

Václav Šmidrkal

# ARMÁDA A STŘÍBRNÉ PLÁTNO

Československý armádní film 1951-1999



1999

# ÚVOD

„Předmětem činnosti ČSAF je (...) účelová tvorba a výroba filmů s převážně armádní, vojenskou a brannou tematikou s určením pro ideovou výchovu a bojovou přípravu vojsk ČSLA, pro propagaci armády a brannosti a pro jednotnou brannou výchovu a přípravu obyvatelstva ČSSR. Tato činnost je uskutečňována na objednávku orgánů nadřízených ČSAF a státních a společenských organizací. Sestává se z tvorby filmů všech žánrů a metráží (filmy zpravodajské, dokumentární, animované, trikové, hrané, diafilmy apod.)“.<sup>1</sup>

*Organizační řád ČSAF, 1981*

Československý armádní film (ČAF)<sup>2</sup> je malou, ale pozoruhodnou kapitolou v dějinách československého (českého) poválečného filmu, a to jak z hlediska personálního a finančního zabezpečení studia, tak z hlediska objemu, kvality a tematického zaměření výroby. Téměř padesát let života studia (1951–1999) lze dále rozdělit na čtyři výrazně odlišné tvůrčí etapy (1951–1962, 1963–1969, 1970–1989, 1990–1999). Tato periodizace dějin ČAF úzce souvisí s historickým vývojem československého státu a jeho kinematografie. Období 1951–1962 (*Kulty velikášství*) bylo na počátku poznamenáno přejímáním sovětských vzorů, kultem osobnosti a snahou o velikášské pojetí filmového díla, v druhé fázi potom nejistotou v čase destalinizace. Období 1963–1969 (*Armádní film s lidskou tváří*) začalo nástupem nové vlny československého filmu a částečnou liberalizací kulturního a společenského života a skončilo v předvečer normalizace, přičemž v této éře vznikala v ČAF umělecky hodnotná díla vymaněná z mantinelů účelového filmu. Třetí etapa 1970–1989 (*Léta poučených filmů*) byla na jednu stranu význačná historicky největšími objemy výroby, na stranu druhou byla tato výroba omezoována myšlenkovou a tvůrčí strnulostí. Poslední úsek, 1990–1999, byl charakteristický prvotním optimistickým očekáváním a následnou dezintegrací studia až k zániku privatizací.

## CHARAKTERISTIKA PRODUKCE STUDIA

Primárním posláním ČAF bylo natáčet účelové filmy pro vnitřní i vnější potřebu armády. Účelovým filmem (ve francouzské tradici *le film de demande* či *le film de commande*, doslovně „film na objednávku“ nebo „film na rozkaz“) může být film jakéhokoli žánru nebo druhu, který je determinován vypočítavou objednávkou formulovanou nějakou institucí, asociací nebo podnikem za účelem propagace nebo popularizace určité myšlenky, projektu nebo osoby. Tvůrčí pobídka k práci tak nevychází od scenáristy nebo režiséra, ale od subjektu, který projekt financuje. Tento vztah podřízenosti filmových pracovnických zájmům zadavatele pak vymezuje mantinely pro tvůrčí práci. Takový režim byl v ČAF nejúspěšněji uplatňován v I. (1951–1962) a III. etapě vývoje (1970–1989), kdy ČAF fungoval jako zakázkové studio podle zřetelně definovaných mechanismů. V II. etapě (1963–1969) se v oblasti dokumentárních a částečně také periodických a hraných filmů vytvořil prostor pro samostatnou tvůrčí práci a realizaci původních projektů, do nichž mohl provozovatel studia intervenovat pouze konzultativním hlasem. Ve IV. období (1990–1999) studio směřovalo ke komercializaci své práce, přesto se zpočátku objevilo několik pokusů o nezávislou dokumentaristickou práci.

Obecně tudíž nelze tvrdit, že ČAF byl studiem ryze účelového filmu. Vojenský účelový film tvořil sice *raison d'être* studia, ale byl vždy doplňován větším nebo menším množstvím filmů jiného charakteru.

Z hlediska filmových druhů vznikaly v ČAF filmy dokumentární (propagační, propagandistické, reportážní, populárně-vědecké, nezávislé), hrané, výcvikové (výukové a instrukční), filmová periodika (zpravodajská a publicistická), výjimečně dokonce animované filmy, nejrůznějších metráží (od minutových šotů až po několikahodinové dokumentární filmy). Největší část z celkového počtu asi 3 200 titulů, které v ČAF vznikly, tvořily krátké filmy.<sup>5</sup>

V první polovině 50. let se ještě částečně natáčelo na film s nitrátovou podložkou („hořlavý“), od poloviny 50. let byl tento nahrazován bezpečným materiálem („nehořlavý“). Základním formátem byly 35mm kopie, které se většinou nechávaly pro distribuční účely přepisovat na 16mm film. Na konci 80. let studio začalo pracovat s videoformáty (U-Matic, Betacam), které na začátku 90. let zcela nahradily klasickou technologii.

## STRUKTURA STUDIA

ČAF byl součástí Československé (lidové) armády, jeho zřizovatelem a řídicím orgánem byla Hlavní politická správa (HPS).<sup>6</sup> V čele studia stál náčelník (tabulkově v hodnosti plukovníka), který byl nejvyšším představitelem ČAF

a do funkce byl jmenován náčelníkem HPS. Uměleckým šéfem pak byl *vedoucí dramaturg*, který řídil dramaturgickou skupinu. V 70. a 80. letech se tato skupina skládala ze tří dramaturgů specializujících se na tři různé oblasti: dokumentární filmy pro HPS, výcvikové pro Správu bojové přípravy (SBP) a na oblast mimoresortních filmů<sup>7</sup> (v 50. a 60. letech, kdy se ještě mimoresortní filmy nenatáčely v takovém objemu, se třetí dramaturg specializoval na výrobu periodik). Vedoucího dramaturga jmenoval náčelník HPS na návrh náčelníka ČAF. *Výrobního náměstka* a *ekonomického náměstka* pak jmenoval náčelník ČAF se souhlasem náčelníka HPS.<sup>8</sup> Vnitřní organizační struktura studia se několikrát změnila, zhruba ale zůstávalo dělení na (a) *úsek výrobní, provozní, technický*, (b) *úsek vojenský*, (c) *úsek umělecké tvorby (dramaturgie)* a (d) *úsek ekonomický*. Ve studiu působily poradní orgány náčelníka ČAF: ideově-umělecká rada (IUR) a umělecko-technicko-ekonomická rada (UTER), jejichž úkolem byla umělecká respektive technická příprava výroby filmů (viz „Organizační schéma ČSAF“ v Příloze 8).

Vývoj početních stavů studia ČAF začal na cca 100 pracovnících na začátku 50. let<sup>9</sup>, a dlouhodobě se zvyšoval až k cca 180 zaměstnancům na konci 80. let (z těchto počtů byla v tvůrčích profesích zaměstnána asi jedna třetina). Od roku 1969 až do první poloviny 70. let se ČAF potýkal s nedostatkem pracovníků v tvůrčích profesích jakožto následku normalizace. Od počátku roku 1990 se početní stavy ČAF rychle snižovaly až k pěti zaměstnancům v době privatizace studia v roce 1999.

Ačkoliv byl ČAF organizační složkou armády, zaměstnanci ve vojenském služebním poměru v něm byli v převaze pouze v první polovině 50. let. Tehdy nosila většina zaměstnanců, včetně tvůrčích, uniformy (někteří měli propůjčené důstojnické hodnosti). Ty vysvětlili kolem roku 1956, kdy byly jejich zaměstnanecké poměry v rámci snižování vojenských stavů převedeny na občanské. Ve vojenské uniformě nadále zůstalo v ČAF jen několik lidí ve vedoucích pozicích (zpravidla náčelník, dva dramaturgové a důstojník pro zvláštní spojení) a vojáci základní služby. Vojenský charakter ČAF však nadále vyžadoval určitá omezení (kontakt s utajovanými skutečnostmi) a plnění zvláštních úkolů (odborná školení a výcvik). V ČAF také existovalo oddělení, které mělo za úkol zajišťovat připravenost studia k přesunu mimo Prahu pro případ aplikace mobilizačního plánu.

## ROLE HPS V TVŮRČÍM PROCESU

HPS uplatňovala vůči ČAF svou řídicí roli při schvalování pětiletých a ročních dramaturgických plánů, filmových námětů a scénářů a pracovních

kopii filmů. Tuto funkci v plném rozsahu vykonávala v 50., 70. a 80. letech. V 60. letech se tato instituce méně vměšovala do jednotlivých etap tvůrčího procesu a více se soustředila na schvalovací projekce sestříhaného materiálu. Proti rozdílným názorům uměleckého vedení studia ztratila ale v 60. letech právo „veta“. V 90. letech byl schvalovací proces odformalizován a většina pravomoci přenesena na úroveň studia.

Základní linií práce studia určovaly pětileté a roční dramaturgické plány. Tyto plány byly utvářeny jako souhrn témat, která přicházela ve formě objednávkových návrhů/zakázek, jak od vnějších institucí, armádních i civilních, tak, v různé době s různou intenzitou, od dramaturgů a režisérů samotných.

Klíčovým okamžikem byly schvalovací projekce pracovních kopií.<sup>11</sup> Konaly se za účasti tvůrců (režisér, dramaturg, kameraman, střihač, odborný poradce), zástupce objednavatele (pracovník HPS, SBP nebo jiného zadavatele) a vedení ČAF (náčelník, hlavní dramaturg). Složení těchto komisí bylo variabilní a odpovídalo charakteru schvalovaného filmu a době, ve které film vznikal. Ve výjimečných případech se mohl schvalování účastnit i ministr národní obrany nebo prezident republiky.<sup>12</sup>

Jiří Kaizr, na přelomu 70. a 80. let styčný důstojník HPS pro záležitosti ČAF a v letech 1984–1990 náčelník ČAF, chápal schvalovací projekce jako prostor pro vzájemnou výměnu názorů nad hotovým dílem mezi zadavateli a tvůrčími pracovníky. Podobně jako řada dalších tvůrčích pracovníků, kteří do studia nastoupili až po roce 1969, nahlížel roli studia ve smyslu podřízenosti práce rozkazům nadřízených, respektive objednávkám civilních subjektů.

„[Šlo o to,] Aby zástupce objednavatele mohl říct, jestli je ten film tím, co požadovali. Někdy vadila jedna věta, jedna spojka, jindy jeden záběr. Pokud šlo o komentář, tak to nestálo skoro žádné peníze. Horší to bylo s dotáčkami. Jeden vážený funkcionář si kdysi stěžoval: ‚Tady v těch záběrech z bojů na východní frontě v roce 1942, je málo bojové techniky.‘ Museli jsme říct velmi uctivě, že tam tehdy v té zimě tolik techniky nebylo a pokud byla, není nafilmovaná. To, co jsme měli, jsme tam dali. Jestli chce, aby tam bylo víc techniky, už by to nebyl dokument, ale posunuli bychom se do oblasti filmových triků.“<sup>13</sup>

Názor Karla Forsta, produkčního a později režiséra armádního studia v letech 1953–1990, klade oproti manažerskému pohledu Jiřího Kaizra důraz na nevhodnost tohoto systému práce ve vztahu k umělecké kvalitě:

„[Zástupci HPS] Byli sice politicky školení, ale jinak to byly dělnické kádry, které filmu za mák nerozuměly. Jednou jsme natočili něco o výcviku letců a byl tam záběr se stožárem a československou vlajkou. Přemýšleli

jsme, co k tomu dát za hudbu a nakonec jsme se rozhodli pro Internacionálu. Po promítání bylo v sále ticho, až nakonec ten důstojník, my jsme mu říkali podplukovník Trepifajksl, řekl: je to dobré, soudruzi, ale proč jste k té vlajce dali Pochod padlých revolucionářů? Nebo při schvalovačce filmu ZROZENÍ SVOBODY, to bylo o konci druhé světové války a osvobození, se zvednul ruský poradce a řekl: ‚Jak je toto možné? Hitler na deseti záběrech, Gottwald jen na jednom!‘ Pak jim také vadila věta, že americká armáda došla k hranicím Československa 17. dubna 1945. To byl ale nezvratný fakt, a tak se to nakonec nevystříhlo. Ve filmu Z POZICE SILY mi zase prošla citace z Deklarace nezávislosti, že pokud se lidu nelíbí, jak pracuje vláda, je možné ji změnit. Jindy jsem ale zase neuspěl a muselo se to přestříhávat. Že tím trpěla umělecká funkce, bylo jedno. Často jsme se museli dohadovat o prkotinách s lidmi, kteří nevěděli, o co běží, ale měli rozhodovací moc.“<sup>14</sup>

Pavel Fojtík (režisér 1979–1992) nezažil v ČAF liberální období 60. let a změny na základě schvalovacích projekcí vnímal jako minimalistické korektury, které účelovému charakteru filmu v zásadě nemohly uškodit:

„[ČAF] Patřil mezi oficiální ideologická zařízení armády a my jsme věděli, co jim máme naservírovat tak, abychom se za to, ve většině případů, nemuseli stydět sami před sebou a ani tím nepobouřili nadřízený orgán. Šéfdramaturg Říčka se tvářil jako bůh. Když on jakožto nejvyšší po tvůrčí stránce řekl, jak to bude, tak nepřipadala v úvahu nějaká debata. Byl muzikant, a tak rád mluvil do muziky. Jednou jsme dělali biograf na téma vlaku Družby. V jedné scéně byla nějaká balalajková pasáž, ale já to musel vyhodit, protože Říčka řekl, že kdoví, jestli se autor neinspiroval nějakou lidovou melodií, která tam, v Sovětském svazu, není v kursu. Nevadilo mi mu v tomhle vyhovět. Zástupci HPS koukali třeba zase na věci jako je ústrojová kázeň. Nařídili mi proto vyhodit jeden záběr z nádraží v Praze, kde se z vlaku vyhrnula horda vojáků z povolání v uniformách a jeden z nich nesl oranžovou tašku, což bylo proti předpisům. To že dalších asi třicet vojáků v tomtéž záběru neslo obouřené tašky a krabice plné zboží, které tam nakoupili, to už jim bylo šumák. Pak jsme dělali takový krátký biograf na téma bojových tradic berounského útvaru spojovacího vojska. Já tam zařadil z jejich alba fotografii rozbombardovaného vlaku na berounském nádraží, kde v pozadí byl vidět nápis Beroun. Tato fotografie se musela z filmu vyhodit s úžasným odůvodněním, že podle tohoto záběru se pozná, že spojovací vojsko sídlí v Berouně. Že to šlo poznat z ulic, náměstí, domů, že to všichni věděli, že spojaři sídlí v Berouně, byť o tom komentář mlčel, tak to nevadilo. Já to ale považoval za naprosto normální záležitost. A dneska je to to samé v bleďě modré. Co můžeme dělat, když si to zákazník tak přeje?“<sup>15</sup>

Režisér Viliam Poltikovič, v ČAF 1986–1989 a externě 1990, viděl ve schvalovacích projekcích, podobně jako jeho kolegové, setkání s absurdním omezením mysli. V případě jeho filmů z druhé poloviny 80. let nevalila celková koncepce, ale drobnosti:

„Ve filmu o ASUTu<sup>18</sup> v roce 1986 byly výhrady k záběru z ptáči perspektivy na taneční sál, kde dole stáli vojáci v kulatých čepicích. Podle zástupců HPS působilo to uskupení kulatých čepic z nadhledu směšně. Snažil jsem se v rámci svých možností hájit. Čepice šly ven, ale třeba také kritizovaný záběr na spokojeně poslouchající babičky zůstal.“<sup>19</sup>

Z výpovědi pamětníků i dalších pramenů vyplývá, že význam schvalovacích projekcí byl pro konečnou podobu filmu důležitý, nicméně měl na obsah filmu spíše preventivní vliv ve formě autocenzury: tvůrčí pracovníci měli v patrnosti meze, které nebylo možné překročit (formálně vyjadřovány dramaturgickými plány). Autocenzura režisérů tak byla účinnější než dílčí cenzurní nebo technokratické změny při schvalování. V případě nejasností pak existovaly podrobné směrnice pro výrobu stanovující, které součásti armády zodpovídají za kterou část připravovaného filmu, což vytvářelo přehledný systém dělby práce.<sup>20</sup> Schvalovací projekce se podle dochovaných protokolů (1971–1994) většinou omezovaly na sdělení „bez připomínek“, nebo si všímaly podružností. Kontroverzní filmy vznikaly buď v době, která byla vůči autor-ské subjektivitě vstřícná (60. léta, počátek 90. let), anebo se jednalo o zcela ojedinělý úkaz, jako tomu bylo v případě režiséra Josefa Harvana a jeho filmu o Čechách a Slovácích na frontách II. světové války *ODKAZ BOJE* (1977).

