označit jako „dokumentární čas“. Autor usuzuje, že tento nový typ temporality nemůže být předvídan dopředu. Místo budoucnosti se soustřeďuje na současnost a každodennost.

„Dokumentární čas“ zmíněný Bendou může odrážet i temporalitu období mezi lednem 1968 a měsíci po invazi, během nichž se politická situace dramaticky ze dne na den změnila. Jak uvádějí některé dobové záznamy (například knihy *Czechoslovakia 1968–1969: Chronology, Bibliography, Annotation* a *The Czech Black Book*²⁸⁾), čas byl zhuštěný – a rozbitý – nejdramatičtěji v průběhu invaze, což odrážejí i Bendovy zprávy o plnění plánu po srpnu 1968. Například ve zprávě za třetí kvartál roku 1968 Benda nejzapáleněji a nejintenzivněji kritizuje centrální plánování ve filmové výrobě:

Dříve než se dostaneme k tomu, abychom komentovali formulář plnění plánu u HOZS za I.–III. čtvrtletí 1968, chceme obrátit znovu Vaši pozornost na obdobnou zprávu za 1. pololetí t.r., ve které jsme upozornili na mimořádnost roku 1968, pokud se týká filmové tvorby.

Zdůrazněný jev, že se představy zakotvené v plánu roku 1968 rozcházejí v 1. pololetí od jeho skutečného plnění, byl ve III. čtvrtletí t.r. ještě vnějšími vlivy v souvislosti s událostmi po 21. srpnu. Tyto události znemožnily po určitou dobu nejen pokračovat v plánované tvorbě, ale i ovlivnily její budoucí vývoj, který zatím co do obsahu není možno přesněji vyjádřit.

Formulář HOZS, jak je známo, nevyhovuje povaze činnosti I. ekonomickému modelu Studia ČAF a zmíněné okolnosti jej nadto za III. čtvrtletí ještě více vzdalují vyjádření skutečné činnosti.

Tento rozpor mezi skutečností a plánem vychází, již jako celou dobu předtím z konstrukce plánovaného zisku, která neuvažuje rozpracovanou výrobou, zatím

26) Zpráva o plnění plánu u HOZS za II. čtvrtletí 1968, 26. července 1968. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/1-N, č.j. 368.

27) Je možné, že Benda Navrátilův článek četl a použil jeho jazyk, i když to nelze ověřit a zdá se to nepravděpodobné, vezmeme-li v úvahu, že Bendova role byla převážně vojenská.

28) Robert Littlell (ed.), *The Czech Black Book*. New York, Praeger 1969.

co nerozdělený hospodářský výsledek podle účetní uzávěrky zůstatek rozpracované výroby zahrnuje.

Okolnost, že při sestavování plánu nemůžeme pracovat s pevnou kalkulací, i nadále znamená, že plánovaný zisk vyjadřuje spíše snahu splnit povinnost vůči státnímu rozpočtu, vnitropodnikově činit opatření ke snižování nákladů, než záměrnou tvorbu zisku z jednotlivých filmů.²⁹⁾

Benda zde soudí, že invaze měla na výrobu ještě větší vliv než reformy, a studio dokonce muselo kvůli ní na čas zastavit práci. Idea výroby „mimo plán“ se tedy zdá být pevně svázána s událostmi roku 1968, které přerušily plynutí času na obecnější rovině.

V této zprávě lze vysledovat rozhodující kritérium pro vyhodnocení účinku roku 1968 na dokumentární film: představa „skutečnosti“, která je, jak Benda tvrdí, v konfliktu „s plánem“. Benda rozpoznává „rozpor mezi skutečností a plánem“, což připomíná Navrátilovo volání po novém způsobu dokumentární filmové výroby, v němž mohou filmaři narážet na události tak, jak se odehrávají, a nejsou přitom závislí na tematickém nebo časovém plánu. Přesně to se stalo u série filmů produkovaných ČAF „mimo plán“ v letech 1968, 1969 a 1970. Některé z těchto filmů, např. *Balaďův LES*, se zaměřují na důsledky invaze pro civilní život. Jiné – *LEKCE*, *34 ŽENY*, *BARVOTISK*, a *VES Vladimíra Drhy* – zkoumají její důsledky pro armádu. Ve shodě s názory Navrátila a Bendy, že k zachycení měnící se „reality“ a temporality roku 1968 je nejvhodnější estetika vérité, vycházejí tyto filmy v některých aspektech ze cinéma vérité nebo reportáže, zejména co se týká výrobního procesu. V návaznosti na *METRUM* však charakteristická estetika těchto filmů těží z prolínání reportážních dimenzí s abstraktními či subjektivními prvky: prvky, které možná lépe než cinéma vérité zachycují míru, v níž byl svět převrácen na ruby invazí a jejími důsledky.

