

Hermína Týrlová a *Nepovedený panáček*. Režisérka a její film uprostřed politického zápasu

Pavel Skopal – Dominik Bača

Agitace filmem

V roce 1950 byl v rámci Československého státního filmu (ČSF) založen dramaturgický orgán s názvem Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu (ÚDKLF). Měl za úkol navrhopvat a projednávat filmové náměty pro animovanou tvorbu a jeho členkou se stala i Hermína Týrlová. V poválečné zestátněné kinematografii Týrlová do tohoto okamžiku režírovala loutkový reklamní film na opravy obuvi *Co jim schází?* (1947), kombinované filmy pro děti *Vzpouza hraček* (1947) a *Ukolébavka* (1948), edukační film pro děti a mládež zaměřený na bezpečnost silničního provozu *Opatrnost na ulici* (1948) a další reklamní film, tentokrát na prodejny textilu *Vesna (Nočná romanca /1949/)*. Z nich jen protinacistická *Vzpouza hraček* z roku 1947, která získala ocenění v Benátkách a v Bruselu, měla jasné ideové zaměření. Ovšem na začátku 50. let sílil tlak ostatních členů ÚDKLF na to, aby její filmy důrazněji prezentovaly ideologické hodnoty pounorového komunistického režimu.¹

Už v únoru 1951 se na jednání ÚDKLF, kde Týrlová nebyla přítomná, rozpoutala diskuze o tematickém rejstříku její tvorby. Námět s názvem *Paleček*, který byl pro ni navržen, dramaturgie neschválila, protože prý v něm nejde „o nic velikého“. Na dalším jednání dramaturgického orgánu pak „výchova“ Týrlové k angažovanosti probíhala i s její účastí. Režisér a ředitel studia kresleného filmu Eduard Hofman jí předložil námět nazvaný *Tři fáze pana Mráze*.² Hlavní téma, kterým bylo dodržování pracovní morálky, prezentoval Hofman jako příležitost, jak by Týrlová mohla snadno splnit, co se od ní žádá, a natočit ideově důraznou agitku:

1 Srov. sdělení pro generálního ředitele Oldřicha Macháčka ve věci dramaturgie kresleného a loutkového filmu, 27. 6. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11-BII-5P-9K.

2 Zápis o 15. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu. 23. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, R9-AI-4P-8K.



„Neměla by ses spokojovat s tak omezenou škálou temat. Tady je osnova už dána, stačí ji jen rozvést do záběru. Agitační smysl námětu by se v Tvé realizaci změkčil. Musíš vyvodit důsledky z toho, že stále stoupají nároky na ideovost našich filmů, s kuřátky se za čas nevystačí. Děláš formálně vlastně pořád totéž.“³

Přidal se i novinář a spisovatel Josef Menzel, který prezentoval práci filmařů jako uspokojování objektivních společenských požadavků. A přisadil si i spisovatel Stanislav Neumann, který požadoval realizaci *Tři fáze pana Mráze* jako podmínku pro to, aby Týrlová mohla realizovat námět s názvem *Devět kuřátek* (1952). Šlo o podmínku, kterou Týrlová nakonec splnit nemusela: v červnu 1951 ji tohoto břemene zbavila Filmová rada.

Výše citovaná Hofmanova narážka na „kuřátka“ se týkala právě námětu *Devět kuřátek*, na jehož realizaci Týrlová v té době pracovala. Hofmanova výzva k větší „ideovosti“ byla v souladu s pokynem ministra informací a osvěty Václava Kopeckého, který stanovil pro rok 1950 animovanému filmu tento úkol: „Splnit výrobní plán v kresleném a loutkovém filmu, zlepšit dramaturgickou práci a opustit únikovou tematiku. Zabránit formalistickým samoučelnostem.“⁴ Byl to právě Kopecký, kdo již od prvních poválečných měsíců zprostředkoval vliv KSČ na filmový průmysl a v projevu na VIII. sjezdu KSČ v březnu 1946 prezentoval zestátněnou filmovou distribuci jako nástroj budování nové národní filmové kultury. V poúnorové filmové kulturní politice v období 1948–53 pak měla kinematografie plnit především funkci ideově-výchovnou a vzdělávací, nikoli zábavní. Pokud jde o domácí produkci, zřetelně tyto cíle formulovalo usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ „Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu“ z dubna 1950, které mělo být závaznou směrnicí pro filmovou tvorbu: „Po vzoru velkého sovětského filmu má sehrát čs. film důležitou úlohu při výchově nového, uvědomělého občana republiky, obětavého budovatele socialismu [...] náš film se nevymanil ještě z bezideové rutiny filmu předmnichovského, z poklonkovaní před úpadkovým filmem západním [...] naši filmoví pracovníci namnoze podceňují dosud výchovné poslání filmu; projevují se tendence bezideovosti a apolitičnosti.“⁵

