

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Studio: Historie českého filmového časopisu (1929 - 1932)

Studio: History of the Czech film periodical (1929 - 1932)

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

BARBORA FOGLOVÁ

OBOR: Filmová věda – Historie

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2010

Mé velké poděkování patří Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za ochotné vedení této práce, podnětné rady a trpělivost s jakou odpovídal na veškeré mé dotazy. Rovněž děkuji PhDr. Aleši Zachovi a Mgr. Barboře Stýblové za poskytnuté materiály a rady, a v neposlední řadě také mé rodině, která mě podporuje ve studiu.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 4. května 2010

OBSAH

1. ÚVOD	5
1.1 METODOLOGICKÉ POSTUPY	6
1.2 VYHODNOCENÍ LITERATURY	8
1.3 STRUKTURA A ČLENĚNÍ PRÁCE	11
2. MYŠLENÍ O FILMU A FILMOVÁ ŽURNALISTIKA VE DVACÁTÝCH A PRVNÍ POLOVINY TŘICÁTÝCH LET.....	14
3. OTAKAR ŠTORCH-MARIEN A NAKLADATELSTVÍ AVENTINUM	19
3.1 ŠTORCH-MARIEN A JEHO VZTAH K FILMU	21
3.2 STUDIO A FILM VE VZPOMÍNKÁCH OTAKARA ŠTORCH- MARIENA	24
4. ROČNÍK I. 1928 – 1929	30
4.1 OBSAHOVÁ STRUKTURA PRVNÍHO ROČNÍKU.....	31
4.3 GRAFICKÁ ÚPRAVA A FRANTIŠEK MUZIKA	34
4.4 REKLAMY	39
5. ROČNÍK II. 1930-1931	42
5.1 OBSAHOVÁ STRUKTURA DRUHÉHO ROČNÍKU	42
5.2 GRAFICKÁ ÚPRAVA	46
5.3 REKLAMY	48
6. ZKRÁCENÝ ROČNÍK III. 1931-1932.....	50
6.1 OBSAHOVÁ STRUKTURA TŘETÍHO ROČNÍKU	50
6.2 GRAFICKÁ ÚPRAVA	52
6.3 REKLAMY	54
6.4 ROZLOUČENÍ SE STUDIEM	55
7. ODBORNÝ PŘÍNOS VĚDECKÝCH ČLÁNKŮ STUDIA	57
8. ZÁVĚR	63
9. SUMMARY	65
10. POUŽITÉ PRAMENY	66
11. POUŽITÁ LITERATURA	66
12. INTERNETOVÉ ZDROJE	67

1. ÚVOD

Badatelé, kteří se zabývají tematikou československého filmu 20. a 30. let se shodují, že časopis Studio byl ve své odborné stránce dobř výjimečný.¹ Plný různorodých článků z oblasti tehdejšího filmového světa od autorů nejen tuzemských, ale i zahraničních. Tištěn byl na křídový papír s mnohými fotografiemi hollywoodské, sovětské, britské aj. provenience, které jsou velmi často v celostránkovém provedení. Články jsou nezávislé a vědecké, což nebylo zvykem u filmových časopisů dvacátých let. Vznik této filmové revue Otakara Štorch-Mariena jen potvrzuje fakt, že na přelomu dvacátých a třicátých let vykrytalizoval zájem o filmové dějiny a jejich historizace na institucionální rovině, která je ve své nejčistší podobě ukázána na touze po národním filmovém archívu.² Během dvacátých let postupně narůstal zájem o filmové médium, které se během těchto let dočkalo obrovského rozkvětu³. Filmový časopis Studio bylo v rámci tohoto procesu důležitým bodem, jelikož to byl časopis na vysoké umělecké úrovni s mnohými fotografickými reprodukcemi na křídovém papíře, který byl určen nejen pro laiky, ale i pro odborníky.

Časopis Studio byl měsíčník a vyšly ho necelé tři ročníky v letech 1929 – 1932 v nakladatelství Aventinum. Publikovali se zde články od hereckých a režisérských osobností, např. Doloros del Rio, Greta Garbo či Emil Jannings, Sergej M. Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin či Charlie Chaplin a v neposlední řadě zde také uveřejňovali své příspěvky čeští literáti a publicisté-bratři Čapkové, samotný Štorch-Marien, Karel Smrž či Karel Teige a mnoho dalších kulturně činných osob 20. a 30 let.

Cílem práce, jak již vyplývá z jejího názvu, je zaznamenat historii tohoto časopisu, vystihnout hlavní vývojové rysy časopisu po

¹ Szczepanik, Petr, Anděl, Jaroslav: *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 - 1950*. Praha 2008, s.28.

Tabery, Karel: *Filmová publicistika Otakara Štorch-Mariena*. Olomouc 2004, s.5.

² Szczepanik, Petr: *Konzervy se slovy*. Brno 2009. s 147.

³ Objevují se první zvukové filmy, filmové časopisy, snahy archivovat filmové kotouče pro další generace- uchovat kulturní bohatství československého státu.

stránce obsahové i grafické, představit osoby, které se na procesu vydávání *Studia* nejvíce podíleli a zhodnotit historický, společenský a kulturní význam této prvorepublikové filmové revue. Na metodologické rovině tohoto bude dosaženo kombinací analytické, historické, komparativní a empirické metody.