Balaďův LES (1969) ukazuje časové dimenze bytí „mimo plán“. Film dokumentuje, podobně jako *METRUM*, setkání s neplánovanou událostí (pohřební průvod Jana Palacha). Balaďa poznamenává, že během Palachova pohřebního průvodu byl „každý, kdo měl kameru – od Krátkého filmu až po zpravodajství“ venku a natáčel, „většinou ale točili reportážně“.³⁰⁾ *LES*, který točil kolektiv kameramanů podle instrukcí Baladi a Šajmoviče, byl jiným typem filmu. „Hledal jsem vyjadřovací prostředky, které by vytvořily metaforu,“ říká Balaďa. „Vzpomněl jsem si na Gorkého básnickou prózu *O Dankově planoucím srdci* [povídka „*Stařena Izergil*“, pozn. autorky]. Podle textu byla složena kantáta a předem jsme věděli, že ji chceme využít. Film tak nenabízí reportážní vylíčení pohřebního průvodu.“³¹⁾

V *LESE* skutečně není téměř žádný výklad; tento film, stejně jako *METRUM*, sestává převážně ze záběrů davu, což mu propůjčuje ohromující dojem z masy. Nedostatek vysvětlujících detailů koresponduje s prostorovou neurčitostí. *LES* začíná podobně jako *METRUM* sérií jízdy. Některé zachycují sotva zřetelné postavy stojící v řadě ve tmě před

29) Zpráva o plnění plánu u HOZS za III. čtvrtletí 1968, 29. října 1968. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/1-N, č.j. 546.

30) Rozhovor s Ivanem Balaďou vedla Alice Lovejoy, 15. září 2008.

31) Tamtéž.

úsvitem; jiné záběry jsou vychýlené směrem nahoru a ukazují pouliční osvětlení a obrysy střech proti obloze. Stejně jako záběry davu neukazují divákovi, kde se nachází, i tyto „ustavující“ záběry zprostředkovávají lokace neurčitě, jako by snad ani nebyly důležité. Pocit nezakořeněnosti zintenzivňuje časté využívání frontálních záběrů tváří a těl, nebo záběrů z extrémního nadhledu, které zabírají postavy proti zemi, ale nikoliv v prostorovém – nebo historickém – kontextu.

Pro Baladu představuje tato nehybnost a dekontextualizace součást metaforického náboje filmu, a funguje ve spolupráci se zvukovou stopou. Gorkij vypráví příběh mladého muže, Danku, který vede zotročené lidi z temného, nebezpečného lesa a svítí svým vlastním hořícím srdcem. Když se dostanou z lesa, Danko umírá jako mučedník, aniž by mu lidé poděkovali. Tato metafora je v LESE složitě využita. Balada klade rovnítko mezi postavou Danku a Palacha, současně ovšem kritizuje československou společnost po invazi v roce 1968 a poznamenává, že záběry stáze a smutku zdůrazňují nepřítomnost akce nebo odporu. Tuto myšlenku dále podtrhuje konec filmu, v němž se shromážděný dav rozchází: „Smutek byl opravdový a velký,“ říká Balada, „když ale průvod skončil, lidé šli rychle domů, jako z fotbalového zápasu [...] Tak jsem to dal na konec, protože jsem cítil, co se nakonec opravdu stalo, že lidé rychle zapomenou [...] Zatímco METRUM končilo světlem, tady se lidé rozdělili, rozprchli.“³²⁾

I když LES využívá stejný styl jako METRUM, liší se od svého předchůdce nejen způsobem využití prostoru (lokace), ale také způsobem využití času. Na úrovni mizanscény je LES ovládnut nehybnou přítomností postav a akcí na plátně; není tu žádná kinetická logika, která by „posouvala“ vyprávění kupředu. Současně se rozpíná dopředu v čase, směrem do normalizace. Na rozdíl od METRA, jehož mesianistický čas může být interpretován jako záruka budoucího vykoupení, v LESE není podobné vykoupení čitelné. Dav se rozchází, ale kamera zůstává na stejném místě a ve stejném čase: v pohřebním průvodu, po roce 1968.