## ZADAVATEL

V produkci ČAF je nutné rozlišovat tři velké skupiny filmů podle původu rozkazu/zakázky: filmy objednané HPS, filmy pro SBP (resp. jednotlivé správy vojsk, které vznesly požadavek) a filmy objednané zadavateli, kteří stáli mimo armádu a projevovali zájem o různorodá témata. HPS zadávala do výroby dokumentární filmy, hrané filmy a filmová periodika, SBP požadovala výcvikové filmy. Filmy pro jiné zadavatele začal ČAF ve větším měřítku točit od roku 1962. Nejvýznamnějšími mimoarmádními zadavateli byly Československá televize a (Federální) Ministerstvo vnitra. V letech 1970–1989 tvořily zakázky cizích subjektů až jednu třetinu ze všech vyrobených filmů.

## PUBLIKUM

Divácké skupiny filmů ČAF byly určovány podle charakteru jednotlivých filmů. Na jednom pólu tohoto spektra byly skupiny vojenských odborníků úzce vymezených na základě vysokých stupňů utajení, na opačném konci byla široká veřejnost v socialistických, výjimečně i v kapitalistických státech.

Výcvikové filmy byly v naprosté většině určeny pouze pro distribuci v armádě. Dokumentární, hrané a periodické filmy v kompetenci HPS byly určeny především příslušníkům armády, některé ale mohly být uváděny v ČST, civilních biografech<sup>21</sup> nebo distribuovány v zahraničí. Distribuce filmů vyrobených pro mimoarmádní zadavatele byla zcela v jejich kompetenci.

Ze sociologického hlediska je zajímavá struktura primární divácké skupiny vojenských filmů: na základě všeobecné branné povinnosti (základní vojenská služba pro zdravotně způsobilé muže ve standardní délce 24 měsíců) šlo o muže ve věku zhruba 18–24 let z různých ekonomicko-sociálních a národnostních skupin občanů Československa.

## DRUHÝ FILMŮ

Z hlediska filmových druhů můžeme produkci ČAF rozdělit podle následujícího modelu (objemové poměry mezi jednotlivými kategoriemi jsou naznačeny v Příloze 1):

### A. Výcvikové filmy

Výcvikovými se rozumí takové filmy, jejichž hlavním cílem je srozumitelně vyložit určité odborné téma. Výuková funkce výcvikových filmů zřetelně převládá nad ostatními funkcemi filmového díla. Metaforicky můžeme výcvikové filmy charakterizovat jako audiovizuální učebnice (výukový film, *le film d'education, educational film*) nebo zfilmované návody (instrukční film, *le film d'instruction, instructional film*). V tradici ČAF se výcvikové filmy rozdělovaly na *ukázkové* (ukazují, jak co funguje, např. jak připravit a ošetřovat padák PDT-1, jaké vlastnosti má nová nepřátelská zbraň, jakou roli v rámci polní nemocnice hraje lékárna<sup>20</sup>) a *metodické* (vysvětlují, jak co udělat, např. jak vyčistit dělo, jak se má zachovat pilot po katapultáži, jak zajistit ochranu utajovaných skutečností v polních podmínkách<sup>21</sup>), přičemž rozdily mezi oběma kategoriemi někdy splývaly (např. sovětský film *LEHKÉ OHNOMETY* v *BOJI*/česká verze 1960/).

Výcvikové filmy byly zpravidla určeny pro vnitřní potřebu zadavatele (především armáda, ale v rámci mimoresortních zakázek také vojska minis-

terstva vnitra) a sloužily ke skupinovému vzdělávání. Armáda výcvikové filmy využívala pro pravidelné předávání vojenských poznatků nově nastupujícím vojákům základní služby, případně pro rozšiřování odborných znalostí svých zaměstnanců obecně. Výcvikové filmy byly nejvlastnějším produktem vojenské kinematografie: od jejich potřeby ČAF odvozoval svůj *raison d'être* (např. při střetu s Československým státním filmem v druhé polovině 50. let, kdy se uvažovalo o zrušení studia). Potřeba výroby výcvikových filmů, pro niž byla nutná úzká spolupráce s odbornými poradci (někdy přímo v roli scenáristů) a dodržení podmínek režimu utajení, byla také hlavním argumentem pro udělení výjimky pro výrobu a distribuci filmů.

Výcvikové filmy, které obsahovaly citlivé informace související s obranou a bezpečností státu, byly opatřeny stupněm utajení. Podíl vojenských výcvikových filmů se na celkovém objemu tvorby ČAF pohyboval kolem 35 % (zadavatelem zde byla Správa bojové přípravy /SBP/). Pro svůj specifický účel byly výcvikové filmy často černobílé.

Veřejnosti asi nejznámějším výcvikovým filmem se díky televizním reportážím z 90. let stal *EXPERIMENT* (1970, Václav Hapl). Ve filmu jsou zkoumány vlivy LSD na schopnost koncentrace velitelského štábu. Dva důstojnické štáby mají plnit stejné úkoly; členové jednoho však užijí před zahájením práce drogu. V průběhu času jsou lékaři sledováni fyziologické a psychologické změny a hodnocena schopnost soustředění na práci. Závěrem filmu je diskutováno s lékaři.

Zvláštním typem ukázkových filmů byly takové, které čerpaly demonstrativní možnosti z repertoáru hraných filmů. Cílem byla inscenace ukázek využití teorie v praxi. Jejich přínosem byla názornost a zároveň částečně akční charakter, který zvyšoval divácké zaujetí. Jako příklad může sloužit Vláčilův film *LÉTÁNÍ BEZ VIDU PODLE SYSTÉMU OSP* (1953), jehož úvodní scéna z letiště ukazuje situaci, kdy v noci a za deště nebylo možné navést původní metodou letadlo přesně na přistání. V této části filmu Vláčil využil své výtvarné citění; hra se světly, stíny a deštěm pomohla vytvořit dramatickou atmosféru. Tento úvod Vláčil koncipoval jako film ve filmu: kamera posléze rozšíří úhel záběru a ukáže, že šlo o projekci v učebně, kde sedí vojenští piloti. Plátno potemní, v sále se rozsvítí a důstojník zahajuje přednášku o systému OSP. Film *PRIBOJ* (1960) Václava Hapla představoval situaci, kdy letka čtyř stíhaček dostane úkol přeletět ze Zvolena přes Žilinu do Košic za zhoršené viditelnosti. Jedno z letadel se ale při stoupání v mracích od skupiny odpojí a navíc mu přestane fungovat radionavigace. Za pomoci radistů je pak nouzově navedeno na letiště v Košicích. Jiný Haplův film *PRŮZKUMNÁ SKUPINA OTAVA* (1958) byl hraným výcvikovým filmem *par excellence*. Za válečné situace vyšle generál (Josef Bláha) ve spolupráci se svým štábem (jednoho z vojáků hraje Otomar Krejča) desetičlennou skupinu průzkumníků do týlu

nepřítele s cílem zjistit počty a palebná postavení atomových kanónů (týl nepřítele je situován v západním Německu). Skupina splní požadované úkoly, má však raněné a není v jejich silách se vrátit zpět na svou stranu bojiště. Proto pro její záchranu vyšle štáb vrtulník, který skupinu dopraví do bezpečí.

S výrobou výcvikových filmů souvisela činnost oddělení diafilmů. Film jako výukové médium byl totiž shledán příliš rychlým na důkladnější studium složitých odborných témat (možnosti pozastavit promítání klasického filmu jsou omezené). Oddělení zpracovávalo různou odbornou vojenskou tematiku jako kolekce diafilmů formátu 24×36 mm.

## B. Dokumentární filmy

Dokumentární filmy tvořily rozsáhlou a silně heterogenní část tvorby studia. Jejich klasifikace je obtížná, protože chápání kvalit jednotlivých druhů dokumentárních filmů se v různých etapách vývoje studia značně lišilo. Budeme-li navíc respektovat vyčlenění výcvikových filmů ze skupiny dokumentárních (kam ale teoreticky jako podskupina instrukčních a výukových filmů patří) zavedené dramaturgií ČAF, může jedna z možných klasifikací rozlišovat mezi *propagačními*, *propagandistickými*, *reportážními*, *stříhovými*, *(populárně)vědeckými* a *nezávislými* dokumentárními filmy. Sebepresnější dělení do podskupin ale vždy povede k výsledku, že některé filmy nebude možné jednoznačně zařadit a budou ležet na rozhraní dvou i více podkategorií.

Zadavatelem dokumentárních filmů pro armádu byla nominálně HPS, v 60. letech vznikla mimoto řada dokumentárních filmů z vlastní iniciativy studia, od roku 1970 pak výrazně narostl podíl filmů pro mimoresortní objednavatele. V 90. letech se s celkovým útlumem tvorby minimalizovaly také objemy jak resortních, tak mimoresortních zakázek.

Tematicky se dokumentární filmy zaměřovaly na současnost a minulost československé armády a československého státu a rovněž také na vojensko-politické aspekty dějin a současnosti států spřátelených (státy Varšavské smlouvy, Jugoslávie /od poloviny 50. let/, Kuba, Čína /do konce 50. let/, KLDK, třetí svět) nebo nepřátelských (USA, SRN, Francie) a na kulturní, sportovní a výchovnou problematiku v armádě. Tematika mimoresortní tvorby pak odpovídala zájmům zadavatele.

## C. Hrané filmy

Hraný film natočený ČAF tvoří malou, ale v určitém smyslu ojedinělou kolekci. V historii studia vzniklo 40 krátkých, 13 středometrážních a pět celovečerních hraných filmů (většina z nich byla natočena v období 1951–1970).<sup>10</sup> Přestože jde z hlediska rozsahu o marginální kategorii, patří hrané filmy

k veřejně neznámějším produktům studia. Především pět celovečerních filmů, DNES VEČER VSECHNO SKONCI (1954), TANKOVÁ BRIGÁDA (1955), ZTRACENA STOMA (1956), KONEC SRPNA V HOTELU OZON (1967) a AT ŽIJTE REPUBLIKA (1965, koprodukce ČAF a Filmového studia Barrandov), bylo totiž od počátku určeno do civilní distribuce v Československu i v zahraničí. V podvědomí veřejnosti mohou být i dva středometrážní filmy natočené pro Československou televizi (PASÍANS /1969/, TA SLEPICKA KROPENATÁ /1970/).

Významnou část středo- a krátkometrážní tvorby tvořily agitky, jejichž cílem byla výzva k určitým druhům chování (chráňte vojenské tajemství, konzumujte střídavě alkohol, buďte věrni jedné ženě). Výjimečné na hraných filmech z produkce ČAF bylo, že se na nich často podíleli vynikající tvůrčí pracovníci, a to jak ti za kamerou (Jasný, Kachyňa, Vlácil, Čuřík, Illík, Kučera, Vanš aj.), tak i ti před ní (Brodský, Kemr, Kopecký, Libíček, Menšík, Menzel, Sovák, Vinklář, Zázvorková aj.).

#### D. Filmová periodika

Filmová periodika si lze představit jako zfilmované noviny či časopisy.<sup>26</sup> V pravidelném intervalu (periodicita) se objevovala nová čísla a nahrazovala stará. Z toho vyplývá, že filmová periodika byly filmy s krátkodobou životností: jakmile přišlo nové vydání, staré ztratilo na aktuálnosti a bylo staženo z distribuce. Na základě toho se jeví logické, že filmová periodika ČAF byla, až na výjimky, černobílá. Používání černobílých materiálů zrychlovalo, zlevňovalo a usnadňovalo výrobu periodik.

Můžeme rozlišit periodika *zpravodajská* a *publicistická*. Zpravodajská měla kratší periodicitu (čtrnáctideníky, měsíčníky) a byla více svázána s aktuálním vývojem. Publicistická periodika měla delší periodicitu (tři měsíce, šest měsíců) a zabývala se tématy, která byla aktuální v delším časovém horizontu. Zatímco zpravodajská byla zpravidla polytematická, publicistická tíhla k monotematismu. Časově se rozsah periodik pohyboval mezi 10 až 20 minutami.

Témata vojenských periodik vycházela z aktuálního vývoje v československé armádě, v Československu, socialistických i kapitalistických státech a jejich armádách, z kulturního, sportovního a vědeckého života. ČAF vydával filmová periodika určená pro vnitřní potřebu armády (ale v některých případech i pro televizní vysílání) v různých řadách v letech 1951–1990 (přehled vojenských filmových periodik viz Příloha 4). Některá monotematická čísla periodik byla přepracována na samostatné dokumentární filmy.<sup>27</sup>

#### E. Dabing

V ČAF vznikaly také stříhové a dabingové úpravy (ozvučení) filmů převzatých ze zahraničních armádních studií. Nejčastěji se jednalo o české nebo

slovenské verze sovětských výcvikových filmů (využívány pro školení při zavádění sovětské techniky a metodiky). Díky kvalitnímu zvukovému oddělení byl ČAF schopný připravit cizí jazykové verze svých filmů pro promítání v zahraničí, a to na velmi dobré úrovni.<sup>28</sup>

### DISTRIBUCE FILMŮ

V rámci armády existovala hustá síť kinosálů (útvarové učebny, politicko-výchovné světlice, útvarové kluby, kluby středních a vysokých vojenských škol, posádkové domy armády, letní kina aj.) vybavených promítačkami na 16mm a výjimečně také na 35mm filmový pás. Kromě toho byla armáda vybavena přenosnými projektory a pojezdými promítacími vozy, které za vojenským publikem jezdily do výcvikových prostorů. V roce 1970 zahrnovala distribuční síť 515 stálých vojenských kin a 672 příležitostných kinosálů.<sup>29</sup> Centrálním bodem vstupu do této sítě byla *Ústřední distribuce filmů* (ÚDF) založená v roce 1950 (později přibyla její autonomní složka *Okružová rozdělovna filmů* se sídlem v Trenčíně, která měla na starosti distribuci v útvarech Východního vojenského okruhu) a zásobující podle potřeby také kinosály jednotek Pohraniční stráže, Lidových milicí, Svazarmu a dalších branných organizací. Skládala se z programového oddělení, opravy filmových kopií a sklada a expedice a pracovalo v ní kolem třiceti zaměstnanců.

Úkolem ÚDF bylo „řídit, organizovat a kontrolovat distribuci filmů“ v československé armádě.<sup>27</sup> K tomuto účelu ÚDF spravovala a o novinky pravidelně rozšiřovala fond distribučních kopií krátkých, středometrážních a celovečerních filmů. V roce 1968 tento fond čítal 5.959 titulů v celkovém počtu 21.463 kopií a bylo uskutečněno 76.118 zápuček celovečerních filmů a 49.688 krátkých a výcvikových filmů.<sup>28</sup> Zatímco v 60. a 90. letech fungovala ÚDF spíše jako „pracoviště administrativního (distribučního) charakteru“, v 50. a 70. až 80. letech měla poslání „politicky angažovaného pracoviště“.<sup>28</sup> Jako taková ÚDF dbala o ideovou hodnotu nakoupených a distribuovaných filmů. Přednost měly výchovné filmy před zábavou a oddychem (poměr 3:1) a filmy ze socialistických produkcí (hlavně československé a sovětské) před kapitalistickými (poměr 3:1).<sup>30</sup>

Programoví pracovníci ÚDF měli za úkol plánovat programování kin a cirkulaci filmů v souladu s potřebami politického vzdělání a oslavami výročí a svátků typu narození V. I. Lenina, měsíce československo-sovětského přátelství nebo osvobození Československa. Práce ÚDF byla ze strany útvarů kritizována za uvádění malého počtu premiérových filmů a za celkově „chudší a méně pestrý výběr“.<sup>31</sup> To bylo způsobeno nutností převádět nejprve nové filmy na formát 16 mm, respektive skutečností, že armáda nebyla nucena

absurdní, vylučovalo to uplatnění vlastního názoru. Něco se tvrdilo, všichni věděli, že to není pravda, ale pracovalo se podle toho. Ten kdo drží balík peněz, ten rozhoduje, nikoli režisér,"<sup>165</sup> řekl k tématu někdejší náčelník studia Jiří Kairr.