1.1 Metodologické postupy

Výběr metodických postupů koresponduje s historicko-filmovým profilem práce. Historická metoda je používána nejen ve všech společenských disciplínách, ale i v přírodovědných, pokud je ovšem u předmětu výzkumu sledován především jeho pohyb, vznik, vývoj a zánik.⁴ Cílem této metody je shromáždit a zaznamenat veškeré faktické údaje týkající se zkoumané problematiky ať už z primárního pramene nebo ze sekundární literatury, seřadit je chronologicky a vyvodit z toho objektivní závěry. V práci bude zohledněna nejvíce a to ve faktografických částech zabývajících se vznikem a zánikem časopisu, v životopisných údajích o významných osobnostech, ale i v kapitolách zabývajících se obsahovým a grafickým vývojem jednotlivých ročníků. Touto metodou bude zajištěn faktický základ, od kterého se budou odvíjet i další použité metody .

Analýzu, kterou František Ochrana⁵ popisuje jako dekompoziční rozkladovou metodu, jejímž úkolem je zkoumaný celek dekomponovat na jednotlivé části a důkladným prozkoumáním těchto složek vysvětlit problematiku daného předmětu.⁶ Výzkumné cíle analýzy zaměřují výzkumnou činnost na prvky, které považujeme s ohledem na zkoumaný předmět klíčové. Volba těchto klíčových prvků se odvíjí na osobních zkušenostech badatele, jedná se tedy o volbu implicitní. Závisí nejen na badatelových zkušenostech a erudici, ale též na povaze zkoumaného předmětu a výzkumných cílech, které prvky vyčlení jako předmět analýzy. Cílem samotné analýzy je

⁴ Bartoš, Josef: *Metodika a technika historické práce*. Olomouc 1982, s. 12-13.

⁵ Profesor na Vysoké škole ekonomické. Jeho specializací je mezinárodní management, finanční správa, ale zabývá se i metodologií výzkumu.

⁶ Ochrana, František: *Metodologie vědy-Úvod do problému*. Praha 2009, s.19.

detailně prozkoumat jednotlivé prvky, jejich vzájemné vztahy a vliv na samotný celek.⁷ Tato metoda bude uplatněna při obsahovém, grafickém a reklamním popisu jednotlivých ročníků. Z bližšího prozkoumání jednotlivých textů, obrazů či reklam, budou vyvozeny obecné teze platné pro celý ročník a pouze pro ilustraci budou uvedeny konkrétní příklady.

Jako konkrétní empirickou metodu použiji pozorování. Empirické metody jsou založeny na zkušenostních postupech, kdy daná „zkušenost“ může být realizována přímo zkoumajícím subjektem.⁸ Další empirické metody jsou například měření či experiment. Ochraňa definuje pozorování jako metodu, kdy potřebné informace získáme bezprostředním smyslovým nazíráním. Cílem této metody je pak popis a interpretace daného problému.⁹ Z tohoto hlediska bude nazíráno na problematiku postoje Štorch-Mariena k filmu či Studiu, kdy budou přečteny jednotlivé recenze či vzpomínky a subjektivně vyhodnocen jeho zájem, postoj a názor na předmět zkoumání. Empirickou metodou budou také obecně zhodnoceny druhy reklam, jejich úprava a množství.

V neposlední řadě bude v práci zohledněna komparativní metoda. Ta si klade za cíl prozkoumat rozdíly a podobnosti mezi zkoumanými jevy¹⁰, zhodnotit prvky jednotlivě a poté v jejich vzájemném vztahu. Nejprve je nutné definovat objekt zkoumání a výzkumné cíle. Předmětem zkoumání je objekt, který budeme srovnávat s jiným objektem. Ve výzkumných cílech je nutné formulovat cílové stavy, které se vztahují k porovnávaným předmětům. Z výzkumných cílů budou odvozeny kritéria komparace.¹¹ Tento postup bude použit například při srovnání grafické úpravy Studia s Musaionem¹², kterou měl v obou případech na starost František Muzika či v porovnání redaktorské činnosti Ing.Karla Smrže

⁷ Tamtéž. s. 20.

⁸ Tamtéž. s. 17.

⁹ Tamtéž s. 17.

¹⁰ Ochraňa, František: *Metodologie vědy-Úvod do problému*. Praha 2009, s.26.

¹¹ Tamtéž. s.26.

¹² Výtvarná aventinská revue, kterou částečně redaktorsky a graficky spravoval František Muzika. První číslo vyšlo zároveň se Studiem.

a jeho nástupce Dr. Otty Rádla. Velkou měrou bude využita též v kapitolách o jednotlivých ročníkách, především v druhé a třetí, kde budou jednotlivé podkapitoly především tvořeny srovnáním s předešlým ročníkem. Zhodnoceny budou nejen rozdíly v obsahové struktuře, ale i grafické úpravě a reklamách.

1.2 Vyhodnocení literatury

Samostatná publikace o této filmové revue doposud nevyšla. Práce bude z velké části založená na bádání v samotném primárním pramenu časopisu Studio. To jakým způsobem budou zpracovány a vyhodnocovány údaje bylo prodiskutováno již ve výše uvedené metodologii a úvodu. Během heuristického bádání nebyl nalezen ani jediný článek o tomto časopisu, což pokládám, za velký nedostatek v současném bádání a mapování vývoje filmové žurnalistiky, potažmo filmové teorie, která měla v této revue na přelomu dvacátých a třicátých let v Československu hlavního propagátora.

Sekundární literaturu, která bude v práci použita lze rozdělit na literaturu spjatou s hlavní osobou aventinského nakladatelství Otakara Štorch-Mariena, kterému bude věnována samostatná kapitola, literaturu zabývající se dalšími osobnostmi spjaté s Aventinem a literaturu se zaměřením na filmovou žurnalistiku a filmové teorie dvacátých a třicátých let.

