

<https://doi.org/10.58193/ilu.1801>

**Dita Stuchlíková**

(Masarykova univerzita, Česká republika)

# Historický vývoj terminologie českého animovaného filmu v období 1919–1990

## Abstrakt

The terms used to describe animation techniques and the form of animation itself have evolved over the course of history and changed considerably, resulting in the existence of synonyms, imprecise definitions, and loose and unanchored use of terms. Through understanding the history of terminology, one can understand the perception of individual techniques and animation in the domestic environment over the years, and the influences that have shaped their concepts and perceptions. This understanding facilitates orientation in the inconsistent use of terminology over almost a century internationally.

## Klíčová slova

československá animace, animovaný film, terminologie, historie, animační techniky

## Keywords

Czechoslovak animation, animated film, terminology, history, animation techniques

— — —

Součástí většiny publikací o animaci jsou definice samotného pojmu *animace*. Celosvětově se jedná o klíčové slovo, které ovlivnilo a sjednotilo označení ve většině jazyků. Historička Karen Beckman v úvodu do knihy *Animating Film Theory* poukazuje na skutečnost, že daný pojem je užíván v různých kontextech a označuje široké spektrum jevů. Je proto obtížné nalézt jednotnou a univerzálně platnou definici pojmu: „V různých momentech se pojem stal synonymem pro celou řadu konkrétnějších termínů a konceptů, včetně *pohyb, život sám, kvalita živosti* (nutně nezahrnující pohyb), *duše*, [...] *filmování snímek po snímku*, [...] stejně jako škálu zapojených médií, která se objevují v animovaných filmech včetně

sochařství, kresby, koláže, malby nebo loutkářství“.<sup>1)</sup> V rámci vytvoření ideální definice jde o snahu charakterizovat animaci technicky, umělecky i spirituálně. Definice nejčastěji zmiňují tato specifika animace: odlišnost animovaného a hraného filmu, film vytvářený snímek po snímku,<sup>2)</sup> ručně vyrobené dílo vytvářející iluzi pohybu,<sup>3)</sup> pohyb vznikající v hlavě diváka,<sup>4)</sup> ožívování neživého,<sup>5)</sup> ne-živá akce (z anglického *not live action*),<sup>6)</sup> animace jako to, co se děje mezi fázemi.<sup>7)</sup> Je evidentní, že definovat pojem animace je velmi náročné v celosvětovém kontextu, natož v případě, kdy se k tomuto termínu přidávají jednotlivé animační techniky a národní či jazykové vlivy.

Problém definic termínů animace a jejích technik spočívá podle Lilly Husbands a Caroline Ruddell v zásahu formy animace do různých médií a žánrů proto, že tvorba animace stojí na různorodých technologiích, které se v čase neustále vyvíjejí, je velmi těžké nalézt definici a termíny, které by vyhovovaly veškerým technikám.<sup>8)</sup> Animátor Philip Kelly Denslow v kapitole „What is Animation and Who Needs to Know? An Essay on Definitions“ v knize *A Reader in Animation Studies* potvrzuje, že se definice animace neustále přeměňuje podle technologických změn, ale zároveň jsou podle něj definice ovlivněny „historickým vývojem, produkcí a marketingovými požadavky, a estetickými preferencemi“.<sup>9)</sup> K tomu všemu lze přidat i národní kontext, jazyk a animační techniky.

Pojmům a definicím jednotlivých animačních technik, které se podílejí na definici termínu *animace*, se publikace ani texty výrazně nevěnují, což může být dáno především jejich nestálostí a nepřesnou celosvětovou zakotveností. Historik Hervé Joubert-Laurencin se ve své kapitole „André Martin, Inventor of Animation Cinema: Prolegomena for a History of Terms“ v knize *Animating Film Theory* sice zabývá vznikem termínu *animace* a anglického *animation cinema* a jeho světového skloňování a užívání, úplně však opomíjí jiné způsoby označování, vliv jiných jazyků a v oblasti animačních technik nejde příliš do hloubky.<sup>10)</sup> Právě kvůli nemožnosti vytvořit přesnou a univerzální definici pro pojem animace by mohlo být daleko účinnější zabývat se termíny animovaného filmu a jejich vývoji v konkrétních politicko-kulturních a národních kontextech. Je daleko jednodušší trasovat vznik jednotlivých pojmů a definic na konkrétním území, kde lze termíny vztáhnout jak ke konkrétní produkci, tak i k jazykovým vlivům.

- 
- 1) Karen Beckman, „Animating Film Theory: An Introduction“, in *Animating Film Theory*, ed. Karen Beckman (Durham – London: Duke University Press, 2014), 1.
  - 2) Beckman, „Animating Film Theory: An Introduction“, 4.
  - 3) Paul Wells, *Understanding Animation* (New York: Routledge, 1998), 10.
  - 4) Ůlo Pikkov, *Animasofie: Teoretické kapitoly o animovaném filmu* (Praha: Akademie múzických umění, 2017), 15.
  - 5) Borivoj Dovniković, *Škola kresleného filmu* (Praha: Akademie múzických umění, 2007), 4.
  - 6) Philip Kelly Denslow, „What is animation and who needs to know? An essay on definitions“, in *A Reader in Animation Studies*, ed. Jayne Piling (Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 1997), 2.
  - 7) Wells, *Understanding Animation*, 10.
  - 8) Lilly Husbands – Caroline Ruddell, „Approaching Animation and Animation Studies“, in *The Animation Studies Reader*, eds. Nichola Dobson – Annabelle Honess Roe – Amy Ratelle – Caroline Ruddell (New York – Bloomington: Bloomsbury Academic, 2019), 5–8.
  - 9) Denslow, „What is animation and who needs to know?“, 1.
  - 10) Hervé Joubert-Laurencin – André Martin, „Inventor of Animation Cinema: Prolegomena for History of Terms“, in *Animating Film Theory*, ed. Beckman, 85–97.

Výrazným počinem v oblasti výzkumu termínů na konkrétním území je proto práce holandské historičky a teoretičky animovaného filmu Mette Peters, která roce 2022 publikovala text s názvem „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘: How the Emergence of Animation as a New Artistic Form Is Reflected in Dutch Terminology“ popisující vývoj pojmů animace na území Nizozemska.<sup>11)</sup> Peters se zaměřuje především na pojmy označující samotnou animaci, a to v letech 1913 až 1940. Zmiňuje ovšem i některé z technik jako kreslenou, loutkovou nebo siluetovou animaci,<sup>12)</sup> u kterých je jejich definování sice o něco jednodušší než u nadřazeného termínu animace, ale naopak u nich dochází napříč územím k diverzitě v podobě samotných označení, která podléhají vlivům z různých jazyků.

V průběhu celého textu se Peters snaží vysledovat a pochopit konkrétní vlivy jiných jazyků na ustálení pojmů v holandštině. Mapuje i vývoj před samotným ustálením daného termínu, kterému předcházela řada odlišných podob. K výzkumu využívá především dobová periodika, propagační materiály a knihy, na kterých lze nejlépe vysledovat různorodost a vývoj termínů. V oblasti terminologie tak lze sledovat historický vývoj, který je zásadně ovlivněn kombinací národního jazyka s cizími jazyky a produkcí animovaného filmu v konkrétní zemi.

Text Mette Peters je však jediným, který se genezi terminologie animace nějakého evropského státu věnuje.<sup>13)</sup> Důležitost takového výzkumu spočívá právě v pojmenování odlišností užívaných termínů, které mohou mít v různých zemích rozličné významy či podoby. Je potřeba pochopit, že i přes podobnost termínů v různých jazycích mohou mít slova odlišný kontext navázaný na specifické užívání jednotlivých technik a jejich historie v konkrétní zemi. V případě mezinárodních výzkumů pak může jít o problém, který vytvoří zmatek v užívaných termínech, které každá kultura definuje odlišně na základě vlastního historického kontextu. Popsání historického vývoje terminologie tak slouží nejen k pochopení vývoje jednotlivých technik a pojmů, které je označovaly, ale zároveň i jako návod na pochopení odlišností a podobností terminologie v oblasti animation studies v mezinárodním měřítku.

Česká animace se začala rozvíjet na přelomu 10. a 20. let 20. století a v průběhu její profesionalizace se také ustalovalo specifické názvosloví, postihující především různé animační techniky. Vývoj termínů zásadně ovlivnila jak samotná čeština, která vytvářela pojmy na základě popisu dané techniky, ale především zahraniční vlivy. Byla to hlavně, podobně jako v Nizozemsku, němčina, angličtina a francouzština,<sup>14)</sup> které definovaly to, jakým směrem se bude ustalování pojmů pro dané animační techniky v Československu vyvíjet. Pojmy se zde, na rozdíl od Nizozemska, ustalovaly daleko pomaleji, např. *loutková animace* nebo *animovaný film* jsou v Nizozemsku používány už ve 20. letech 20. století.<sup>15)</sup> Daleko větší vliv mělo v Nizozemsku i slovo *karikatura*, které se objevuje převážně v anglosaských zemích.<sup>16)</sup> Především v rané fázi hledání pojmů však lze sledovat jisté po-

11) Mette Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘: How the Emergence of Animation as a New Artistic Form Is Reflected in Dutch Terminology“, *Animation* 17, č. 1 (2022), 49–69.

12) Tamtéž.

13) Proto jej v průběhu textu více využívám jako materiál k porovnání vývoje české terminologie.

14) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 50.

15) Tamtéž, 49–69.

16) Tamtéž, 57.

dobnosti. V Nizozemsku se např. stejně jako u nás používalo spojení „živá kresba“ (holandská verze: *levende teekeningen*)<sup>17)</sup> a podobně pevnou pozici měl především na počátku vývoje terminologie pojem trikfilm. V obou případech se objevovala snaha odlišit termínem formu animovaného filmu od toho hraného a určit jím specifčnost animace.<sup>18)</sup>

Tento text se bude zabývat formováním české terminologie animovaného filmu a jeho technik na českém území Československa mezi lety 1919 až 1990. Rešerše zachytila nejen odborná filmová periodika, ale i další kulturně orientovaný tisk. Text si klade za cíl sledovat užívání termínů v těchto materiálech ať už filmovými odborníky, novináři, či samotnými tvůrci. Kromě kvalitativní analýzy proměn diskurzu o animačních technikách předkládá studie i kvantitativní analýzu vývoje užívání jednotlivých pojmů v čase.<sup>19)</sup> Text se snaží také rekonstruovat proměnlivost užívané terminologie, identifikovat ekvivalentní pojmy a jejich vzájemné soupeření a nahrazování a nepřímo také oblibu technik ve filmové distribuci. Kromě oborového tisku a kulturních periodik byly do zkoumaného vzorku zahrnuty také odborné monografické publikace a částečně i informace ve filmových titulcích či plakátech. Ty společně s rozhovory s filmovými profesionály v periodikách lépe představují, jaké pojmy používali samotní tvůrci a filmový průmysl. Především u některých pojmů můžeme proto sledovat časové rozdíly v přijetí termínů u teoretiků, novinářů a filmového průmyslu.

17) Tamtéž.

18) Tamtéž, 49.