Tematické okruhy dokumentárních filmů pro HPS byly v 70. a 80. letech víceméně obdobné. Následující přehled vychází z dramaturgického plánu studia na rok 1983, který dramaturgie odvozovala od schváleného pětiletého plánu na léta 1981–1985:<sup>166</sup>

1. Filmy na pomoc základním formám ideové výchovy, s důrazem na politické školení mužstva a poddůstojníků a na marxisticko-leninskou přípravu (např. film Státní symboly ČSSR).
2. Filmy k významným společenským armádním výročím (z nich v příštím roce budou stát v popředí naší pozornosti filmy tematicky zaměřené ke 40. výročí SNP a 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou. Filmy: Následovníci bojovníků povstania, Den ČSLA).
3. Filmy pomáhající k formování vojenských bojových kolektivů (cyklus Voják mezi vojáky).
4. Filmy na pomoc psychologické přípravě vojsk, na pomoc vytváření pozitivních vojenských vlastností (cyklus Psychologie v denní praxi, film Pedagogická psychologie v procesu bojové a politické přípravy).
5. Filmy o významných vojenských a vojenskopolitických událostech.
6. Filmy o bojových a revolučních tradicích československého lidu, strany a armády.
7. Filmy podporující výchovu k nenávisti vůči imperialismu, vůči potenciálním agresorům (Kdo ohrožuje mír).
8. Filmy o vojenských školách, částečně s popularizačním, částečně i s nábožným cílem (Vysoká vojenská škola týlového zabezpečení).
9. Filmy pro stranickopolitickou práci v ČSLA zahrnující zejména následující tematické okruhy:
  - užití moderních technických prostředků ve stranickopolitické práci.
  - rozvoj a ovlivňování iniciativy a aktivity příslušníků ČSLA (Udělat něco navíc),
  - konkrétní příklady ze vzorné práce stranických organizací i některých vybraných jednotlivců – stranických funkcionářů a aktivistů,
  - ukázky příkladné práce masových organizací s důrazem na činnost SSM v armádě.
10. Cyklické filmové programy zaměřené tematicky na různé formy a oblasti ideové výchovného působení v ČSLA, konkrétně:
  - z oblasti světonázorové výchovy,
  - z vojenskotechnické propagandy (Neviditelné paprsky),

- z ekonomické propagandy (Hospodáři vojenských prostorů, Rozumné dosažené úspory),
- z ateistické výchovy a propagandy (Mýty a skutečnosti),
- z estetické výchovy a vytváření pozitivního vztahu k různým druhům umění (Muzikanti z posádky, Tři generace),
- z výchovy ke kulturnosti životního prostředí a projevu,
- z výchovy k využívání různých forem kulturně výchovné činnosti,
- ze společenské výchovy vojáků,
- z výchovy k rodičovství, ke schopnosti vytvářet správný světový názor a vztah k reálnému socialismu u dětí.

11. Filmy s tematikou sportu (Nejen Spartakiáda).
12. Vojenskovlastenecký místopis představující jednotlivé kraje či oblasti naší socialistické vlasti z hlediska jednoty jejich budování i obrany (Kraj plný kontrastů).
13. Koncipované filmové reportáže a obdobné dokumenty ze života a práce příslušníků různých druhů vojsk, zbraní a služeb ČSLA (Všichni jsou vojáci své vlasti, Úkol pro vojáky).
14. Filmy o historii, bojových tradicích a současném životě jednotlivých druhů vojsk a zbraní ČSLA (Rodina Migů, Bojovníci vzdušných front).
15. Filmy natočené v koprodukcii s dalšími armádami států Varšavské smlouvy (s cílem prohlubovat internacionální citění u příslušníků ČSLA a myšlenky bojové družby s bratrskými armádami států Varšavské smlouvy. Film: Město hrdina).
16. Pravidelná periodika: Armádní vědeckotechnický magazín, Soudruzi ve zbraní a Československá lidová armáda.

Přestože v době reálného socialismu byl natočen rekordní počet filmů (120–160 titulů ročně), byla tato tvorba z hlediska dokumentárních filmů vinou zúžení tematického záběru a kolektivního rozhodování o podobě filmu, až na vzácné výjimky, monotónní a frážovitá, bez autorské originality. Po první fázi normalizace (1971–1973) začalo studio mluvit jednotným filmovým jazykem, který, jak někdejší hlavní dramaturg Roman Hlaváč předvídal, vedl k „uniformitě, šedivosti, nezajímavosti tvorby“.<sup>167</sup> Účelizace studia byla dovršena.

## POSLUŠNÁ A VÝKONNÁ VÝROBNA ÚČELOVÝCH FILMŮ

Začátek 70. let byl charakteristický hledáním nové tváře studia. Záměrem bylo začít pracovat podle požadavků HPS, naplňovat nově formulované tematické okruhy a zamezit výrobě „filmů do trezoru“. Tvůrci rychle objevili princí-



politického dokumentárního filmu, který se stal šablonou pro dokumentární filmy 70. a 80. let. Každé slovo komentáře a každý filmový záběr byly pečlivě zkoumány, především z hlediska politické přijatelnosti, než byly do filmu zařazeny. V prvních letech vedla nová cesta přes renesanci starých tradic, zvýšený počet filmů o spojeneckých armádách a Lidových milicích.

Oprášení některých starých tradic si vzaly za námět filmy *ČESTÍ BASNICE O LENINOVÍ* (1970, Milan Růžička), *VÁLKA NEBO MIR* (1970, Milan Růžička), *VIVE LA COMMUNE!* (1970, Milan Růžička), *VSECHNO, CO BUDOU LIDE ŽIT* (1971, Milan Růžička), *KLEMENT GOTTWALD A ARMÁDA* (1973, Vít Stuchlý).<sup>168</sup> K dvacátému pátému výročí konce II. světové války (1970) bylo natočeno sedm dokumentárních filmů na různá historická témata, některé ještě podle starých tvůrčích postupů (Most, Tomáš Škrdlant). V roce 1971 vznikly další dva filmy inspirované II. světovou válkou, v roce 1972 tři. Tyto už byly natočeny v duchu politicky omezeného výkladu II. světové války, jehož podstatou bylo budování mýtů. Lidské příběhy ustoupily do pozadí a zdůrazňován byl přínos mas a politických organizací. Výklad historie II. světové války byl v zájmu politiky zjednodušován a zkreslován. Přechod ve způsobu zacházení s dějinami byl patrný také z díla Jozefa Sedláčka, který na počátku normalizace natočil sérii dokumentárních filmů zabývající se slovenskými bojovými a revolučními tradicemi: *KEĎ NASTAL MIER* (1971) o boji proti banderovcům, *CHRABRÝ NEZOMIERA* (1971) o Janu Švermovi, *NA PARTIZÁNSKOM OKRESE* (1972) a *KORENE KRONIKY* (1972) popisovaly vývoj Slovenského národního povstání, *TRI NÁPISY V MRAMORE* (1972) zase vysvětlovaly symboliku dukelského památníku. Narozdíl od některých Sedláčkových historických stříhových filmů ze 60. let, které se snažily podávat vyvážený výklad, byly jeho filmy z počátku 70. let koncipovány v duchu propagandistických manipulací.

Další skupina filmů měla za cíl vyspravit potrháný obrázek „bratrských armád“, jež se pro obyvatele Československa zdiskreditovaly invazí z 21. srpna 1968. Zvýšená frekvence byla patrná zvláště v porovnání s roky 1967, 1968 a částečně 1969, kdy se téma Varšavské smlouvy dostalo na okraj zájmu dramaturgie studia. V letech 1970–1972 byla naopak poptávka po propagandistických filmech na téma spojeneckví socialistických armád vysoká. Jedním druhem filmů byly reklamní snímky na vojska Varšavské smlouvy, druhým typem byly reportáže ze společných cvičení, kterých se účastnila i ČSLA (V INTERNACIONÁLNÍ JEDNOTĚ NEPORAZITELNÍ O CVIČENÍ ŠTÍT 72). První typ si vzal na starost režisér Miroslav Burger, který připravil jednak stříhový dokument o sovětské armádě *ARMÁDA VELIKÉHO ŘÍJNA* (1971), jednak dvoudílný televizní pořad *BRATRSKÉ ARMÁDY I. a II.* (1971). V prvním dílu jsou na základě materiálů tamních filmových studií představeny armády Polska a NDR, v druhém dílu potom Maďarska, Bulharska a také Rumunska (jehož vojenská politika se však VS vzdalovala). Reklamou na Varšavský pakt jsou

také filmy *DESÁTÝ ČLÁNEK SMLOUVY* (1970, Miroslav Burger) a *SMLOUVA PROTI VÁLCE* (1972, Miroslav Burger), o ČSLA natočil Milan Růžička film *ČESKO-SLOVENSKÁ LIDOVÁ ARMÁDA* (1972). Možnost vyhlášení neutrality ČSSR, o níž se uvažovalo v roce 1968, vyvracel film *ZNÁT SVÉ MÍSTO* (1971, Milan Růžička), který se na základě argumentace historickou nevyhnutelností snažil zdůvodnit „věčné“ československé spojení se SSSR a členství v Organizaci Varšavské smlouvy.

Hrdiny raných normalizačních let se staly Lidové milice jakožto „třídní vojsko“ spojené s tradicí Vítězného února. Jeho pozice mezi ozbrojenými složkami byla během normalizace oproti předchozímu období významně posílena (početní stavy Lidových milic vzrostly ze 70.000 v roce 1968 na 120.000 v roce 1972 a 140.000 v roce 1978, čímž dosáhly tři čtvrtin početních stavů ČSLA<sup>169</sup>). První film o Lidových milicích vznikl v ČAF v roce 1970 pod názvem *CHRÁNÍME, CO JSME VYBUDOVALI*. Hlavní štáb Lidových milicí pod ÚV KSČ film ohodnotil pozitivně: „V minulém roce byl z iniciativy Armádního filmu natočen krátký film o životě a činnosti Lidových milicí. Skupina vedená s. plk. Fr. Říčkou, za režie s. Burgera, připravila film nazvaný ‚Chráníme, co jsme vybudovali‘. Jsme přesvědčeni, že jde o dobré dílo, které svým způsobem nově ukazuje odpovědnou a obětavou práci našich milicionářů.“<sup>170</sup> Celá série dokumentárních filmů o milicionářích byla natočena v roce 1973, v době 25. výročí komunistickeho puče, v němž sehrály Lidové milice svou historickou úlohu. *JÁ, PŘISLUŠNÍK LIDOVÝCH MILICÍ*, *OZBROJENÁ PĚST DÉLNICKÉ TRÍDY*, *PRÁHA A ÚNOR 73* a *STAVBA SOCIALISMU V BOJOVÉ POKOTOVOSTI* byly tituly, které přimočaře ukazovaly poslání a důležitost Lidových milicí pro stranu, stát a společnost. Do kurzu se znovu dostala Pohraniční stráž, o níž ČAF natočil několik filmů v zakázce pro FMV.

Film *OZBROJENÁ PĚST DÉLNICKÉ TRÍDY* (1973, pracovní název *Třídní vojsko*) „ukazuje logický a zákonitý vznik jednotek LM v roce 1948, ale především dokazuje – v konfrontaci s některými pravicovými názory z období roku 1968 – ne jenom oprávněnost, ale nezbytnost existence Lidových milic i dnes“.<sup>171</sup> Jako jeden z argumentů pro legitimizaci Lidových milic zazněla i nutnost zabránit opakování „bílého teroru“, který měl v ČSSR mít podobu Pražského jara. „Proto jsou zde a proto mají zbraně. Horníci, technici, hutníci. Ozbrojená pěst dělnické třídy. (...) Budou zde v pevné jednotě s Československou lidovou armádou a socialistickým bezpečnostním sborem, pokud bude existovat třídně rozdělený svět, pokud bude existovat imperialismus a jeho antikomunistické záměry a cíle.“<sup>172</sup>

Další skupina filmů si vzala za úkol vnitroarmádní propagandu. Příkladem může být film *GENERACE ŽITRKA* (1973, Petr Zikmund) o mladých vojácích, kteří si na platformě Socialistického svazu mládeže, mimo jiné, rozšiřují svůj politický obzor. Formou soutěže v družstvech se zdokonalují třeba

ve znalosti politických dějin SSSR. Předvedený příklad má sloužit jako vzor hodný následování.

V roce 1972 vedení studia konstatovalo, že „filmy posledních dvou let již nejen že nejsou v rozporu s linií strany a s pokyny HPS ČSLA – ale aktivně tuto linii podporují, jsou stále více významným prostředkem ideologického boje, nástrojem stranické propagandy a agitace – nástrojem, který cílevědomě pozitivně využívá specifčnost filmového umění k prosazování vojenské politiky strany.“<sup>173</sup>

Revizní zpráva HPS z ledna 1974 hodnotila přerod studia také vesměs kladně. „V činnosti a tvorbě ČSAF včetně jeho jednotlivých úseků je respektována a v práci prosazována linie kulturní politiky KSČ, vytyčená na XIV. sjezdu. V činnosti ČSAF byla věnována značná pozornost zvládnutí závěrů jednotlivých plén ÚV KSČ a jejich aplikace do tvorby.“<sup>174</sup> Zůstaly ale stále určité mezery: „filmová tvorba se zatím nevypořádala (r. 1973) s nutností pěstovat nenávisť k imperialistickému nepříteli“ a „není přesně a v plném rozsahu vyjádřena v konkrétních dílech ani myšlenka boje proti revisionismu a oportunistu“.<sup>175</sup> Ze zakázek pro HPS byly zvláště dobře hodnoceny filmy V INTERNACIONÁLNÍ JEDNOTĚ NEPORAZITELNÍ (1972)<sup>176</sup>, který ukázal možný budoucí tvar politicky angažovaných dokumentárních filmů, velitelsko-štabní rozbory spojeneckého cvičení ŠTÍT-72 (1972) a záznam z III. letní spartakiády sprátených armád POCHODĚN PRÁTELSTVÍ (1973).

Velitelsko-štabní rozbory ŠTÍT-72<sup>177</sup> patřil k realizačně nejnáročnějším filmům normalizační historie ČAF. Jeho tématem bylo spojenecké cvičení armád SSSR, NDR, Polska, Maďarska a Československa na území ČSSR konané v září 1972. Film měl mimořádnou důležitost, protože měl reprezentovat ČSLA (a její filmové studio) na mezinárodní úrovni (filmové kopie byly předány zúčastněným armádám), nicméně možné divácké okruhy byly velmi úzké, protože film byl utajován jako „přísně tajný“. Režie byla svěřena Stanislavu Brožikovi, za hlavní kamerou stál Zbyněk Olmer. Bylo sestaveno 15 filmových štábů (v rámci vojenského cvičení byli povoláni také vojáci v záloze, již dříve sloužili v ČAF), které objížděly různá místa republiky a natáčely záběry z epizod cvičení (bojové akce pouze při generálních nácvičích). K dispozici měly čtyři vrtulníky (v určitých dnech navíc dva posilové), letoun Il-14, letoun MiG-15-UTI, 43 aut GAZ-69, 12 OT-62, 3 mikrobusey a jeden autobus.<sup>178</sup> Film (barevný, ruské znění, 96 minut) se skládal ze tří částí: (1) politického úvodu (příjezd jednotek, činnost vojsk a štábů do zahájení cvičení), (2) operačně-taktického průběhu cvičení, (3) reportáže ze závěrečné přehlídky. Film svou délkou (96 minut) dokonce předčil některá monumentální díla 50. let, narozdíl od nich však velkou část obsahu filmu tvořily mapy a schémata. Do ještě větších rozměrů dorostl film ŠTÍT-84 (barevný, 124 minut), na jehož natočení musely být rovněž povolány zálohy (zaměstnanci

FSB, ČST, Krátkého filmu a FAMU, kteří kdysi sloužili v ČAF), režie byla opět svěřena Stanislavu Brožikovi, hlavním dramaturgem byl plk. František Říčka. Dramaturg kpt. Michal Petříček byl tehdy zodpovědný za evidenci písemností a filmových materiálů:

„Já jsem na Štítu-84 měl za úkol svázat z různých výcvikových prostorů denní práce. Každé ráno jsem ze Kbel letěl vrtulníkem do výcvikových prostorů. Jeden den jsme letěli na Slovensko, při zpáteční cestě jsme se zastavili na Moravě. Druhý den jsme zase letěli do Karlových Varů nebo Klatov atd. Na konci cvičení byl film hotový. Režisér Stanislav Brožik ale seděl ve střížně ve dne i v noci. Pro každý zúčastněný stát byla připravena jeho vlastní jazyková verze.“<sup>179</sup>

Během první poloviny 70. let byl tak Československý armádní film (od roku 1973 pod zkratkou ČSAF/ČsAF a názvem Československý armádní film) transformován v nástroj, který byl připraven sloužit potřebám jak armádních, tak jiných institucionalizovaných zadavatelů. Mimoresortní zakázky dosahovaly v 70. a 80. letech až 35 % objemu výroby studia. Přední místo zde měla ČST, pro niž ČAF natáčel až několik desítek filmů ročně.<sup>180</sup> Častým zákazníkem se stalo Federální ministerstvo vnitra, které mělo zájem o propagandistické dokumentární filmy o svých složkách a instrukční filmy pro školení kádrů. Mezi nimi byly také filmy o politických deliktech určené pro příslušníky Státní bezpečnosti.