Do první kategorie v první řadě patří autobiografická trilogie Otakara Štorch-Mariena, který ve třech obsáhlých knihách popisuje vyprávěcí formou celý jeho život, od narození, přes studium v Praze, otevření Aventina, setkání se s mnoha významnými lidmi, jeho spisovatelskou kariérou, vydáváním různých časopisů, pád Aventina a končí cca rokem 1968, tedy rokem kdy začal psát poslední z knih. Názvy knih jsou dosti symbolické. První *Sladko je žít* zachycuje období do roku 1927, kdy je Štorch-Marienuv pracovní i soukromý život v rozkvětu. Plný plánů a ideálů vstupuje do pokračování trilogie knihou *Ohňostroj*, která zachycuje období 1927 – 1931, kde tím velkým Ohňostrojem potažmo světlem je míněno založení Aventinské

mansardy¹³ či světoznámých revue Musaion a Studio. Ale jak sám autor předznamenává po velkém světle přichází ještě větší tma, kterou zachycuje v poslední knize *Tma a co bylo potom*. Zde již plně propuká finanční krize Aventina, která způsobila také jeho konec. Z těchto knih budou použity životopisné údaje, vztahové relace Štorch-Mariena k filmovému médiu a také jeho osobní vzpomínky na léta, kdy vydával Studio. Další kniha, ze které budou čerpány Štorch-Marienovy vzpomínky, je učební text pro vysoké školy, který sestavil doc.Václav Wasserman k pátému výročí úmrtí Karla Smrže. *Karel Smrž-Sborníček* je kompilací textů od autorů, kteří osobně Smrže znali, a také Smržových autobiografických textů. Z této publikace bude zkoumán text Štorch-Mariena Karlovi Smržovi in memoriam, kde bude posuzován vztah Štorch-Mariena k blízkému spolupracovníkovi a příteli a také k samotnému filmovému revue. V zimě na přelomu roku 1991/1992 probíhala výstava zaměřená na Otakara Štorch-Mariena a výtvarné umění. Vyšel k ní katalog *Aventinská mansarda*, jehož součástí je text Michala Breganta *OŠM a film*. Bregant zde rozebírá některé Štorch-Marienovy recenze, jeho význam pro filmovou publicistiku dvacátých a třicátých let a také poukazuje na filmové známosti, které si Štorch-Marien během působení Aventina utvořil. K Bregantovu textu bude přihlédnuto v podkapitole o vztahu Štorch-Mariena k filmu. Jako doplňující materiál k nakladatelově osobě bude použita souborná publikace jeho recenzí od Karla Tabery.

Do druhé kategorie patří veškeré knihy týkající se osobností aventinského nakladatelství, které se velkou měrou podíleli na fungování Studia. Především to byl Ing. Karel Smrž a výtvarník František Muzika. Smrže se týkají knihy: *Karel Smrž(1897 – 1953)-Sborník* ze semináře AFO 2003, *Karel Smrž-Sborníček* a *Filmová publicistika Karla Smrže* opět od Karla Tabery. Karel Smrž. Sborník ze semináře AFO 2003 je kniha obsahující pět statí filmových historiků pojednávající o různých aspektech „filmového života“ Karla

¹³ Založena 1927. Výstavní síň, čítárna a kavárna. Umělecké a společenské centrum pražské inteligence.

Smrže. V práci bude hlavně zhodnocena stať od Michaeli Vaňkové *Filmový publicista Karel Smrž*, odkud budou využity informace o jeho publicistickém filmovém životě, jakým způsobem se k filmu stavěl a co pro něj znamenal. O Sborníčku Václava Wassermana již bylo pojednáno ve vztahu k Otakaru Štorch-Marienovi. V rámci pojednání o samotném Smržovi, budou převzaty především jeho životopisné informace. Filmová publicistika od Karla Tabery bude využita stejně jako u Štorch-Mariena pouze okrajově - k vytvoření představy, kde jinde (kromě Studia) Karel Smrž své texty publikoval, práci bude přínosná i předmluva K. Tabery, který se zde zaobírá přínosem Smržovy tvorby pro tehdejší i dnešní filmovou publicistiku. Informace k Muzikovi jsou převzaty z knih od Františka Šmejkal *František Muzika: Kresby, scénická a knižní tvorba* a ze stejnojmenného katalogu k výstavě probíhající na podzim roku 1981. Tyto knihy jsou důkladnou exkurzí do výtvarníka uměleckého i soukromého života. Z těchto knih budou převzaty hlavně životopisné údaje, a z kapitoly věnované knižní grafice bude zhodnocena v mé práci stať zachycující Muzikovo působení v Aventinu, kde je popsán nejen jeho přínos v knižní tvorbě, ale i jeho grafický počín v rámci výtvarné revue *Musaion* a filmového měsíčníku *Studio*.

Do posledního okruhu patří obecná literatura k filmové žurnalistice a teorii dvacátých a třicátých let, která se alespoň okrajově *Studia* dotýká nebo na něj odkazuje. Především jsou to knihy od Petra Sczapanika *Konzervy se slovy* a *Stále Kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*. První ze zmíněných knih bude v práci využita pouze částečně. Použité budou například odstavce, kde Sczapanik reaguje na filmově-kritické fenomény, na přelomu dvacátých a třicátých let, které se dají aplikovat i na *Studio*. Více pak zhodnocena bude druhá kniha, která je kompilací různých teoretických statí filmových publicistů té doby. Nejvíce však přínosná pro práci bude část, která je dílem Sczapanika a Jaroslava Anděla, *České myšlení o filmu do roku 1950*, kde je zmapován vývoj české teorie, žurnalistiky a filmových organizací(klubů). Tato kapitola bude využita v první, potažmo druhé kapitole práce, která se zabývá

obecným teoretickým a filmovým kritickým vývojem v „předstudiovém“ a „poststudiovém“ období. Do této kapitoly budou také využity informace ze stati Zdeňka Hudce *Němý film* v knize *Panorama českého filmu* od Petra Bilíka a Luboše Ptáčka, který zde pojednává o stavu filmové žurnalistiky tohoto období.