19) Rešeršovány byly dostupné prameny z digitalizované knihovny NFA. Jednalo se především o tato periodika: *Bulletin ústředního ředitele Čs. filmu* (1963–1965), *Czechoslovak Film: Československý film illustrated monthly* (1948–1989), *Československá kinematografie v zahraničním tisku* (1973–1976), *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* (1958–1973), *Československé filmy v cizině* (1953–1957), *Československý filmexport* (1960), *Československý filmexport: zahraniční dokumentace* (1960), *Československý kinotechnik* (1935–1939), *Český filmový svět* (1922–1928), *Český filmový zpravodaj* (1921–1942), *Die Lichtspielbühne* (1920–1933), *Divadelní a filmové noviny* (1965–1966), *Divadelní noviny* (1957–1970), *Dokumentační přehled zahraničního filmového tisku* (1953), *Film* (1918–1919), *Film a doba* (1955–2015), *Film v přehledu zahraničního tisku* (1954–1956), *Filmová ekonomika* (1958–1968), *Filmová okénka* (1948), *Filmová politika* (1934–1937), *Filmová práce* (1945–1946), *Filmová ročenka* (1993–2007), *Filmová tisková korespondence* (1934–1939), *Filmová tribuna* (1927–1929), *Filmové a televizní noviny* (1966–1969, 1992), *Filmové aktuality* (1982–1988), *Filmové informace* (1950–1972), *Filmové listy* (1929–1941), *Filmové novinky* (1962–1967), *Filmové zajímavosti* (1936–1940), *Filmové zpravodajství* (1946–1949), *Filmový informační bulletin* (1973–1974), *Filmový kurýr* (1922, 1927–1944), *Filmový monitor* (1977–1981), *Filmový přehled* (1950–2013), *Filmový věstník* (1921–1923, 1926), *Filmschau* (1919–1920), *Informace FFP* (1972–1974, 1976), *Informační zprávy* (1945–1947), *Internationale Filmschau* (1920–1936), *Interpress film* (1974–1990), *Kino* (1913, 1926–1927, 1931–1934, 1945–1993), *Kino Ponrepo: co hrajeme v...* (1966–1974), *Kinopublikum* (1920), *Kinoreflex* (1929–1931), *Kinorevue* (1934–1945, 1991–1997), *Kultura* (1957–1962), *Kulturní tvorba* (1963–1968), *Laterna magika* (1962–1963), *Literární noviny* (1952–1968), *Náš film* (1920), *Novinky Ústřední půjčovny filmů* (1958–1962), *Panoráma zahraničního filmového tisku* (1956–1973), *Pathé revue* (1932–1935), *Prager Film-Korrespondenz* (1935–1938), *Prager Film-Kurier* (1927, 1933–1936), *Pressa: Filmová tisková služba* (1933–1945), *Radostná práce* (1945–1947), *Ročenka Ústředního svazu kinematografů ČSR* (1936–1938), *Scéna* (1976–1992), *Studio: Měsíční revue pro filmové umění* (1928–1932), *Svět ve filmu a obrazech* (1932–1934), *Technické zprávy* (1947), *ÚPF informuje* (1974–1976), *Záběr: Časopis filmového diváka* (1968–1990), *Zítřek* (1968–1969), *Zpravodaj Academia filmu Olomouc* (1967–1991), *Zpravodaj Krátkého filmu* (1986–1990), *Zpravodaj ÚPF* (1982–1990), *Zpravodaj zemského svazu kinematografů* (1922–1928), *Zpravodajství: filmového festivalu pracujících* (1964).

## Cesta za velkým pojmem

Pojem „kreslený film“ se v dobových periodikách objevoval poměrně často už od druhé poloviny 20. let 20. století, ale obecnější termín „animovaný film“ či „animace“ se podle tvrzení filmové historičky Evy Struskové začíná celosvětově standardizovat až v 50. a 60. letech 20. století.<sup>20)</sup> Pojem „animátor“ se nicméně objevuje v tisku už ve 30. letech. V pražském německojazyčném časopise *Prager Film-Kurier* je takto označena role osoby, která při produkci „trikového filmu“ Disneyho studia navrhuje jednotlivé fáze pohybu. Jeho práce začíná v okamžiku, kdy už je jasná „délka scén a hudební tempo“, a přebírá zadání od režiséra, autora hudby a „kresliče“ (*Zeichner*).<sup>21)</sup> V roce 1935 se v oborovém technickém časopise objevuje termín „animátor“. Text je zjevně volným překladem zahraničního článku, který popisoval tvorbu v Disneyho studiu. Profesní dělba práce je tu popsána odlišně: není udržován rozdíl mezi profesí „kresliče“ (*Zeichner*) a „animátora“ (*Animator*), ale jsou popsány tři hierarchicky uspořádané skupiny animátorů: nejvýše stojí kreslič-mistři, kteří „mají za úkol kreslit začátky a konce pohybů“, následují kresliči opisující kresby šéfů-animátorů a dokončující pohyby, třetí skupina „kandidátů“ kreslí „kouře, sněhové vločky, dešťové kapky, Mickeyovy vousy atd.“<sup>22)</sup> V průběhu 20. let se tato profese označovala i jako malíř, jak tomu je v knize Karla Smrže *Filmové zázraky*.<sup>23)</sup>

I krátce po 2. světové válce pokračuje oborový tisk s vysvětlováním „Jak se dělá kreslený film a něco o lidech kolem něho“ a s popisem profesní dělby práce. Autor zde identifikuje pojem „animátor“ jako anglicismus („z angl. *animator*“) a označuje jím hlavního fázaře, který rozkresluje charakteristické pohyby postav. Pojem „animátor“ je zde už vyhrazen pro výlučné označení *hlavního* fázaře, zatímco fázař „dokreslí pak zbývající fáze pohybu“, jasně definované jako autonomní pracovní pozice jsou tu i konturisté a koloristé, kteří přejímají práci v okamžiku schválení tzv. „filmu v tužce“, tedy na černobílý materiál nasnímaných, tužkou nakreslených a podle scénáře seřazených scén.<sup>24)</sup> Podle etymologie v sovětské překladové literatuře pak slovo animátor odkazuje na latinské slovo *anima* (překl. duše): „Výtvarník jako by oduševnil svoji kresbu, přiměl ji k pohybu, dal jí život na plátně. Proto se výtvarníci, kteří vytvářejí pohyb v kresleném filmu, ve výrobě příznačně jmenují ‚animátoři‘, t. j. vlastně ‚oduševňovatelé“.<sup>25)</sup> *Malý filmový slovník* od Františka Gürtlera z roku 1948 neuvádí pojem animace, ale animátora ano. Tuto pozici ale vztahuje pouze ke kreslenému filmu, a to i přesto, že z dalších pojmů je evidentní, že si autoři uvědomují existenci jiných animačních technik: „pracovník kresleného filmu, kres-

20) Tomu odpovídají i zjištění nizozemské filmové historičky Mette Peters: pojem „animovaný film“ (*animatiefilm*) začal být v nizozemském tisku používán od 60. let 20. století. Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 50. Srov. také Eva Strusková, „Iréna a Karel Dodal: Průkopníci českého animovaného filmu“, *Iluminace* 18, č. 3 (2006), 113.

21) Anon., „Wie entsteht ein Trickfilm?“, *Prager Film-Kurier* 1, č. 12 (1933), 5.

22) J. Doskočil, „Jeden z průkopníků kreslených filmů (Čaroděj svého oboru)“, *Československý kinotechnik* 1, č. 5–6 (1935), 34.

23) Karel Smrž, *Filmové zázraky* (Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček, 1927), 28.

24) Anon., „Jak se dělá kreslený film a něco o lidech kolem něho“, *Filmové noviny* 1, č. 25 (1947), 8.

25) Ivan Vano, *Sovětský kreslený film* (Praha: Orbis, 1952), 12.



Obr. 1: Jan Dudešek označen jako animátor. Anon., „Zlatovláška jako loutkový film“, *Kino* 9, č. 20 (1954), 320.

líci hlavní fáze rozloženého pohybu postav, kresleného filmu. Viz kreslený film — technika k. f.<sup>26)</sup> K technice kresleného filmu jsou vztaženy také pojmy „fázař“ a „fáze“.<sup>27)</sup>

V titulcích většiny filmů, které jsou dostupné na DVD vydaném Národním filmovým archivem k publikaci *Český animovaný film 1920–1945*,<sup>28)</sup> se pozice s názvem „animátor“ nebo „animace“ neobjevuje. Většina titulků obsahuje pojem „kresba“ jako označení pro vizuální stránku filmu, kam nejspíše započítává i animaci (např. film *Maminčin výlet do nebe* (Irena Dodalová – Karel Dodal, 1935) nebo *Nezapomenutelný plakát* (Irena Dodalová – Karel Dodal, 1937)). Uvádění pozic v titulcích se v některých případech řídilo odlišnou konvencí, než jakou používal oborový tisk. V *Perníkové chaloupce* (Břetislav Pojar, 1951) je animátor identifikován popisným titulkem „pohyb loutek“. Podobně je tomu ve filmu *Zlatovláška* (Hermína Týrlová, 1955), a to i přesto, že v článku o výrobě tohoto filmu z roku 1954 je Jan Dudešek označen jako animátor (viz Obr. 1).<sup>29)</sup> V souladu s tvrzením Struskové je v českém tisku možné najít specifické užití pojmu „animace“ až ve druhé polovině 50. let a v průběhu 60. let už se poměrně aktivně využívá nejen označení animátor, ale i animace a animovaný film také v titulcích (srov. např. *Špatně namalovaná slepice* (Jiří Brdečka, 1963) nebo *Vánoční stromeček* (Hermína Týrlová, 1968), viz Graf č. 1).

Pojem „animovaný film“ je oproti „animátorovi“ o něco opožděnější. V překladu knihy Ivana Vana *Sovětský kreslený film* je poměrně často užíván pojem „animátor“, ale „ani-

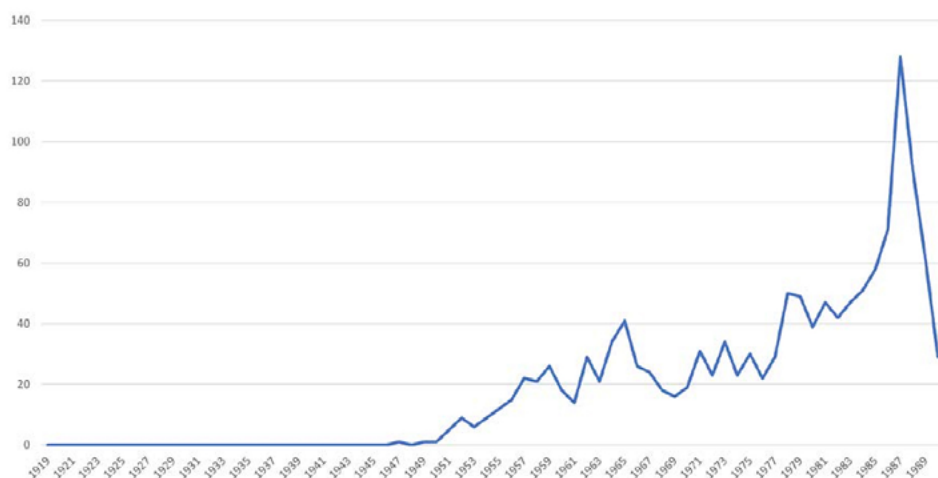
26) Ladislav Hanuš, „Animátor“, in František Gürtler, *Malý filmový slovník* (Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948), 39.

27) Ladislav Hanuš, „Fázař“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 143. Ladislav Hanuš, „Fáze“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 143.

28) Michaela Mertová a kol., *Český animovaný film 1920–1945* (Praha: Národní filmový archiv, 2013).

29) Anon., „Zlatovláška jako loutkový film“, *Kino* 9, č. 20 (1954), 320.

## Animátor



Graf č. 1: Nárůst užívání pojmu animátor.

movaný film“ nikoliv<sup>30)</sup> a ani o pět let později, tedy v roce 1957, filmový kritik Jaroslav Boček při typologizaci filmu podle použité techniky zastřešující pojem „animovaný film“ ještě nepoužívá: „[...] představuje-li postavu sám herec, rozeznáváme film hraný, představuje-li je loutka, film loutkový, představuje-li je kresba, film kreslený, představuje-li je plošná loutka papírová, film papírkový.“<sup>31)</sup>

Usazení termínu „animovaný film“ v dobovém diskurzu bylo na rozdíl od termínů označujících jednotlivé techniky poměrně pomalé, na rozdíl od holandské terminologie, kde se pojem animovaný kvůli blízkosti francouzského a anglického jazyka<sup>32)</sup> používá už na začátku 20. století.<sup>33)</sup> Nicméně už před ustavením pojmu „animovaný film“ u nás se např. v knize *Kreslený film* od Jana Kučery<sup>34)</sup> objevují soudobá obecná označení používaná v zahraničí: „Němci říkají kreslenému filmu *Der Trick-Film*. Francouzsky se říká kreslenému filmu *Le Dessin animé* — oživené kresby — italsky *Li disegno animato*, anglicky *The cartoon* — kartony, čtvrtky papíru.“<sup>35)</sup> Kučera se pokusil odpovědět na to, proč se v našem prostředí užívá označení „kreslený film“ nebo „groteska“: „Ptáte-li se, proč se tomuto druhu kinematografie říká česky buďto kreslené filmy, což prozrazuje primitivní názor na techniku filmů, nebo grotesky, což je opět označením nejčastějšího druhu díla, pak mohu odpovědět jen domněnkou: u nás se totiž kreslené filmy nikdy netočily. Německý, fran-

30) Vano, *Sovětský kreslený film*.

