

# POČÁTKY

Již v roce 1928 vzniklo v Baťových obuvnických podnicích ve Zlíně malé filmové oddělení s minimálním počtem zaměstnanců a minimální technikou. Ve svém programu mělo výrobu reklamních filmů na Baťovy výrobky a služby, reportáže o Baťově městě a instrukční filmy pro výcvik nových zaměstnanců. V tomto trendu pokračovalo filmové oddělení i v průběhu 30. let. Nicméně nebyla vyloučena realizace vlastních námětů. Nadále se rozvíjela tvorba dokumentárních, reportážních a výukových snímků. Protože pro tuto tvorbu nebyly doposud vytvořeny potřebné podmínky, muselo se spoléhat na propůjčování ateliéru na Barrandově a v Praze. Z uvedených důvodů byla navržena stavba vlastního studia na zlínském Kudlově. V novém a na svou dobu moderním ateliéru s laboratoří byl zahájen provoz v roce 1936.

Zvláštní oddělení pro kreslený film existovalo ve zlínských ateliérech již od konce třicátých let. Podmínky pro etablování kresleného filmu ve studiu vytvořil především jeho ředitel Ladislav Kolda, který před válkou navštívil v USA studio Walta Disneye. Předmětem výroby vzniklého oddělení byly úvodní titulky, schémata a grafy do instruktážních a reklamních filmů. Prvním pracovníkem byl technický kreslič Vladimír Vrána. Poté, co práci opustil, ho nahradili Stanislav Šulc a Ladislav Zástěra. V předválečné době pracovalo v oddělení kresleného grafu 11 kresličů, za války se jejich počet zvýšil na rovných čtyřicet. V této době se uvažovalo mimo jiné o realizaci vlastní umělecké tvorby. Nejdříve dramaturg Elmar Klos se Šulcem zvažovali vznik kresleného filmu o zvířátkách podle předlohy Josefa Lady, avšak ze záměru nakonec sešlo. Nenaplnila se ani spolupráce s chorvatskou firmou na námětu rytířské parodie, která formou alegorie fakticky směřovala k zesměšnění německých válečných plánů. Na začátku okupace vedení zlínského ateliéru souhlasilo v souladu s koncepcí rozvoje se záměrem realizovat Pošťáckou pohádku pod titulem Pošťák Kolbaba

podle Karla Čapka a to ve formě klasického kresleného filmu. Scénář vypracoval Elmar Klos, Jiří Kolaja a Bořivoj Zeman. Výtvarnou stránku měl vytvořit Stanislav Šulc, který nakonec v jeho výsledné výtvarné podobě až příliš varioval Disneyovské vzory. Za kamerou stál Dalimil Řehák. V rámci přípravy tohoto projektu byl uspořádán nábor mezi žáky grafické speciálky na pražské UMPRUM. Do Zlína tak přišli budoucí známí animátoři Zdeněk Miler, Josef Kábrt, Bohumil Říha, Břetislav Dvořák, ale také výtvarnice Alena Ladová a pozdější režiséři Emanuel Kaněra, Miroslav Hubáček a Karel Kachyňa. První ateliér byl zřízen v etážové části původní budovy, ale mnohokrát se stěhoval. Práce na snímku Pošťák Kolbaba byly v roce 1942 přerušeny v důsledku převzetí studia německou firmou Deutsche Schmallfilmgesellschaft (Descheg). V důsledku toho museli tamější filmoví pracovníci realizovat říšskoněmecké kreslené seriály, např. Fritz und Fratz (1941), který pojednával o dvou klukovských rošťácích, kteří v různých koutech světa provádějí svá alotria. Každé pokračování mělo uzavřený děj na způsob pozdějšího polského seriálu Bolek a Lolek. Scénáře psal mimo jiné J. Kolaja a Bořivoj Zeman. Hudbu skládal Jiří Šust. U podobných prací se předpokládalo především slepé plnění příkazů německého vedení podniku. Přesto nebyly některé příběhy po námětové stránce nejhorší a občas přinášely i nové neotřelé gagy.