1.3 Struktura a členění práce

Práce je členěna do devíti kapitol a osmnácti podkapitol. První, respektive druhá (1.Úvod) kapitola *Myšlení o filmu a filmová žurnalistika ve dvacátých a první polovině třicátých let* se věnuje stavu filmové žurnalistiky ve dvacátých a třicátých letech. Tedy před, během a po vydávání filmové revue Studio. Cílem této kapitoly je uvést zájemce o toto téma do obecné situace filmové žurnalistiky a zařadit Studio do kontextu filmové publicistiky tehdejší doby. Třetí kapitola *Otakar Štorch-Marien a nakladatelství Aventinum* pojednává o osobnosti Štorch-Mariena. Zaměřuje se na nakladatelova životopisná data a všeobecné působení nakladatelství Aventina, jeho vznik, vývoj a zánik. První podkapitola má název *Otakar Štorch-Marien a jeho vztah k filmu* a zabývá se nakladatelovým vztahem k filmovému médiu, jeho kariérou kritika. Druhá podkapitola *Studio a film ve vzpomínkách Otakara Štorch-Mariena* je věnována jeho vzpomínkám na Studio, které jsou zachyceny v jeho autobiografické trilogii, kterou sepsal v druhé polovině šedesátých let, a filmovým osobnostem, které byli pro jeho další filmově-kritický vývoj důležité. Je to především Josef Šváb Malostranský, Dolores del Rio, Anny Ondráková či Lída Baarová. Cílem celé této kapitoly je přiblížit badatelovi nejvýznamnější osobnost Studia, objasnit co vedlo Štorch-Mariena k založení této revue a jakým způsobem ho ovlivnila a co pro něj znamenala.

Dále se práce bude již soustředit na jednotlivé ročníky Studia. Čtvrtá kapitola *Ročník I. 1928-1929* charakterizuje blíže, co je pro Studio specifické, ať už je to křídový papír, množství reprodukcí či vědecké články od filmových tuzemských či zahraničních teoretiků.

V první podkapitole *Obsahová struktura* jsou obecně vyhodnoceny témata článků, jejich autoři a vědecká či laická úroveň. Rozebrány jsou též pravidelné rubriky, jejich zaměření a autoři. V další podkapitole *Grafická úprava* je zhodnocena práce Františka Muziky, dále pak srovnání s druhým aventinským Muzikovým časopiseckým počinem Musaionem a samozřejmě vzhled a úprava obecně – výběr fotografií, vzhled úvodní strany. Čtvrtou podkapitolou *Reklamy* je rozebrána problematika reklamních poutačů, jejich popis a rozdělení dle charakteristiky. Inzerce je výraznou součástí aventinského časopisu. Pátá kapitola s názvem *Ročník II. 1930 – 1931* se zabývá problematikou druhého ročníku aventinské filmové revue a výměnou redakčního tajemníka z Karla Smrže na Otto Rádla. První podkapitola *Obsahová struktura* rozebírá změny či podobnosti, které se v této oblasti odehrály po nástupu Otto Rádla. V podkapitole *Grafická úprava* jsou opět popsány změny a naopak srovnatelné aspekty s prvním ročníkem. Poslední podkapitolou má název *Reklamy*, které jsou rozebrány ze stejných úhlů jako v předešlém ročníku. Poslední ročník je pak rozebrán v kapitole s názvem *Zkrácený ročník III. 1931 – 1932*, kde je rozebrán zmenšený počet čísel, kterých je v tomto ročníku pouhých sedm. Dále je zde rozebrán fakt, že na začátku roku 1932 se do funkce tajemníka vrací Karel Smrž a také je zde zmínka o nové úpravě revue, která už není stoprocentně tištěna na křídový papír. První podkapitolou *Obsahová struktura a srovnání redakční činnosti Smrže a Rádla* je probrána změna v pravidelných rubrik, který se zmenšil. V rámci této problematiky je na pozadí nastíněn vliv redakčního tajemníka na tyto změny. Následující podkapitolou je *Grafická úprava a projevy finanční krize*, kde jsou blíže popsány změny v tisku, grafice a použitého papíru. Čtvrtou podkapitolou *Reklamy* je stejně jako v předešlých ročnících zhodnocen stav reklamních poutačů a rozebrán problém častější inzerce samotného Aventina. Pátou podkapitolou *Rozloučení se Studiem* je rozebrán krátký text vložený do posledního čísla Studia, kde byl oznámen konec této ambiciózní filmové revue.

Sedmou kapitolou *Odborný přínos vědecký článků Studia* je zhodnocen vědecký přínos článků tištěných ve Studiu pro tehdejší i filmovou teorii a myšlení o filmu. Je posouzeno do jaké míry byla tato revue významná články domácích autorů, ale i zahraničních. Osmá kapitola *Závěr* je celkovým vyhodnocením práce, její přínos a popsána vize do budoucna, jak se Studiem dále naložit, nastínění dalších problémů, které se do této práce nevešly nebo nebyla možnost dostat se k dokumentaci, která by tento problém objasnila. Devátou kapitolou je *Summary*. A posledními kapitola jsou *Použité prameny*, *Použitá literatura*, *Internetové zdroje*. V oddílu *Textová příloha* jsou krátké medailonky významných přispívatelů a v *Obrazové příloze* se nacházejí fotografie některých přebalů a zajímavých reprodukcí a ukázky reklam.