31) Jaroslav Boček, „O filmové specifičnosti“, *Film a doba* 3, č. 5 (1957), 302.

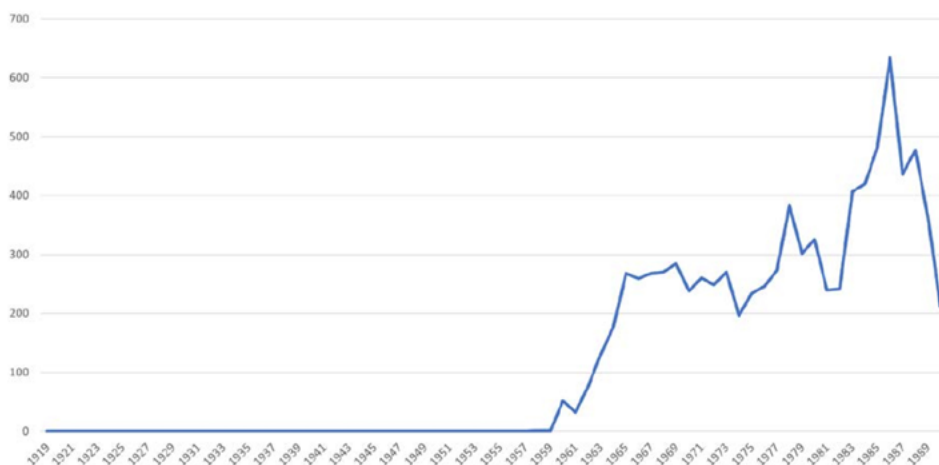
32) Pojem *animace* má vazbu na francouzský i anglický jazyk, jak píše v kapitole *André Martin, Inventor of Animation Cinema: Prolegomena for History of Terms* historik Hervé Joubert-Laurencin. Oba jazyky však s daným slovem pracují mírně odlišně.

33) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 57–58.

34) Jan Kučera, *Kreslený film* (Praha: Vyšehrad, 1941).

35) Tamtéž, 11.

## Animovaný film



Graf č. 2: Nárůst užívání pojmu animovaný film.

couzský, italský a anglický výraz nepochází od diváků, nýbrž od *tvůrců* nebo od kritiků. U nás je to označení lidové a divácké.<sup>36)</sup> Když navážeme na Kučerův postřeh o jazykovém prostředí, ze kterého pojmy pocházejí, můžeme následný postup proměny pojmů a přesnější ustavování terminologie podle technických parametrů uvést do souvislosti s profesionalizací celé produkce animovaného filmu u nás.

Ke standardizaci pojmu „animovaný film“ docházelo až na přelomu 50. a 60. let (viz Graf č. 2). Poukazuje na to překlad článku Paula-Louise Thirarda z francouzského časopisu *Positif*, kdy překladatel označuje toto spojení jako „doslovný překlad“, tedy ne překlad konvencionalizovaný:

Pod pojmem ‚cinéma d’animation‘ (doslova ‚animovaný film‘ — pozn. překl.) je třeba rozumět právě tak klasický ‚kreslený film‘, jako výtvary jiných natáčecích technik v různém stupni vývoje. Od loutkového filmu, snímaného obrázků po obrázku, k filmu kreslenému přímo na celuloidový pás až k animaci osob či předmětů fotografovaných podobnou technikou.<sup>37)</sup>

A právě v době, kdy se pojem animovaného filmu usazuje v profesním diskurzu v Československu, identifikuje překlad textu Georgese Sadoula odlišnou terminologickou tradici německého a francouzského jazykového okruhu z francouzské perspektivy: „Ve střední Evropě se animovanému filmu říká trikový, což je výraz mnohem přesnější než francouzský ‚animovaný‘“.<sup>38)</sup>

36) Tamtéž.

37) Paul-Louis Thirard, „Kreslený film v roce 1959 na západě“, *Panoráma zahraničního filmového tisku*, č. 84 (1960), 155.38) Georges Sadoul, „Jiří Trnka ve francouzském tisku“, *Československá kinematografie ve světle zahraničního tis-*



## Trikfilm: předchůdce velkého pojmu

Pojem „trikfilm“ coby synonymum kresleného filmu vstupuje do dobového diskurzu jak českojazyčných, tak německojazyčných oborových časopisů na přelomu 10. a 20. let, a to především v propagačních zmínkách o prvních pokusech Ferdinanda Fialy o československý kreslený film.<sup>39)</sup> Jak ukazuje Graf č. 3, až do konce 30. let se používala také varianta kopírující německojazyčný zdroj pojmu, tedy „trickfilm“. Obě nicméně od konce 30. let rychle ustupují pojmu „kreslený film“, který je podle už zmíněného postřehu filmového teoretika Jana Kučery pojmem, který nepochází od tvůrců nebo kritiků, ale od diváků („je to označení lidové a divácké“). Kučera vytlačuje pojem trikového filmu do cizí, německé (nejen německojazyčné) oblasti („Němci říkají kreslenému filmu Der Trick-Film“),<sup>40)</sup> a pomáhá tak v jazykově zvlášť citlivém protektorátním období v ustavení „kresleného filmu“ jako významového ekvivalentu. V němčině se na rozdíl od českého ustavení odlišovaly pojmy dva: *filmtrick* a *trickfilm*. *Filmtrick* byl označením pro nástroj, který byl používán pro manipulaci světla a stínu, a díky kterému se většinou v hraném filmu vytvořily efekty či objekty, které nebylo možné vytvořit jednoduše v realitě.<sup>41)</sup> Vedle toho *trickfilm* bylo označení přímo navázané na to, co se později ve většině zemí označilo jako animovaný film. Kniha *Filmtricks u. Trickfilme* pojem definuje jako „umělý život vytvořen vrtošivou rukou filmaře, sestavený z jednotlivých, strnulých obrazů a pozic, který pak na plátně žije“.<sup>42)</sup>

První identifikované použití trikfilmu v tisku vycházejícím na území Československa je z článku z roku 1919 v německojazyčném periodiku *Filmschau*.<sup>43)</sup> V roce 1920 použil časopis zaměřený na filmové publikum pro označení kresleného filmu současně pojem „živá karikatura“ i „trickfilm“.<sup>44)</sup>

Karel Dodal, jediný filmař, který se v Československu systematicky věnoval od druhé poloviny 20. let až do své emigrace kreslenému filmu, v roce 1927 používá pojmy „kreslený film“ a „trikfilm“ jako synonyma.<sup>45)</sup> S komediální nadsázkou psaný text citující jeho manželku a spolupracovnici Irenu Dodalovou hovoří o „trikfilmařích“ posedlých „trikfilmovou vášní“ po „trickfilmech“.<sup>46)</sup> Jako plně zaměnitelné používá ve stejném roce oba pojmy i mimooborové periodikum, filmová příloha deníku *Tribuna*.

---

ku, č. 4 (1960), 19; výše zmíněná studie Mette Petersové dokládá, že to platí i pro Nizozemí, kde byl pojem „trikový film“ (*trucfilm*) používán od poloviny 10. let do let 30. Nebylo to nicméně jediné označení pro kreslený film a německý kameraman Guido Seeber navrhoval používání pojmu „Gezeichnete Filme“; během 20. a 30. let byla používána spíše varianta *Zeichenfilm*. Indikátorem tří různých jazykových tradic může být trojjazyčný *Universal Filmlexikon — Universal Film Lexicon — Lexique Universel du Film* 1933, který pro označení kreslených filmů George Pala používá v anglické verzi „animated cartoons“, v německé „Trickfilme“ a ve francouzské „dessins animés“. Srov. Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 59–60.

39) Ferda Fiala, „Různé“, *Náš film*, č. 2 (1920), 7.

40) Kučera, *Kreslený film*, 12.

41) M. V. Hotschewar, *Filmtricks u. Trickfilme* (Halle: Wilhelm Knapp, 1940), 7.

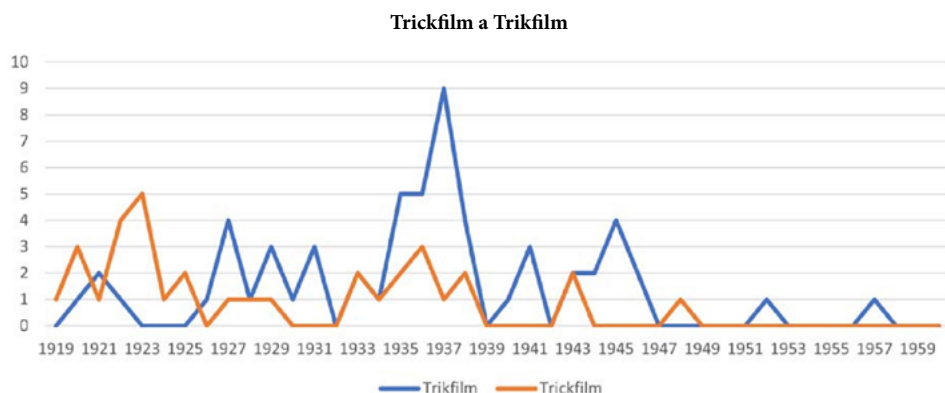
42) Tamtéž.

43) Von Gustav Nowy-Wallberg, „Ein Beitrag zur Filmdramaturgie“, *Filmschau* 1, č. 3 (1919), 6.

44) Anon., „Český film“, *Kinopublikum*, č. 13 (1920), 7.

45) Karel Dodal, „Reklama kresleným filmem (Trikfilm)“, *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů* 7, č. 9 (1927), 5–6.

46) Mme Irena, „Jak se dělá trikfilm“, *Filmový kurýr* 9, č. 16 (1935), 6.



Graf č. 3: Poměr využívání varianty Trickfilm a Trikfilm.

Už od začátku 20. let se objevuje tento pojem s adjektivy, která upřesňují použitou animační techniku: „plastický trikfilm“ (který „[...] je prý oproti kreslenému mnohem působivější i zábavnější“),<sup>47)</sup> popř. „kombinovaný trikfilm“,<sup>48)</sup> tedy pojmy, které můžeme nejspíše vnímat jako první zmínky o loutkové animaci.

Vedle substantiva „trikfilm“ používali novináři i filmoví profesionálové „trik“ jako adjektivum („trikový film“), obvykle pro postupy tvorby iluzí v hraném filmu. V tomto smyslu jej použila v referátu o berlínské kinematografické výstavě v roce 1925 filmová scenáristka a režisérka Zdena Smolová v jí vydávaném časopise *Český filmový svět*: „Možno říci, že atelier pro trikové filmy jest nejpřitažlivější částí výstavy. Dva zpomalovací aparáty (Zeitluppen) s výkonem až 800 obrazů ve vteřině, stejně jako Ernemannovo zařízení pro mikroskopické filmování těší se veliké oblibě.“<sup>49)</sup> Systematičtější reflexi pojmu, včetně jeho širokého významového pole od principu kresleného filmu po iluzivní efekty filmu hraného, přinesl text v populárním časopise *Kinorevue* o 12 let později. Autor pod „trikový film“ situuje nejen kreslené a loutkové snímky, ale také filmy s „předměty neb modely“, vymezuje tedy „trikový film“ v širším smyslu. Jak zmiňuje ve svém textu Mette Peters: „Zatímco všechny animované filmy podle daného způsobu uvažování lze považovat za ‚trikfilmy‘,<sup>50)</sup> ne všechny ‚trikfilmy‘ jsou animované filmy.“<sup>51)</sup> Současně je to ale „kreslený trikfilm“, tedy trikfilm v užším smyslu, který má nejlépe realizovat možnosti využití trikového filmu pro tzv. kulturní film:

[...] jasně, srozumitelně a názorně předváděti nejrůznější technické, fyzické a chemické děje. Kreslený trikfilm otvírá ocelové pancíře velikých parolodí a turbin, rozřezává kovové válce výbušných motorů a ukazuje nám jasněji a zřetelněji než

47) Anon., „Z celého světa“, *Filmový věstník* 1, č. 21 (1921), 18.

