



fotografie *intra marginem*, či zda měl zůstat zachován koncept bohatší obrazové přílohy, jako tomu bylo v případě odkazované autorovy knihy o armádním filmu. Stejně tak je spíše věcí nakladatelských než autorských možností, jestli bylo možné připojit jako přílohy nějaké umělecké ukázky (z partitury, divadelní hry, estrády či písně) anebo alespoň kusý přepis některého z rozhovorů s pamětníky, které častokrát tvořily důležitou součást dokreslení dobové situace. Kromě zkratek je text rovněž přesyacen množstvím jmen, po vojenských šaržích jsou to především (armádní či později civilní) umělečtí pracovníci, jejichž výčty někdy působí příliš telegraficky; je ovšem pochopitelné, že v systému převážně odkazových poznámek by působily mnohem rušivěji. I přes tyto subtilní výhrady však jde o vycizované dílo, které jistě vzbudí pozornost nejen v úzce oborových kruzích. K textu práce je totiž zapotřebí přistupovat i jako k otevřeným dveřím pro další výzkumy nejen historické, ale i literárněhistorické, muzikologické či teatrologické — pro všechny tyto disciplíny může být svou povahou iniciační. Předpokladem je překonání badatelských předsudků o marginalnosti či metodologické neuchopitelnosti tématu. Mezioborové rozhraní múzických institucí socialistické armády totiž není jejich handikepem, nýbrž benefitem — po zevrubné analýze forem tak může následovat i navazující studium jejich obsahů, aby z nich nezůstala ona příslovečná simulakra.

Tomáš Matys

**Alice LOVEJOY, *Experimentální dílna. Československá armádní kinematografie 1920–1970*, Praha, Národní filmový archiv, 2021, 315 s., ISBN 978-80-7004-197-0**

V roce 2021 obohatil českou odbornou veřejnost titul autorky Alice Lovejoy *Experimentální dílna. Československá armádní kinematografie 1920–1970*, vydaný v českém překladu v Národním filmovém archivu. V anglickém originále kniha vyšla již v roce 2015 pod názvem *Army Film and the Avant Garde. Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*. Alice Lovejoy je americká filmová historička, která vedla téměř desetiletý výzkum v českých archivech, jehož výsledkem je právě tento titul. Stěžejními pro ni byly materiály uložené v Národním filmovém archivu a Vojenském historickém ústavu. Při svém výzkumu také využila Národní archiv, Národní knihovnu a Archiv ministerstva zahraničních věcí. Jedná se prozatím o její jedinou knihu, která byla přeložena do českého jazyka.

Autorka se v knize zabývá československou armádní kinematografií, která se z jejího pohledu jeví jako experimentální dílna v rigidní organizaci, jakou byla tehdejší armáda. Snaží se poukázat na kontinuity, jež se v Československém armádním filmu (ČAF) prolínaly z let dvacátých až do let padesátých a šedesátých. Poukazuje na to, že v armádním filmu často vznikala díla, která vlastně armádu a vojenskou sféru kritizovala a zesměšňovala. Jako důvod vidí ono experimentální prostředí ČAF, které bylo uvolněnější než prostředí Československého státního filmu (ČSF), a navíc přebíralo inspirace i z jiných tvůrčích prostředí, než jakým byl Sovětský svaz. Československý armádní film na rozdíl od Československého státního filmu nepatřil pod Ministerstvo informací a osvěty (později kultury), ale pod Ministerstvo obrany. Armádního filmu



se proto netýkal znárodnovací dekret filmového průmyslu z roku 1945. ČAF měl tudíž samostatný rozpočet na výrobu, distribuci a uvádění filmů, jelikož armáda filmové médium využívala specifickým způsobem. Nejednalo se o filmy primárně určené běžným divákům. Vojenské filmové studio si z tohoto důvodu mohlo stanovit vlastní kurz, který nebyl vždy totožný s širší politickou kulturou. Jak autorka sama poukazuje, bylo i jistým konkurentem ČSF v „nekonkurenční“ filmové výrobě.

Kniha Alice Lovejoy obsahuje (kromě Úvodu) pět kapitol a Epilog. V jednotlivých kapitolách rozebírá vývoj ČAF od meziválečného období až po počátek normalizace. V úvodu autorka představuje Československý armádní film jako výrobu krátkometrážních nonfiktčních filmů, zejména dokumentárních, instruktážních a propagandistických. Na stejné typy filmů, ale v širším tematickém záběru, se zaměřoval taktéž Krátký film, spadající pod ČSF. Krátkometrážní filmy nebyly uváděny v kinech samostatně, ale spolu s klasickými dlouhometrážními filmy. Navíc armádní nonfiktční filmy byly jen zřídka uváděny v civilních kinech. Je tedy otázkou, jaká byla těmto filmům věnována pozornost a do jaké míry byly konkurenční ke krátkým filmům, které vznikaly v Československém státním filmu. Nicméně samotná existence dalšího výrobce krátkých filmů v tak silně monopolizované společnosti je více než zajímavá. Lovejoy v úvodu také zdůrazňuje spojitost nové vlny, která se v dlouhém hraném filmu projevila ve druhé polovině šedesátých let, s armádním filmem. Armádní film byl často prvním místem, kam nastupovali mladí absolventi FAMU splnit svoji vojenskou službu. ČAF byl jen přestupní stanicí do ČSF, kam odešlo mnoho již zkušených režisérů (jako Karel Kachyňa, Jiří Menzel nebo Vojtěch Jasný).