2. Myšlení o filmu a filmová žurnalistika ve dvacátých a první polovině třicátých let

Tato kapitola se zaměřuje k nástinu vývoje myšlení o filmu a žurnalistiky ve dvacátých a třicátých letech včetně osvětlení místa, jaké v tomto kontextu zaujímal vznik Studia. Filmovou teorií dvacátých let velkou měrou reprezentuje spolek Devětsil a jeho člen Karel Teige, který roku 1922 ve speciálním čísle sborníku *Život* prezentuje programovou stať *Foto kino film*, kde prohlašuje fotografii a film za nejmodernější umělecké disciplíny. Částečně navazuje na přístup bratří Čapků a S. K. Neumanna, ale svou uměleckou ideologií, která je spíše založená na pojmech jako jsou technický pokrok a kolektivismus, které dle jeho názoru sehrály důležitou roli v rozvoji filmového myšlení dvacátých let, se od nich odlišuje.¹⁴ Tyto dva aspekty, technický pokrok a kolektivismus, pomohly spojit dva odlišné koncepce filmu – filmu jako syntetického umění a filmu jako umění demokratického a internacionálního.¹⁵ Teige byl také prvním zahraničním publicistou, který informoval o experimentech Man Raye a objevu rayogramu. Další stati ve sborníku pak dokládají velký vliv ruského konstruktivismu na filmovou teorii první poloviny dvacátých let. Dalším teoretikem ve své době, který podal syntetický výklad o filmu, byl Bedřich Václavek ve studii *K sociologii filmu*. Svým sociologickým přístupem, který je založen na tezi *materiál forma uměleckého díla jsou podmíněny metodami jeho výroby a spotřeby, které jsou determinovány ekonomickým systémem převládajícím v dané době*¹⁶, navazuje na marxisticky orientovanou německou literaturu, ale má také blízko k teoriím LEFu¹⁷, které kombinují formalismus a marxismus a přirovnávají umění k technickým dovednostem a průmyslové produkci. Václavkův text je silně ideologicky zabarvený. Film je spjatý s představou sociálního a

¹⁴ Szczepanik, Petr: *Stále Kinema: Antologie filmového myšlení 1904-1950*. Praha 2008, s.29.

¹⁵ Tamtéž. s.29.

¹⁶ Tamtéž. s.30.

¹⁷ Časopis vydávaný v letech 1923-1925 ultralevicovou sovětskou skupinou avantgardních spisovatelů, kritiků a výtvarníků. Propagoval myšlenky levicového křídla konstruktivismu a utilitární koncepci umění. Hlavním teoretikem byl Boris Arvatov.

technického pokroku a jejich vzájemných hodnot.¹⁸ Program české avantgardy dostal přesnou podobu v devětsilském manifestu *Poetismus* z roku 1924, který dal název celému hnutí. Film je hlavní inspirační zdroj, ale také žánr poetistické tvorby. Vznikaly filmové a obrazové básně, které tvoří základ k filmově teoretické a kritické činnosti Devětsilu a vytvářejí tak poetistickou estetiku filmu.¹⁹ V první polovině dvacátý let se avantgardisti obraceli na hollywoodský a francouzský film. Druhá polovina dekády už je charakteristická obrácením se na ruský sovětský film. Také se mění jejich syntetické pojetí filmu. Nyní převládá zájem o analytický přístup. Avšak tyto změny se odehrály pouze v rámci ideologického modelu charakterizovaným spojením sociálního a technického utopismu. Výraznou skupinou orientující se na ruský avantgardní film, někdy nazývanou *generace sedmadvacátého roku*, se formovala kolem publicistů Julia Fučíka a Lubomíra Linharta, kteří založili roku 1927 filmovou rubriku ve *Večerníku Rudého práva*, kde jako první projevíli zájem pravidelně informovat a hodnotit aktuální program kin a nevyhýbali se ani české kinematografii, která do té doby byla dosti opomíjena. Už to nebyly pouhé informace o nabídce filmových půjčoven, což bylo velmi typické na tu dobu, ale krátké recenze popisující kvalitu daného snímku. V téže době vznikl první filmový spolek levicových intelektuálů *Klub za nový film moderních filmových pracovníků*. Ten si za svůj program vytyčil pozvednutí úrovně domácí kinematografie, propagaci filmového umění a kritiku provincialismu. Členy byly např. spisovatel Adolf Hoffmeister, filmový kritik Ctibor Haluza nebo teoretik Karel Teige.²⁰

Ve dvacátých letech byla filmová žurnalistika zastoupena okrajově ve většině českých deníků, která filmům vyhradovala jednu samostatnou rubriku a to většinou v pátek při změně filmových programů. Přinášely filmové kritiky nejnovějších domácích i zahraniční filmů. Nejdůležitější denní listy získaly také nejvýraznější

¹⁸ Szczepanik, Petr: *Stále Kinema: Antologie filmového myšlení 1904-1950*. Praha 2008, s.30.

¹⁹ Tamtéž. s.31.

²⁰ Tamtéž. s.35-36.

filmové teoretiky za redaktory filmových rubrik. V Haló noviny to byl Josef Rybák a Lubomír Linhart, České slovo Otto Rádl a Jana Kučeru, Lidové noviny A.J. Urbana a Artuše Černíka, Národní osvobození Alexandra Hackenschmieda či J.L. Berku a mnohé další denníky.²¹ Většina z těchto jmenovaných žurnalistů později píše i do Studia. První čistě filmové časopisy jako byly Film, Pražské filmové listy, Český filmový zpravodaj byly do značné míry neobjektivní vůči estetickým hodnotám filmových snímků. Většinou se omezovaly na filmové informace, propagační nebo inzertní služby.²²