48) Anon., „Útržky filmu“, *Filmová tribuna* 1, č. 19 (1927), 5.

49) Anon., „Z berlínské křipho“, *Český filmový svět* 3, č. 12 (1925), 17.

50) Holandský termínem je „trucfilm“. Podoba pojmu vychází více z francouzštiny. Ten československý byl více ovlivněn němčinou.

51) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 59.

roentgenový snímek pohybující se a bušící srdce strojů. Bez zeměpisných map, filmovaných trikfilmem, není dnes již skoro myslitelný ani kulturní, ani dějový snímek, který nás má přesně obeznámiti s místní polohou místa děje.<sup>52)</sup>

Citace dokládá, že „kreslený film“ i nadále zaujímal v rozšířeném poli významů pojmu „trikfilm“ ústřední postavení, i když nebyl vždy používán jako synonymum. Říhův text ale formuluje ještě další důležité významové kontexty trikového filmu: jednak spojení s kulturním filmem, jednak související služebnou funkci kreslené produkce v edukačním diskurzu, tedy funkci vizualizačního nástroje, který upřesňuje informace nebo předvádí obtížné představitelné děje. V názvu studia založeného v roce 1935 pro výrobu filmových titulků, maket či dekorací, tedy Ateliér filmových triků AFIT, dominoval spíše iluzivní aspekt průniku diskurzu edukace a zábavy, který se dál přenášel přes protektorátní Oddělení kresleného filmu (Zeichenfilmabteilung) společnosti Prag-Film A. G. až ke studiu Bratři v triku.

Úsilí identifikovat pojem „trikfilm“ s filmem kresleným, či pomocí adjektiv s jinými variantami filmů později označovaných jako „animované“, podstupovalo sémantický souboj s velmi raným a poměrně intuitivním chápáním trikového filmu coby filmu schopného klamat smysly.<sup>53)</sup> V roce 1935 filmový publicista a historik Karel Smrž v sérii textů pro filmové amatéry vymezuje „amatérský trikfilm“ jako kategorii, která zahrnuje tři podtypy podle objektů snímáných kamerou pro pookénkové snímání, tedy kreseb, trojrozměrných objektů nebo vystřížených siluet figur.<sup>54)</sup> Irena Dodalová v článku z roku 1937 nejprve okomentovala dvojí význam pojmu „trikfilm“, přičemž jeho významu jako nástroje produkce iluzivních světů vymezuje jen úzký prostor v diskurzu filmových techniků a kameramanů. Za konvenci, která byla v Evropě obecně přijata, považuje ztotožnění trikfilmu s filmem kresleným. Po tomto základním pojmovém rozlišení následuje výčet hodnot a možností, které kreslený film (či synonymně trikfilm) nabízí: pomocník ve vzdělávání, kulturní film prezentující zábavnou formou poučné obsahy, ale především „trikfilm čistě umělecký“, trikfilm nových směrů: „avantgardní, expresionistický, surrealistický“.<sup>55)</sup>

Tímto způsobem, tedy jako synonymum „kresleného filmu“, byl „trikfilm“ používán i během protektorátního období.<sup>56)</sup> Krátce po skončení 2. světové války se ještě objevil ve Gürtlerově *Malém filmovém slovníku*, kde jej definoval filmový kritik, teoretik a pedagog Jan Kučera manipulací s filmovým materiálem, tedy jako „film, v němž se užívá k vyjádření obsahu nebo vzbuzení účinku zvláštních umělých fotografických zásahů (optic-

52) R. Říha, „Filmové záznaky“, *Kinorevue* 3, č. 50 (1937), 474–475.

53) Počínaje stop-triky George Mélièse. Srov. Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 59. Srov. také etymologickou poznámku Jana Kučery z roku 1941: „Na cizích označeních kresleného filmu je jedna, po mém soudu závažná, zajímavost: cizí názvy vyjadřují podiv nad oním technickým procesem, který oživuje mrtvé, který — abych tak řekl — *podvádí*. Trick-film, to je film založený na nějakém obratu, na kouzelnickém hmatu, na triku.“

54) Karel Smrž, „Amatérský trikfilm“, *Kinorevue* příloha *Kinoamatér* 2, č. 6 (1935), 22; č. 7, 26; č. 8, 29; srov. také Karel Smrž, „O filmových tricích: (Pokračování)“, *Pathé-Revue* 3, (1934), 91.

55) Irena [Irena Dodalová], „Trikfilm a jeho možnosti v Evropě“, *Kinorevue* 4, č. 13 (1937), 252–253; č. 14, 274–275.

56) Srov. zmínku o filmu *Svatba v korálovém moři* z roku 1944: „Několik snímků z kreslené filmové grotesky Pragfilmu *Svatba v korálovém moři*. Je to první trikfilm tohoto druhu, který vznikl v Praze.“ Anon. „*Svatba v korálovém moři* — Kreslená groteska — z Prahy“, *Kinorevue* 10, č. 31 (1944), 245.

kých)<sup>57)</sup> ale z filmového tisku už prakticky zmizel. S tím, jak se rozšiřovala produkce československého kresleného a loutkového filmu, došlo k plné standardizaci označení těchto typů produkce a pojem „trikový film“ byl používán častěji pro označení filmů kombinujících buď více animačních technik, nebo film hraný s filmem animovaným (film *Nový Gulliver* (Alexandr Ptuško, 1935), který kombinoval živé herce s loutkami,<sup>58)</sup> nebo snímek *Vánoční sen* (Karel Zeman – Bořivoj Zeman, 1945), který je „kombinací hraného, loutkového a částečně kresleného filmu, je to tudíž film trikový [...]).“<sup>59)</sup> Ve druhé polovině 50. let pojem definitivně mizí<sup>60)</sup> a nahrazuje jej poměrně plynule „animovaný film“ (viz Graf č. 2). Verze „trickfilm“ se od konce 40. let objevuje v českých periodikách pouze v návaznosti na německá studia či publikace.

## Kreslený film

Jak už bylo řečeno výše, „kreslený film“ se jako česká jazyková varianta pojmu „trikový film“ prosazoval až od druhé poloviny 30. let, do té doby se objevovalo adjektivum „kreslený“ v závislosti na žánrově dominujícím substantivu „groteska“<sup>61)</sup> nebo „veselohra“ (viz Obr. 2),<sup>62)</sup> případně byl kreslený film i zastupován výhradně žánrovým označením „groteska“, jak to popisuje Kučera.<sup>63)</sup> V Nizozemsku propojení s žánrem moc neexistovalo. Častěji se objevovalo propojení jako „živá kresba“ nebo „kresba karikatur“.<sup>64)</sup> V obou případech se však jednalo o snahu co nejlépe a nejpřesněji popsat viděné. Zachytit v pojmech jak výtvarnou, tak i pohybovou složku média.

Jedno z mála použití pojmu „kreslený film“ během 20. let se týkalo amerického seriálu o kocouru Felixovi, když *Český filmový zpravodaj* v roce 1927 hovoří o „kresleném filmu“ a o práci „kartonistů“, čímž byli myšleni, jak vyplývá z následného popisu práce, fázaři či animátoři.<sup>65)</sup> Tento příklad, kdy byl pojem reflektující užívanou techniku použit i na pojem označující pracovní pozici, byl typický i pro holandskou animaci, kde se taktéž často používal pojem „kreslír“.<sup>66)</sup>

57) Jan Kučera, „Trixfilm“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 373–374.

58) Anon., „Zvláštní příloha Filmového zpravodajství“, *Filmové zpravodajství*, č. 85 (1946), 4; Eduard Hofman, „Konfrontace: Český, sovětský a americký kreslený film“, *Kino* 3, č. 24 (1948), 464.

59) Anon., „Vánoční sen“ vyznamenán v Cannes“, *Informační zprávy: Státní výroby celovečerních filmů o průběhu natáčení českých filmů* 1, č. 23 (1945–1946), 27.

60) Lucie Česálková ve své knize *Atomy věčnosti* však zmiňuje, že se termín pojem trikfilm objevuje ještě v druhé polovině 50. let ve spojitosti s reklamou např. v periodikách *Reklama* nebo *Propagace*. Viz Lucie Česálková, *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014), 370–371.

61) Stojaník, „Veselohry včerejška a dneška“, *Filmové listy* 3, č. 1 (1931), 7.

62) [Reklama] „Nejslavnější hvězda nejlepších zvukových veseloher Myška Micky“, *Film* 11, č. 1 (1931), 17. Toto spojení podstatného a přídavného jména odpovídá procesu tzv. substantivizace žánru popsanému Rickem Altmanem, srov. Rick Altman, „Obaly na vícero použití: Žánrové produkty a proces recyklace“, *Iluminace* 14, č. 4 (2002), 5–40.

63) Kučera, *Kreslený film*, 11.

64) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 63.

65) Anon., „Jak se filmuje ‚Kocour Felix‘“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 38–40 (1927), 16.

66) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 63.



Obr. 2: Ukázka propagačního materiálu využívajícího označení kreslená veselohera. [Reklama] „Nejslavnější hvězda nejlepších zvukových veseloher Myška Micky“, *Film 11*, č. 1 (1931), 17.

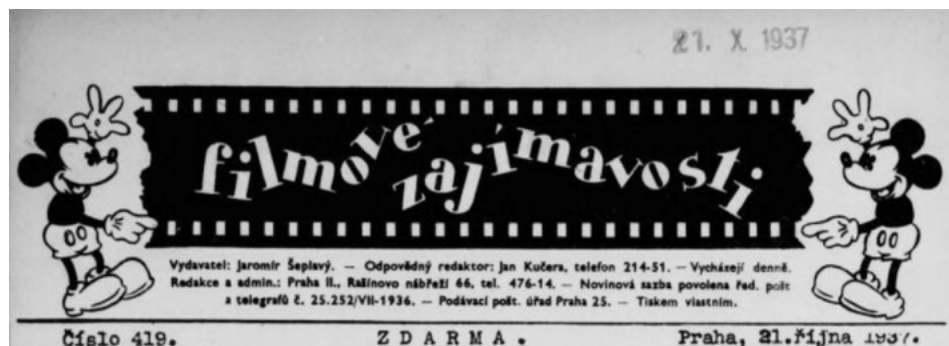
V roce 1935 využil autor textu o sovětském filmu *Nový Gulliver* (Alexandr Ptuško, 1935) pojem „kreslený film“ jako prostředek pro vymezení postupu natáčení, pro které neexistoval specifický pojem, tedy pookénkové snímání, a posloužil tedy podobně jako častěji užívaný pojem „trikový film“: „Pohybového zvládnutí loutek po stránce technické bylo dosaženo způsobem kresleného filmu.“<sup>67)</sup>

Jak ukazuje Graf č. 4, ještě před poválečným boomem české kreslené tvorby došlo k širokému užívání sledovaného pojmu v tuzemském tisku ve druhé polovině 30. let. Vnímání techniky kresleného filmu zásadně formovaly americké kreslené grotesky, o kterých Karel Smrž v roce 1934 psal: „Kreslená groteska vznikla v Americe — a jenom tam se jí dobře daří. Všechno, co nese jinou výrobní značku, jsou většinou nevtipné odvary amerických originálů.“<sup>68)</sup> Klíčovým faktorem pro to, že se kreslený film objevuje ve druhé polovině 30. let v českém odborném i laickém diskurzu nesrovnatelně častěji než dříve, je uvedení celovečerního kresleného filmu *Sněhurka a sedm trpaslíků* (David Hand, 1937).<sup>69)</sup> Velká většina zmínek z roku 1935 se vztahuje na americké kreslené filmy. Filmy Walta Disneyho a jiné americké snímky v druhé polovině 30. let tvořily přibližně polovinu zmínek o kresleném filmu. V periodiku *Filmové zajímavosti* bylo dokonce často přítomné zá-

67) Aj, „Nový Gulliver“, *Kinorevue*, č. 44 (1935), 347.