Počátek oné zmiňované kontinuity spatřuje autorka ve třicátých letech, kdy v čele filmové skupiny stál fotograf a režisér Jiří Jeníček. Ve filmové skupině se diskutovalo o novém společenském, politickém, formálním i institucionálním pojetí filmu, a navíc se zde tato nová pojetí testovala a uváděla do praxe. Už zde se rodí pojetí armádního filmu jako místa pro zdokonalování praktických dovedností mladých filmařů. Navazující část titulu pojednává o poválečném období do poloviny padesátých let. Autorka nahlíží na to, jak se v Československém armádním filmu projeví dvě stěžejní události: znárodnění československé kinematografie a jmenování Alexeje Čepičky ministrem národní obrany. Čepička měl o film mimořádný zájem, a proto v této době směřovaly do vojenských kulturních institucí nemalé finanční prostředky. Tak jako fikční filmy i ty vyráběné armádou měly v této době poučovat o měnícím se světě. A právě tyto filmy autorka vnímá jako kontinuální s filmy z třicátých let, které ukazují souvislosti mezi pedagogickými a praktickými projekty v československém a mezinárodním dokumentu a nikoli jen v sovětském, který byl podle jiných výlučným vzorem. Sovětský vzor byl v tomto období hlavním formálním konceptem, který měli filmaři následovat. Tak tomu bylo i v Československém státním filmu. Nicméně během padesátých let začaly některé filmy tento vzor zpochybňovat tím, že zobrazovaly chování porušující vojenské předpisy, čímž zpochybňovaly samotnou instituci armády. Vybočovaly ze striktně stanovených žánrových standardů instrukčních filmů.

V následujícím desetiletí si ČAF vytvářel obraz instituce, která je citlivá k zájmům zejména antimilitaristické mládeže a která je ohniskem formálního experimentování



a nových radikálních představ o společnosti. ČAF se v této době zaměřil také na civilní filmové festivaly doma i v zahraničí a na televizní vysílání. Programovým experimentováním s filmovým jazykem vědomě docházelo jak ke kritice armády, tak i československé politiky, což byl podle ČAF způsob, jak se co nejlépe přiblížit generaci, která byla s armádou vždy úzce spjata, tedy mládeži ve věku 18 až 24 let. Tato generace byla také generací nové vlny, přičemž mnozí její významní představitelé prošli ČAF směrem k československému filmu na Barrandov. Za vznikem společensky kritických a originálních filmů v šedesátých letech samozřejmě nestál jen armádní film. Nicméně fakt, že řada budoucích režisérů prošla experimentálním prostředím armádního filmu, nás nutí k hledání kořenů nové vlny i zde.

V rámci pražského jara vznikl osobitý mód experimentálního nonfiktivního filmu, který čerpal z decentralizace a značné autonomie, které ČAF měl díky svému nezařazení do znárodnování kinematografie. Studio vyrábělo filmy na zakázku jak pro armádu, tak pro jiné klienty. Rok 1968 znamenal díky takřka neexistující cenzuře, rozsáhlým finančním zdrojům a administrativní podpoře poměrně velkou tvůrčí svobodu. Svým pojetím byly filmy vzniklé v této době v ČAF tím nejradikálnějším, co v poválečné kinematografii vzniklo. Po pražském jaru pak přišla rychlá normalizace, která znamenala jak personální čistky, tak i jiné směřování ČAF.

Slabinou titulu je z mého pohledu zcela chybějící závěr. Autorka sice v Epilogu popisuje, co se stalo s ČAF po roce 1968, ale chybí zde kapitola, která by shrnula její myšlenky a závěry, ke kterým došla. A také uceleně odpověděla na otázku, jak bylo možné v rámci československé armády vytvářet filmy, které ji ve své podstatě zesměšňovaly a kritizovaly? Kniha je i tak velkým přínosem pro dějiny československé kinematografie 20. století. Na rozdíl od ostatních knižních titulů se nevěnuje produkci vzešlé z Československého státního filmu, ale zcela specifické výrobní skupině. Tím, že ČAF stál mimo mainstreamovou filmovou tvorbu, byl možný jeho odlišný a možná i „svobodnější“ vývoj.

Eliška Přeborovská

**Guy MAYFIELD, *Život a smrt v bitvě o Británii. Zápisky kaplana RAF Guye Mayfielda*, ed. Carl Warner, Praha, Karmelitánské nakladatelství, 2022, 287 s., ISBN 978-80-7566-251-4**

V edici Karmelitánského nakladatelství s názvem *Osudy* vyšel překlad deníkových záznamů jednoho z účastníků bitvy o Británii; originál vydalo Imperiální válečné muzeum v Londýně.<sup>1</sup> Zdrojů týkajících se výzkumu a dokladů rezonance druhé světové války a bitvy o Británii ve veřejném prostoru máme k dispozici velké množství. Pohled člověka nazývaného mezi vojáky *padre* nabízí částečně obdobné, částečně poněkud jiné důrazy. Zápisky psal anglikánský duchovní, otec dvou dětí, žurnalista a autor náboženské literatury Guy Mayfield (1905–1976). O jejich zveřejnění měl zájem, stalo se tak s časovým odstupem přičiněním jeho syna Pierse Mayfielda a editora

<sup>1</sup> Guy MAYFIELD, *Life and Death in the Battle of Britain*, ed. Carl Warner, London 2018.