Teorie třicátých let jsou ovlivněny rozvojem zvukového filmu a velkou měrou i hospodářskou krizí. Typické je, že sociální hledisko se vymanilo z principu účelnosti, osamostatnilo se a tím byl kladen velký důraz na společenskou funkci filmu. Umělecká tvorba se stala významnou složkou politického boje a byla mu i přímo podřízená. Předelovou událostí je chápán sjezd proletářských spisovatelů v Charkově v listopadu 1930, které se zúčastnil jak Bedřich Václavek tak i Lubomír Linhart. V Charkově byl projednáván vliv literatury na třídní boj, výchovu dělníků a zvyšování přístupnosti literárního jazyka širokému spektru lidí.²³ V tomto politicky ovlivněném publicistickém prostředí je pak výjimečné nepolitické sdružení filmových publicistů Filmklub, který vznikl z popudu Otakara Štorch-Mariena na jaře 1930 a zanikl o čtyři roky později. Měl podporovat nezávislou filmovou kritiku, rozvoj uměleckého a vědeckého filmu, sdružovat všechny pracovníky na poli filmové kritiky, podporovat a hájit jejich zájmy. Členy byli Otto Rádl, A. J. Urban, Lubomír Linhart či Karel Smrž. Hlavním listem, ve kterém tyto osobnosti publikovali své články bylo Štorch-Marienovo Studio.²⁴ Přestože vystupoval jako nestraničský klub, převažoval v něm levicový názor reprezentovaný například již zmíněným Linhartem.²⁵ Nejvýraznější projevy levicového myšlení o filmu, ale vzešly z organizace komunistické

²¹ <http://www.volny.cz/czfilm/Hesla/Filmklub.htm>. 23.4. 2010, 0:44

²² Hudec, Zdeněk: *Němý film (1898-1930)*. In: Bilík, Petr, Ptáček, Luboš: *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000, s. 19.

²³ Szczepanik, Petr: *Stále Kinema: Antologie filmového myšlení 1904-1950*. Praha 2008, s.34.

²⁴ Svoboda, Jan: *Filmová kritika*. In: Hajek, Jiří: *Teorie umělecké kritiky*. Praha 1986, s. 201.

²⁵ <http://www.volny.cz/czfilm/Hesla/Filmklub.htm>. 23.4. 2010, 1:39.

intelligence Levá fronta založená roku 1929. Ta si kladla za cíl prosazovat myšlenky sociální spravedlnosti a nového společenského řádu. Členy byly často bývalí členové Děvětsilu v čele s Karlem Teigem. Postupně došlo k umělecké diferenciaci uvnitř Levé fronty a tak vznikla Film-foto skupina roku 1931. Manifest této skupiny byl publikován v katalogu *První výstavy sociální fotografie v Praze* roku 1933. Termín *sociální fotografie* se ujal jako pojmenování celé této skupiny a na tomto základě pojmenoval svou knižní práci z roku 1934 i Lubomír Linhart.²⁶

Po zániku Studia, které bylo na vysoké vědecké úrovni, vznikl roku 1932 jeho naprostý opak v podobě týdeníku *Svět ve filmu a obrazech*. Z počátku tato revue neměla vyšších cílů než inzerovat a propagovat produkční společnosti v podobě placených fotografií a vychválených recenzí a informací o filmu dané společnosti. Když však jej převzal Ing. Karel Smrž roku 1934, začal jej tisknout v Průmyslové tiskárně v Praze, přejmenoval jej na Kinorevue a díky jeho zkušenostem z Aventina mu vtiskl alespoň částečně podobu ambiciózní filmové revue. Od poloviny druhé ročníku se stal šéfredaktorem dr. Bedřich Rádl, bratr Otto Rádla, který postupně zaměřil časopis na mládežnické filmy a tím si zajistil široký okruh odběratelů. B. Rádl měl také zájem o vědecký pohled na film a tak občas vkládal do časopisu přeložené statě zahraničních režisérů, články tuzemských filmových teoretiků, se kterými sympatizoval či krátké recenze na filmovou literaturu.²⁷ Dále vycházel filmový týdeník *Filmový kurýr*, měsíčník *Československý film* a německý *Internationale Filmschau*, které patřili do zájmových prostředků podnikatelských společností. Nejdéle vycházel časopis pod redaktorským vedením Quida E. Kujaly *Český filmový zpravodaj*, jehož existence trvala přes dvacet let. Pokusy o vydávání kvalitních časopisů typu Studia většinou ztroskotalo po vydání prvního nebo druhého čísla. Širší veřejnost bohužel o takovou to revue zájem neměla. Byl to například týdeník *Kino*, který začal vydávat v roce

²⁶ Szczepanik, Petr: *Stále Kinema: Antologie filmového myšlení 1904-1950*. Praha 2008, s. 37-38.

²⁷ Brož, Jaroslav, Frída, Myrtil: *Historie československého filmu v obrazech 1930-1945*. Praha 1966, s. 72.

1932 Karel Smrž s Janem Kučerou nebo časopis Komédie z roku 1936 v redakci Erika Saudka. Další časopisy, které skončily po vydání prvního čísla, byly obsahově i graficky náročné časopisy Ekran (1934) a Telehor (1935) od dohledem Františka Kalivody. Z tohoto menšího exkurzu do historie filmové žurnalistiky a teorie lze jednoznačně usoudit, že význam časopisu Studio byl a stále je velmi podstatný. Tehdejší význam spočívá v zachycení vědeckých úvah o filmu nejdůležitějších teoretiků filmového umění a jejich zprostředkování dalším zájemcům o filmové médium. Pro dnešní bádání je podstatný ze dvou hledisek. Za prvé současným filmovým vědcům poskytuje vědecké názory nejvýznamnějších filmových teoretiků dvacátých a třicátých let. Za druhé je významným článkem v historii filmové žurnalistiky období První republiky, který je výjimečný svou délkou vydávání, vědeckým pojetím i grafickou úpravou.