Tetralogie přesunu

Zaměřuje-li se LES na důsledky invaze pro civilní život v Československu v roce 1968, pak série armádních filmů z roku 1969 objasňuje něco méně srozumitelného: důsledky invaze pro řadového československého vojáka. Invaze a okupace skutečně zcela oslabil Československou armádu na vlastní půdě, přičemž vojáci dostali rozkaz zůstat v kasárnách, zatímco vojska Varšavské smlouvy vstoupila do země, a armáda byla během okupace neutralizovaná. Není tedy překvapivé, že se z „neplánovaných“ filmů ČAF z roku 1969 zhruba tři čtvrtiny zaměřovaly na vojenská témata.

Nejvýznamnější z nich byla „neplánovaná“ tetralogie režiséra Vladimíra Drhy a kameramana Karla Hložka, která – s charakteristickou kombinací prvků reportáže a abstrak-

32) Ibid. Vedle této jednoduché podobnosti mezi Dankem a Palachem se zde objevuje složitý vztah k Sovětskému svazu, k němuž odkazuje adaptovaný příběh Maxima Gorkého – jednoho z „nejoficiálnějších“ spisovatelů Sovětského svazu. Balada má však vášnivý vztah k ruské kultuře. Jeho celovečerní film vytvořený v Československém státním filmu ARCHA BLÁZNŮ z roku 1970 je adaptací Čechovova „Pavilonu číslo 6“.

ce – reaguje na přesun československých jednotek ze základen v Praze a okolí na východní Slovensko v září roku 1968.³³⁾ Cílem přesunů bylo zdánlivě uvolnit prostor pro okupační vojska, obecně se však vědělo, že mají zabránit odporu proti okupaci ze strany reformistické armády. „Tetralogie přesunu“ začíná LEKCI (chvillemi sarkastickým, chvílemi pochmurným dokumentem o tom, jak vojáci balí středočeskou základnu a „vítají“ nové obyvatele) a pokračuje 34 ŽENAMI a BARVOTISKEM (první sleduje 34 žen důstojníků z Prahy na víkendové návštěvě v potenciálním novém domově ve Slovenském městě Humenné; druhý dokumentuje první „vojenskou svatbu“ v únoru roku 1969 mezi přesunutým vojákem a místní dělnicí z textilního závodu).

LEKCE je ostře ironická už od prvních záběrů, v nichž se za tónů okázalého vojenského pochodu objeví dvě informace: „Ministr národní obrany vydal v září t. r. rozkaz k přesunu vojsk z několika posádek v okolí Prahy na východní Slovensko. Účelem bylo uvolnění vojenských objektů.“ Druhá říká: „Rozkaz byl splněn.“ Za zvuků stejného vojenského pochodu vidíme (z pohledu jedoucího tanku) obyvatele měst – důchodce, školáky, mladé ženy s květinami – jak mávají vojákům, kteří projíždějí ulicemi, a vojáky, kteří přesouvají základnu a její vybavení přes celou zemi.³⁴⁾ Pochod končí náhle a symbolicky, když tank zastaví s hlavní zakrytou československou vlajkou před betonovou zdí: už není kam jet.

Chmurná, místy strašidelná zvuková stopa střídá v následující části pochod, zatímco se kamera potuluje v kasárnách, které budou brzy opuštěné, a zachycuje napůl demontované prostory ve velmi dlouhých záběrech. Tato část je opět podkreslena zvukem a, zatímco se rozezná bubny dalšího pochodu, opakuje se v obraze tropus, který prochází celým filmem: velký socialisticko-realistický obraz přenášený z kasáren do skladu. Poslední záběr filmu rámuje obraz venkovaneček v rozbitém okně skladu, přičemž ženy jsou jakoby uvězněné za mřížemi. S utichnutím pochodu obraz vypadne z okna a zanechává rozbité tabulky černé a prázdné. *Filmový přehled* popisuje konec takto: „Čtyři vojáci vnášejí ‚kultovní‘ obrazy do malých dvířek [...]. Za zamřížované okénko je vnesen obraz s kolchoznicemi, klesne a zapadne. Za mříží zůstává jenom tma.“³⁵⁾ Je-li tato sekvence explicitně politická zachycením fatální deziluze z komunistické strany, prázdný rám okna také vnucuje myšlenku, že zde zůstává prostor pro novou formu reprezentace. Mimo jiné i pro tu, kterou představuje LEKCE a další „neplánované“ filmy.