V gottwaldovském studiu fungovaly v té době dvě skupiny animovaného filmu, jednu vedl Karel Zeman a druhou Hermína Týrlová. Zeman měl z hlediska ideologických nároků, které KSČ na fil-

3 Zázpis o 15. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, c. d.

4 Referát Václava Kopeckého *Československý státní film*. Nedat., doručeno 8. 11. 1949. NA, f. ÚV KSČ, 07/2 Gustav Bareš, sv. 2, a. j. 11.

5 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. *Rudé právo* 30, 19. 4. 1950, č. 92, 1 a 3.



movou tvorbu kladla, ve srovnání s Týrlovou pevnější pozici, kterou mu zajistily především agitky s postavičkou pana Prokouka. V roce 1949 přednesl Václav Kopecký referát o státním filmu, který byl vůči ostatním oblastem filmové tvorby velmi kritický, ale loutkový film vyzdvihl jako světový unikát. Odlišil nicméně „intelektuálního“ *Císařova slavíka* (1948) Jiřího Trnky od tvorby skupiny Karla Zemana: tu Kopecký pochválil za to, že „vyrobila řadu svěžích satirických pozitivních loutkových filmů, jasné ideologie a širokého politického významu.“⁶ Na sílící ideologické požadavky na filmovou tvorbu byla Týrlová nucena reagovat a loutkový film *Nepovedený panáček* (1951) se jevil jako adekvátní řešení.

ÚDKLF projednávala tento námět nejprve pod jeho prvním názvem *Miniaturní příběh*. Jednání s Hermínou Týrlovou se účastnili Stanislav Neumann, Eduard Hofman, Ludmila Hodačová a Josef Menzel. Dramaturgický orgán požadoval takové změny námětu, které zajistí, že konflikt mezi černouškem (tedy figurkou, kterou vytvořil z tmavé látky chlapec při školním vyučování) a ostatními panáčky nebude chápán diváky jako konflikt rasový, ale jako konflikt způsobený nešikovností černouška. Členové dramaturgického orgánu se obávali, že dojde k „zobrazení rasového problému v podobě cizí českému prostředí a českým dětem.“⁷ Řešením měla být písnička s textem Františka Hrubína, která vysvětlí motivaci nepřátelství ostatních postaviček k „nepovedenému panáčkoví“ jeho obecnou „jinakostí“, tedy nikoli tím, že je jiné rasy.

I přes tuto snahu o zdůraznění preferovaných významů film bylo poměrně snadné jej chápat jako kritiku rasismu. Reportáž v časopise *Vlasta* dokládá, že Hrubínův text nemohl zablokovat protirasistické čtení filmu, které publicisté zřejmě považovali za žádoucí a očekávané: podle autora reportáže figurka „nepovedeného panáčka“ ztělesňovala „sílu i vroucnost lidského bratrství pracujících všech národů a všech barev“.⁸ Také autor školních filmů Jaroslav Novotný už v době, kdy film teprve vznikal, vysvětloval jeho ideologickou rovinu jako boj pokrokového světa proti rasové diskriminaci. Ve stejném textu nicméně posunul čtení filmu do výchovné roviny, která byla blízká jeho původní profesi pedagoga: „Celý svět je ohrožován problémem, kterému se říká rasový. Je to problém dospělých. Ale mezi dětmi se vyskytuje problém, který je rasovému velmi podobný. Diskriminace, proti které bojuje pokrokový svět, je mezi dětmi bohužel příliš častým zjevem. Každý učitel nebo vedoucí mládeže ví, kolik vznikne mezi dětmi sporů, když se mají

6 Referát Václava Kopeckého *Československý státní film*, c. d.

7 Zápis o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu. 19. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, R9-AI-4P-8K.