3. Otakar Štorch-Marien a nakladatelství Aventinum

Otakar Štorch-Marien se narodil 16. září 1897 ve Vodňanech a zemřel 12. března 1974 v Praze. Na přelomu století se rodiče přestěhovali do Kolína, kde mladý Štorch vystudoval gymnázium a rozhodl se, že jeho budoucím povoláním bude pedagogika. Odjel proto do Prahy, kde začal studovat na filosofické fakultě češtinu a němčinu. K nakladatelské činnosti se dostává jako dvaadvacetiletý, po nezdařeném pokusu o vydání regionálního sborníku Kolínska.

Roku 1919 založil nakladatelství Aventinum, které pojmenoval po jednom ze sedmi římských pahorků a také dle přídomku slavného českého vydavatele Jana Melantricha²⁸. Nakladatelskou činnost zprvu vedl pod záštitou Růženy Svobodové²⁹ a Františka Xavera Šaldy³⁰, díky jejich působení vydával knihy generace, do níž oba tito literáti patřili. Pro nakladatelský vývoj byl důležitý podzim 1919, kdy se Štorch setkává s bratry Čapkovými, kteří nechávali v Aventinu tisknout nejen své knihy a knihy svých přátel, které měli nejen v Tuzemsku, ale i v zahraničí. Podíleli se však i na jeho vnitřním chodu. Karel Čapek se zapojil do editorské funkce a šířil věhlas nakladatelství i mezi jeho mezinárodní kontakty a Josef hluboce ovlivňoval grafickou úpravu aventinských knih v jeho rané fázi.³¹

Dalším významným rokem pro nakladatelství byl rok 1927, kdy byla otevřena Aventinská mansarda – výstavní síň spojená s prodejem grafik, knih a jiných uměleckých publikací a čítárnou. Tento čin byl vrcholem Štorch-Mariena rychlého vzestupu, který korespondoval s rozkvětem mladého československého státu. Během tohoto období roli grafika a výtvarného stylisty převzal František Muzika, který dal

²⁸ Středověký tiskař předbělhorského období. Zasloužil se o rozvoj knihtisku v Čechách. 1552 si založil vlastní tiskařství, kde vytiskl cca 230 knih.

²⁹ Spisovatelka, manželka básníka F.X. Svobody. Založila a redigovala časopis *Lípa*. Měla také svůj salón, který navštěvoval například F.X. Šalda, Antonín Sova či Vilém Mrštík.

³⁰ Literární kritik, novinář a spisovatel. Spoluautor *Manifestu* České moderny. Psal pro redakci Ottova slovníku naučného v letech 1894-1908. Psal do časopisů *Volné směry*, *Novina*, *Česká kultura* či *Literární listy*, kde se zabýval výtvarným uměním, literaturou, kulturou i politikou.

³¹ Zach, Aleš: Leták k výstavě *Aventinum 1919 – 1949: Příběh nakladatele Štorcha-Mariena*. Praha 2009, nečíslované.

Aventinu jednotnou stylistickou vizáž³². Od tohoto roku se nakladatelství soustředilo na velké mnohosvazkové knihy jako byla například *Knih tisíc a jedné noci*, *Zeměpis světa* či patnácti svazkový komplet spisů Gustava Flauberta.³³

Aventinum však nebylo jen vydavatelství knih, ale soustřeďovalo kolem sebe umělce, vědce a teoretiky různých zaměření, kteří pod tímto nakladatelstvím a za prvotního popudu Otakara Štorcha-Mariena začali vydávat umělecko-vědné časopisy. Mezi první velké počiny sem lze řadit týdeník pro umění, literaturu a kritiku *Rozpravy Aventina*, který vznikl již roku 1925. Byly to noviny, které se zajímaly především o literaturu a divadlo, ale okrajově i o sedmé umění – film. Dalším úspěchem na tomto poli byl časopis *Musaion*, soustřeďující se na výtvarné umění a v neposlední řadě *Studio*, měsíční revue o filmovém světě. Těmito dvěma časopisy se Aventinum dostává v umělecko-kritické sféře na první místa v Evropě.

Osudným se rozkvétajícímu Aventinu stal počátek třicátých let, kdy nakladatelství zachvátila světová finanční krize a nakladatelovi osobní problémy. Roku 1931 byl Štorch donucen zavřít Aventinskou mansardu. Pokračovalo to zrušením časopisů a chaotickým výprodejem knih, které byly zlevněny na minimum původní ceny. Nakonec propadlo konkurzu. Štorch-Marien se dlouho snažil dostat zpět k nakladatelské činnosti, což se mu podařilo až koncem roku 1945. Jeho působení však bylo předčasně ukončeno v březnu 1949.³⁴ Ke knihám se vrátil, ale již pouze jako majitel knihkupectví, kde vybudoval z malého obchodu oázu *knižní kultury a výtvarného umění*.³⁵

³² Blíže rozvedeme význam Františka Muziky pro *Studio* a *Aventinum* v samostatné podkapitole prvního ročníku..

³³ Zach, Aleš: Leták k výstavě *Aventinum 1919 – 1949: Příběh nakladatele Štorcha-Mariena*. Praha 2009, nečíslované.

³⁴ K moci se v Československu dostává komunistická strana v čele s Klementem Gotvaldem. Tento komunistický převrat je znám pod termínem Vítězný únor.

³⁵ Zach, Aleš: Leták k výstavě *Aventinum 1919 – 1949: Příběh nakladatele Štorcha-Mariena*. Praha 2009, nečíslované.

3.1 Štorch-Marien a jeho vztah k filmu

Důležitou otázkou ve vztahu Štorcha-Mariena ke Studiu je jakým způsobem a proč se rozhodl vydávat filmové revue. Jaký vztah měl k filmu obecně? Jaké bylo jeho postavení v kriticko-filmovém světě? To jsou otázky, na které se budu snažit odpovědět v této kapitole věnované nakladateli tohoto filmového časopisu.