Následující filmy autorů Drhy a Hložka, 34 ŽENY a BARVOTISK, vycházejí z této estetiky a zachycují důsledky událostí zobrazených v LEKCI. 34 ŽENY sleduje třicet čtyři manželek důstojníků na víkendovém zájezdu do Humenného, přičemž cestou vlakem se je vojensktí velitelé snaží přesvědčit – nekonečnými proslovky i velkou dávkou alkoholu – aby se přestěhovaly za přesunutými manžely. Tematizací osobních životů vojáků tento film předznamenává BARVOTISK, který se zaměřuje na „vojenskou svatbu“. Zatímco film 34 ŽENY kritizoval přesun kvůli extrémní vzdálenosti mezi Prahou a Humenným a kvůli oficiálnímu optimismu, pod nímž se ve skutečnosti skrývala bezútěšná budoucnost, BARVOTISK vyjadřuje kritiku metaforicky a dramatičtěji. Na začátku filmu (pojmenovaného

33) Jiný film pojednávající o tomto tématu byl ROZKAZ Milana Růžičky.

34) Květiny představují ve filmu důležitý tropus, objevují se v rukou velitelů, v tancích a rozdrčené na zemi.

35) *Filmový přehled* 12, 1969, č. 4, s. 16.

podle světlé až křiklavé palety barev), vidíme kohouta, který má být zabit, a na konci vidíme mrtvé zvíře a čerstvou krev na bílém sněhu.

Tento styl vrcholí v závěrečném filmu Drhovy a Hložkovy tetralogie, VES, který se odehrává v Milovicích a z dětské perspektivy zachycuje důsledky přesunu pro vesnici. Dětská perspektiva vysvětluje asociativní strukturu i obsah filmu. Běžné objekty – strašák, traktor – jsou ve VSI interpretovány jako abstraktní předměty, a podobně se i hlídkující sovětští vojáci stávají opakovaným pohybem, který vstupuje do záběru a zase z něj vystupuje. Díky této zcizovací strategii se běžné každodenní předměty a příhody jeví jako neznámé, a divák je veden k tomu, aby chápal přesun a okupaci, které způsobily opuštění vesnice, jako nepřirozené. VES je tak současně reportáží a zcizením této reportáže. Odráží se tu znovu forma, kterou razil film METRUM, ale míří přímo do vojenské říše, kterou rámuje jako svět vymknutý z kloubů.

LEKCE, 34 ŽENY a VES byly promítány na Dnech krátkého filmu v Karlových Varech v roce 1969.³⁶⁾ I když tento festival zakončil krátké období, po které se „neplánované“ filmy promítaly pro veřejnost, byly zde zároveň veřejně oceněny. Klub filmových novinářů udělil Armádnímu filmu cenu za práci v době invaze a ocenil především, „že tvůrci tohoto studia vyjádřili problematiku doby s výraznou společenskou angažovaností a uměleckou odpovědností“.³⁷⁾

Závěr

Na konci roku 1969 se ČAF dostalo pod rostoucí tlak vlády. Memorandum ekonomického náměstka Stanislava Čerovského „Výroční zpráva o činnosti ČAF za rok 1969“ z roku 1970 shrnuje napětí ve studiu, které se snažilo udržet si zaměstnance a započatý směr práce navzdory vládnímu dohledu. Z memoranda je znát až přehnané přesvědčení, že studio je na správné cestě a odvádí významnou práci pro zachycení poslání armády ve společnosti.

Čerovský v celém textu zdůrazňuje dva body: za prvé, že se práce ČAF v roce 1969 zaměřila na vojenská témata („Tvorba filmů v uplynulém roce [...] se zabývala převážně bezprostředně vojenskou a brannou tematikou, v jejím širokém záběru.“³⁸⁾). Za druhé, že tato témata nelze oddělit od otázek týkajících se širší, nevojenské, veřejnosti. Na poslední straně zprávy Čerovský prohlašuje, že stávající přístup studia k filmové výrobě bude důležitý i v budoucnu, což byl argument, který měl ochránit ČAF od počínajících čistek, jichž si byl Čerovský vědom:

Odborné znalosti tvůrců a ostatních pracovníků Studia ČAF umožňují bez jakýchkoliv strukturálních či kádrových změn zvýšit ideově politickou angažovanost tvorby Studia ČAF, ať už přes vojenskou-politickou tematiku [...] nebo vědecko-populární a technické filmy [...] nebo přes hrané episodické filmy třeba o bojových tradicích či konečně přes filmy s tematikou vojensko-sociální.³⁹⁾

36) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 75.