Práce na říšskoněmeckých seriálech občas umožňovala jen tajně tzv. „pod lavicí“ pracovat na pozastavené Čapkově pohádce. Nakonec byl roztočený materiál k Pošťákovi Kolbabovi poslán do Brna, kde se ještě za války kolem Ing. Otakara Blažka seskupila skupina grafiků a kreslířů, která představovala Brenten-film. Pseudonym „Brenten“, který užíval sám Blažek, si zvolil podle názvu kulometu „Bren“. Sám byl totiž konstruktérem zbraní. Jeho skupina se pokusila na Pošťákovi Kolbabovi tentokrát už pod názvem Pošťácká pohádka pokračovat. Původně zlínský projekt se nacházel ve fázi, jež pojímala kresby, scénář a tzv. zkušební tužkovou verzi filmu pro pracovní účely. Většina práce tedy čekala na brněnský kolektiv. Pošťácká pohádka měla být v roce 1947 v Brně dokončena a předvedena pouze s pomocnými zvuky (bez hudby) komisi pražského Krátkého filmu. Tato definitivně

rozhodla, aby práce na tomto filmu byla zastavena. Podle některých údajů se měl původně zlínský film ztratit, což se nepotvrdilo. Výtvarný koncept díla zůstal částečně zachován, jinak brněnská podoba filmu neměla nic společného s tou zlínskou. Film se dnes nachází ve formě černobílé neozvučené kopie ve sbírkách Národního filmového archivu v Praze.

Ve Zlíně se po natočení několika dílů cyklu Fritz und Fratz začal podle německé předlohy Wilhelma Busche připravovat snímek Max und Moritz. Jednalo se o podobný příběh o dvou neposedných uličnících. Přípravami filmu byl pověřen pracovitý Zdeněk Miler, kterému se podařilo udržet původní charakter ilustrací. Realizováno bylo několik pokusů a zkoušek. Vznikl dokonce i jeden záběr – žena pumpující vodu. K natočení vlastního filmu už nedošlo, politická situace to nedovolila.

Vedle kresleného filmu bylo započato ve studiu s výrobou filmů loutkových. Ta byla spjata zpočátku s Hermínou Týrlovou, která si techniku animace osvojila od svého manžela Karla Dodala. Umělecky pro ni, podle jejího vlastního svědectví, měl rozhodující vliv kombinovaný loutkový film Alexandra Ptuška Nový Gulliver. Hermína Týrlová, která se po skončení činnosti společnosti IRE-Film živila kreslením do časopisů, byla doporučena Karlem Smržem šéfovi studia Ladislavu Koldovi. Nabídla mu realizaci krátkometrážního loutkového filmu podle knížek Ondřeje Sekory Ferda Mravenec (1941-1942), což jí nakonec bylo umožněno po natočení krátkého slibného testu. V této souvislosti je třeba zmínit, že ve čtyřicátých letech byl loutkový film někde na okraji kinematografie, plně ve stínu americké kreslené grotesky. Většinou se pohyboval v oblasti experimentu nebo reklamního filmu, byl reprezentován pouze několika málo jmény.

Od ledna 1941 Týrlová pracovala v kudlovském studiu. Realizace filmu si vyžádala 17 měsíců tvrdé práce v malém dřevěném baráku, kdy Týrlové pomáhal výtvarník a architekt Ladislav Zástěra. Hudbu složil Miroslav Ponc. Hudba byla nejdříve zaznamenána na zvukový pás, podle jehož časového rozdělení se potom natáčel celý film. Týrlová o třicet let později popsala, jak složitá byla její osobní i finanční situace v době realizace prvního českého loutkového filmu. „Bylo k tomu třeba kus velké odvahy