Mimoresortní zakázky byly na jednu stranu ekonomickým přínosem: byly méně náročné na čas, poněvadž objednavatel často sám zpracoval literární scénář, a k celkové ceně bylo možné účtovat osmiprocentní ziskovou přírážku (armádní zakázky byly bez přírážky). ČAF proto těchto zakázek využíval, aby při slabém kádrovém obsazení zvládnul splnit stanovený hospodářský plán. Na druhou stranu byly ovšem mimoresortní zakázky ošidné z právního hlediska: zákonná výjimka ze státního filmového monopolu byla určena pro natáčení vojenských filmů, nikoli pro „komerční“ využití.<sup>181</sup>

ČAF, který ve své dosavadní tvorbě nedbal na paritu mezi českým a slovenským jazykem (záleželo spíše na zájmu a původu režiséra), se zavázal zvýšit podíl filmů ve slovenštině na 30 % a zrovna tak „rozvíjet filmové zpracování problematiky pokrokových tradic slovenského odboje, bojů dělnické třídy na Slovensku, atd.“<sup>182</sup>

Marginalizována byla oblast hraných filmů. Po roce 1970 vzniklo několik drobných prací pro mimoarmádní zadavatele (např. KLIC POD ROHOŽKOU /1972/ pro FMV), nepřilíš povedená rekonstrukce jedné z akcí Ostravské operace HESLO JE ANTEK (1977, Karel Forst) a dále řada rekonstrukcí skutečných událostí.<sup>183</sup> Asi nejpropracovanějším filmem tohoto typu je snímek

KONFRONTACE (1975, Vlastimil Fiala) zabývající se osudy vojenského zběha Karla (Jiří Lábus). Karel v SRN vstoupil do služeb americké rozvědky (agenta Williamse hraje Jiří Adamíra) a posléze se vrátil do ČSSR. Tam prováděl špionáž a vojensky cenné informace posílal po svém komplicovi, sudetském Němci, na Západ, dokud ho nedopadla Vojenská kontrarozvědka. Narozdíl od žánrově podobných filmů z 50. a 60. let jsou však tyto agitky oproštěny od dramatické omáčky a jejich nejdůležitější částí je výchovný komentář. Herecké etudy jsou často ztvárňovány neherci a mají charakter pouhé obrazové ilustrace.

Podobně jako celá země se i ČAF po roce 1969 izoloval od kontaktů se Západem. Ve svém případě přestal obesílat mezinárodní festival vojenských filmů ve Versailles, kterého se účastnil v 60. a ještě počátkem 70. let. Náhradou byl filmový festival armád Varšavské smlouvy střídající se ob rok s festivalem vojenských sportovních filmů. Konal se pokaždé v jiné zemi Varšavské smlouvy a účastnily se ho také armády spřátelených zemí (Kuba, Mongolsko, KLDR...).

Vedení studia hledalo při normalizaci určité inspirace v některých reáliích armádního filmu 50. let, i když si bylo vědomo, že čistá nápodoba není možná. Pplk. Lelek v dopise gen. Jaroslavu Klichovi, náčelníku ideologické správy HPS, z 2. listopadu 1976 žádal o „posílení vojenského charakteru kádrového osídlení ČSAF“. Náčelník ČAF si stěžoval, že ze 135 pracovníků jsou jen 4 vojáci z povolání (náčelník, hlavní dramaturg, dramaturg a důstojník pro speciální spojení). „Tento stav velmi ztěžuje práci se zvláštní vojenskou tematikou a celý běh života v ČSAF a je velmi paradoxní ve srovnání s kinostudií ostatních socialistických armád (...), kde všude je stav vojenského kádrového obsazení podobný stavu ČSAF v roce 1951.“ Pplk. Lelek navrhoval prozatím zavedení alespoň dalších dvou tabulkových míst pro vojáky z povolání (zástupce náčelníka pro vojenské otázky a dramaturga výcvikových filmů).<sup>184</sup>

V dalších dvou bodech dopisu se pplk. Lelek zabýval vztahem s Filmovým studiem Barrandov. Za prvé kritizoval, že na Barrandově byla na začátku 60. let zrušena (resp. převedena do civilu) tvůrčí skupina Kubala-Novotný, která natáčela filmy s vojenskou a brannou tematikou a žádal, aby na Barrandově a v bratislavské Kolibě byli ustanoveni stálí armádní spolupracovníci s přibližným názvem funkce „dramaturgický a odborný vojenský poradce ředitele filmového studia“,<sup>185</sup> čímž by byl zajištěn určitý vliv armády na výrobu celovečerních hraných filmů (argumentace zaostáváním za „světovými zkušenostmi a praxí“).

Účelizace práce ČAF byla prostředkem, jak udržet filmovou produkci na ideologické uzdě. Systém rychle zkonstatel a jeho rozhýbání ke změnám bylo obtížné. Film Josefa Harvana ODKAZ BOJE (1977) chtěl vyváženě připomenout účast Čechů a Slováků v boji proti fašismu. Ukazoval jak československou

vojenskou účast v SSSR, tak letce ve Francii a Británii, domácí odboj i předválečnou účast v interbrigádách ve španělské občanské válce, zkrátka měl za cíl poskytnout celkový obraz zahraničního odboje. Přestože požadavek na tento film přišel z HPS, režisér a odborný poradce Jaroslav Matějka ho zpravenovali po svém. Jejich výchozí úvaha zněla, „že každý účastník zahraničního odboje má nárok na ocenění, a to bez ohledu na pounorové umělé rozdělení odboje na dobrý a špatný.“<sup>186</sup> Schvalovací spirála ojedinele kontroverzního filmu se roztočila až na nejvyšší politickou úroveň.

„Když jsem dokončil sestřih servisky, byla první schvalovací projekce. Po ní bylo v sále tři minuty ticho, načež náčelník Lelek řekl: Soudruzi, tohle nemůžeme schvalovat my, to musí schválit soudruzi z HPS. Za měsíc byla druhá schvalovací projekce za účasti vysokých představitelů HPS. Zástupce náčelníka HPS po projekci řekl: To nemůžeme schvalovat my, to musí schválit ústřední výbor. Před třetí projekcí si náčelník Lelek oblékl slavnostní uniformu a vítal na vrátnici delegace přijíždějící v šestsettrnáctkách. Po projekci se kdosi vztyčil a řekl: Tohle je typický příklad netřídního přístupu k historii. Tady ale splnil svou úlohu Matějka, který bryskně zareagoval slovy: Franto, co to kecáš, tohle říkáš na každém shromáždění, Franta si sednul a už nepromluvil. Tímto způsobem skosil Matějka ostatní připomínky tohoto typu. Nakonec zůstaly dvě věci: chtěli zdůraznit ostravskou operaci a vyhodit fotografii III. ilegálního vedení komunistické strany na Slovensku, protože na té fotografii byl Dubčekův otec. Na to jsme přistoupili.“<sup>187</sup>

Z nejvyššího kola jednání se dochoval protokol zaznamenávající následnou diskusi (celý dokument viz Příloha 7). Členové schvalovací komise filmu vytykali „ustupování z našich třídních pozic“ ve prospěch názorů západoevropského diváka a požadovali zdůraznit „roli KSČ, jejího moskevského vedení a s. Gottwalda v odboji“.<sup>188</sup> Z konkrétních připomínek vadilo jmenování pplk. Karla Klapálka<sup>189</sup> v komentáři; jeho tvář na fotografii však zůstat mohla. Na schvalování finální verze se uvažovalo o pozvání Jana Fojtíka.<sup>190</sup> Debatu k filmu shrnul hlavní dramaturg František Říčka: „Připomínky ke komentáři lze bez potíží zapracovat. Lze upravit i sestavu a pořadí členů ilegálních výborů KSČ, lze dodat i fotografie členů moskevského vedení KSČ. Roli s. Gottwalda lze zvýraznit s použitím filmového záběru z jeho návštěvy a projevů u čs. jednotky v Jefremově. K Ostravské operaci lze přidat záběry z činnosti letců, i když nepůjde o konkrétní záběry z této operace, divák to nepozná; nutno pouze obezpečně vybrat správné typy letadel a krajinné záběry vybírat tak, aby podle případných výrazných dominant nebylo poznat, že to není natáčeno na Ostravsku. Z připomínek nelze realizovat požadavek zmíněný o partyzánské brigádě Jana Žižky v Jugoslávii, protože ani nikde jinde ve

filmu se o žádné partyzánské brigádě nezmiňujeme.<sup>191</sup> Film byl nakonec přepracován tak, aby byla v odboji zdůrazněna role KSČ a jejích členů. Na další hodnuto, že „film je možno promítat jen v kapitalistických zemích – nepovo-ruje se promítání v ČSSR ani v rozvojových zemích, ani v zemích soc. tábo-ra“<sup>192</sup> Schvalování filmu ODKAZ BOJE dokazuje, jak nízko byla v tomto období nasazena laťka tolerance k jiným výkladům historických tradic.

Mezi plodné režiséry etapy „poučených filmů“ patřili Stanislav Brožík, Miroslav Burger a Karel Forst, nově přišli (nebo se výrazněji prosadili) Čest-mír Cirkva, Jaromír Dvořáček, Pavel Fojtík, Zdeněk Florián, Josef Harvan, Karel Hložek (původně kameraman), Vladimír Kressl, Jan Kutálek, Radek Očenášek, Zbyněk Olmer, Viliam Poltikovič, Vít Stuchlý, Jan Svoboda a další.

Zatímco v 50. a 60. letech se tvůrčí kádry obměňovaly poměrně často, pro udržení stálosti a neměnnosti charakteru studia se za normalizace ukázalo jako výhodnější vytvořit stabilnější skupinu zaměstnanců. Požadavky na odbornou a politickou kvalifikaci byly považovány za rovnocenné a neoddělitelné. „K obecným požadavkům, které jsou kritériem hodnocení schopností tvůrčích pracovníků, patří odpovídající vzdělání, široký politický rozhled, zna-lost společenskohistorických souvislostí, pevné třídní uvědomění, ideologická a politická vyspělost, důkladné znalosti marxismu leninismu, pevný charak-ter a vysoké morální vlastnosti, odborné i praktické znalosti a zkušenosti.“<sup>193</sup> Tvůrci už nejsou toliko uměleckými pracovníky, ale „musí především chápat sami sebe jako propagandisty a agitátory“.<sup>194</sup>

Do ČAF bylo nadále každoročně přidělováno deset absolventů vojenských kateder vysokých škol, konkrétně Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění (FAMU), filmového směru Vysoké školy múzických umění Bratislava (VŠMU) a televizní a filmové katedry Fakulty žurnalistiky Univerzity Karlovy (FŽ UK). Tito pracovali na pozicích asistentů režie (např. František /Fero/ Fenič), kameramanů, dramaturgů, střihačů. Narodil od svých starších kolegů, kteří sloužili v ČAF v 50. nebo 60. letech, dostávali během své ZVS méně často příležitost natočit si svůj vlastní film (ale: např. Karel Smyczek připravil střižový dokumentární film o rozpadu koloniální soustavy OKOVY SE ROZLOMILY /1976/, jako režiséři se osamostatnili Vladimír Kressl, Josef Věřčák a jiní). Přínos zapojování absolventů vojenských kateder vysokých škol uměleckých směrů spatřoval ČAF v tom, že v armádním stu-diu získali „zkušenosti a pozitivní vztah k vojenské a branné tematice. Služba v ČSAF tak významně ovlivnila část nastupující mladé generace filmových tvůrců. Vzniká tak i nezbytný okruh externích spolupracovníků ČSAF. Současně se cvičí zálohy pro mobilizační funkce válečných kameramanů a ostatních tvůrčích pracovníků. Z nich je konkrétně i doplňován mobilizační plán ČSAF.“<sup>195</sup>

Mimo většinový filmový proud otrávený politickými frázemi, zřidkavdy nacházíme v 70. a 80. letech čistší dokumentaristické prameny. Takové jsou například některé filmy režiséra Josefa Harvana (\*1947), který byl v armád-ním studiu činný v letech 1975–1985. Mimořádným pokusem byl na svou dobu střižový film ODKAZ BOJE /1977/, kterým Harvan prokázal tvůrčí odva-hu jít proti proudu (na druhou stranu ovšem i on, stejně jako jeho kolegové, točil dobovou propagandu, např. film NA STRÁŽI SOCIALISMU /1975/ hrající na protiněmeckou strunu). Někde mezi, v oblasti nepolitických témat, leží Harvanovy filmy o vojenském letectví. Na začátku 80. let vznikl v jeho režii cyklus k výročí založení československého vojenského letectva<sup>196</sup> Například při příležitosti vyřazení letounů Mig-15 z výzbroje ČSLA Harvan natočil film STIHAČI (1983, hudební spolupráce Michal Pavlíček), který na základě vzpo-mínek čtyř pilotů a jednoho mechanika připomněl dějiny Mig-15 v českoslo-venské armádě. Z formálního hlediska je charakteristické, že, narodil od tvůrčích postupů 60. let, jsou pamětníci ve filmu pouze vidět, ale nemluví. Jejich slova předčítají profesionální spíkáři (např. Radovan Lukavský). I když se v komentáři občas objeví politická fráze, je tento film (podobně jako ostat-ní v sérii) zdařilým portrétem jedné kapitoly československého vojenského letectví.

Práce v oblasti politických dokumentů se opírala o činnost časem a výko-ny prověřených režiséřských persón Stanislava Brožíka<sup>197</sup> (\*1929, v ČAF 1951–1990), Miroslava Burgera (1928–2007, v ČAF 1951–1990) a Karla Forsta (\*1928, v ČAF 1953–1990). Až do roku 1970 natáčeli Brožík a Burger periodika, populárně-vědecké filmy a reportáže na objednávku HPS, zatímco Forstova tvorba byla rozmanitější, rozšířená i o exkurzy do oblasti animova-ného (HELENY, FERDINANDI A...) a hraného filmu (KDO NEBYL NA VĚZI).

V 70. a 80. letech se pak tito tři tvůrci pustili do oblasti politických doku-mentárních filmů, pozitivní a negativní propagandy (Brožík navíc nadále natáčel velké množství filmů o vojenské technice a zakázek pro mimoresort-ní zadavatele). Narodil od Burgera a jeho méně kvalitní tvorby byli Brožík a režiséry a s ČAF externě spolupracovali až do poloviny 90. let.

Dobrych, nadčasově platných dokumentů velmi málo. V oblasti zakázek pro HPS se realizovaly buď ještě na začátku sedmdesátých (MOST, 1970) anebo až na konci osmdesátých let (SAMOSTATNÁ ROTA, 1988). Více přijatel-ných dokumentů, z nichž netřetí necitlivě politické fráze, nalezneme v někte-rých mimoarmádních apolitických zakázkách, v populárně-vědeckých, vědec-kých a výcvikových filmech.