68) Karel Smrž, „Zpívající tuš“, *Kinorevue* 1, č. 18 (1934), 348.

69) Anon., „United Artists se představují v nové produkci 1935/36“, *Filmová tisková korespondence* 2, č. 322 (1935), 3.



Obr. 3: Ukázka záhlaví periodika *Filmové zajímavosti*. *Filmové zajímavosti* 2, č. 419 (1937), 1.

hlaví názvu periodika právě s Mickey Mousem (viz Obr. 3). Vedle nich se ale objevovaly zmínky např. o filmu *Všudybylovo dobrodružství* (Irena Dodalová – Karel Dodal, 1936), který byl dokončen v roce 1936 Irenou a Karlem Dodalovými.

Přelomový vliv a ohromující působivost Disneyho *Sněhurky a sedmi trpaslíků* dokumentují slova Jiřího Kučery z roku 1941:

Ve filmu není chyby technické ani stavebně dramatické. Je vůbec pochybné, lze-li takové dílo napodobit v jeho vnější dokonalosti. Úspěch díla byl všeobecný. Děti i dospělí, prostí diváci i rafinovaní teoretikové byli nadšeni. „Sněhurka“ je opravdu jedním z mála filmových děl v pravém slova smyslu grandiosních.<sup>70)</sup>

První výraznou a explicitní definici „kresleného filmu“ lze najít až v roce 1949 v časopise *Kino*. Nicméně ani zde není technika kresleného filmu definována skrze specifikum kresby: „Kreslený film. Pojem (technický): kreslený film je série obrazů pohybu rozloženého na jednotlivé fáze, jež nafilmovány a promítány dávají plynulý vizuální výraz předepsanému ději.“<sup>71)</sup> Gürtler ve svém slovníku definuje kreslený film jako pojem vázaný na techniku: „Kreslený film je serie obrazů pohybu rozloženého v jednotlivé fáze, jež nafilmovány a promítány dávají plynulý vizuální výraz předepsanému ději.“ Tato část by ale mohla být definicí obecnějšího pojmu, jakým se později stal právě pojem animovaný film. Nicméně z pozdějších slov lze sledovat, že si je vědom i pojmu loutkový či stínový film, který řadí pod obecný pojem trikový film.<sup>72)</sup>

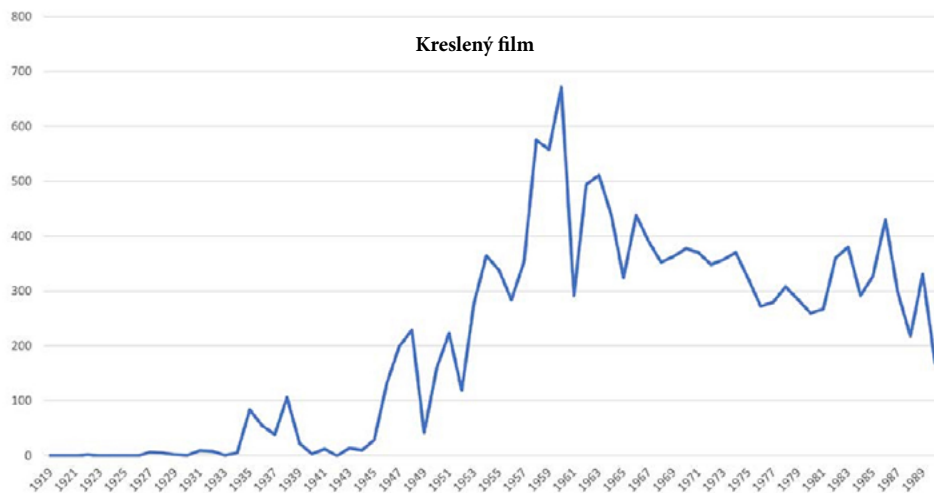
V roce 1951 se objevuje další kombinace, která má vazbu na dlouhodobé užívání trikového filmu nebo filmu trikového, a sice kreslený trik. V článku *Film pomáhá lékařům* je tento pojem vztáhnut k žánru instrukčního filmu.<sup>73)</sup> Nakonec se užívalo i spojení kreslený graf,

70) Kučera, *Kreslený film*, 30.

71) Anon., „Filmová abeceda“, *Kino* 4, č. 10 (1949), 142.

72) Hanuš – Bláha – Novák, „Film kreslený“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 155.

73) Anon., „Film pomáhá lékařům: Dva instrukční filmy o ušních chorobách určené pro odborníky“, *Kino* 6, č. 1 (1951), 8.



Graf č. 4: Nárůst užívání pojmu kreslený film.

Lucie Česálková v knize *Atomy věčnosti* zmiňuje existenci oddělení Výroba kresleného grafu a diafilmu, které fungovalo v rámci Studia populárně-vědeckých a naučných filmů.<sup>74)</sup>

### Loutkový vs. figurkový film

Ve 20. letech se pojem „loutkový film“ nepoužíval a označování figury jako loutky bylo vyhrazeno divadlu. V Nizozemsku se pojem naopak používal už ve 20. letech a je více spojován se siluetovou animací, která měla silné kořeny ve v té době velmi populárním siluetovém divadle.<sup>75)</sup> Loutková technika tak byla v Nizozemsku i v Československu velmi ovlivněna typem divadla, které zrovna v daných zemích převažovalo. Pojem je tak definován odlišným typem umění a nelze ho ve všech jazycích vnímat stejně, neboť má vždy svou specifickou historii.

První užití loutkového filmu v Československu lze nalézt v roce 1931 při popisu filmu *Spejblovo filmové opojení* (Josef Skupa, 1931), příznačně s odkazem na Skupovy loutky Spejbla a Hurvínka, které „staly se světoznámými“.<sup>76)</sup> Pojmové rozlišení mezi filmováním pohybu marionet (loutkový film) a pookénkovou animací figur (film figurkový) potvrzuje překlad francouzského textu ve *Filmovém kurýru*:

Filmy Starevičovy byly „hrány“ figurkami, při čemž jejich tvůrce tvořil trpělivě pohyb, obrázek za obrázkem. Dosud však bylo vytvořeno velmi málo ve filmu, v němž by hrály opravdové loutky, při čemž pohyb by se byl děl drátky.<sup>77)</sup>

74) Česálková, *Atomy věčnosti*, 85.

75) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 60–62.

76) Anon., „Zvuková produkce Fišerfilmu“, *Filmový kurýr* 5, č. 45 (1931), 5.

77) François Mazeline, „Loutkové filmy s marionetami“, *Filmový kurýr* 6, č. 46 (1932), 3.

V prosinci 1940 text ve *Filmových listech* prezentuje film bratrů Továrkových *Vzpomínky starého námořníka* (Jaroslav Továrek – Arnošt Továrek, ?). Zde autor sice používá pojem loutkového filmu pro animační techniku, ale popisuje loutkový film jako nedosažený ideál. Rozlišuje mezi loutkovým filmem jako svébytným žánrem určeným filmovou technikou, kterého Továrkové ještě nedosáhli, a groteskou — která je sice „jediná svého druhu“, ale je to stále groteska, tedy žánr, který zatím není ani hybridizovaný adjektivem „loutková“, jak se to podařilo kreslenému filmu:

[...] můžeme viděti, když ne naprosto dokonalý loutkový, trikový film, tedy alespoň grotesku, která jest vskutku jediná svého druhu. [...] pracují již plným tempem na grotesce další, která bude již naprosto dokonalá a bude moci konkurovati kresleným groteskám americkým.<sup>78)</sup>

V roce 1944 byl i film *Ferda Mravenec* (Hermína Týrlová, 1944) označen českým rozhlasem jako figurkový, a dokonce celý pořad, který se touto technikou zabýval, označili obecně jako figurkový.<sup>79)</sup> Ani v roce 1946 ještě v profesním diskurzu pojem loutkového filmu plně nenahradil figurkový film a *Filmové zpravodajství* charakterizovalo Ptuškova *Nového Gullivera* (Alexandr Ptuško, 1935) jako „první celovečerní hraný film figurkový“.<sup>80)</sup> Počínaje filmem *Ferda Mravenec*<sup>81)</sup> a o rok mladším *Vánočním snem* (Karel Zeman — Bořivoj Zeman, 1945)<sup>82)</sup> se ale pojem loutkového filmu pevně ustavuje a jeho užívání kulminuje v roce 1947, kdy jsou předmětem zájmu zmíněné loutkové filmy ze Zlína nebo snímky Jiřího Trnky.

Karel Zeman pro *Malý filmový slovník* definoval v roce 1948 loutkový film poměrně detailně a značně jej odděluje od filmu kresleného, a to především skrze prostorovou charakteristiku:

Umělé tvoření pohybu, vzniklé souvislým promítáním řady statických fotografií loutek, fixovaných v jednotlivých fázích. Tvorba pohybu je založena na principu rozkládání pohybu stejně jako u filmu kresleného. Na rozdíl od kreslíře, odkázaného na plochu, využívá l. f. výhod tří dimensí a výhod plynoucích z materiálů, odlišného výtvarného zpracování a fotografie.<sup>83)</sup>

Pojem figurkového filmu neuvádí. Ale zároveň poukazuje i na typ loutkového filmu jakožto loutkové grotesky.<sup>84)</sup>

V roce 1958 text ve *Filmových informacích* upozorňuje na specifické přístupy Karla Zemana k loutkám. Některé z přístupů byly označeny za vynález nových druhů animace:

78) Anon., „Narodila se první loutková česká groteska“, *Filmové listy* 12, č. 25–26 (1940), 4.

79) R., „Rozhlasová reportáž o tom jak se dělá figurkový film“, *Pressa* 16, č. 56 (1944), 1.

80) Anon., „Zvláštní příloha Filmového zpravodajství“, *Filmové zpravodajství*, č. 85 (1946), 4.

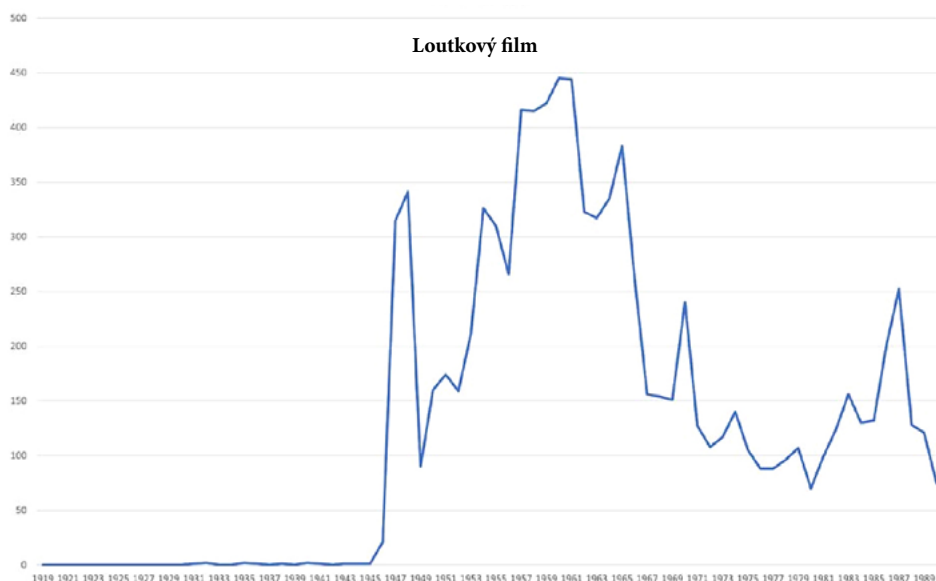
81) Anon., „Pražské premiéry“, *Filmový kurýr* 18, č. 1 (1944), 2.