pustit se sama do něčeho tak nejistého, ale lákalo mě zkusit to s loutkovým filmem. Pomohl mi ing. Smrž. Zajistil možnost realizace mého záměru – tedy Sekorova Ferdy Mravence – tehdy ještě ve Zlíně a já se rozloučila s Prahou. Od samého počátku jsem věděla, že podstupuji veliké riziko. Nesměla jsem zklamat a přitom to byl můj první loutkový film. Velikost loutky jsem našťestí „trefila“ a držím se jí v podstatě dodnes. Horší to bylo s rozpočtem. Pracovala jsem na svém prvním filmu ve smlouvě o dílo. Plachtila jsem v tom od rána do večera, v kapse ani halíř a v sobě jsem si nesla nejen radost, že konečně mohu něco takového uskutečnit, ale i strach z pomýšlení, co by se stalo, kdybych Ferdu nedokončila. Mnohokrát mě opouštěla kuráž. Ti ostatní s pevným platem na tom byli o mnoho lépe, třebaže se učili právě tak jako já, ale nic neriskovali. Tíha zodpovědnosti byla jen a jen na mně. Problém byl se vším, i se zsvícením, s dekoracemi, s počtem loutek, s animací, se selhávající kamerou. K tomu ke všemu jsem pracovala na hotovou hudbu. Byla to tíseň! Není divu, že z plánovaných osmi měsíců jich bylo víc než dvakrát tolik – a perných,“ vzpomínala Týrlová. Režisérka byla vázaná smlouvou, že film bude do určitého termínu hotov. Při podpisu se domnívala, že je termín pro práci dostatečný. Tehdy ještě netušila, jak náročné to bude. Smlouva vypršela a ateliéry přestaly platit náklady. Týrlová, aby film dokončila, platila všechno ze svých úspor. Podle pamětníků jí nic nezbylo. Byla to zkrátka tvrdá škola, ale s dobrým koncem. Pokud jde o děj filmu, tak vyprávěný příběh byl poměrně přímočarý. Ferda Mravenec díky svému důvtipu a rozhodnosti zdolá nebezpečné intriky pavouka-křížáka a osvobodí z jeho zajetí Mušku, opatrovatelku miminek. Týrlová do realizace filmu přinesla zkušenosti z kresleného filmu, proto je celý film dynamický. V duchu tohoto přístupu se tak v jednotlivých záběrech pohybovala téměř každá loutka, což pak přinášelo těžkosti při natáčení. Těžké zkušenosti s prvním loutkovým filmem o Ferdovi se promítaly i to vzpomínek Týrlové i při realizaci jeho remaku: „Ten původní byl černobílý a natáčený za těžkých podmínek v prostoru. Děj si vyžadoval různá prostředí a loutky, kterých bylo mnoho, velkou přípravu a trpělivou animaci. Proporce hlavního hrdiny – Ferdy – mi

dělaly dost starosti. Obávala jsem se, že nebude mít potřebnou stabilitu. Proto jsem mu ty jeho dlouhé, štíhlé nohy trochu zkrátila. (Figura se nesmí rozkývat. Musí mít plynulost v gestu v pohybu. Nežádoucí pohyb je pro animátora to nejhorší.) Rozdíl po mém zásahu nebyl veliký, ale Ondřej Sekorovi vadil. Musela jsem se podřídit a z technických důvodů změnit dřevo, z něhož byl původně udělán, na lehký kov, zapustit do něho klouby a loutku pro snímání po jednotlivém okénku dokonale upravit.“ Velké složitosti natáčení i při zachycení výrazu jednotlivých loutek si povšiml německý reportér, který zavítal na natáčení: „Figurky tohoto filmu jsou ze dřeva, drátu a kůže. Kovové klouby spojují jednotlivé díly. Jsou to vlastně dokonale pohyblivé a pružné hračky. Kdo se zadívá na Ferdovu kulatou hlavičku, která se točí za právě vycházejícím dětským sluncem, neubrání se hravému kouzlu tohoto nového světa. Nic se nepředstírá. Každý vidí, že tělíčko brouka ováda, který statečně vyhrává na trombon, je ze dřeva. I když tělíčko figurky zůstává stále jedno a totéž – vždyť jest tak ohebné – hlavička se u každé postavičky podle potřeby vyměňuje. Tak Ferda mravenec má sám asi 100 hlav. Smějí se více nebo méně, pláčí, mračí se nebo spí se zavřenými očima a přitom vidíme vždy celou stupnici každého výrazu.“ Protože původní záměr byl značně obohacen, velké množství loutek nebylo původní představou Týrlové, rozhodla se režisérka pro další film, který by nebyl z animačního hlediska tak náročný. Tyto kritéria splňoval námět o vánočním snu malé dívky, ve kterém ožije její oblíbená hračka – hadrový panáček Pim. Děvčátko pro nové dárky pozapomene na hadrového panáčka, s nímž si doposud hrálo. V jejím snu zapomenutá hračka na sebe strhává pozornost podivuhodnými kousky, jichž je schopna. Svou dovedností opět získává ztracenou lásku. Už tato koncepce napovídala, že se bude jednat o kombinaci hraných pasáží s loutkovými sekvencemi. Později si Týrlová tento okamžik znovu vybavovala: „Vychítala jsem si tehdy, že si zbytečně komplikuji život velkým množstvím figur před kamerou. Napadla mě kombinace či spojení člověka s loutkou. V tomto směru mě inspiroval Ptuškův Nový Gulliver. Ale zatímco on situoval člověka mezi loutky, já dala loutky k člověku a byl tu Vánoční sen.“ Týrlová navrhla