8 JŤ, V dílně pohádek. *Vlasta* 6, č. 30, 24. 7. 1952, 7.



při vyučování nebo při hře rozdělit na skupiny, a jak krutě dovedou ze svého středu vylučovat jednotlivce z důvodů zcela malicherných.“⁹

Film *Nepovedený panáček* byl uveden do kinodistribuce 17. července 1951 s reklamním sloganem „loutkový barevný film o příhodách hadrového panáčka“. Periodikum *Filmový přehled*¹⁰ vysvětlilo zaměstnancům distribuce „poslání filmu“ jako boj proti šikaně: „Mezi dětmi se vyskytuje problém, který je rasovém problému dospělých velmi podobný; diskriminace je mezi dětmi bohužel hodně častým zjevem; děti dovedou ze svého středu vylučovat jednotlivce často z malicherných důvodů.“ Tento účelový text dodal filmu větší ideovou závažnost díky analogii mezi dětskou šikanou a rasismem. Vše zastřešující osa politizované interpretace, kterou *Filmový přehled* vedoucím kin nabízel, byla ale jiná – byl jí kolektivismus: „Film tedy měl přístupnou formou ukázat nejmenším divákům, že ne vylučování jedince z kolektivu, ale naopak společná kolektivní cesta, pomáhající růstu každého jednotlivce, je základem radostného a spokojeného života, je základem pokojné tvořivé práce. To byl nesporně záměr filmařů.“ Následně text vysvětluje, jaké řešení problému filmaři údajně nabízejí: důvěřovat kolektivu, do kterého je nutné zapojit všechny – nikdo by neměl být vyloučen z kolektivního budování socialistické budoucnosti.¹¹

Týrlová tak konečně natočila film, který nabízel interpretaci v požadovaném ideovém rejstříku, a státní kinematografie jej poslala na festivaly v Karlových Varech a v Indii. V této souvislosti se Týrlová obrátila na ředitele Československého státního filmu (ČSF) Oldřicha Macháčka: stěžovala si u něj na údajně nekvalitní barevnou kopii, kterou laboratoře vyrobily pro festivalová promítání.¹² Pražské laboratoře stížnost odmítly a argumentovaly tím, že některé scény byly chybně nasvícené a že byly nevhodně použity bílé látky namísto šedých, které jsou pro barevný film vhodnější. Autoři dopisu žádali Týrlovou, aby v následujícím filmu štáb dbal „přísně všech směrnic pro práci s barev-

9 Jaroslav Novotný, Režisérka Hermína Týrlová z gottwaldovského tvůrčího kolektivu natáčí loutkový film pro děti *Miniaturní příběh*. *Kino* 6, 12. 4. 1951, č. 8, 182.

10 Toto periodikum vydávalo tiskové a propagační oddělení Československého státního filmu a sloužilo kinům jako podpora uvádění a propagace.

11 -ani-. *Nepovedený panáček*. *Filmový přehled*, č. 36, roč. 1951, 11–12.

12 S odkazem na uvádění filmu na festivalech v Karlových Varech a v Indii si stěžuje na neúspěšnou žádost o to, aby „v zájmu dobré pověsti našich českosl. loutkových filmů, o které je v cizině zájem, posílali jsme alespoň kopie takové, které by nesnižovali (sic) technickým provedením úroveň našich filmů.“ Dopis Týrlové Macháčkovi, 23. 10. 1951. NFA, R11-BII-5P-9K.



ným filmem“.¹³ Týrlová i přes uvedené potíže s barevným snímáním a výrobou kopií získala v květnu 1952 Státní cenu II. stupně,¹⁴ a zásadně tak snížila svoji zranitelnost vůči ideologickým požadavkům.

V lednu 1952, tedy mezi premiérou filmu a získáním státní ceny, Týrlová adresovala Macháčkovi další stížnost, tentokrát na problém, který byl dlouhodobý a měl potenciál zásadně ovlivnit jak kariéru Týrlové, tak existenci samotných gottwaldovských ateliérů – oním problémem bylo nedostatečné technické vybavení jejího oddělení loutkového filmu. Týrlová v dopise Macháčkovi hořekuje: „Byla jsem první, která v ČSR loutkový film zavedla, a přesto mám dnes ze všech loutkových skupin zařízení nejméně.“¹⁵ Její tvrzení částečně potvrzuje zpráva o personální situaci a technickém vybavení v obou odděleních animovaného filmu, která uvádí, že šestičlenná skupina Karla Zemana, sestávající z asistenta režie, animátora, kameramana, výtvarnice a dvou fazařů, měla k dispozici čtyři kamery na pookénkové snímání, zatímco čtyřčlenná skupina Hermíny Týrlové (animátor, výtvarnice, kostymérka, kameraman) měla kameru jen jednu.¹⁶ Technické problémy nabíraly až komických rysů: na konci roku 1951 sice Týrlová získala druhou kameru, ale jak se dožadovala u Oldřicha Macháčka, potřebovala „nejméně ještě jeden kličkový stativ, bez něhož mi není druhá kamera nic platná [...]“.¹⁷ Úspěch *Nepovedeného panáčka* vylepšil pozici Týrlové a významně zvýšil její šance na to, aby své požadavky prosadila. Současně byla díky svému exponovanému postavení nositelky státní ceny vtažena do mocenských soubojů, na které se snažila reagovat a ovlivnit je.