## NOVÁ TVÁŘ PROPAGANDY

Propaganda byla v 70. a 80. letech zřetelněji rozdělena na dvě velké skupiny: pozitivní a negativní. Pozitivní propaganda, případ od případu, lavírovala mezi propagací a utopistickými vizemi světa, negativní mezi kritikou a ostouzením. V praxi se tyto dva druhy, pozitivní a negativní, někdy kombinovaly, čímž se na základě kontrastu vzájemně posilovaly. Oproti monumentální *basnické propagandě* 50. let zde v době normalizace stála *publicistická propaganda*. Do její výroby nebyli totiž zapojeni filmaři-umělci, ale filmaři-publicisté, kteří měli dosáhnout zadaného cíle za použití méně vzletných (a finančně nákladných) prostředků. Nadále, i když na nižší jazykové a obrazové úrovni, bylo základní taktikou interpretování faktů skrze emoce. Propaganda natáčená ČAF v této době byla zakonzervovaná v četných klišé, nebyla příliš kreativní ani inovační. Nářadí, jehož používání si studio osvojilo na začátku 70. let, pak bylo bez znatelných změn užíváno až do pádu komunismu v roce 1989. Zvláštní kapitolou propagandy byly „umělecké dokumenty“, které měly ještě více než jiné typy propagandy pracovat s emocemi a propagandistické sdělení vyjadřovat především pomocí obrazu a hudby.

### Propaganda: temná

Od 70. let se rozvíjela nová generace negativní zahraničně-politické propagandy sloužící jako pomůcka pro politické školení mužstva, pro pěstování nenávisti k nepříteli. Byla charakteristická černobílým, mimořádně nekvalitním, kontrastním a hrubozrným obrazem. Podklady pro tyto filmy byly totiž snímány přímo z televizní obrazovky. Zatímco dřív bylo nutné získat filmovou kopii, nyní stačilo přijímat příslušnou televizní stanici a čekat. „Kamera s 35mm filmem se postavila před obrazovku a když se objevilo něco zajímavého, tak se kamera pustila. S přijímáním západní televize byl ale problém. Hodně věci ČAF dostal od Vojenské kontrarozvědky. Taky od Ministerstva vnitra, které mělo v Břevnovském klášteře svoje televizní centrum, kde chytalo tyto kanály.“ vzpomíná někdejší dramaturg ČAF Michal Petříček. Zatímco záběry pro pozitivní propagandu nebylo většinou obtížné získat, negativní propaganda si musela vystačit s omezenými zdroji podkladů. Kromě zachytávání televizního vysílání a výměny filmových periodik se také jako kameramani využívali agenti působící na Západě.

Narodil od pozitivní propagandy, jejímž předpokladem byla technická a řemeslná dokonalost filmu, v případě negativní propagandy posilovala otrěsná technická kvalita obrazu negativní vyznění. Obraz se stal ilustrační kulisou a jádro sdělení bylo ukryto v komentáři.

Nutno podotknout, že tato propaganda však nebyla ve většině svého obsahu a priori lživá. Řada využitých informací byla pravdivá a shodovala se ve

svých rysech např. se západními kritiky tamních režimů; propaganda však vznikala kombinací odpudivého obrazu, ponuré hudby, ironií v textu komentáře a tónu, jakým byl komentář interpretován.

Sloužící jako pomůcka pro politické školení mužstva, omílaly tyto filmy stále dokola stejná témata: MRTVÍ A ŽIVÍ (1971, Vladimír Horák) odsuzoval agresivní vojenskou politiku Spojených států, AGRESORŮ (1974, A. F. Šulc) upozorňoval na exoteriální bojové nasazení americké armády, STÁLÁ HROZBA (1975, Jan Svoboda) představoval nepřítele socialistického tábora – imperialismus, BUNDESWEHR – ARMÁDA NEBEZPEČNÝCH TRADIC (1976, Vladimír Kressl) ukazoval hrozbu západoněmecké armády pro východní blok, NATO v SOUKASNEM SVĚTĚ (1976, Vít Stuchlý) popisoval nebezpečnost působení Severoatlantického paktu, LATENTNÍ FAŠISMUS (1979, Karel Forst) obviňoval západní svět ze skrytého fašismu, SVĚDOMÍ A VĚDOMÍ BOJOVNÍKA I (1982, Karel Forst) probíral studenou válku, SVĚDOMÍ A VĚDOMÍ BOJOVNÍKA II se zabývá národně-osvobozenckými hnutími ve Třetím světě, KDO OHROŽUJE MÍR (1983, Karel Forst) se zaměřoval na agresivní politiku USA a jejich spojenců, VÁLEČNÁ HROZBA ZVANÁ NATO (1983; předpracovaný film AFS) rozpracovával tezi o agresivním charakteru NATO.

Film ŽOLDNĚŘI (1980, Karel Forst) se zabýval výcvikem nájemných vojáků v USA:

„Právě ve Spojených státech, v zemi svobodného podnikání, mohly vzniknout školy pro teroristy a žoldněře, bojující pod vlastní vlajkou. Žádná cizinecká legie. Učitelé jsou bývalí veteráni všech možných tažení proti komunismu, jakémukoliv pokroku a národně osvobozenckým snahám vůbec. Frekventanty těchto kurzů jsou ovšem také emigranti a zločinecké živly na útěku před spravedlností. Stávají se z nich řemeslní zabijáci s americkým pozeňmáním, za americké peníze, v zájmu amerických monopolů, pod vznešeným heslem ‚potlačování‘ komunismu. (...) ‚Drahý příteli... stojíme nad tvým hrobem a říkáme ti navždy sbohem... byl jsi dobrý kamarád a statečný voják... bojoval jsi proti komunismu v cizí zemi... Jsme přesvědčeni, že se s tebou setkáme na onom světě.‘ Čím dříve, tím lépe. V zájmu celého lidstva.“<sup>198</sup>

Komentář filmu je však málo konkrétní, zabředává do frázi, dopouští se chyb a působí emotivně. Závěr přináší názor, že všem by bylo lépe, kdyby „žoldněři“ vymřeli. Film se dotýká zajímavého tématu, ale nejde v něm ovšem o hledání podstaty fenoménu žoldněřství, nýbrž o vzbuzování nenávisti vůči nepříteli. Tento způsob zpracování vycházel z předpokladu, že nenávist vůči nepříteli je důležitou pomůckou ke stabilizaci vlastního režimu. Jde-li o výchovu k nenávisti vůči nepříteli, je zřejmé, že manipulace emocemi, mají-

ci někdy až charakter citového vydírání, budou stát na prvním místě. Tak je tomu nejen při zobrazování nepřítele soudobého, ale i nepřítele poraženého. „Ani nás nevynechalo poznání, jak vypadají lidé roztrhaní granátem, přejetí tankem, s ranou v týle, obličejem rozbitým pažbou pušky a postřílení z kulometu. V Praze bylo naráz třeba dva tisíce rakví“, říká se v komentáři filmu DRAMA 45 (1970, Karel Forst) o konci II. světové války.

Klasickým námětem komunistické propagandy bylo strašení sudetoněmeckým revanšismem, který ke svému záměru získat zpět ztracená území hodlá zneužít Bundeswehr. To je jedno z témat také pro film LATENTNÍ FAŠISMUS (1979, Karel Forst):

„Na těchto pečlivě udržovaných hrobech v českém pohraničí se několikrát do roka, zvláště o církevních svátcích, objevují čerstvé květiny (značky západoněmeckých automobilů, „tyrolský“ klobouk za oknem auta). V těch dnech parkují před hřbitovy mercedesy, opely, bavoráky. Auta stejných poznávacích značek parkují v místech sudetáckých srazů v Německé spolkové republice. (záběry ze srazu, muži v uniformách bubnují, vlajkonoši nesou prapory, lidé pochodují) Tisíce bývalých nacistů stále žijí. (...) Bubny, píšťaly, krajanské prapory. Jak to připomíná Sudety roku 1938. Hitlerovské metály na vypjatých hrudích. Proto všechno nemůžeme věřit, že jenom nostalgicky vzpomínají na svou starou vlast. Chtěli by se vrátit. Podle nápisů na praporech, projevů a hesel do České Lípy, Jihlavy, Slezska, Jablonce, Karlových Var ale i do Plzně a do Prahy.“

Organizované zájmy sudetských Němců v SRN byly socialistickým Československem chápány jako nebezpečná politická síla. Sudetoněmecká karta hrála v negativní propagandě důležitou roli, zásadně byla ale zjednodušována (požadavky vyhnaneckých organizací byly směřovány se stanovisky spolkové vlády) a citově a ideologicky nepředpojatý zájem o tuto problematiku byl považován za vážnou politickou chybu.

### Propaganda: světla

Stavebním materiálem pozitivní propagandy reálného socialismu byly obrazové, zvukové a jazykové fráze, které byly skládány do režijních šablon. Pozitivní politický dokument využíval stále tytéž rutiny. Tato propaganda byla směřována do čtyř kategorií filmů: (1) „revoluční a bojové tradice“ (zkreslený výklad dějin), (2) „bratrství ve zbrani“ (armády spojeneckých států), (3) reportáže a (4) propagační snímky. Témata se lišila, ale vyznění bylo kvůli použití šablon podobné.

(1) Historické stříhové filmy měly za úkol ospravedlňovat válečné základy vzniku sovětského bloku v Evropě, upevňovat, tříbit a třídit bojové tradi-

ce. „Nejvýznamnějším zdrojem revolučních a bojových tradic ČSLA je aktivní vojenský odpor, který rozvinula a organizovala Komunistická strana Československa ve druhé světové válce v bojích proti fašistickým okupantům.“<sup>200</sup> Základem stříhových filmů na historická témata byl odboj organizovaný KSČ a spolupráce československých jednotek v zahraničí s Rudou armádou a dalšími komunisticky orientovanými protifašistickými bojovníky. Desítky filmů tak vybudovaly z této historické tradice novodobý mýtus, který měl sloužit především legitimizaci spojení se SSSR a mocenského monopolu KSČ. Z mnohovrstevnatých dějin II. světové války bylo vybráno několik málo událostí spojených s boji na východní frontě (formování československých jednotek v SSSR, Slovenské národní povstání, vítězný boj Rudé armády...), ty byly náležitě idealizovány a ideologizovány a předkládány veřejnosti jako legendy.<sup>200</sup> Ve své době oceňovaný celovečerní stříhový dokument Karla Forsta ZROZENÍ SVOBODY (1974) byl ukázkovým případem normalizačního zkreslování dějin. V obrazové části zpracovával mnoho nových archivních záznamů, které většinou odpovídaly událostem, o nichž se mluvilo v komentáři. Pojetí filmu bylo ovšem založeno na marxistickém třídním pohledu na dějiny a emocionálním výkladu; oproti podobně laděnému filmu VÍTĚZSTVÍ (1961) mělo umělecký charakter. Kromě razantně zamítnutého filmu ODKAZ BOJE (1977) se armádní filmaři pokusili o opatrné krůčky směrem k vyváženějšímu pohledu na vojenské dějiny Československa až v druhé polovině 80. let (JÁ OBČAN... /1989/, PRAŽSKÁ SVĚDECTVÍ /1989/, POBŘEŽÍ JE KLIDNÉ... /1989/). V 70. a částečně v 80. letech byl západní odboj vykládán jako pokus buržoazie o využití armády pro upevnění své moci podle praxe předmnichovské republiky a ve filmech byl jeho význam opomíjen a zlehčován, nikoli však naprosto ignorován. Film DUNKERQUE – 30 LET OD VÍTĚZSTVÍ (1975) byl reportáží z oslav 30. výročí osvobození města Dunkerque na severu Francie. Na této bojové akci měla podíl také československá samostatná obrněná brigáda. Její působení film bere jako fakt, se kterým nepolemizuje, ale který ani detailně nerozebírá. Předmětem zájmu byly jednak oslavy samotné (účast ústřední hudby ČSLA), jednak kritika francouzské kultury vzpomínání na II. světovou válku a sociálních nerovností ve francouzské společnosti.

(2) Stálým tématem bylo „bratrství ve zbrani“, a to buď na základě Varšavské smlouvy nebo Sovětským svazem dominované světové socialistické soustavy. Tyto filmy měly formu přehledově výkladových dokumentů nebo vojenskopolitických cestopisů. Filmy jako DESÁTÝ ČLÁNEK SMLOUVY (1970, Miroslav Burger), SMLOUVA PROTI VÁLCE (1972, Miroslav Burger), CO JE VARŠAVSKÁ SMLOUVA (1976) a SMLOUVA NA OBRANU MÍRU (1984, Miroslav Burger) obhajovaly existenci paktu výřtem jeho dobrých vlastností, argumentací historickou nutností vzniku a formováním obrazu „dobré“ Varšavské

smlouvy jako protikladu ke „zlému“ NATO. Zahraničně-politickou reklamu pak představovaly vojenskopolitické cestopisy ze zahraničí (Kuba, Kambodža, Vietnam, Laos, Libye, Bulharsko, Jugoslávie...), které ukazovaly snahu tamních národů o budování a obranu socialismu (většinu z nich natočil kameraman a režisér v jedné osobě Zbyněk Olmer).<sup>201</sup>

(3) Skupina reportážních filmů zahrnovala oslavy významných výročí (Slovenské národní povstání, První máj, 9. květen...), společná cvičení armád Varšavské smlouvy, sjezdy KSČ, spartakiády a podobné akce celorepublikového významu. Podle svého charakteru chválily různé aspekty politiky KSČ a života v ČSSR. Akcí s nejvyšší prioritou byly reportáže ze spojeneckých cvičení na území ČSSR, které byly předávány zahraničním delegacím.

(4) Propagační snímky byly využívány jak pro propagaci ČSLA před civilní veřejností, tak pro účely vnitroarmádní propagandy. Pro civilní veřejnost natočil ČAF např. na začátku 70. let sérii náborových filmů do vojenských škol (školy se tehdy potýkaly s nedostatečným zájmem), Stanislav Brožík připravil v letech 1974–1980 desetidílnou sérii ČLOVĚK A BOJOVÁ TECHNIKA, jejíž každý jeden díl popisoval jiný druh vojska.

Kromě filmů na historická témata, které užívaly archivní záběry, byla předpokladem úspěchu pozitivní propagandy, v kontrastu k propagandě negativní, technická a řemeslná dokonalost, která dodávala filmům na důvěryhodnosti. Námět filmu ŠTÍT-84 (1984) nám umožňuje více nahlédnout tvůrcům pod pokličku. Jádrem filmu tvořil velitelsko-štábní rozbor spojeneckého cvičení, z hlediska propagandy byl ale zajímavější politický úvod, který byl podobný i ve veřejné (neutajované) verzi filmu. Nejdříve jsou zde ukázány „přírodní krásy Československé socialistické republiky“, mezi nimiž „kamera postupně objevuje architektonické památky minulosti“, a posléze „přejde k důkazům lidského důmyslu a práce socialistické současnosti“. Elektrárny, továrny, zemědělská velkovýroba, život lidí na vesnici: „od moderních, nebo zmodernizovaných obytných stavení až po školní, kulturní a sociální zařízení v co nejlepší podobě. Oživeno všemi generacemi obyvatel v klidné, spokojené poloze. (...) Do těchto barevných, přívětivých obrazů však začne ve stříhové podobě pronikat hrozba ve formě černobílých záběrů a fotografií imperialistických zabijáků a jejich zločinné agresivity. (...) To všechno ve stříhové kombinaci s rušným a čínorodým životem obyvatel socialistického, mírumilovného státu jako akutní, nepřetržitě ohrožování bezpečnosti. Včetně výhružných gest válečného štváře Reagana na fotografiích.“<sup>202</sup> Kontrast mezi duhově barevnou situací doma a černobílým světem imperialismu, který chce zničit svět socialismu, patřil ke klasickému propagandistickému postupu známému i z filmů jiných studií socialistických armád. Politické úvody (či závěry) filmů typu ŠTÍT-72, ŠTÍT-84 a jejich veřejných verzí měly za úkol shrnout základní kladné charakteristické rysy státu: přírodní a historické krásy, industrializa-

ci, kolektivizaci, urbanizaci, vedoucí roli KSČ, silnou armádu, spojení se SSSR a šťastný život obyvatel v socialismu a míru. Ostatní filmy pozitivní propagandy potom odvozovaly svůj obsah z tohoto politického rámce.