a vyrobila loutku – hadrového panáčka Pima. Kovovou kostru vyrobil Emil Poupera. Kameru měl na starosti Pavel Hrdlička. Souhru s dítětem, tj. malou Janou Hrdličkovou vedl Bořivoj Zeman. Celý film Týrlová realizovala v nově postavených dřevěných barácích u ateliéru. Negativ dokončeného snímku a všechny denní práce při požáru v únoru 1944 shořely. Oheň vypukl ve střížně ve druhém patře, avšak za chvíli se otevřenými okny přenesl do skladu negativů v přízemí, kde se nacházel negativ Vánočního snu. Následně téměř celá budova prohořela až do přízemí. Týrlová dostala akutní žlučnickový záchvat a musela podstoupit těžkou operaci. Produkce nabídla realizaci snímku jejímu dosavadnímu animátorovi Karlu Zemanovi. Tento ambiciózní člověk pracoval ve studiu od 1. září 1943 na základě svých povedených amatérských loutkových filmů a studiových zkoušek, které představil vedení ateliéru, resp. Ladislavu Koldovi. Zeman, původním povoláním reklamní aranžér, začínal ve studiu jako spoluautor triků se Stanislavem Šulcem na výukovém filmu Františka Gürtlera Die Schweinezucht (1944) o chovu ušlechtilých prasat. Záhy realizoval triky již samostatně na snímku Jana Kučery Pražský císařský hrad (1944), který představoval vzdělávací film o historii Pražského hradu. Později se Zeman k těmto začátkům nehlásil. Vraťme se však k filmu Vánoční sen. Zeman nabídku na znovu-natočení titulu pochopitelně přijal a film realizoval. Na Bienále v Cannes získal film jednu z hlavních cen. Zvítězil svým citovým nábojem, svou intimitou. Jak moc se obě verze filmu lišily, se všichni pamětníci neshodli. Nesporné bylo jen to, že první verze filmu měla být uvozena záběry z vánočního trhu v Norimberku, které měl natočit německý kameraman. V nové verzi film uváděl zvonící zvonek. Jedni z pamětníků tvrdili, že druhá verze byla mnohem preciznější a profesionálnější, zatímco ti další byli přesvědčeni, že druhá verze postrádala lehkost a svěžest první verze. Podle kameramana Svatopluka Malého si Zeman některé scény upravil, ale celkové vyznění filmu bylo identické s původní verzí. Jako u první verze režii hrané části vedl Bořivoj Zeman. V úvodních titulcích měli být uvedeni jak Hermína Týrlová, tak Karel Zeman. Týrlová novou verzí odmítla spolupodepsat a uvedení svého jména odmítla. Jak píšou

znalci problematiky Benešová a Boček: „Jisté však je, že ve Vánočním snu není Karel Zeman ještě zcela svůj. Jeho osobitá schopnost se tam zatím plně neprojevila. V půdoryse Zemanova Vánočního snu zůstalo množství týrlovských rysů, což ani snad jinak nebylo možné. Původní myšlenka byla Týrlové, proto musela proniknout i do Zemanovy verze. Zároveň je jisté, že bez Zemana by Vánoční sen nebyl. Týrlová o něj po požáru ztratila zájem. Zeman jej realizoval, učinil myšlenku skutkem.“

Když se Týrlová vrátila z nemocnice, skutečnost, že film převzal a přetočil Zeman, ji začala vadit mi a to zejména potom, co film vyhrál v Cannes. Pamětníci práce na osudného filmu mají na interpretaci této události dodnes různé názory. Hovoří o tom, že situace vyústila až k jejich vzájemné nevraživosti, jiní to hodnotí jako kolegiální. K tomu dodal technický náměstek ředitele ateliérů Jiří Novotný svoje vzpomínky: „Potom se Zeman dočkal ostrých slov. „Je to zloděj! Ukradl mi film!“ křičela Týrlová. „Je to baba princmetálová!“ kontroval Zeman.“ Kameraman Horák předal veřejnosti svoje pojetí této události v televizním seriálu Kapitoly z českého animovaného filmu těmito slovy: „Zeman se do toho pustil, a když přišla paní Týrlová z nemocnice, tak z toho byla nešťastná. Potom si každý sám utvořil svůj štáb a takový ten rozpor zůstal u paní Týrlové natrvalo. Oni když někam jeli třeba do Ostravy, tak nechtěli jet v jednom autě, protože měli proti sobě averze.“ Kameraman Svatopluk Malý uváděl, že mezi Týrlovou a Zemanem začala vyrůstat neviditelná zeď. „Žili v jednom městě, pracovali ve stejné budově, ale „neznali se“. Jeden pro druhého neexistoval. Teprve po letech, kdy oba byli jmenováni čestnými občany města Gottwaldova, si podali ruce,“ dodával Malý. Týrlová ve svých vzpomínkách odmítala, že by se jí stala křivda, když Zeman natočil film bez ní, ale zároveň Zemanovo jednání obhájila zhruba v tomto smyslu, že Zeman pracoval amatérsky, kdežto ona mohla točit profesionálně v dobrých a kvalitních podmínkách. Z přirozené skromnosti také tvrdila, že Zeman byl nadanější a jeho zkoušky s loutkami na Vánoční sen byly lepší. Přesto v jiném vzpomínkovém textu uvedla, že jí stala křivda: „Bylo to bezpráví, na něž nikdy nezapomenu.“ Elmar Klos vázaný přátelstvím k oběma tvůrcům