13 Dopis Kröhna a Rubáše Týrlové, 28. 11. 1951. NFA, R11-BII-5P-9K. Zlínské laboratoře zajišťovaly pouze kopie černobílých filmů, takže barevný *Nepovedený panáček* musel být odeslán ke zpracování do Prahy. Jednalo se o první barevný film Týrlové, teprve třetí barevný animovaný snímek natočený na kudlovských ateliérech (po filmech Karla Zemana *Inspirace* /1948/ a *Král Lávra* /1950/) a stále ještě jeden z prvních barevných filmů československé kinematografie (tím prvním byl *Jan Roháč z Dubé* Vladimíra Borského z roku 1947).

14 „Tímto vysokým státním vyznamenáním dostává se našemu loutkovému filmu a jedné z jeho předních představitelk, režisérce Hermíně Týrlové, nejvyššího vyznamenání a odměny.“ NP, „Státní cena filmové loutkářce Hermíně Týrlové z gottwaldovských filmových ateliérů“, *Naše pravda*, 17. 5. 1952, 7.

15 Dopis Hermíny Týrlové generálnímu řediteli ČSF Oldřichu Macháčkovi. 2. 1. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, R10-AII-4P-2K.

16 Zpráva o dohlídce ve výrobních složkách ČSF v Gottwaldově. 12. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, R8-AII-2P-3K – Právní oddělení 1955.

17 Dopis Hermíny Týrlové generálnímu řediteli ČSF Oldřichu Macháčkovi. 2. 1. 1952, c. d.



Gottwaldov, nebo Brno?

Týrlová zůstávala v čele špatně technicky vybavené gottwaldovské skupiny i přesto, že měla příležitost odejít do Brna. Možnost využít Týrlovou pro umělecké vyprofilování brněnského studia byla předmětem debaty už od konce roku 1949 a Jiří Trnka navrhoval poslat do Brna Hermínu Týrlovou spolu s technikem Arnoštem Továrkem, aby tam pomohli se vznikem vhodných námětů.¹⁸

Z hlediska kvality vybavení pracoviště by si ale Týrlová odchodem do Brna bezprostředně nepolepšila, spíše naopak. V dubnu 1949 tam bylo zrušeno brněnské oddělení kresleného filmu a místo něj vznikl Loutkový film v čele s Václavem Zykmandem jako uměleckým vedoucím: podle Zykmandových pamětí bylo technické vybavení velmi špatné, spočívalo totiž pouze ve vyřazené kameře Ascania a několika reflektorech.¹⁹ O rok později sestavili členové dohledové komise ČSF zprávu, kde popsali problémy brněnského studia, především nízkou výrobní kapacitu a provozní ztráty.²⁰ V prosinci 1951 Eduard Hofman studio ve svém posudku ostře kritizoval na škále od špatné výtvarné a scenáristické práce po neplnění kulturně-politického poslání: „Myslím, že loutkové studio v Brně by pro úspěšné plnění svého kulturně-politického poslání a výchovného záměru potřebovalo scenáristu, režiséra, výtvarníka a schopného loutkoherce – animátora. Jinak nemá naději uměleckého růstu a vývoje, nemá životaschopnost a oprávnění k tvorbě.“²¹

Snahy o zlepšení kvality a reputace brněnského studia personálními posilami z Gottwaldova měly pravděpodobně i politické pozadí – na přesun těžiště moravské filmové produkce z Gottwaldova do Brna měl tlačit zejména krajský tajemník KV KSČ v Brně Otto Šling.²² V roce 1951 dokonce podle vzpomínek

18 Výrobní program kolektivu J. Trnky na rok 1950 odeslaný J. Trnkou Vladimíru Václavíkovi, 29. 12. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, R14-BI-1P-4K.

19 Jan Bernard, „Budulínek a Labyrint“, *Iluminace* 33, 2021, č. 2, 121.

20 Oddíl I., Poznatky a závady, červen 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, R14-BI-1P-4K – Sekretariát ÚŘ ČSF 1949–1950.