## POETIKA „UMĚLECKÝCH DOKUMENTŮ“

Hlavní dramaturg, František Říčka, za spolupráce režisérů Brožíka, Burgera a Stuchlého, zavedl ve studiu novou filmovou poetiku, jejíž estetické hodnoty byly vymezovány mírou politické správnosti. Tato poetika se nejlépe uplatnila ve zvláštním žánru lyrického politického dokumentu nazývaného v dobovém diskursu jako „umělecký dokument“.<sup>203</sup> Víze uměleckého dokumentu v očích předchozího hlavního dramaturga Romana Hlaváče se však od Říčkova pojetí zásadně odlišovala. Zatímco Hlaváč se snažil naplnit přívlastek *umělecký* estetickými hodnotami, v Říčkově éře bylo toto slovo chápáno politicky. Záměrem takového uměleckého dokumentu bylo předávat politické poselství skrze *emocionální* působení na diváka. Politické fráze byly v těchto filmech vyjadřovány většinou beze slov pouze za pomoci libivého obrazu a lyrické hudby.

Normalizační umělecké dokumenty byly prostoduše přímočaré, namísto humoru se uchýlovaly k režijním frázím a hledaly souvislosti mezi nesouvisjícím. Vznikaly tak filmové míšmaše, jejichž zásadním cílem byla legitimizace normalizačního režimu, aktivit Varšavské smlouvy a vývoje ve státě i armádě po roce 1969. V těchto politických dokumentech se míchaly záběry z Vysokých Tater s panelovými sídlišti v Praze, starobylé hrady s průmyslovými závody, děti v mateřských školách s vojáky na tancích. Politicky motivovaná skladba se stala významným tvůrčím prvkem.

František Říčka a Miroslav Burger připravili v letech 1974 a 1979–1980 cyklus filmů *Má vlast*, které byly v dobových materiálech hodnoceny jako umělecké dokumenty „potvrzující zkušenosti a tvůrčí schopnosti autorů“.<sup>204</sup> Jejich leitmotivem byly symfonické básně ze stejnojmenného cyklu Bedřicha Smetany: *ŘEKA ČINŮ* (Vltava), *NAD ŽULU PEVNEJŠÍ* (Vyšehrad), *PO BOKU MUŽŮ* (Šárka), *NAŠE VLAST* (Tábor, Blaník). Zvukovou složku těchto filmů tvořila pouze Smetanova hudba, v obraze se pak objevoval obtížně stravitelný guláš z československých hradů, zámků, panelákových sídlišť, jihočeských rybníků, vysokých pecí, tanků, letadel, samopalů a vojáků. Od Mistra Jana Husa, Jana Žižky a husitského palcátu vedli autoři přímou linku k Ludvíku Svobodovi a dělům na východní frontě II. světové války, k Sovětské armádě v pražských ulicích a tankům ČSLA při přehlídce na Letenské pláni. Používání širokouhlých objektivů deformující perspektivu a rychlé zoomování byly společně s nižšími nároky na výtvarné hodnoty obrazu symptomem konzervativního

pojetí filmové kamery, která měla daleko do bohatě diferencované kameramanské práce v 60. letech. Tak hovořil o filmu NASE VLAST oficiální popisem: „Film chce být obrazovou poémou na hudbu B. Smetany ‚Má vlast‘. Jmenovitě dvou posledních básní ‚Tábor‘ a ‚Blaník.‘“<sup>208</sup> Ve scénáři v kapitole „Explicace“ stojí, že záměrem autorů je „zobrazit naši současnou socialistickou vlast a náš způsob chápání tohoto pojmu“ a na pozadí Smetanovy hudby podat „emotivní obraz grandiózního úsilí našeho lidu o vybudování a mírové zabezpečení socialismu v naší vlasti“.<sup>209</sup>

Film OZVENY HROMU (1978, Jaromír Dvořáček, námět a scénář František Říčka) je kromě úvodní básně natočen rovněž bez mluveného slova, pouze za hudebního doprovodu. Jeho tématem je Slovenské národní povstání, které je ale reflektováno skrze dobu o více než třicet let mladší (náboj zarytý v kůře stromu, pomníky na dukelském bojišti). Film ukazuje, že Slovensko si sice užívá výdobytků rozvinutého socialismu a míru (industrializace, moderní výstavba, péče o kulturní dědictví), ale nesmí se zapomínat na to, jaké boje a úsilí tomuto šťastnému životu předcházely.

HEJ HORE HAJ (1979, Jaromír Dvořáček) propojuje někdejší bojovníky proti vrchnosti zbojníky s československými vojáky na východní frontě II. světové války a současnými výsadkáři ČSLA. Zatímco v XVIII. století měli zbojníci plátěný šat, kloubouky a šavle, ve století XX. mají jejich „následovníci“ zelenou uniformu, červené baretu a samopaly. Umělá „lidová hudba“, inscenované zbojnické tance u ohně a záběry na stavby socialismu ve slovenských horách působí neústrojně, nepřesvědčivě a místy směšně.

Film VOJÁCI PROTI VÁLCE (1980, Karel Hložek) se snaží ukázat „bratrství ve zbrani“ v lidské dimenzi: vojáci čtyř armád Varšavského paktu se koupají v řece kdesi v NDR a „svorně a kamarádsky si smývají prach z cest i necest vojenského prostoru“. Podzimní idylka u vody tvoří úvod a závěr k reportáži ze společného cvičení armád paktu. Snaha názorně ukázat citové pouto mezi vojáky bratrských armád má až homosexuální zabarvení.

MEMENTO LIDICE<sup>207</sup> natočili v roce 1987 podle Říčkova scénáře Karel Hložek a Pavel Fojtík v zakázce pro Městský národní výbor Lidice (určeno k promítání v tamějším památníku). Film citově vydirajícím způsobem připomíná ve zkratce osud Československa jako obětního beránka (západních) mocností – od mnichovské dohody až po vyhlazení Lidic jako vrcholu nacistického teroru v protektorátu. Neumětelskou snahou o hororový způsob vyprávění a propojením nacistických zločinů v Lidicích přímou vazbou na některé poválečné konflikty byla lidická tragédie cynicky využita jednak pro legitimizaci tehdejší socialistické politiky a jednak jako důkaz, že kapitalismus a fašismus jsou příbuzné ideologie.

## PŘESTAVBA

Ačkoliv změny ve vnitřní politice SSSR i zahraniční politice vůči satelitním státům (*perestrojka* a *glasnost*) nenacházely mezi československými politickými elitami velkou odezvu, objevujeme přesto v zakázkách pro HPS z druhé poloviny 80. let drobné ústupky z ideologicky strnulého uvažování. Z obsahového hlediska mají podobu změny paradigmatu v otázce československého západního odboje (vliv ohřívání vztahů Východ-Západ po „druhé“ studené válce) a z formálního pohledu častěji využívají reportážní způsoby natáčení. Tyto posuny můžeme doložit na filmech jako PRAŽSKÁ SVĚDECTVÍ (1989, Karel Forst), JÁ OBČAN... (1989, Svatopluk Jedlička) nebo POBŘEZÍ JE KLIDNĚ... (1989, František Říčka) a na práci režiséra Viliama Poltikoviče.

JÁ OBČAN... se zamýšlí nad významem vojenské přísahy a formálně i obsahově zapadá do normalizačního úzu, překvapí ovšem pasáží, ve které se mluví o československém zahraničním odboji za II. světové války. Válečný veterán vypráví dětem v muzeu: „Mnozí [Čechoslováci] odcházeli do zahraničí. Do Polska, do Sovětského svazu, Francie, Anglie, na Střední východ. A všude hledali příležitost, jak bojovat proti nenáviděnému nepříteli, za svobodu naší porobené vlasti.“ V obraze se objevují archivní záběry z východní fronty, mimo jiné ze slavnostní přísahy československé jednotky v Sovětském svazu, kterou předčítá Ludvík Svoboda. Následuje několik archivních záběrů z Velké Británie, kde Edvard Beneš koná přehlídku nastoupených jednotek československých letců. Další sekvence připomíná československou samostatnou obrněnou brigádu, která byla vycvičena ve Velké Británii a na konci války obléhala francouzské přístavní město Dunkerque. Komentář pokračuje slovy: „V období ohrožení vlasti i v období celé války prokazovali všichni účastníci zahraničního i domácího odboje svoji obětavost a statečnost. I v současné době si bereme z jejich příkladných činů vzor.“

Karel Forst natočil „investigativní“ dokumentární film PRAŽSKÁ SVĚDECTVÍ, který se zabýval Prahou a jejími osudy za II. světové války. Forst zde těžil ze svých dlouholetých rešerší a film vystavěl na konfrontaci historických filmových záběrů se současnou podobou míst, výpovědi pamětníků a řeči nefilmových dokumentů. Zaujme především proměna kultury vzpomínání na československý západní odboj, konkrétně na parašutistickou operaci z roku 1942 obecně známou jako atentát na Heydricha. Tato akce je popsána vcelku vyváženě a bez ideologického balastu a jsou jmenovitě připomenuti českoslovenští vojáci vyslaní z Velké Británie, kteří byli v této akci nasazeni. Na druhou stranu zůstává i zde zachován model zobrazování nepřítele, jehož nápadným rysem je emotivnost, a prostředkem poznání je vedle racionální analýzy také citový nátlak. Taková je zejména scéna z pankrácké věznice, kde je v „pankrácké sekyrárně“ detailně popisována gilotina („otvor pro hlavu, nůž sekyry



váží šedesát kilogramů, kanál na krev...hadice na smývání krve“) a práce kata. Podobně jako ve filmu MEMENTO LIDICE nebo filmu z produkce AFS Národní lidové armády NDR TAK SE DĚLAJÍ ŽOLDNĚŘI, je předváděna zřůdnost nacismu nikoli na podrobné historiografické práci jako ve snímku LIDICE (1965) nebo volné výpovědi pamětníků jako ve VYPRAVENÍ O KALEVI LIIVA (1967), ale na zdůrazňování množství krve, která byla vinou nacistů prolita.

POBŘEŽÍ JE KLIDNĚ... zaznamenává oslavy vyloštění spojenců v Normandii konané ve francouzském městě Caën. I v tomto filmu je připomenuto působení Čechů a Slováků na západní frontě. Použité výrazové prostředky jsou ale stále poněkud normalizační: také zde je využito kontrastního srovnávání života v míru a za války. Ty dnešní „zasněné pláže“ byly pro vojáky „prostorem vyloštění pod vražednou palbou“, ty současné „romantické pobřežní srázy“ byly tehdy „děsivou překážkou hájenou urputným nepřítelem“.

Výše popsané posuny lze považovat, více než čtyřicet let po válce, za kosmetické a nedosahující rozměrů, v jakých probíhala historická reflexe II. světové války v období 1968–1969.

Ozdravnou cestou k poctivému filmovému dokumentu se v druhé polovině 80. let vydává režisér Viliam Poltikovič (\*1958, v ČAF 1985–1989 a 1990). Ve filmu DVA ROKY PRO CELÝ ŽIVOT (1986) oživuje Poltikovič žánr filmu-anekdoty. Mladí muži zde mluví poměrně otevřeně o svých očekáváních i skutečnostech průběhu vojenské základní služby a i přes celkové mírně optimistické vyznění zde režisér nechává zaznít kritické názory, které se ve filmech z této doby jinak neobjevují.

„Jsem povahou pacifista a to, že jsem zůstal u armády o několik let déle než byla základní služba vzniklo souhrou různých podnětů a impulzů. Využíval jsem možnosti, které se tam nabízely a točil jsem filmy podle sebe. První rok mi dali víc prostoru, pak zjistili, že se jim ty výsledky moc nelíbí, tak jsem pak další rok dostal méně příležitostí, ale v podstatě jsem si dělal svoje. Nelpěl jsem na tom, že musím v armádním filmu zůstat za každou cenu. Připouštím, že určitá tolerance ze strany vedení mohla plynout ze skutečnosti, že můj otec byl generálem.“<sup>208</sup>

Film SAMOSTATNÁ ROTA (1988), o jednotce negramotných vojáků romského původu, byl oceněn hlavní cenou na festivalu Etnofilm v Čadce. Základem filmu jsou Poltikovičovy rozhovory s vojáky samostatné roty o jejich handicapu a výpovědi jejich „bílých“ velitelů o smyslu existence samostatné roty negramotných, možná poslední tohoto druhu v ČSLA. Film byl oproštěn od propagandy; režisér se snažil získat důvěru vojáků, nechal je volně mluvit a nepouštěl se do hodnotících soudů. „Vedení studia však konstatovalo, že jsou sice rádi, že takový film vznikl, ale že nyní není vhodná doba k jeho

distribuci do kin, a proto – zatím – zůstane v archivu. Mohl získat možná nějaké další festivalové ceny, ale dramaturgie ho nikam nechtěla posílat, protože neodpovídal jejím představám o filmu.“<sup>209</sup>

I přes různé dílčí ústupky se normalizovaný charakter ČAF nezměnil až do listopadu 1989. Jak píše někdejší dramaturg Michal Petříček ve své diplomové práci, v druhé polovině 80. let trpělo studio nedostatkem zaměstnanců v tvůrčí oblasti, neboť řada z nich dala přednost práci v příznivějších podmínkách Krátkého filmu Praha (režiséři Vítězslav Bojanovský, Josef Harvan, Jan Kutálek, Martin Tobiáš, producenti Zbyněk Bartoš a Zdeněk Hradec). Důvodem byl prý hlavně zákaz soukromých cest do zahraničí. Na základě nálezu Vojenské kontrarozvědky pak z ČAF museli odejít Petr Prchal a Jan Svoboda. Nedostatek režisérů vedl k situaci, kdy filmy režirovali kameramani (Karel Hložek, Jiří Krob, Zbyněk Olmer) nebo dramaturgové (Petr Prchal, Marian Schiebl), což se druhy nepříznivě podepsalo na kvalitě. Politickou nekompromisnost v armádním studiu pocítil také nonkonformní režisér Viliam Poltikovič: za podpis manifestu *Několik vět* byl v létě roku 1989 z ČAF vyloučen a spolupráci se studiem mohl obnovit až po Sametové revoluci.<sup>210</sup>

byly uloženy v depozitářích na Pohořelci a na Invalidovně). Zaměstnancům ČAF, p. a byly nabídnuty pracovní smlouvy s novým zaměstnavatelem. Ti, kteří odmítli, se stali součástí ČAF, zbytková p. a, která až do konce roku 1999 sídlila ve vojenském objektu v Braníku a tvořilo ji pět zaměstnanců (ředitel, sekretářka, vedoucí archivu a dva archiváři). Rozkazem ministra obrany byla k 31. prosinci 1999 ČAF, z. p. a zrušena a její zaměstnanci měli být začleněni do struktur *Agentury vojenských informací a služeb* (AVIS). Italo se tak v únoru 2000, kdy AVIS přijala tři zaměstnance bývalé ČAF, bytkové p. a a ujala se správy filmového archivu. Spor o část archivu zadržovaného soukromou firmou však trval až do konce roku 2003, kdy byl hlukový depozitář odkoupen (sic!) zpět do vlastnictví Ministerstva obrany.

Audiovizuální tvorbu v armádě převzalo videooddělení AVIS.<sup>218</sup> Studio pracuje na digitálních technologiích a námětem jeho tvorby jsou zahraniční mise (Kosovo, Bosna, Afghánistán, Irák), vojenské posádky a školy, vojenská čení, výročí a slavnostní akty. Roční produkce se pohybuje kolem dvou setek krátkých filmů (distribuce na nosičích VHS a DVD), na jejichž vzniku podílili čtyři kmenoví zaměstnanci oddělení (dva kameramani, střiháč a scenarista-režisér). Od ledna 2006 vydává AVIS audiovizuální měsíčník *V-report*, který je v ČR distribuován na nosičích VHS a DVD. V úvodním šotru a 1/2006 říká náčelník Generálního štábu gen. Pavel Štefka: „Chtěl bych rávovat pro širokou vojenskou veřejnost informace, které se právě tímto sborem nedají zkusit.“

V roce 2004 byla naznačena možnost dalšího vývoje v oblasti filmu na adě metody *out-sourcingu*.<sup>219</sup> reklamní šot lákající ke službě v profesio- armádě si MO ČR zadalo u soukromého studia, režii byl pověřen filmo- žisér Filip Renč. Jiným příkladem je série dokumentárních filmů o čes- vojácích v mezinárodních misích nazvaná *Česká mise*, kterou připravila čnost A-NEWS, s. r. o. (koprodukce MO ČR, Ministerstva zahraničí ke televize). Díl pojmenovaný *Kongo* získal v roce 2006 jednu z cen na mezinárodním festivalu vojenských filmů *Eserciti e popoli* v italském Bracciano.