zaujal neutrální postoj s tím, že Týrlová neměla v sobě dost sil natočit snímek znova. Přestože byl vztah mezi tvůrci takto komplikovaný, měli svého oblíbence a přítele Jiřího Trnku, který byl jejich jediným pojiťkem. Vánoční sen se tak stal překážkou hlubší profesionální spolupráce Zemana s Týrlovou a počátkem specifického znaku zlínského studia animovaných filmů. Vzájemné soupeření v tvorbě Zemana s Týrlovou pozitivně ovlivňovalo výsledky jejich práce, neboť každá konkurence zlepšuje výsledky. Režisér Pinkava vzpomínal, že navenek se soupeření projevovalo velkou kolegií a úctou při oficiálních příležitostech: „Před nikým nedali znát, že jsou sokové. Ale podle mě bylo soupeření mírou kvality jejich práce. Přirovnal bych to k závodu, kdy každý běží jiným směrem, ale cíl je stejný. I když dělali oba animovaný film, každý šel jiným směrem. Ten určovala jejich letora. Zeman byl siláčtější, ráznější než Týrlová, měl jiné gagové situace. Přesto to oba hnalo nahoru. Pracovali vedle sebe, mohli se jeden na druhého dotahovat, a to v době, kdy se v Praze teprve začínalo.“

Týrlová se Zemanem zahájili svoji úspěšnou vlastní filmovou tvorbu již za války. Filmy Ferda mravenec i Vánoční sen byly ještě během protektorátu distribuovány německou firmou Degeto. V Říši a v cizině byl Ferda mravenec uveden pod názvem – Der brave Slim. Po osvobození byly nasazeny do kin jako československé snímky. Zázemí pro animované filmy ve Zlíně se během války významně rozšířilo ať už z hlediska technického tak i personálního, čímž vznikly předpoklady pro poválečný rozvoj československého animovaného filmu, resp. české školy animovaného filmu, u jejíhož zrodu stál vedle Týrlové a Zemana i Jiří Trnka, který ovšem s filmem začínal až po válce. Zeman s Týrlovou získali technické a praktické znalosti již v době předválečné. Zeman v reklamním ateliéru ve Francii, kde se pokoušel o animovaný film. Týrlová pracovala jako animátorka převážně kreslených filmů svého manžela Karla Dodala v Elektrajournalu a firmě IRE-Film. Zkušenosti, které obohatila práce za války, využili Zeman s Týrlovou a další tvůrci pro realizaci vlastní tvorby se zcela jinými uměleckými cíli než v předválečné době, které se orientovala především dle požadavků trhu s přemírou reklamních a propagačních filmů. Týrlové tvorba šla zcela



jiným směrem, než volná tvorba manželů Karla a Ireny Dodalových, jež se pohybovala v rovině abstrakce a čerpala hodně z prostředí meziválečné avantgardy. Ani ostatní tvůrci československé animace nešli ve stopách Ireny Dodalové a K. Dodala, kteří realizovali řadu snímků na konci dvacátých a ve třicátých letech, než byla jejich tvorba v roce 1938 ukončena. Většina z tvůrců patrně ani tvorbu Dodalových neznala.