82) Fz., „Filmové předvádění na piešťanském sjezdu“, *Filmové zprávy* 1, č. 88 (1945), 2.

83) K. Zeman, „Film loutkový“, in Gürtler, *Malý filmový slovník*, 158.

84) Tamtéž, 159.





Graf č. 5: Nárůst užívání pojmu loutkový film.

Již po patnáct let, kdy pracuje ve svém venkovském gottwaldovském ateliéru, vyzkoušel či vynalezl Zeman několik druhů animace: figurku s dráty (pan Prokouk), loutky (*Král Lávra* [Karel Zeman, 1950]) figurka z foukaného skla (*Inspirace* [Karel Zeman, 1948]) loutky kombinované s kresleným filmem (*Poklad ptačího ostrova* [Karel Zeman, 1953]), modely předpotopních nestvůr, kombinované s hrou živých osob (*Cesta do pravěku* [Karel Zeman, 1955]).<sup>85)</sup>

Specifické je zde rozdělování loutky na figurku s dráty a loutku, kde byly pojmy určeny nejspíše podle hodnocení viditelné struktury loutky.

S narůstajícím počtem filmů využívajících loutkovou techniku se po válce zvětšuje i počet užití tohoto pojmu. Nejčastěji se termín váže především na tvorbu Hermíny Týrlové a Karla Zemana (viz Graf č. 5). Vedle toho pojem figurkový postupně upadá a plně jej nahrazuje právě loutkový.

## Ploškový film

Dnes převládajícímu termínu „plošková animace“ předcházelo označení „papírkový film“. V 50. letech, kdy se tato technika začala používat, je papírkový film spojen především s tvorbou Jiřího Trnky. Text v časopise *Kino* definuje „papírkovou metodu“, „[t]o znamená, že místo loutek v nich vystupují ploché, z papíru vystřižené figurky, jak jsme viděli již

85) Anon., „Velká cena Československu“, *Filmové informace* 9, č. 35 (1958), 18.

v krátkém filmu *Veselý cirkus* (Jiří Trnka, 1951).<sup>86)</sup> Ve *Filmových informacích* se v roce 1954 objevuje tato definice: „[...] figurky jsou vystřihovány a pohybovány na různě odstupňovaných skleněných plochách [...]“<sup>87)</sup> Technika papírkového filmu, stejně jako práce s „obrázkovými filmy“ používající komentované statické obrázky (*O zlaté rybce* (Jiří Trnka, 1951), *Jak stařeček měnil až vyměnil* (Jiří Trnka, 1953)), přitom slouží k prezentování Trnky jako úspěšného inovátora a experimentátora:

Je dobře znám jeho úspěšný pokus s t. zv. papírkovým filmem [...] v pokusném snímku „Cirkus“, který byl široce komentován a vysoce oceněn i na stránkách zahraničního tisku, právě tak jako jsou známy jeho pokusy s t. zv. obrázkovými filmy [...].<sup>88)</sup>

Jako speciální forma papírkového filmu je v roce 1955 prezentován „magnetický film“, poprvé použitý v agitce pro nábor pro osidlování pohraničí a práci v zemědělství *Byl jeden domeček* (Vladimír Lehký, 1955): „Při realizaci filmu bylo použito nové papírkové techniky, zvané magnetický film.“<sup>89)</sup> Technika byla definována jako

[...] značně zlepšená obdoba papírkového filmu, v němž jsou z papíru vystřihované figurky, opatřené drátěnými klouby, úspěšně nahrazeny plechovými panáčky, uváděnými v pohyb na ploše elektromagnetické desky. Tato technika odstraňuje nutnost kloubového otáčení a umožňuje zcela nový a plynulejší pohyb figurek. Dalšími výhodami této techniky je značné zkrácení výrobní doby filmu, možnosti rozvoje dalších triků, snížení nákladů a rozšíření realizačních možností při natáčení jednoduchých krátkých filmů tohoto druhu.<sup>90)</sup>

V textu je kromě výše zmíněné agitky *Byl jednou jeden domeček* s technikou spojován hlavně animátor Karel Mann, který měl zkoušet techniku založenou na „[...] přilnavosti, vznikající v důsledku třecí elektřiny“.<sup>91)</sup>

Jiná pojmová alternativa k ploškové animaci, „vystřihovaný film“, byla užívána především na začátku 50. let souběžně s počátky používání pojmu „papírkového filmu“ (viz Graf č. 6). V roce 1951 *Filmové informace* podaly zprávu o promýšlení dvou naučných snímků pražského loutkového filmu, z nich jeden (*O písmu*) označují jako „vystřihovaný“ a druhý (*Dějiny oblékání*) jako „papírkový“.<sup>92)</sup> *Věstník Československého státního filmu* v roce 1951 při popisu filmu *Veselý cirkus* (Jiří Trnka, 1951) obě charakteristiky propojil do označení „vystřihovaný papírkový“, a zdůraznil tak odlišnost obou pojmů, které označují buďto způsob výroby figur, nebo jejich materiál.<sup>93)</sup>

86) Anon., „Dobrý voják Švejk v loutkovém filmu“, *Kino* 9, č. 7 (1954), 104.

87) Anon., „Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmové informace* 5, č. 19 (1954), 4.

88) Tamtéž.

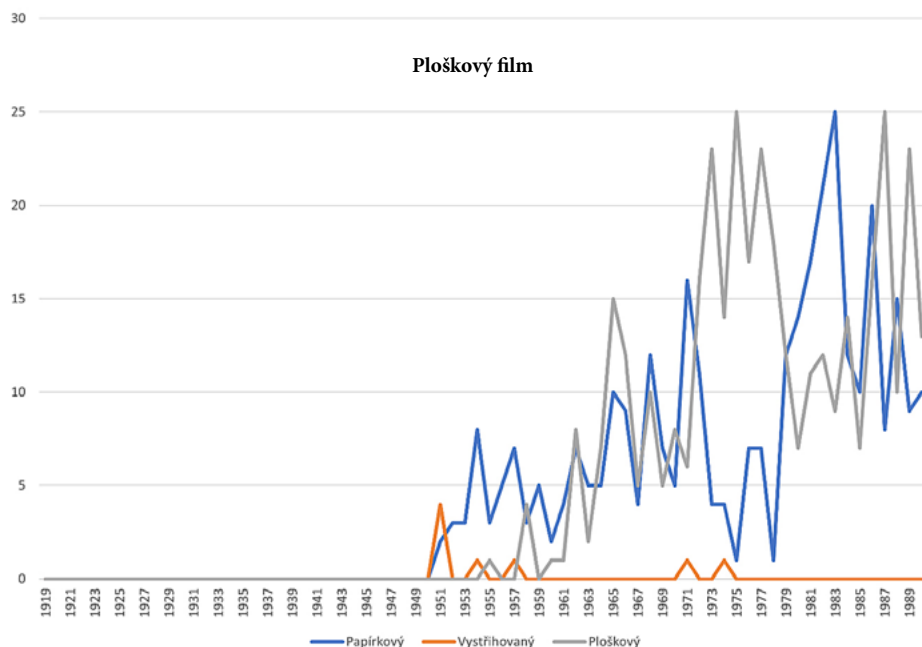
89) Anon., „Kreslené propagační filmy“, *Filmové informace* 6, č. 28 (1955), 7.

90) Anon., „Nová technika v kresleném filmu“, *Filmové informace* 6, č. 2 (1955), 9.

91) Tamtéž, 10.

92) Anon., „Loutkový film v příštím roce“, *Filmové informace* 2, č. 52 (1951), 10.

93) Anon., „Loutkový film“, *Věstník Československého státního filmu* 5, č. 7–8 (1951), 40.



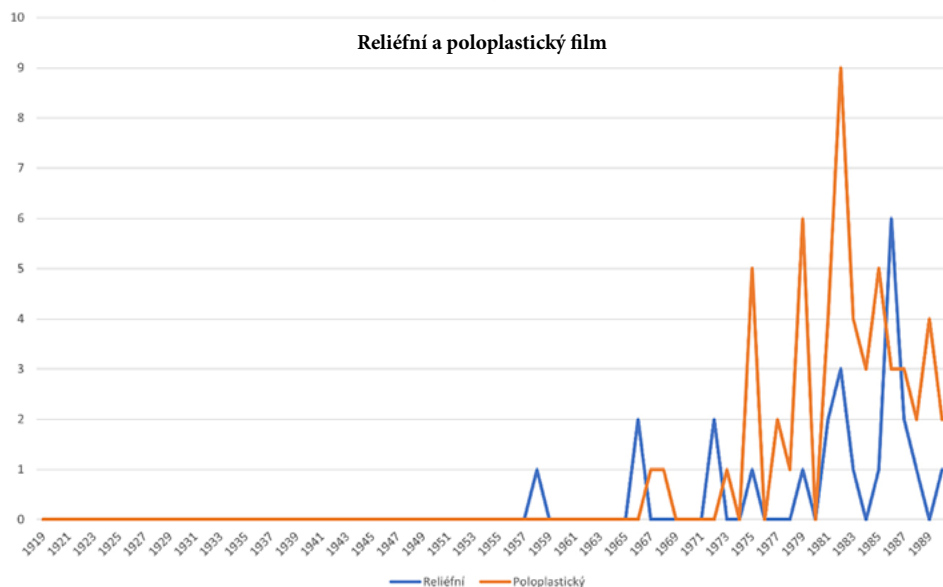
Graf č. 6: Četnost užívání variací papírkového, vystřihovaného a ploškového filmu.

Termín „plošková animace“, který od 70. let pro označení této techniky převládal (viz Graf 6), neodkazuje ani k materiálu, ani k technice výroby, ale k rozdílu oproti trojrozměrné loutce, a především oproti reliéfní animaci, která se objevuje na konci 50. let. Popis figur jako plošek se poprvé objevuje až v roce 1955, kdy je tento typ animace definován jako „film vytvářený pohybem plošek z různého materiálu“.<sup>94)</sup> V 80. letech nabídlo pracovníkům filmové distribuce definici interní metodické periodikum *Zpravodaj ÚPF* v textu, který měl omezit chybné používání animačních technik. Ploškový a papírkový film jsou zde uvedeny jako synonymní označení stejné „metody“, uplatňované pro většinu televizních večerníčků „pro úspornost a poměrnou výrobní snadnost“.<sup>95)</sup> *Encyklopedie filmové techniky* v roce 1974 oproti tomu uvádí papírkový film jako podkategorii ploškového filmu (jiné ploškové filmy jsou také vystřihovány, ale z jiného plochého materiálu, než je papír).<sup>96)</sup>

94) Milan Pavlík, „Deset let československých kreslených a loutkových filmů“, *Záběr* 7, č. 9 (1955), 4.

95) pz, „Techniky a terminologie v animovaném filmu“, *Zpravodaj ÚPF*, (1986), 6.

96) Otto Levinský – Antonín Stránský, *Film a filmová technika* (Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974), 78.



Graf č. 7: Poměr užívání reliéfního a poloplastického filmu.

## Reliéfní animace

V roce 1958 se v souvislosti s uvedením filmu Jana Dudeška *Všem nelze vyhovět* (Jan Dudešek, 1958) objevily popisy techniky „reliéfních figur“<sup>97)</sup> a typu loutek, které Dudešek použil: „[...] přímočará struktura příběhu vnukla Dudeškovi nápad zahrát jej reliéfními loutkami. Jsou to z profilu vyřezávané figurky, plastičtější než vystřižované z papíru, které se animují podobně jako marionety [...].“<sup>98)</sup> Jedná se zároveň o jednu z mála technik, která je velmi vázaná na českou animaci. Z tohoto důvodu nebyl termín ovlivněn nějak výrazně okolními státy, ale spíše vycházel přímo z toho, na čem daná technika stála.