Česká kinematografie se tak obloukem, ovšem v jiných technických ečenských podmínkách, dostala tam, kde byla ve 20. letech XX. století: ně ve skromných podmínkách vyrábí pořady armáda sama, částečně si hává vyrobit v civilní profesionální sféře a částečně vznikají filmy skou tematikou zcela mimo armádu.

Československý armádní film (1951–1999) byl filmovým studiem česko- slovenské armády, které jednak navazovalo na národní tradici českosloven- ského vojenského filmu sahající až do období I. světové války, jednak se inspi- rovalo sovětským vzorem filmového studia armády socialistického typu. Jeho stěžejním úkolem byla výroba účelových (výcvikových a propagandistických) filmů pro potřebu armády. Na tomto základě také armáda získala po roce 1945 legislativní výjimku z monopolu státního filmu.

Skutečná produkce ČAF však přesahovala takto vymezený rámec. Vedle výcvikových a dokumentárních filmů se zde natáčely také filmy periodické, hrané, tzv. umělecké dokumenty a pořizovaly se dabingové a střihové verze zahraničních filmů. Řada těchto filmů byla určena nejen armádě, ale také široké veřejnosti prostřednictvím biografů nebo televizního vysílání. Od 60. let pak část kapacity (v období 1970–1989 až jedna třetina) studia byla využívána pro zakázkovou tvorbu na objednávku mimoresortních institucí.

Vedle občanských zaměstnanců armády a vojáků z povolání byla ve stu- diu zaměstnána také řada vojáků základní služby, případně vojáků v záloze povolanych na vojenské cvičení (absolventi uměleckých škol). Díky tomu pro- šlo studiem mnoho vynikajících českých a slovenských filmařů.

Dějiny studia lze periodizovat do čtyř etap: *Kulty velikášství* (1951–1962), *Armádní film s lidskou tváří* (1963–1969), *Léta poučených filmů* (1970–1989) a *Splátka dluhů a zánik* (1990–1999).

*Kulty velikášství* (1951–1962) a *Armádní film s lidskou tváří* (1963–1969) byly obdobími, kdy lze ČAF vnímat jako specifickou, ale plnocennou součást československé kinematografie. Tuto sounáležitost zajišťovala významná pozice armády ve společnosti, využívání talentovaných tvůrců během plnění jejich základní vojenské služby a distribuce některých děl armádního studia do civilních biografů, televize a prezentace studia na různých filmových festi- valech. V 50. a v 60. letech v ČAF vznikaly (vedle velké skupiny účelových filmů pro vnitřní potřebu armády) filmy, jejichž kvalita byla srovnatelná s dobovou civilní produkcí. V 60. letech se studio do velké míry vymanilo

z podřízeného vztahu vůči Hlavní politické správě, což umožnilo vznik mnoha originálních děl.]

*Léta poučených filmů* (1970–1989) byla obdobím, kdy ČAF primárně fungoval jako studio účelového filmu a plnil požadavky různých zadavatelů, přičemž byla posílena role Hlavní politické správy jako řídicího orgánu. S dramaturgickou změnou souvisela také nucená obměna zaměstnanců a vyloučení určitých filmů natočených v předchozím desetiletí z distribuce. Ačkoliv na počty natočených filmů lámal ČAF v této době rekordy, jejich kvalita většinou nepřekročila meze účelové kinematografie.

[Sametová revoluce udala základní rámec politicko-ekonomickým změnám, jež vedly k propuštění zaměstnanců a privatizaci studia. Pozici ČAF, podobně jako jiných kulturních institucí v armádě, znevýhodňovalo v možných úvahách o zachování studia jeho úzké spojení s mocenskými strukturami starého režimu. V letech 1990–1999 studio omezovalo výrobu a v roce 1999 zaniklo privatizací.]

## PRAMENY A LITERATURA

### I. PRAMENY

**Filmový archiv Ministerstva obrany České republiky Praha (Fond ČAF)**

#### *Filmy*

*Přepisy filmů ve formátu VHS*  
*Přepisy filmů ve formátu DVD*

#### **Dokumentace ČAF**

*Popisky k dokumentárním filmům 1951–1973*  
*Popisky k dokumentárním filmům 1974–1983*  
*Popisky k dokumentárním filmům 1984–1998*

*Výrobní listy 1971–1994*  
*Výrobní kniha 1957–1972*  
*Výrobní kniha 1973–1995*

*Kartotéka filmů ČAF A-Z*

*Organizační řád Československého armádního filmu. Praha, 1981.*  
*Pracovní postupy v literární přípravě a ve výrobě filmů. Praha, 1982.*  
*Referát k 35. výročí založení ČSAF.*  
*Směrnice pro výrobu vojenských filmů i diafilmů a pro utajení při výrobě.*  
*Ministerstvo národní obrany: Praha, 1962.*

**Správní archiv Armády České republiky Olomouc (SA AČR)**  
Fond 397 (Československý armádní film).  
Fond 1068 (Ústřední distribuce filmů).

- ADNA, S., SKAPOVÁ, Z., CIESLAR, J. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002.  
 AČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubiko, 2000.  
 DE, Condoleezza. *Nejisté spojenectví*. Praha: XYZ, 2005.  
 IMOVIČ, Juraj. *Duch času. Mezi fotografií a filmem*. Praha: Národní filmový archiv, 2004.  
 HÝ, Vladimír (ed.). *Panorama československého filmu*. Praha: Panorama, 1985.  
 ČČURA, Jiří. *Naděje a zklamání*. Praha: Mladá fronta, 1990.  
 DOUKAL, J., LITERA, B., TEJCHMAN, M. *Východ*. Praha: Libri 2000.  
 NOV, Andrej Alexandrovič. *O umění*. Praha: Orbis, 1950.  
 OUDEK, Karel. *Encyklopedie politiky*. Praha: Libri, 2004.

### Periodika

- československý voják  
 československá armáda  
 film a současnost  
 filmová doba  
 filmové informace  
 filmové listy Letní filmové školy Uherské Hradiště  
 film a vojenství

- armáda (A-Revue)  
 demokracie  
 noviny  
 lidu

### Práce

- Anton. *Armáda a film*. Disertační práce (vedoucí Martin Slivka). Bratislava: FTF VŠMU, 1999.  
 AČEK, Michal. *Dokumentární filmová tvorba ČSAF*. Diplomová práce (vedoucí Martin Lokšík). Praha: FSV UK, 1991.  
 AČEK, Vladimír. *Filmová periodika Československého armádního filmu*. Diplomová práce (vedoucí Martin Lokšík). Praha: FŽ UK, 1981.  
 AČEK, Ivan. *Revoluční a bojové tradice v dokumentárních filmech Československého armádního filmu*. Diplomová práce (vedoucí František AČEK). Praha: FŽ UK, 1982.  
 AČEK, Martin. *Výzvy skutečnosti. Filmy a filmové projekty Karla Vachka*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2001.

- AFS: Armeefilmstudio (Armádní filmové studio)  
 AUS VN: Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého  
 AVIS: Agentura vojenských informací a služeb  
 AVS: Armádní výtvarné studio  
 CDU: Christlich Demokratische Union Deutschlands  
 (Křesťanskodemokratická unie Německa)  
 ČAF: Československý armádní film, Český armádní film  
 ČAF, p. o.: Český armádní film, příspěvková organizace  
 ČAF, z. p. o.: Český armádní film, zbytková příspěvková organizace  
 ČSAF: Československý armádní film  
 ČSF: Československý státní film  
 ČSL: Československá strana lidová  
 ČSR: Československá republika (do roku 1960)  
 ČSSR: Československá socialistická republika (1960–1990)  
 ČST: Československá televize  
 ČLR: Čínská lidová republika  
 ČSLA: Československá lidová armáda  
 ČSM: Československý svaz mládeže  
 FAMU: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění  
 FŽ UK: Fakulta žurnalistiky Univerzity Karlovy  
 FMV: Federální ministerstvo vnitra  
 KLDR: Korejská lidově-demokratická republika  
 KSČ: Komunistická strana Československa  
 LM: Lidové milice  
 MNO: Ministerstvo národní obrany  
 MV: Ministerstvo vnitra  
 NATO: Severoatlantická aliance (North Atlantic Treaty Organization)  
 NDR: Německá demokratická republika  
 NVA: Nationale Volksarmee (Národní lidová armáda)  
 HPS: Hlavní politická správa

OF: Občanské fórum  
 PO VTUS: Politické oddělení vědeckých, tiskových a uměleckých složek  
 PT: přísně tajný  
 PT-ZRU: přísně tajný-zvláštní režim utajení  
 ROH: Revoluční odborové hnutí  
 SBP: Správa bojové přípravy  
 SČSP: Svaz československo-sovětského přátelství  
 SNB: Sbor národní bezpečnosti  
 SNP: Slovenské národní povstání  
 SRN: Spolková republika Německo  
 SSR: Slovenská socialistická republika  
 SSSR: Svaz sovětských socialistických republik  
 SVAS: Sdružení valašských služeb  
 T: tajný  
 ÚDA: Ústřední dům armády  
 ÚDF: Ústřední distribuce filmů  
 USA: Spojené státy americké (United States of America)  
 ÚV KSČ: Ústřední výbor Komunistické strany Československa  
 VFFÚ: Vojenský filmový a fotografický ústav  
 VHA: Vojenský historický archiv  
 VKR: Vojenská kontrarozvědka  
 VŘSR: Velká říjnová socialistická revoluce  
 VS: Varšavská smlouva  
 VŠMU: Vysoká škola múzických umění  
 VŠUP: Vysoká škola umělecko-průmyslová  
 VUS: Vojenský umělecký soubor  
 ZVS: Základní vojenská služba

- 1 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, *Organizační řád Československého armádního filmu*. Praha: MNO, 1981, s. 3.
- 2 Původnímu názvu *Československý armádní film* (ČAF, ve slovenské verzi *Československý armádní film*) konkurovalo od druhé poloviny padesátých let označení *Československé armádní filmové studio* (ČAF, ČAFS). Od roku 1966 se používal název *Studio ČAF*. V roce 1973 bylo studio přejmenováno na *Československý armádní film* (ČSAF, ČsAF). Na konci roku 1989 se označení upravuje na *Československý armádní film, s. p.* (ČSAF, s. p.). V roce 1992 mění organizace svou právní formu na *Československý armádní film, p. o.* (ČSAF, p. o.). Od ledna 1993 se studio jmenuje *Český armádní film, p. o.* (ČAF, p. o.). Po privatizaci studia v roce 1999 existuje ještě několik měsíců *Český armádní film, zbytková p. o.* (ČAF, z. p. o.). V této práci bude pro všechna období používána zkratka ČAF.
- 3 Organizační řád (1964) charakterizoval studio v článku 1 jako „významnou součást socialistické kultury v armádě“, která „se aktivně podílí na komunistické výchově vojáků i civilního obyvatelstva při zvyšování obratelské schopnosti naší Československé socialistické republiky a celého socialistického tábora.“ Základním úkolem podle článku 3 bylo „organizovat, řídit, koordinovat a kontrolovat po stránce kulturně politické, ideové, umělecké, technické a hospodářské tvorbu filmů a jejich úpravu, laboratorní zpracování, archivování a dokumentaci filmu.“ SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1. Viz též definici z Organizačního řádu z roku 1981, s. 1.
- 4 GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Nakladatelství AMU, 2004, s. 154.
- 5 FAMO, *Evidence a lokační plán. Tabulka: Názvy filmů*. Interní databáze MS Access. Průměrná stopáž vypočítaná ze vzorku 900 filmů přepsaných na videokazety a disky DVD k 1. 1. 2006 byla cca 21 minut.
- 6 Sídlem studia byl zámeček v Hlubočepích v Praze 5 (Hlubočepská 6). Detašovaná pracoviště měl ČAF ve filmových atelierech na Barrandově a v různých dalších objektech v Praze.

- 7 Náčelníci (od roku 1990 ředitelé) ČAF: 1951–1960 Ludvík Zavřel, 1960–1970 Bedřich Benda, 1971–1984 Jiří Lelek, 1984–1990 Jiří Kaizr, 1990–1994 Jiří Stejskal, 1994–1999 Miroslav Fehér (statutární zástupce, do funkce ředitele nebyl jmenován).
- 8 FILLO, Anton. *Armáda a film*. Disertační práce (vedoucí Martin Slivka). Bratislava: FTF VŠMU, 1999, s. 118.
- 9 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, *Organizační řád Československého armádního filmu*. Praha: MNO, 1981.
- 10 V roce 1952 v ČAF pracovalo 110 zaměstnanců, z nichž 48 tvořili důstojníci, 10 poddůstojníci s propůjčenou hodností na místech důstojníků a 52 byli občanskí zaměstnanci (přičemž vojáci zpravidla obsazovali významnější funkce než civilisté). SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, Revisní zpráva Mirové počty studia byly stanoveny na 86 důstojníků, 10 členů mužstva a 83 občanských zaměstnanců (celkem 179). VÚA-VHA Praha, fond MNO 1955, k. č. 302, sign. 4/5.
- 11 Charakter pracovní kopie závisel na okolnostech. Mohlo jít o kopii němou se čteným komentářem, o kopii s pomocným zvukem i o kopii kombinovanou.
- 12 Takovým případem byl např. film ŠTÍT-72 (PT, barevný, 2 767 m), který rozebíral cvičení Štit-72. V Záznamu o schválení je poznámka: „Film byl předvedený dňa 24. 10. 1972 v III. kombinované kopii PÚV-KSČ na čele so s. generálnym tajomníkom Dr. Gustávom Husákom a prezidentom ČSSR s. armádnym generálom Ludvíkom Svobodom za účasti vojenskej delegácie, ktorú viedol minister národnej obrany s. generálplukovník Martin Dzúr.“ FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, obálka filmu č. 72232.
- 13 Rozhovor s Jiřím Kaizrem, duben 2005.
- 14 Rozhovor s Karlem Forstem, leden 2005.
- 15 Rozhovor s Pavlem Fojtíkem, březen 2007.
- 16 Řeč je o periodiku ČESKOSLOVENSKÁ LIDOVÁ ARMÁDA 86/4.
- 17 Rozhovor s Viliamem Poltikovičem, říjen 2007.
- 18 *Směrnice k výrobě vojenských výcvikových filmů z roku 1955 stanovuje, že za odbornou stránku ručí náčelník SBP, za politickou správnost náčelník HPS a za kvalitu filmového zpracování (koordinaci, rozpočet, časové plnění plánu) pak náčelník ČAF (resp. jimi pověřeni zástupci). Podle směrnice se komisionálně schvaluje (1) námět, (2) literární scénář, (3) sestříhaný obraz se čteným komentářem a nakonec (4) kombinovaná kopie. VÚA-VHA Praha, fond MNO 1955, k. č. 74, sign. 24/4/1/24.*
- 19 V 60. letech byly v krajských městech pravidelně organizovány *Dny armádního filmu*, kde byly prezentovány novinky z tvorby ČAF. Zvláštní skupinou byly vojenské biografie přístupné civilnímu obyvatelstvu.
- V Praze to bylo například kino Kyjev v budově Ústředního domu armády na náměstí VŘSR (dnešní Vítězné náměstí).
- 20 PADÁK (1953), BEZZÁKLUZOVÁ ZBRAN DAVY CROCKETT (1963), LÉKARNA POLNIHO ZDRAVOTNICKÉHO ZARÍZENÍ (1975).
- 21 MILUJ SVOU ZBRAN (1953), PŘÍPRAVA PILOTA K PŘEZÍTÍ PO KATAPULTACI (1972), OCHRANA UTAJOVANÝCH SKUTEČNOSTÍ V POLNÍCH PODMÍNKÁCH (1982).
- 22 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, *Výrobní kniha 1957–1973 a Výrobní kniha 1974–1995*.
- 23 K terminologii: v českém prostředí je asi nejzajímavější termín *tydeník* podle názvu nejznámějšího filmového periodika *Čs. filmový týdeník* (to je rovněž v souladu s německou tradicí *Wochenschau*). Francouzská tradice upřednostňuje termíny *l'actualité* nebo *le journal filmé*, anglo-americká termín *newsreel*.
- 24 Např. *Armádní filmový měsíčník 8/64* byl přepracován na film *O VYSADKÁŘÍCH, ANEB ABY SE MAMINKY NEBÁLY!* atd.
- 25 Např. vlastivědný propagační film *ČESKOSLOVENSKÉ KONFRONTACE* (1971), který byl určený pro prezentaci ČSSR v zahraničí, byl vyroben v jazykové verzi anglické, české, bulharské, francouzské, italské, maďarské, německé, polské, ruské a španělské. Existují ale i záznamy o filmech namluvených v exotických jazycích jako je arabština, čínština, afghánština, korejština nebo hebrejštiny.
- 26 SA AČR Olomouc, fond č. 1068, k. č. 1, Podklad pro jednání o obsahu činnosti ÚDF ČSLA, 13. dubna 1971, č.j. 17/71, s. 2.
- 27 SA AČR Olomouc, fond č. 1068, k. č. 1, Statut Ústřední distribuce filmů Československé lidové armády, počátek 70. let, s. 1.
- 28 SA AČR Olomouc, fond č. 1068, k. č. 1, Zápis o předání a převzetí funkce náčelníka Ústřední distribuce filmů Československé lidové armády, č. j. 17/70, s. 2–3.
- 29 SA AČR Olomouc, fond č. 1068, k. č. 1, Vyhodnocení úkolů, vyplývajících z plánu KVČ v ČSLA na rok 1971 pro ÚDF ČSLA, č. j. 2898-35-1971, s. 1.
- 30 SA AČR Olomouc, fond č. 1068, k. č. 1, Podklad pro jednání o obsahu činnosti ÚDF ČSLA, 13. dubna 1971, č.j. 17/71, s. 6.
- 31 SA AČR Olomouc, fond č. 1068, k. č. 1, Podklad pro jednání o obsahu činnosti ÚDF ČSLA, 13. dubna 1971, č.j. 17/71, s. 13.
- 32 SA AČR Olomouc, fond č. 1068, k. č. 1, Podklad pro jednání o obsahu činnosti ÚDF ČSLA, 13. dubna 1971, č.j. 17/71, s. 13.
- 33 Např. tajný film *POSKYTOVÁNÍ PRVNÍ POMOCI RANĚNÝM TANKISTŮM* (1960) byl v roce 1965 odtajněn.
- 34 Film byl natočen ve francouzské verzi jako dar pro iránského šacha Česká verze s francouzskými úvodními i závěrečnými titulky zůstala