21 Posudek Eduarda Hofmana k dosavadním pracovním výsledkům brněnského loutkového studia. 6. 12. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, R11-BII-5P-9K – Správní sbor – kreslený, loutkový a dokumentární film – výroba 1951. Složka Kreslený a loutkový film – výroba 1951.

22 Šéf Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustav Bareš obvinil Šlinga z toho, že ovlivňuje rozhodování jiného „Brňáka“, ředitele ČSF Oldřicha Macháčka. Srov. Marie Benešová, *Hermína Týrlová* (Praha: Československý filmový ústav, 1982), 50; Elmar Klos, „Kronika kudlovské stodoly“, in Marcel Sladkowski (ed.), *FA Kudlov 1, 36–45: Kudlovská stodola: založení a první léta Filmových ateliérů ve Zlín* (Zlín: FILMFEST, s. r. o., 2016), 50; Jiří Knapík, *V zajetí moci – kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006), 199.



Elmara Klose²³ hrozilo zrušení gottwaldovských ateliérů, jejich přebudování na sklad a přesun výroby do Brna – ale pokud se Klos nemýlí v dataci, tak to už nemohlo být přímým vlivem Šlinga, který byl tou dobou jedním z obviněných v procesu s Rudolfem Slánským.

Týrlová dostala nabídku na odchod do Brna od generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka²⁴ a na konci října a poté i na konci listopadu 1952 Týrlová brněnské studio navštívila.²⁵ Nakonec se rozhodla nabídku nepřijmout a zůstat v Gottwaldově. Zpětně pak popisovala, že se tak rozhodla *navzdory tomu*, že kulturní život by byl v Brně bohatší, větší koncentrace umělců by přinesla mnoho zajímavých námětů a plánovaný ateliér v Alšově pavilonu měl být postaven přesně dle jejích přání a návrhů.²⁶ K setrvání v Gottwaldově pravděpodobně přispěla i výrazná tvůrčí i administrativní nezávislosti Hermíny Týrlové jak na vedení studia, tak na skupině Karla Zemana. Skupiny Týrlové a Zemana fungovaly jako nezávislé složky, které neměly žádného společného uměleckého vedoucího. Oba šéfové skupin v roce 1952 sami zodpovídali za přísun témat, zpracování námětů a scénářů, uměleckou a technickou kvalitu tvorby a měli také kontrolu nad personálními a mzdovými podmínkami, ve kterých podléhali přímo vedoucímu gottwaldovského závodu. Zásadním prvkem v systému práce bylo to, že vedoucí skupin odpovídali za pracovní kontinuitu spolupracovníků po skončení natáčení, takže nedocházelo k rozpouštění kolektivu a nikdo neměl pravomoc přesouvat tvůrčí pracovníky mezi oběma kolektivy, aniž by to odsouhlasili Týrlová i Zeman.²⁷ Týrlová protestovala proti zvýhodňování Zemanovy skupiny, ale profesní odlišnosti a osobní „nesoulad“ mezi oběma šéfy skupin její práci nezatěžoval, neměla tedy pádné důvody Gottwaldov opouštět – své konečné rozhodnutí zůstat sdělila Macháčkovi 28. prosince 1952.

23 Klos, *Kronika kudlovské stodoly*, 33. V době zde popisovaných událostí byl Klos v nemilosti: začátkem roku 1950 byla zrušena barrandovská skupina, kterou vedl, a místo toho byl jmenován vedoucím dokumentaristického oddělení ve Zpravodajském filmu, v březnu 1951 byl barrandovským kádrovým oddělením poslán jako dělník na přeškolení při stavbě mostu v pražském Braníku. Elmar Klos byl ale v letech 1946–1948 ředitelem Krátkého filmu a s ohledem na jeho kontakty do filmařského a politického prostředí lze autobiografický text považovat za věrohodný. Ke Klosovi srov. zejména Jan Lukeš (ed.), *Černobílý snář Elmara Klose* (Praha: NFA, 2011).

24 Benešová, *Hermína Týrlová*, 50–1.

25 Dopis Josefa Ouzkého generálnímu řediteli Oldřichu Macháčkovi ve věci kopie filmu *Ples filmařů*, 5. 11. 1952; Zápis o schůzce vedoucího závodu Josefa Ouzkého s Hermínou Týrlovou. 26. 11. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, R8-AII-2P-3K – Právní oddělení 1955.