Od konce 50. let už se začíná pozvolna objevovat reliéfní film jako plně standardní technika a jedna z nejtýpčtějších variant animovaného filmu<sup>99)</sup> a od konce 60. let je používán alternativní termín „poloplastická technika“ (viz Graf č. 7).<sup>100)</sup> Účelové přehledy animačních technik pro filmové profesionály z let 1982 a 1986 uvádí „reliéfní (poloplastický)“ film jako jednu ze čtyř základních animačních technik vedle kresleného, loutkového a ploškového (papírkového) filmu s upřesněním typů možných materiálů pro výrobu loutek — dřevo, sklo, textil, perník, umělé hmoty, plastelína a další.<sup>101)</sup>

Výrazně začala být technika reliéfní animace spojována především s Břetislavem Pojarem. Jeho film *Biliár* (Břetislav Pojar, 1962) nebo seriál *Pojďte, pane, budeme si hrát* (Bře-

97) Anon., „K 60 letům čs. kinematografie“, *Zpravodajství: o krátkometrážních filmech* 2, č. 19 (1958), 11.

98) Marie Benešová, „Ze studií loutkového filmu“, *Film a doba* 4, č. 2 (1958), 92.

99) Kateřina Pošová, „Návštěva ve světě fantazie“, *Záběr* 5, č. 2 (1972), 6.

100) Jiří Tvrzník, „Nejen čas, energie, ale také srdce“, *Kino* 34, č. 26 (1979), 11.

101) ZŠ, „Informace o jednotlivých technikách animovaného filmu“, *Filmový přehled*, č. 7 (1982), 48. Srov. také pz, „Techniky a terminologie v animovaném filmu“, 6.

tislav Pojar – Miroslav Štěpánek, 1965–1973) začaly být velmi výrazně používány jako příklady reliéfní animace. Zároveň se postupně začíná objevovat snaha poukázat na odlišnost reliéfní animace a oddělit ji od dalších technik, především pak od techniky loutkové, se kterou byla dlouho velmi úzce vázána. Toto lze nejvíce pozorovat v textu *Tvůrčí postupy animovaného filmu (II.)*, který se objevil ve *Filmových informacích* v roce 1971. Text poukazuje na odlišné možnosti a hranice kresleného, loutkového a reliéfního filmu, čímž zároveň zmiňuje výhody a nevýhody daných technik.<sup>102)</sup>

## Kombinovaný film

Tento pojem se nejčastěji v tuzemském kontextu užíval ve významu, kterým jej definuje v roce 1974 encyklopedická publikace *Film a filmová technika*, tedy jako

spojení technik animovaného filmu s technikou filmu hraného, přičemž animovaná složka převažuje nebo je s hranou složkou v rovnováze [...] vznikl hned na začátku animovaného filmu a nejčastěji užívanou formou byl hraný rámec, který zdůrazňoval rozličnost dvou technik.<sup>103)</sup>

V tomto smyslu je pojem aplikovaný už v roce 1946 na *Vzpouru hraček* (Hermína Týrlová – František Sádek, 1946): „Loutkový film, kombinovaný s hraným.“<sup>104)</sup> „Kombinovaný film“ neměl ještě ustavený význam, takže si autor textu o festivalovém úspěchu *Vánočního snu* (Karel Zeman – Bořivoj Zeman, 1945) vypomáhá obecnější kategorií „trikového filmu“: „Vánoční sen je kombinací hraného, loutkového a částečně kresleného filmu, je to tudíž film trikový [...]“.<sup>105)</sup> V roce 1947 Bohumil Brejcha spekoval o možnostech kombinovat vícero animačních technik:

Je samozřejmé, že vývoj ukazuje, že v budoucnosti dojde ke kombinaci filmu loutkového s filmem hraným. A právě tak vývoj ukazuje, že dojde ke kombinaci s filmem kresleným. A kdesi daleko v budoucnosti se domníváme, že dojde ke kombinaci filmu kresleného, loutkového i hraného.<sup>106)</sup>

Pedagog a filmař Jaroslav Novotný v článku z roku 1951 ustavuje jasnější obrysy pojmu jeho negativním vymezením a vysvětluje, že film Hermíny Týrlové *Nepovedený panáček* (Hermína Týrlová, 1951) (zde pod pracovním názvem *Miniaturní příběh*) nespadá ke kombinovanému filmu i přesto, že se ve filmu objevují jak hrané, tak i animované záběry, protože nesplňují podmínku, aby se postava setkala s loutkou v jednom záběru.<sup>107)</sup>

102) Anon., „Tvůrčí postupy v animovaném filmu (II.)“, *Filmové informace* 22, č. 30 (1971), 5.

103) Levinský – Stránský, *Film a filmová technika*, 70.

104) Anon., „Filmy ve výrobě“, *Informační zprávy* 1, č. 17 (1946).

105) Anon., „Vánoční sen významně v Cannes“, *Informační zprávy* 1, č. 23 (1946), 27.

106) Bohumil Brejcha, „Perspektivy loutkového filmu“, *Kino* 2, č. 47 (1947), 927.

107) J. Novotný, „Režisérka Hermína Týrlová z gottwaldovského tvůrčího kolektivu natáčí loutkový film pro děti *Miniaturní příběh*“, *Kino* 6, č. 8 (1951), 182.

V některých případech byla definiční „kombinace“ technik upřesněna jejich výčtem, jako tomu bylo např. u popisu *Cesty do pravěku* (Karel Zeman, 1955) ve *Filmových informacích* z roku 1953: „[...] kombinovaný loutkový, kreslený a hraný film [...],“<sup>108</sup>) ale i zde je patrná definiční role hraného filmu a reálných postav, kombinovaných ve stejném záběru s animací. Ačkoli tedy tento význam v odborném i populárním tisku převládal, vyskytovalo se i užití pojmu „kombinovaný film“ pro označení spojení více technik animace, konkrétně pro prolnutí „postupů kresleného a ploškového filmu“,<sup>109</sup>) kdy autorovi jako příklad posloužila *Divoká planeta* (René Laloux, 1973) a *Smrtící vůně* (Václav Bedřich, 1969).

### Omezená animace: animační styl jako animační technika

Předchozí označení animačních technik vycházejí (s výjimkou metaoznačení „kombinovaný film“) z pojmenování animovaného materiálu (kreslený, loutkový, figurkový, papírkový, ploškový, reliéfní film) nebo z principu práce s vjemy diváka (trikfilm), zatímco „omezená animace“ definuje techniku na základě použitého animačního stylu. Pojem „obrázkový film“ je v roce 1954 popsán jako film, kde „statické obrázky ilustrují slovní komentář (pohádky, O zlaté rybce a Jak stařeček měnil až vyměnil)“.<sup>110</sup>) Tato definice načrtává obrysy současného pojmu „omezené animace“, který pokrývá také od konce 40. let používaný termín „leporelo“: to bylo charakteristické spíše sledem statických obrázků a pohybem kamery. Jako příklad leporela byl často uváděn např. film *O makovém koláči* (Zdeněk Miler, 1953).<sup>111</sup>) Nutno ale podotknout, že omezená animace již spadá spíše do animačního stylu než do technik, ale současně byly v dobovém kontextu často používány jako definice technických vlastností filmu. V roce 1954 jsou zmíněné filmy Jiřího Trnky označovány spíše jako experimentální tvorba:

[...] právě tak jako jsou známy jeho pokusy s t. zv. obrázkovými filmy, kde statické obrázky ilustrují slovní komentář (pohádky *O Zlaté rybce* a *Jak stařeček měnil až vyměnil*).<sup>112</sup>)

Jako protiklad k pojmu omezené animace nebo obrázkového filmu se od 70. let začíná používat „totální animace“ nebo „absolutní animace“. Totální animace byla spojována především s tvorbou Pavla Koutského, tedy se zástupcem generace nastupující v 80. letech,<sup>113</sup>) a za jednoho z prvních tvůrců, kteří využívali totální animaci, je označován Igor Ševčík.<sup>114</sup>) Daleko větší význam měla absolutní animace právě v Nizozemsku, kde se termín spojoval s abstraktní tvorbou hlavně německých avantgardních filmařů.<sup>115</sup>) Význam

108) Anon., „Stručně o loutkovém filmu“, *Filmové informace* 4, č. 32 (1953), 12.

109) ZŠ, „Informace o jednotlivých technikách animovaného filmu“, *Filmový přehled*, č. 8 (1982), 48.

110) Anon., „Laureát státní ceny 1954 Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmový přehled*, č. 21 (1954), 2.

111) Anon., „Nové cesty kresleného filmu: (Výtah z rozhlasové přednášky Eduarda Hofmana)“, *Filmové informace* 2, č. 3 (1951), 16.

112) Anon., „Laureát státní ceny 1954 Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmový přehled*, č. 21 (1954), 2.

113) Petr Zvoniček, „Zdravá animace Pavla Koutského“, *Kino* 41, č. 2 (1986), 13.

114) Tamtéž.

115) Peters, „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘“, 59

absolutní animace je pak odlišný, než jak se používá u nás. Postupně se posouvá vnímání pojmu coby filmové techniky k jejímu pojetí jako animačního stylu, který „nesmazává originální rukopis“ a „dospívá k eliminaci střihu — úhly a velikost záběru řeší autoři animací“<sup>116)</sup> a „umožňuje plynulé proměny figur a tvarů a dává i větší prostor zkratce a náznaků“.<sup>117)</sup> Nizozemci ho historicky vnímají spíše jako typ filmu, kdežto u nás je termín spojován spíše s typem animace a animační kamery.

## Závěr

Terminologii animovaného filmu provázely velké a časté změny. Česká animace byla specifická poměrně velkou autonomií a rozvoj pojmů odrážel profesionalizaci produkce. Některé pojmy tak ve svém raném období fungovaly ve vícero variantách a následně se s postupnou profesionalizací a častějším užíváním techniky ustaloval pouze jeden z nich. Dlouhým procesem bylo na rozdíl od nizozemského příkladu ustalování obecného pojmu „animovaný film“, který by označoval a zahrnoval principy animace.

V tomto ohledu česká tvorba tíhla z počátku k německému slovníku, který viděl podstatu animace spíše v oklamání divákova zraku než v procesu „oživení“, ze kterého etymologicky vychází pojem animace. Většina termínů se pak snažila hlavně o zaznamenání propojenosti výtvarné a pohybové složky. Upevňování pojmu trvalo skoro čtyřicet let, během kterých se rozvinula řada technik s mnoha označeními. Zřejmě to byla ale právě různorodost animační tvorby a technik, která dovolila bez většího chaosu užívat v jeden moment několik pojmů bez nějakého většího zakotvení. Největší vliv na vznik pojmu měla především němčina, angličtina a francouzština, ale objevovaly se i termíny jako např. reliéfní animace, které byly úzce svázány s češtinou, neboť se jednalo o techniku velmi specifickou pro českou animaci.

Zatímco starší techniky jako kreslená animace nebo samotný termín animace či animovaný film nebyly jednotně užívány periodiky a filmovým průmyslem, novější techniky jako plošková animace nebo reliéfní animace dosahovaly rychlejší standardizace v obou oblastech užívání. Dobová periodika více vycházela ze zahraničních pojmů, představitelé filmového průmyslu vytvářeli vlastní, z češtiny a praxe vycházející pojmy. Ve většině případů byl však přijat pojem, který vycházel z cizojazyčné podoby termínu.

Je evidentní, že užívané a ustálené termíny, byť jsou si v mnoha jazycích podobné, mohou mít odlišné významy a historické kontexty navázané na samotnou tvorbu animace. Bez pohledu na jejich vývoj přicházíme o zajímavé informace o pozici animace v dané kultuře, ale i o pochopení významů jednotlivých slov a technik, které se používají napříč zeměmi.

## Financování

Tato studie vznikla za finanční podpory Grantové agentury ČR (GF21–04081 K).

116) Petr Zvoníček, „Techniky a terminologie animovaného filmu“, *Zpravodaj ÚPF*, č. 1 (1986), 4–7.

117) JH, „Bezelstné hry“, *Filmový přehled*, č. 11 (1988), 35.