- 140 SA AČR, fond 397, k. č. 8, Informace o služebních opatřeních v roce 1971 k realizaci usnesení XIV. sjezdu KSČ v podmínkách Studia čs. armádního filmu, 6. 7. 1971.
- 141 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sign. 12/2, Stav v Čs. armádním filmu z hlediska úkolů říjnového pléna ÚV KSČ, 7. 11. 1972.
- 142 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, sign. 5/2, Doklad o stavu a činnosti Čs. armádního filmu pro prověřkovou komisi HPS-ČSLA, 21. 1. 1974.
- 143 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sign. 12/2, Stav v Čs. armádním filmu z hlediska úkolů říjnového pléna ÚV KSČ, 7. 11. 1972.
- 144 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, sign. 5/2, Doklad o stavu a činnosti Čs. armádního filmu pro prověřkovou komisi HPS-ČSLA, 21. 1. 1974.
- 145 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 11, Vnitřní rozkaz č. 3/73.
- 146 ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 7. 8.
- 147 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sign. 12/2, Stav v Čs. armádním filmu z hlediska úkolů říjnového pléna ÚV KSČ, 7. 11. 1972.
- 148 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Vývoj a činnost ČSAF v době od XIV. sjezdu KSČ a náčrt dalších perspektiv, 25. 6. 1975.
- 149 ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 24. 3., s. 4. ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 7. 8., s. 4.
- 150 Citováno dle ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 24. 3., s. 4.
- 151 Ibid.
- 152 Citováno dle ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 7. 8., s. 4.
- 153 Citováno dle ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 24. 3., s. 4.
- 154 Citováno dle ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 7. 8., s. 4.
- 155 Citováno dle ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 24. 3., s. 4.
- 156 Ibid.
- 157 Citováno dle ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 7. 8., s. 4.
- 158 Ibid.
- 159 Ibid.
- 160 Citováno dle ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 24. 3., s. 4.
- 161 Citováno dle ZVONÍČEK, Petr. Dokumenty jako řemen. *Lidové noviny*. 1990, 7. 8., s. 4.

- 162 Rozhovor s Jiřím Kaizrem, duben 2005. Distribuční kopie těchto titulů byly následně vyřazeny z fondu ÚDF. V ÚDF bylo celkem vyřazeno asi 109 titulů (675 kopií) celovečerních a 141 titulů (588 kopií) krátkých filmů „vesměš z československé a kapitalistické produkce, které byly buď svým obsahem evidentně protispolečenské a protisocialistické (některé čs. filmy z let 1967–69), nebo které svým pojetím a obsahem nebyly výchovně vhodné (některé filmy kapitalistické produkce, hlásající společenskou bezvýhodnost, filmy s přemírou sexu, brutalit atd.)“. Vedle toho byla distribuce některých filmů pozastavena až do okamžiku, kdy mělo být rozhodnuto o vhodnosti jejich uvádění ve vojenských kinech. SA AČR Olomouc, fond č. 1068, k. č. 1, Vyhodnocení úkolů, vyplývajících z plánu KVČ v ČSLA na rok 1971 pro ÚDF ČSLA, č. j. 2898-35-1971, s. 3–4.
- 163 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Informace o služebních opatřeních v roce 1971 k realizaci usnesení XIV. sjezdu KSČ v podmínkách Studia čs. armádního filmu, 6. 7. 1971.
- 164 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sign. 12/1, Zpráva o stavu na úseku dramaturgie a umělecké tvorby k 1. 1. 1971.
- 165 Rozhovor s Jiřím Kaizrem, duben 2005.
- 166 Zjednodušeno podle Dvořák, Ivan: *Československý armádní film. In Metodický zpravodaj Ústředního domu Československé lidové armády* 1983/1, s. 8–9.
- 167 HLAVÁČ, Roman. Protokol z vyšetřování ve věci ČAF STUDIA. In *Periskop. Magazín Našeho vojska*. Praha: Naše vojsko, 1966, s. 131.
- 168 Některé z těchto filmů ovšem nevznikly pro HPS, nýbrž pro II. program ČST.
- 169 RICE, Condoleezza. *Nejisté spojení*. Praha: XYZ, 2005, s. 181.
- 170 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 11, Vnitřní rozkaz č. 6/71.
- 171 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Popisek k filmu, Výrobní list k filmu 71206.
- 172 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Komentář k filmu, Výrobní list k filmu 71206.
- 173 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 1, sign. 12/2, Stav v Čs. armádním filmu z hlediska úkolů říjnového pléna ÚV KSČ, 7. 11. 1972.
- 174 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Zpráva o výsledku kontroly ČSAF provedené komisí HPS ČSLA ve dnech 21.–26. 1. 1974.
- 175 Ibid.
- 176 Šlo o dokumentární film o cvičení Štit-72 určený k neutajovaným (veřejným) projekcím.
- 177 Film se označuje jako Štit-72, pracovní název *Rozbor*. V titulcích ovšem stojí ruská verze „ШТИТ-72.“
- 178 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Hlavní obsah scénáře filmu.

- 179 Rozhovor s Michalem Petříčkem, duben 2005.
- 180 „Styky s ČT považovat za nejdůležitější vnější, mimoresortní vztahy ČAF vzhledem k perspektivám a stále rostoucí roli televize jako masového sdělovacího prostředku i nejmodernější oblasti umění, která přímo navazuje na oblast filmové tvorby; zvláštní pozornost věnovat přípravám na zavedení III. programu (s výlučně vzdělávacím obsahem vysílání)“, SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Informace o služebních opatřeních v roce 1971 k realizaci usnesení XIV. sjezdu KSČ v podmínkách Studia čs. armádního filmu, 6. 7. 1971, s. 10.
- 181 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, sign. 5/2, Doklad o stavu a činnosti Čs. armádního filmu pro prověřkovou komisi HPS-ČSLA, 21. 1. 1974.
- 182 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Informace o služebních opatřeních v roce 1971 k realizaci usnesení XIV. sjezdu KSČ v podmínkách Studia čs. armádního filmu, 6. 7. 1971, s. 10.
- 183 Např. cyklus Pozoruhodné případy z archivu Hlavní vojenské prokuratury nazvaný VOJÁCI A ZÁKONY ČSSR (celkem 7 dílů, 1982–1987). Film byl natočen s neherci s pomocným zvukem a postsynchrony namluvili profesionální herci (Vladimír Fišer, Roman Skamene, Vladimír Ráž, Jan Rosák, Josef Velda, Václav Vydra aj). Podobného ražení byl např. také film KAMARÁDI AŽ ZA VLASTNÍ HROB (1975, Vladimír Kressl; roli průvodce ztvárnil Vladimír Menšík) o neblahém vlivu konzumace alkoholu.
- 184 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Dopis ředitele ČAF náčelníkovi ideologické správy HPS, 2. 11. 1976.
- 185 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Dopis ředitele ČAF náčelníkovi ideologické správy HPS, 2. 11. 1976. V příloze: Návrh dopisu ministru národní obrany arm. gen. Martinu Džúrovi.
- 186 Rozhovor s Josefem Harvanem, listopad 2007.
- 187 Rozhovor s Josefem Harvanem, listopad 2007.
- 188 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Zápis připomínek pracovní kopie filmu, Výrobní list k filmu 76214.
- 189 Karel Klapálek (1893–1984): armádní generál (1946); za I. světové války československý legionář v Rusku, za II. světové války bojoval na Blízkém východě a v SSSR, účastnil se bojů o Duklu, v letech 1952–1956 ve vězení na základě vykonstruovaných obvinění.
- 190 Jan Fojtik (\*1928): komunistický politik a novinář, v 70. a 80. letech přední komunistický ideolog zodpovědný za řízení propagandy, kultury, vědy a sdělovacích prostředků. Zastánce ortodoxní marxisticko-leninské linie. V roce 1990 byl vyloučen z KSČ.
- 191 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Zápis připomínek pracovní kopie filmu, Výrobní list k filmu 76214.
- 192 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Bez názvu, Výrobní list k filmu 76214.
- 193 ŠÁŘEC, Ivan. *Revoluční a bojové tradice v dokumentárních filmech Československého armádního filmu*. Diplomová práce (vedoucí: František Říčka). Praha: FŽ UK, 1982, s. 93.
- 194 ŠÁŘEC, Ivan. *Revoluční a bojové tradice v dokumentárních filmech Československého armádního filmu*. Diplomová práce (vedoucí: František Říčka). Praha: FŽ UK, 1982, s. 93.
- 195 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Dopis náčelníkovi HPS gen. Jaroslavu Klichovi, s. 2.
- 196 AKROBATI (1984), BOJOVNÍCI (1983), KONSTRUKTÉŘI (1982, hudební spolupráce Michael Kocáb), STIHAČI (1983).
- 197 Brožík byl v roce 1989 navržen na titul „zasloužilý umělec“.
- 198 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Komentář k filmu, Výrobní list k filmu 81224.
- 199 ŠÁŘEC, Ivan. *Revoluční a bojové tradice v dokumentárních filmech Československého armádního filmu*. Diplomová práce (vedoucí: František Říčka). Praha: FŽ UK, 1982, s. 24.
- 200 Jako příklad mohou sloužit filmy TUDY ŠLI (1974, Vít Stuchlý), VEČNÝ OHEŇ (1974, Vít Stuchlý), ZROZENÍ SVOBODY (1974, Karel Forst), Z BOJŮ ZROZENÁ (1975), BOJOVÁ CESTA (1979, Stanislav Brožík), SVĚDECTVI ZEMĚ (1979, Karel Forst), PAMÁTNÍK Z URALSKÉ OCELI (1980, Karel Forst), OBRAZ DOBY I.-IV. (1979–1980, Karel Forst) aj.
- 201 Jako příklad mohou sloužit filmy 160 KILOMETRŮ OD USA (1974), Compañeros (1974), POHLEDNICE OD PRÁTEL – BALTICKÉ PROMĚNY (1975), BULHARSKÉ PROMĚNY (1976), HORSKÉ ŠTITY BALKÁNU (1976), MALÉ KUBANSKÉ ALBUM (1978), POHLEDNICE OD PRÁTEL – ZE SOVĚTSKÉ UKRAJINY (1981), ARMÁDA DALEKÁ I BLÍZKÁ (1982), BOJ NEKONČÍ (1983), KAMBODŽA – ČESKO-SLOVENSKO: PRÁTELSTVÍ A SPOLUPRÁCE (1983), 35 LET V PANMUDŽOMU (1988) aj.
- 202 SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 9, Štít-84 (námet).
- 203 Kategorie „uměleckého dokumentu“ byla i ve své době nesnadno definovatelná. V zásadě šlo o filmy, které měly být povýšeny nad běžný způsob natáčení. Díky zvýšenému rozpočtu se tvůrci mohli pouštět do realizace náročnějších scén. Filmy zde uváděné nemusely být vždy v původních dokumentech klasifikovány jako „umělecký dokument“, ale svým charakterem přesto tomuto žánru odpovídaly.
- 204 TICHÝ, Vladimír (ed). *Panorama československého filmu*. Praha: Panorama, 1985, s. 187.
- 205 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Výrobní list k filmu 74206.
- 206 FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Výrobní list k filmu 74206.



- 207 Film se měl původně jmenovat pouze „Memento“. Pověřená pracovnice Místního národního výboru si ale přála změnu, protože jí tento název připomínal jezuitské heslo „Memento mori“. Z rozhovoru s Pavlem Fojtíkem, březen 2007.
- 208 Rozhovor s Viliamem Poltikovičem, říjen 2007.
- 209 Rozhovor s Viliamem Poltikovičem, říjen 2007.
- 210 „V armádě podepsalo Několik vět jen pár jedinců a ti buď museli svůj podpis odvolat nebo odejít. V armádním filmu kvůli mně svolali mimořádnou stranickou schůzi, kde jsem dostal možnost svůj podpis odvolat, ale já jim vysvětlil, proč jsem se rozhodl podepsat a proč neodvolám. Náčelník Kaizr řekl, že když uvažuji jinak než oni, musím odejít. Ze dne na den jsem byl propuštěn. O pár měsíců později mě tentýž náčelník srdečně vítal zpět.“ Rozhovor s Viliamem Poltikovičem, říjen 2007.
- 211 ASH, Timothy Garton. *Rok zázraků*. Praha: Lidové noviny, 1991, s. 62.
- 212 Např. film Františka Říčky o Vojenské akademii Antonína Zápotockého připravovaný od jara roku 1989 (č. 90221).
- 213 Rozhovor s Pavlem Fojtíkem, březen 2007.
- 214 Rozhovor s Jiřím Kaizrem, duben 2005.
- 215 Rozhodující byla propouštěcí vlna uskutečněná k 30. 6. 1992, kdy studio opustilo deset pracovníků aktivních v tvůrčí oblasti s odůvodněním, že pro ČAF je výhodnější najímat si je na konkrétní zakázky než je zaměstnávat natrvalo.
- 216 Rozhovor s Pavlem Fojtíkem, březen 2007.
- 217 Rozhovor s Vladimírem Drhou, říjen 2007.
- 218 Kromě něj existuje v rámci armády ještě několik dalších malých videostudií, například na Univerzitě obrany.
- 219 Nakupování služeb pro armádu u civilních firem.

- Příloha 1: Grafy objemu tvorby
- Příloha 2: Schéma tvorby dokumentárních filmů pro HPS v 60. letech
- Příloha 3: Schéma tvorby dokumentárních filmů pro HPS v 70. a 80. letech
- Příloha 4: Vojenská filmová periodika
- Příloha 5: Výběrová filmografie
- Příloha 6: Výsledek „kádrové očisty“ ČAF (SA AČR Olomouc, fond č. 397, k. č. 8, Kádrová řešení související s výsledky stranické prověrky a stav ČAF, 15. 8. 1971.)
- Příloha 7: Zápis připomínek pracovní kopie filmu ODKAZ BOJE (FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Výrobní list k filmu 76214, Zápis připomínek pracovní kopie filmu.)
- Příloha 8: „Organizační schéma ČSAF“ z roku 1981 (FAMO, fond ČAF, dokumentace ČAF, Organizační řád Československého armádního filmu. Praha: MNO, 1981.)