26 Benešová, *Hermína Týrlová*, 50–1.

27 Vyplývá to ze společné reakce Týrlové, Zemana a vedoucího studia Josefa Ouzkého k návrhu organizačního řádu loutkového filmu, sepsané 26. 2. 1952 a adresované kanceláři generálního ředitele ČSF. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, R10-AII-4P-2K.



„Starost o klidné dokončení *Draka*,²⁸ o slibné započetí *Suity*,²⁹ mě nutí k soustředěné práci v Gottwaldově. Chci svoje síly dát věci dobré a pro státní film užitečné – práci, kterou ovládám, a to je můj bohatý pracovní program loutkového filmu. Nemohu zatím mařit čas a ztrácet svou sílu k výstavbě existence loutkového filmu v Brně. Prosím Vás, oddalte zatím tento plán, abych mohla klidně pracovat. Tento klid mi dává zdejší prostředí a soukromí mé chaty.“³⁰

Stranická kritika v době politických procesů

Jak filmová tvorba Hermíny Týrlové, tak konkrétní rozhodnutí a komunikace režisérky samotné byly ale na počátku 50. let propojeny se širší sítí politických vazeb, soubojů, kampaní a intrik, které s velkou pravděpodobností neměla možnost přesně identifikovat, natož je zásadněji ovlivnit, či dokonce kontrolovat. Zaznamenala je nejsilněji v okamžiku, kdy se snažila dosáhnout zlepšení svých pracovních podmínek.

Poté, co se stala laureátkou státní ceny, získaly informace o špatném vybavení jejího oddělení nový náboj. V červnu 1952 Hermína Týrlová obdržela dopis od tehdejšího šéfa sekretariátu ústředního ředitelství ČSF Svetozara Vítka. Informoval ji o stížnosti na ČSF ze strany poslance (a rektora brněnské University Jana Evangelisty Purkyně) Františka Trávníčka na to, že ČSF dostatečně nepečuje o pracovní podmínky Hermíny Týrlové v gottwaldovských ateliérech. Vítek nabízel Týrlové materiální podporu, která by ony Trávníčkem kritizované podmínky zlepšila.³¹ Režisérka vzápětí řediteli ČSF Macháčkovi vysvětlovala, jak k celé aféře došlo: po udělení státní ceny jí prý přišli blahopřát straničtí funkcionáři Kolář a Ludvík z Krajského výboru KSČ a všimli si materiálních problémů, se kterými se potýká. Týrlová se snažila využít své prestiže pro zlepšení podmínek ve studiu a krajští straničtí funkcionáři se od Týrlové dozvěděli, za jakých podmínek pracuje a proč například nemůže realizovat dva filmy souběžně (a nemůže se tedy pustit do námětu, který jí jeden z funkcionářů nabízel). Její ujišťování, že stávající situaci neklade Macháčkovi za

28 *Pohádka o drakovi* (1952/53).

29 Film byl dokončen pod názvem *Věneček písni* (1955).

30 Dopis Hermíny Týrlové generálnímu řediteli Oldřichu Macháčkovi, 28. 12. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, R8-AII-2P-3K.

31 Dopis Svetozara Vítka Hermíně Týrlové. 23. 6. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, R8-AII-2P-3K. Trávníček svoji kritiku přednesl při jednání o skupině loutkového filmu v Brně na výboru Svazu spisovatelů.



vinu,³² nepůsobí příliš přesvědčivě: nejvážnější technický problém představovalo pro Týrlovou to, že ani po půl roce stále nedostala druhý stativ, o který Macháčka písemně žádala koncem roku 1951.

Na širší politické souvislosti těchto zdánlivě banálních událostí poukazuje článek, který vyšel v *Naší pravdě* o tři měsíce později a který kritizoval „slánštinu“ a špatné pracovní metody v ateliérech, údajně způsobené chybami podnikové stranické organizace a vedení gottwaldovského studia (byla to právě kampaň proti „slánštině“, co určovalo ostrý tón sporů mezi stranickým aparátem, vedením ČSF a vedením gottwaldovského studia).³³ Ředitel ČSF Oldřich Macháček byl v tomto okamžiku obviněn pouze z nezájmu o dění na ateliérech, a to v rozsáhlém textu instruktora Městského výboru KSČ, který se kritikou stranické organizace naplno napojil na kampaň proti slánštině:

„Rozbor práce stranické organizace ve filmových ateliérech v Gottwaldově ukázal, jak nebezpečně jsou v ní dosud zakořeněny vlivy metod odhalených v bandě zrádců typu Slánského a ostatních, kteří učili naše stranické organizace formalismu a tím je umrtvovali. Nositelem nesprávných metod práce je samotný výbor stranické organizace, který až do nedávné doby pracoval bezplánovitě, nepověřoval členy výboru úkoly, přijímal usnesení, která nebyla a dosud nejsou plněna, a již tím učil členy výboru neodpovědnosti. Členové výboru nejdou ostatním komunistům příkladem v plnění svých povinností a porušují tak stranickou disciplínu.“³⁴

Text současně ukazuje, jak snadno členové KSČ mohli na jednu stranu obvinění ze slánštiny vyfasovat, a na druhou stranu se ho vzápětí patřičnou nápravou a především sebekritikou zbavit – tedy v případě, že se nejednalo o vedoucí pracovníky: „Tak soudruzi Nezval, Kovář a Krčmář se výborových schůzí soustavně nezúčastňovali. Teprve po kritice jejich práce se jejich činnost zlepšila, až na soudruha Krčmáře, který

32 Srov. dopis Týrlové Macháčkovi z 25. 6. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AII-2P-3K.

33 Tento pojem označoval různé negativní prvky kulturní politiky, které byly připisované vlivu pracovníků ústředního stranického aparátu na kulturu. V letech 1952–1953 se rozběhla kampaň na potírání slánštiny – v souvislostech popisovaných v tomto textu můžeme za tímto pojmem vidět především útoky na řízení kulturní sféry vedoucími pracovníky pomocí praktik, které se údajně uplatňovaly v době působení generálního tajemníka ÚV KSČ Rudolfa Slánského. I když šlo v ideové rovině zejména o útoky na projevy „sektářství“, nebylo by oprávněné tuto kampaň chápat jako předzvěst liberalizace kulturní politiky. Popisované postupy gottwaldovských novinářů a funkcionářů to ostatně dokládají. Srov. Jiří Knapík – Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Svazek II.* (Praha: Academia, 2011), 831.

34 Josef Horák, „Zvýšit aktivitu komunistů ve filmových ateliérech v Gottwaldově“, *Naše pravda*, 26. 9 1952, 4.



výborové schůze navštěvuje dále nepravdělně.³⁵ Klíčovou součástí nastavených mechanismů stranické očisty byla „nesmiřitelná kritika a hluboká sebekritika“ a podle vedoucího tajemníka gottwaldovského KV KSČ Koláře „odpovídá-li na příklad kritisovaný na správnou kritiku výpadem protikritiky, není to správné. V podstatě jde o potlačování kritiky.“ Proti kritice nebylo vhodné se bránit a podle Koláře nestačilo ani mlčet, jedinou adekvátní reakcí byla sebekritika: „Orgán KV KSČ Naše pravda otiskla v září závažnou kritiku k špatné práci komunistů v gottwaldovských atelierech, k porušování stranické a státní disciplíny. Soudruzi filmaři ‚odpověděli‘ na kritiku tvrdošijným mlčením, hrají si na uražené.“³⁶ O týden později redakční text nazvaný „Nekomunistický projev povýšenosti nad kritikou“ už si z Macháčka a generálního ředitelství ČSF udělal hlavní terč na základě dopisu redakci *Naší pravdy*, ve kterém ředitelství ČSF neprovádělo sebekritiku, ale stěžovalo si na to, že nedostali možnost se k útoku Horáka vyjádřit. Redakce po půl roce opráškla výše zmíněnou návštěvu členů KV KSČ v ateliéru Týrlové a následnou korespondenci Macháčka a šéfa jeho sekretariátu Svetozara Vítka s Týrlovou a tvrdila, že se ředitelství snažilo Týrlovou i jiné své kritiky zastrášovat.³⁷

Ředitel studia Ouzký si Týrlovou zavolał hned druhý den po vydání článku. Zápis ze schůzky dokládá, že pracovní prostor pro Týrlovou se už v té době zlepšil, dostala totiž k dispozici studio uvolněné Zemanem, který získal prostory společenské místnosti v budově nových laboratoří. Na druhou stranu je patrné, že Zemanovo oddělení mělo před Týrlovou přednost; a co muselo být pro Týrlovou ještě větším zklamáním je skutečnost, že finance schválené koncem roku 1951 na adaptaci studia pro obě skupiny loutkového filmu byly v létě 1952 zastaveny.³⁸