37) *Filmový přehled* 12, 1969, č. 13, s. 2.

38) Zpráva o činnosti ČAF, 16. února 1970. SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 2, sv. 59/3-N 1970, č.j. 63/32.

39) Tamtéž.

Tento argument byl nakonec ignorován. HPS s novým vedením nařídila v říjnu 1970 stranické prověrky ve studiu, když k nim však došlo, byl Benda „nemocný“, a nemohl tedy provést vše, co potřeboval.⁴⁰⁾ Ať už byla Bendova nemoc aktem pasivní rezistence vůči normalizaci studia, či nebyla, uspěl v odložení výsledků na listopad 1970.⁴¹⁾ V roce 1980 vydalo studio interní dokument, který detailně popisoval výsledky čistky, „Kádrové řešení související s výsledky stranické prověrky a stav ČAF“.⁴²⁾ Dokument říká, že ze zhruba sto padesáti zaměstnanců (včetně ekonomických, technických a uměleckých oddělení) bylo v roce 1969 čtyřicet šest členů strany. Z nich bylo čtrnáct schváleno a všichni zůstali ve studiu. Deset bylo vyhozeno ze strany. Z nich čtyři zůstali ve studiu (včetně Bendy, který byl převeden do zálohy) a šest dalších bylo propuštěno. Dvacet dva dalších odešlo ze strany před čistkami. Z dvanácti nečlenů strany bylo pět propuštěno z „politických nebo pracovních“ důvodů; ostatní odešli sami, jiní zůstali ve studiu, ale byli brzy vyhozeni.

Nový dramaturg studia František Říčka popsal některé „závěry“ čistky v „Protokolu o předání funkce“. V části nazvané „Zpráva o stavu dramaturgické a umělecké sekce z 1. ledna 1971“ píše:

Řízení dramaturgie a tím i umělecké tvorby bylo od roku 1968 prakticky až do III. čtvrtletí 1970 pouze suplováno. [...] Samotná skupina dramaturgů byla pravicovými vlivy zasažena nejvíce. Proto jsou dnes tři místa neobsazena. [...] Pracovní náplň tvorby byla na začátku roku 1970 revidována. Přesto bylo nutno uskutečnit řadu censurních zásahů i dodatečných opatření, aby mohl být splněn plán výroby a dosaženo výsledků, odpovídajících úkolům HPS–ČSLA. Umělecký a pracovní styk s filmovými studii armád Varšavské smlouvy byl obnoven. [...] Úsek nemá pevný systém a strukturu, pracoval v mnoha případech spíše setrvačností. Je v něm zakotvena řada benevolencí a vztahů, které řídící práci neprospívají. Ideově umělecká rada prakticky neexistuje, schvalovací proces má citelné mezery. Jednoznačnou cílevědomost tvorby ve prospěch vojenské politiky KSČ, brannosti státu, proletářského internacionalismu a socialistického vlastenectví je nutno obnovit v plné míře.

Je možno konstatovat, že podstatná část tvůrců se s takovým programem ztotožňuje. Zůstává však ještě řada nedorozumění ideově tvůrčích a s tím souvisejících personálních otázek.⁴³⁾

Říčkův dokument charakterizuje jak cíle čistek, tak směry, které studio nabralo v následujících letech: vyloučení reformistických („pravicových“) elementů z ČAF; návrat cílů, které se podobaly těm z 50. let, v nichž byly „obrana státu, proletářský internacio-

40) SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 1, sv. 10/20-U (Tajné spisy 1970), č.j. 1970/078/11/Průběžná zpráva.

41) SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 1, sv. 12/1-U (Tajné spisy 1971), č.j. 1971/04/25/Protokol o předání funkce.

42) SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. 8 (Tajné spisy 1980), č.j. 0412/1980.

43) SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sv. 12/1-U (Tajné spisy 1971), č.j. 1971/04/25/Protokol o předání funkce.

nalismus a socialistický patriotismus“ ústředním posláním studia; a návrat k „plánu“ skrze cenzuru a další intervence. Reformy 70. let znamenaly, stručně řečeno, konsolidaci a představovaly návrat ke straně, Varšavské smlouvě a plánu. Návrat k ortodoxnímu komunismu nevyšel jen v znovuzavedení striktní cenzury a požadavku věrnosti straně, ale také vyloučení „neplánovaných“ filmů z oběhu. Tak zmiňuje roku 1990 Petr Zvoníček v článku týkajícím se produkce ČAF v tomto období, většina těchto filmů byla okamžitě odeslána do trezoru.⁴⁴⁾

Po opětovném vyzvednutí z trezorů a promítnutí jsou však tyto filmy – i dokumentaristické hnutí vzkvétající v ČAF od konce roku 1967 do ledna 1971 – v mnoha ohledech přínosné pro porozumění filmové kultuře v komunistickém Československu. Nejenže tyto filmy přidávají nový materiál k filmovému a společenskému kontextu československé nové vlny, tedy hnutí, v jehož historiografii nonfikční a experimentální filmy většinou chybí. Přibližují také důsledky roku 1968 pro československý dokumentární film. Ukazují, že „mimořádný“ rok poskytl dokumentaristům tematický materiál, a současně že společenské změny – například v temporálním a ekonomickém diskurzu – povzbuzují filmaře k jedinečnému způsobu práce s dokumentární formou.

Toto hnutí však také ukazuje, že avantgardní film nesestává jen z okruhu autorů, vzdělaných diváků, filmových festivalů a časopisů, ale že se ho dotýkají také každodenní pojmy jako rozpočet, výrobní plán a instituce. Dokumentaristické hnutí ČAF vzniklo a vzkvétalo díky podmínkám v armádě, například díky oddělení studia od Ústředního výboru, díky institucionálnímu jazyku, který popisoval různé formy filmování („plánované“ a „neplánované“), a v letech 1969–1970 díky skutečnosti, že armáda nabídla v Československu dočasný prostor pro experimentální film. V historii tohoto studia bychom vskutku neměli opomíjet duální resonance pojmu „avantgarda“, bez jehož vojenské definice („předvoj“) by idea umělců jako „průkopníků“ a „inovátorů“ neexistovala.

Citované filmy:

34 ženy (Vladimír Drha, 1969), *Archa bláznů* (Ivan Balada, 1970), *Armádní filmový měsíčník 3/65* (Karel Vachek, 1965), *Barvotisk* (Vladimír Drha, 1969), *Hirošima má lásku* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1959), *Ivanovo dětství* (Ivanovo dětství: Andrej Tarkovský, 1962), *Metrum* (Ivan Balada, 1968), *Noc* (La Notte; Michelangelo Antonioni, 1961), *Les* (Ivan Balada, 1969), *Lekce* (Vladimír Drha, 1969), *Lesní jahody* (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957), *Rozkaz* (Milan Růžička, 1968), *Sedmá pečeť* (Det Sjunde ineglet; Ingmar Bergman, 1957), *Tanková brigáda* (Ivo Toman, 1955), *V srdci Evropy* (Drahošlav Holub, 1968), *Ves* (Vladimír Drha, 1969), *Zatmění* (L'Eclisse; Michelangelo Antonioni, 1962).

Alice Lovejoy, Ph.D. (1979)

Alice Lovejoy je odbornou asistentkou na Katedře kulturních studií a komparativní literatury na University of Minnesota a titul Ph.D. obhájila v oboru filmových studií a komparativní literatury na Yale University v roce 2009. Ve svém výzkumu se zaměřuje na vztah mezi filmem a státem.

Publikovaná esej je převzata z rukopisu knihy *The Army and the Avant-Garde*:

Art Cinema in the Czechoslovak Military.

(Adresa: alice.lovejoy@gmail.com)

44) Petr Z v o n í č e k, *Dokumenty jako řemen*. Lidové noviny, 1990, (7. 8.).

SUMMARY

**CZECHOSLOVAK ARMY DOCUMENTARY
AND THE PRAGUE SPRING**

Alice Lovejoy

This essay examines the links between institutional culture and film form through the case study of a series of avant-garde documentaries made by the Czechoslovak Army Film studio during the Prague Spring. It argues that an experimental film culture emerged in this seemingly incongruous location due, on one hand, to Army Film's separation from Czechoslovakia's nationalized cinema; and, on the other hand, to the studio's divergence, ca. 1968, from the practice and discourse of centralized economic planning. These films, the roots of whose experimentation can be found in institutions and economics, thus ask us to reconsider our understanding both of the relationship between cinema and the state in communist Czechoslovakia, and of the genesis of cinematic avant-gardes.