**Primární zdroje:**

- [Reklama] „Nejslavnější hvězda nejlepších zvukových veseloher Myška Micky“, *Film* 11, č. 1 (1931), 17.
- Aj. „Nový Gulliver“, *Kinorevue* 1, č. 44 (1935), 347.
- Anon. „Český film“, *Kinopublikum*, č. 13 (1920), 7.
- Anon. „Dobrý voják Švejk v loutkovém filmu“, *Kino* 9, č. 7 (1954), 104.
- Anon. „Film pomáhá lékařům: Dva instrukční filmy o ušních chorobách určené pro odborníky“, *Kino* 6, č. 1 (1951), 8.
- Anon. „Filmová abeceda“, *Kino* 4, č. 10 (1949), 142.
- Anon. „Filmy ve výrobě“, *Informační zprávy* 1, č. 17 (1946).
- Anon. „Jak se dělá kreslený film a něco o lidech kolem něho“, *Filmové noviny* 1, č. 25 (1947), 8.
- Anon. „Jak se filmuje „Kocour Felix““, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 38–40 (1927), 16.
- Anon. „Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmové informace* 5, č. 19 (1954), 4.
- Anon. „K 60 letům čs. kinematografie“, *Zpravodajství: o krátkometrážních filmech* 2, č. 19 (1958), 11.
- Anon. „Kreslené propagační filmy“, *Filmové informace* 6, č. 28 (1955), 7.
- Anon. „Laureát státní ceny 1954 Jiří Trnka a jeho filmové dílo“, *Filmový přehled*, č. 21 (1954), 2.
- Anon. „Loutkový film v příštím roce“, *Filmové informace* 2, č. 52 (1951), 10.
- Anon. „Loutkový film“, *Věstník Československého státního filmu* 5, č. 7–8 (1951), 39–40.
- Anon. „Narodila se první loutková česká groteska“, *Filmové listy* 12, č. 25–26 (1940), 4.
- Anon. „Nová technika v kresleném filmu“, *Filmové informace* 6, č. 2 (1955), 9–10.
- Anon. „Nové cesty kresleného filmu (Výtah z rozhlasové přednášky Eduarda Hofmana)“, *Filmové informace* 2, č. 3 (1951), 16.
- Anon. „Pražské premiéry“, *Filmový kurýr* 18, č. 1 (1944), 2.
- Anon. „Stručně o loutkovém filmu“, *Filmové informace* 4, č. 32 (1953), 12.
- Anon. „Svatba v korálovém moři — Kreslená groteska — z Prahy“, *Kinorevue* 10, č. 31 (1944), 245.
- Anon. „Tvůrčí postupy v animovaném filmu (II.)“, *Filmové informace* 22, č. 30 (1971), 5.
- Anon. „United Artists se představují v nové produkci 1935/36“, *Filmová tisková korespondence* 2, č. 322 (1935), 3.
- Anon. „Útržky filmu“, *Filmová tribuna* 1, č. 19 (1927), 5.
- Anon. „Velká cena Československu“, *Filmové informace* 9, č. 35 (1958), 18.
- Anon. „Wie entsteht ein Trickfilm?“, *Prager Film-Kurier* 1, č. 12 (1933), 5.
- Anon. „Z berlínské kiphó“, *Český filmový svět* 3, č. 12 (1925), 17.
- Anon. „Z celého světa“, *Filmový věstník* 1, č. 21 (1921), 18.
- Anon. „Zlatovláska jako loutkový film“, *Kino* 9, č. 20 (1954), 320.
- Anon. „Zvláštní příloha Filmového zpravodajství“, *Filmové zpravodajství*, č. 85 (1946), 4.
- Anon. „Zvuková produkce Fišerfilmu“, *Filmový kurýr* 5, č. 45 (1931), 5.
- Benešová, Marie. „Ze studií loutkového filmu“, *Film a doba* 4, č. 2 (1958), 92.
- Boček, Jaroslav. „O filmové specifičnosti“, *Film a doba* 3, č. 5 (1957), 302.
- Brejcha, Bohumil. „Perspektivy loutkového filmu“, *Kino* 2, č. 47 (1947), 927.
- Dodal, Karel. „Reklama kresleným filmem (Trixfilm)“, *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů* 7, č. 9 (1927), 5–6.
- Doskočil, J. „Jeden z průkopníků kreslených filmů (Čaroděj svého oboru)“, *Československý kinotechnik* 1, č. 5–6 (1935), 34–35.
- F. O. „Útržky filmu“, *Filmová tribuna* 1, č. 18 (1927), 6.



- Fiala, Ferda. „Různé“, *Náš film*, č. 2 (1920), 7.
- Fz. „Filmové předvádění na piešťanském sjezdu“, *Filmové zprávy* 1, č. 88 (1945), 2.
- Gürtler, František. *Malý filmový slovník* (Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948).
- Hofman, Eduard. „Konfrontace: Český, sovětský a americký kreslený film“, *Kino* 3, č. 24 (1948), 464.
- Hotschewar, M. V. *Filmtricks u. Trickfilme* (Halle: Wilhelm Knapp, 1940).
- Iréna [Irena Dodalová]. „Trikfilm a jeho možnosti v Evropě“, *Kinorevue* 4, č. 13 (1937), 252–253; č. 14, 274–275.
- JH. „Bezelstné hry“, *Filmový přehled*, č. 11 (1988), 35.
- Kučera, Jan. *Kreslený film* (Praha: Vyšehrad, 1941).
- Levinský, Otto – Antonín Stránský. *Film a filmová technika* (Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974).
- Mazeline, François. „Loutkové filmy s marionetami“, *Filmový kurýr* 6, č. 46 (1932), 3.
- Mme Irena. „Jak se dělá trikfilm“, *Filmový kurýr* 9, č. 16 (1935), 6.
- Novotný, J. „Režisérka Hermína Týrlová z gottwaldovského tvůrčího kolektivu natáčí loutkový film pro děti Miniaturní příběh“, *Kino* 6, č. 8 (1951), 182.
- Nowy-Wallberg, Von Gustav. „Ein Beitrag zur Filmdramaturgie“, *Filmschau* 1, č. 3 (1919), 6.
- Pavlík, Milan. „Deset let československých kreslených a loutkových filmů“, *Záběr* 7, č. 9 (1955), 4.
- Pošová, Kateřina. „Návštěva ve světě fantazie“, *Záběr* 5, č. 2 (1972), 6.
- pz. „Techniky a terminologie v animovaném filmu“, *Zpravodaj ÚPF*, (1986), 6.
- R. „Rozhlasová reportáž o tom, jak se dělá figurkový film“, *Pressa* 16, č. 56 (1944), 1.
- Říha, R. „Filmové zázraky“, *Kinorevue* 3, č. 50 (1937), 474–475.
- Sadoul, Georges. „Jiří Trnka ve francouzském tisku“, *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*, č. 4 (1960), 19.
- Smrž, Karel. „Amatérský trikfilm“, *Kinorevue, příloha Kinoamatér* 2, č. 6 (1935), 22; č. 7, 26; č. 8, 29.
- Smrž, Karel. *Filmové zázraky* (Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček, 1927).
- Smrž, Karel. „O filmových tricích: (Pokračování)“, *Pathé-Revue* 3, (1934), 91–92.
- Smrž, Karel. „Zpívající tuš“, *Kinorevue* 1, č. 18 (1934), 348.
- Stojaník, „Veselohry včerejška a dneška“, *Filmové listy* 3, č. 1 (1931), 7.
- Thirard, Paul-Louis. „Kreslený film v roce 1959 na západě“, *Panoráma zahraničního filmového tisku*, č. 84 (1960), 155–158.
- Tvrzník, Jiří. „Nejen čas, energie, ale také srdce“, *Kino* 34, č. 26 (1979), 11.
- Vano, I. *Sovětský kreslený film* (Praha: Orbis, 1952).
- ZŠ. „Informace o jednotlivých technikách animovaného filmu“, *Filmový přehled*, č. 7 (1982), 48.
- ZŠ. „Informace o jednotlivých technikách animovaného filmu“, *Filmový přehled*, č. 8 (1982), 48.
- Zvoníček, Petr. „Techniky a terminologie animovaného filmu“, *Zpravodaj ÚPF*, č. 1 (1986), 4–7.
- Zvoníček, Petr. „Zdravá animace Pavla Koutského“, *Kino* 41, č. 2 (1986), 13.

### Sekundární zdroje:

- Altman, Rick. „Obaly na vícero použití: Žánrové produkty a proces recyklace“, *Iluminace* 14, č. 4 (2002), 5–40.
- Beckman, Karen, ed. *Animating Film Theory* (Durham – London: Duke University Press, 2014).
- Česálková, Lucie. *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014).

- Dobson, Nichola – Annabelle Honess Roe – Amy Ratelle – Caroline Ruddell, eds. *The Animation Studies Reader* (New York – London: Bloomsbury Academic, 2019).
- Dovnikovič, Borivoj. *Škola kresleného filmu* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007).
- Mertová, Michaela, a kol. *Český animovaný film 1920–1945* (Praha: Národní filmový archiv, 2013).
- Peters, Mette. „From ‚Trucfilm‘ to ‚Animatiefilm‘: How the Emergence of Animation as a New Artistic Form Is Reflected in Dutch Terminology“, *Animation* 17, č. 1 (2022), 49–69.
- Pikkov, Ůlo. *Animasofie: Teoretické kapitoly o animovaném filmu* (Praha: Akademie múzických umění, 2017).
- Piling, Jayne, ed. *A Reader in Animation Studies* (Barnet: John Libbey Publishing Ltd, 1997).
- Strusková, Eva. „Iřena a Karel Dodal: Průkopníci českého animovaného filmu“, *Iluminace* 18, č. 3 (2006), 99–146.
- Wells, Paul. *Understanding Animation* (Abingdon – New York: Routledge, 1998).

## Filmografie

- Biliár* (Břetislav Pojar, 1962)
- Byl jeden domeček* (Vladimír Lehký, 1955)
- Cesta do pravěku* (Karel Zeman, 1955)
- Divoká planeta* (René Laloux, 1973)
- Ferda Mravenec* (Hermína Týrlová, 1944)
- Inspirace* (Karel Zeman, 1948)
- Jak stařeček měnil až vyměnil* (Jiří Trnka, 1953)
- Král Lávra* (Karel Zeman, 1950)
- Maminčin výlet do nebe* (Iřena Dodalová – Karel Dodal, 1935)
- Nepovedený panáček* (Hermína Týrlová, 1951)
- Nezapomenutelný plakát* (Iřena Dodalová – Karel Dodal, 1937)
- Nový Gulliver* (Alexandr Ptuško, 1935)
- O makovém koláči* (Zdeněk Miler, 1953)
- O zlaté rybce* (Jiří Trnka, 1951)
- Perníková chaloupka* (Břetislav Pojar, 1951)
- Pojďte, pane, budeme si hrát* (Břetislav Pojar – Miroslav Štěpánek, 1965–1973)
- Poklad ptačího ostrova* (Karel Zeman, 1953)
- Smrtící vůně* (Václav Bedřich, 1969)
- Sněhurka a sedm trpaslíků* (David Hand, 1937)
- Spejblovo filmové opojení* (Josef Skupa, 1931)
- Špatně namalovaná slepice* (Jiří Brdečka, 1963)
- Vánoční sen* (Karel Zeman – Bořivoj Zeman, 1945)
- Vánoční stromček* (Hermína Týrlová, 1968)
- Veselý cirkus* (Jiří Trnka, 1951)
- Všem nelze vyhovět* (Jan Dudešek, 1958)
- Všudybylovo dobrodružství* (Iřena Dodalová – Karel Dodal, 1936)
- Vzpomínky starého námořníka* (Jaroslav Továrek – Arnošt Továrek, ?)

*Vzpoura hraček* (Hermína Týrlová – František Sádek, 1946)

*Zlatovláška* (Hermína Týrlová, 1955)

## Biografie

**Dita Stuchlíková** v současné době působí jako doktorandka na katedře filmové vědy Masarykovy univerzity v Brně a dlouhodobě se věnuje historii a teorii animovaného filmu. Mimo to je zároveň i tvůrkyně animovaných filmů a knižní ilustrace. Obě oblasti se snaží propojovat. Momentálně se nejvíce věnuje tématu historie vzdělávání české animace, což je i téma jejího disertačního výzkumu.