Na krajské stranické úrovni stačilo ke zmírnění kampaně v tisku provést požadovanou sebekritiku. Už začátkem prosince píše *Naše pravda* smířlivě: „Komunisté z filmových ateliérů v Gottwaldově projednali kritický článek *Naší pravdy* ze dne 26. září a poslali redakci *Naší pravdy* tento dopis: ‚Kritika naší práce byla správná.‘ [...] I když sebekritika soudruhů z filmových ateliérů postrádá ještě odpověď na některé další problémy, vítáme ji. Slibujeme jim, že jim pomůžeme dořešit i zbývající nedostatky.“³⁹

35 Tamtéž.

36 V. Kolář, Za smělou kritiku a sebekritiku ve stranické práci. *Naše pravda*, 18. 11. 1952, 2.

37 Redakce, „Vážné nedostatky práce komunistů ve státním filmu“, *Naše pravda*, 25. 11. 1952, 2.

38 V tuto chvíli, tedy v listopadu 1952, Ouzký i Týrlová ještě počítali s přesunem Týrlové a jejího oddělení do Brna. Srov. Zápis o schůzce vedoucího závodu Josefa Ouzkého s Týrlovou, 26. 11. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AII-2P-3K.

39 Anon. Z filmových ateliérů v Gottwaldově. *Naše pravda*, 5. 12. 1952, 5.



Ale pracovní podmínky Týrlové coby té „první, která v ČSR loutkový film zavedla,“ a čerstvé nositelky státní ceny, se staly součástí souboje ve vyšších politických patrech. Pro řídicí kádry, jakým byl ředitel Macháček, nebylo tak snadné najít efektivní formu (sebe)kritiky. Pokusil se o to mimo jiné dopisem vedoucím jednotlivých úseků ČSF, tedy i řediteli studia loutkového filmu Karlu Zemanovi: „Ve dnech 20.–27. listopadu 1952 bylo souzeno vedení protistátního spikleneckého centra, v čele s Rudolfem Slánským. Československému národnímu hospodářství tímto protistátním spikleneckým centrem byly způsobeny škody morální, politické, kulturní a materiální [...] V důsledku toho vás žádám, abyste za úseky vám svěřené po projednání s příslušnou závodní organizační KSC mi sdělil jednak konkrétní závady, jednak opatření, jimiž se závady odstraňují.“ Od redakce *Naší pravdy* se nedočkal uznání, ale naopak přirovnání ke Slánskému: „Tak to dělal i Slánský, vytvářeje kolem sebe kouřovou clonu. Oběžníky umrtvoval iniciativu podřízených pracovníků a přitom všestranně potlačoval kritiku zdola.“⁴⁰ Po tříměsíční pauze vytáhl krajský stranický tisk opět do boje proti slánštině, ze které obvinil řídicí pracovníky ČSF a gottwaldovského studia, tedy vedle Macháčka také ředitele Josefa Ouzkého a vedoucího laboratoří Roberta Muřického.

Souboj mocenských skupin, animozity některých jednotlivců a hledání viníků za hospodářské problémy státní kinematografie v roce 1954 vyústily v odvolání Oldřicha Macháčka z pozice generálního ředitele ČSF a jeho vyloučení z KSC.⁴¹ Svojí špetkou do mlýna přispěl také gottwaldovský stranický aparát: když organizační sekretariát ÚV KSC vyjmenovával zdroje stížností na Macháčka,⁴² věnoval pozornost i útokům gottwaldovského Krajského výboru KSC na údajnou neefektivitu práce na ateliérech, zmetkovost výroby a neuplatňování sovětských metod práce.

40 Anon. Žádám vás, abyste likvidoval slánštinu. *Naše pravda*, 3. 3. 1953, 4.

41 Pro podrobnější popis kritiky vedení ČSF, které vyústilo v Macháčkovu odvolání, srov. Knapík, 241–243. Podle interpretace Svetožara Vítka, tehdejšího vedoucího kanceláře ředitele ČSF Macháčka a ředitele Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu, bylo odstranění Macháčka pomstou Jiřího Hendrycha, člena Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSC a počátkem 50. let politického soupeře Václava Kopeckého. Srov. Eva Strusková, „Knihu džunglí jsem nikdy nenapsal (rozhovor se Svetožarem Vítkem)“, *Illuminace* 12, č. 4 (2000), 125–126.

42 Srov. NA, f. ÚV KSC, 19/7, a. j. 664, Schůze organizačního sekretariátu ÚV KSC – návrh na prošetření stížností na soudruha Macháčka, generálního ředitele Československého státního filmu.