Charakteristickým znakem české školy se stala organická a mnohovrstevnatá škála vztahů režisér – výtvarník – animátor. Kreslit musí umět v animovaném filmu režisér i animátor. Oba musí mít výrazný výtvarný cit. Výjimky jsou jen výstražným příkladem. Výtvarníka filmů s režisérem spojovaly tři faktory vztahu k látce: vzájemný respekt a charakter i poslání filmu. Základem se stala zdravá úcta k respektování svobodné tvůrčí individuality, podstaty žánru a specifiky technologie animovaného filmu. Zjednodušeně řečeno v českém animovaném filmu není výtvarný projev potlačován, nýbrž režisér i animátor „slouží“ výtvarníkovi, respektují jeho výtvarný názor a nepotlačují ho. Ve Vánočním snu i Ferdovi mravencovi je zřetelný odstup od mechanického přejímání dosavadních úspěšných vzorů, nápaditost a fortel.

Každý z obou umělců k dosažení výsledku používal jiných prostředků. Zatímco pro Trnku byla loutka dramatickou postavou, ve zlínské tendenci loutkové animace se obsahem animace stala hračka – předmět typický pro svět dětí. U Týrlové nejsou dřevo, sklo, vlna, příze, krajky, hračky nikdy jen technickými materiály, ale aktivními výrazovými prvky. Před zraky dětí nechala obživnout ty nejjednodušší věci a látky, z nichž se skládá nejbližší okolí našeho každodenního života. Kouzlo jejího přístupu spočívá v tom, co dělá animovaný film animovaným filmem, totiž v zázraku vdechnutí života obyčejným předmětům, které se tak stávají předměty neobyčejnými – nadanými magickými vlastnostmi. Z neživé bytosti se proměňuje v bytost živou, stejně jako hračka v ruce dítěte. Týrlová prostřednictvím svých filmů vstoupila do dětské fantazie, kde je vše možné a reálné. Její pochopení pro svět dítěte bylo mimořádné. Jestliže pro Týrlovou se obsahem animace stala hračka, Zemanova loutka představovala satirický typ. Pro Zemana

bylo výtvarné řešení spíše jen výrazovým prostředkem, postupně směřoval k vyhledávání nových postupů, fantazii, dělnosti a filmovosti. Snažil se o vtip, gag, pohyb, byl důraznější než Týrlová. Zeman nikdy nepracoval na výtvarné složce filmu sám. Jeho díla dodnes ztělesňují esenci modernistického důvtipu nadsázky, ironické poezie a grafické vytríbenosti. U Týrlové vlastní poloha filmu určovala volbu vhodného výtvarníka. Stále hledala nové výrazové prostředky dle zvolené látky. Aspekt hledačství byl vlastní i pro Zemana v nových postupech a kombinaci formy a triků. Prudký rozvoj čs. animovaného filmu byl po roce 1945 zapříčiněn zejména podmínkami zestátněné kinematografie, která umožnila financování a distribuci snímků v široké síti kin.

Dne 7. května 1945 se sešli zaměstnanci bývalého FAB (Filmového ateliéru Baťa) na první poválečné veřejné schůzi, kde jim Elmar Klos a Jaroslav Bouček přečetli Prohlášení a Socializační program Revolučního výboru československých filmových pracovníků. Program byl přijat. Ještě v květnu byl Elmar Klos jmenován Okresním národním výborem ve Zlíně správcem ateliéru na Kudlově, čímž byl znárodňovací akt jaksí právně zajištěn.

Poválečný vývoj však nebyl zpočátku pro zlínské ateliéry příznivý, neboť byly vyčleněny z Baťova koncernu a musely si svoje místo v rámci státní kinematografie obhájit. Kudlovské studio ve Zlíně se nacházelo v nádherném prostředí u lesa na kopci. Jeho izolovanost sice umožňovala soustředit se pouze na pracovní problémy, avšak poměrná odlehlost studia od širší umělecké obce a moravského centra nahrávala těm, kteří chtěli studio zrušit. Přispívalo tomu také zjištění, že se studio začalo vylidňovat a řada jeho tvůrčích pracovníků začala odcházet do Prahy. Z válečných 200 zaměstnanců se jejich stav snížil na 50 pracovníků. Pražští Bratři v triku odsáli ze Zlína Milera, Kábrta a Dvořáka. Bohumil Říha se v pražské loutkářské skupině v Chourových pornech pokoušel o zavedení loutkového filmu. Hrdlička odjel do Prahy. Míček byl přesunut do Bratislavy. Přišli i lidé noví jako skladatel Zdeněk Liška ze Smečna. Kvůli odchodu odborníků do Prahy se k práci dostali jejich dosavadní schopní asistenti střihač Zdeněk Stehlík, kameramani Antonín Horák a Bedřich Jurda.