Dle článku Michala Breganta byl vztah OŠM k filmu dvojí a to profesionální-publicisticko-kritická aktivita, a osobní. První filmové články publikoval od září roku 1921 v Lidových novinách. Bregant již v těchto prvních článcích nachází Štorch-Marienův požadavek originality filmového díla.³⁶ *Na Štrbském plese...*³⁷ je několika řádková anotace. Otakar Štorch-Marien zde zmiňuje, kdo film vyrobil a za jakých okolností nejspíše vznikl. Dále popisuje, co ve snímku můžeme spatřit - tatranskou krásnou přírodu - a na konci zdůrazňuje i „technickou přesnost a čistotu“³⁸. Druhý, již o něco delší článek z 2. 11. 1921 *Český vědecký film*³⁹ je v podstatě na stejné bázi jako ten předešlý. Pouze informuje o kvalitě české vědeckého filmu, jaké filmy vznikly s touto problematikou, ale ani zde neshledávám, že by Štorch upozorňoval nebo zdůrazňoval originalitu daného díla. Odlišně však působí články o zahraničních filmech. Zde je do jisté míry velmi kritický a poukazuje na nedostatky v rovině příběhu a naopak výrazně poukazuje na jeho klady, pokud je snímek dle jeho názoru má. Z těchto článků lze vyčíst, jak je pro Štorcha-Mariena důležitý neotřepaný filmový příběh, technika natáčení a nové režijní přístupy. Štorch-Mariena filmová kritika byla při publikaci těchto článků ještě nevelká. Více se projevila až při vzniku aventinských novin Rozpravy Aventina, ve kterých vyhradil jednu rubriku filmu, nejdříve pouze československému – odtud název rubriky Nové české filmy, a později i zahraničním- název se změnil pouze na Filmy. Ze začátku

³⁶ Bregant, Michal: *OŠM a film*. In: *Aventinská mansarda: Otakar Štorch Marien a výtvarné umění*. Praha 1990, s. 88.

³⁷ Tabery, Karel: *Filmová publicistika Otakara Štorcha-Mariena*. Olomouc 2004, s. 11.

³⁸ Tamtéž. s. 11.

³⁹ Tamtéž. s. 11.

zde publikoval filmové články- minirecenze pouze OŠM a později jej doplňovali i jiní autoři, kteří se podíleli i na článkách ve Studiu. Během dvacátých let se z Otakara Štorcha-Mariena stal uznávaný kritik.

V roce 1927 vznikl Klub za nový film. Ten si dal za úkol prohloubit a rozšířit nezávislou kritiku. Ačkoli Štorch-Marien nebyl do této organizace začleněn, dá se dle Breganta považovat za jejího předchůdce.⁴⁰ Tímto rokem je oficiálně v Československu započata nová vlna filmové kritiky, která se vyznačuje svou nestranností a neúplatností. Do této skupiny kritiků se přidali však nakladatelovi přátelé a budoucí přispívatelé do Studia Lubomír Linhart, Jan Kučera či Karel Smrž. Linhart a Kučera psali pro Studio pouze příležitostně, ale Smrž jako blízký Štorch-Marienuv přítel se podílel na aventinském životě stoprocentně. Na Rozpravách Aventina se podílel od druhého ročníku a na Studiu od jeho počátku. S Aventinem byl spjat až do jeho zániku.

Na podzim roku 1928 Štorch-Marien začíná vydávat měsíční filmové revue Studio. Časopis byl vydáván na křídovém papíru s mnohými fotografiemi často na celou stránku a kvalitními články o filmovém světě, které se vyznačovaly svou nezávislostí. Pro Štorch-Mariena bylo velmi důležité vtisknout československému filmu punc mezinárodnosti. O to se snažil i ve Studiu prostřednictvím zařazování tuzemských článků mezi články světoznámých autorů, překládáním popisek fotografií a novinek z Československa na konci každého čísla do vícero jazyků – vždy němčiny, angličtiny a francouzštiny. Svou mezinárodní koncepci prosazoval také tím, že Studio bylo distribuováno i do Anglie, Francie či Německa. Poslední číslo časopisu vyšlo v létě roku 1932.

Štorch-Marienuv vztah k filmu směřoval však ještě výš než k vlastnictví filmové revue, kritické činnosti, psaní nerealizovaných scénářů či nakladatelské činnosti. V roce 1928 v Rozpravách a Studiu oznamuje vznik produkční společnosti Aventinum - Antonfilm ve

⁴⁰ Bregant, Michal: *OŠM a film*. In: *Aventinská mansarda: Otakar Štorch Marien a výtvarné umění*. Praha 1990, s. 89.

spolupráci s režisérem Karlem Antonem⁴¹. Z reklamy, kterou Bregant uvádí⁴², lze vyčíst, že *společnost bude vyrábět filmy technicky bezvadné, umělecky hodnotné, moderně kultivované – režie všech filmů: Karel Anton, stálá umělecká spolupráce: Dr. Ot. Štorch-Marien*.⁴³ Dá se říci, že toto je další ze Štorch-Marienových velkých počínů a záměrů s československým filmem. Přestože tento plán zůstal pouze u reklamy a nástinu, co nová společnost připravuje za filmy, nesnižuje to fakt, jakým způsobem aventinský nakladatel ke kultuře a k filmu jako takovému přistupoval. Roku 1930 se Štorch-Marien stal jedním ze zakladatelů nově založeného Klubu filmových novinářů, tzv. Filmklub. Za přispění Karla Smrže se stal i jeho prvním předsedou.

Postupně, jak sílil vřelý hlas Aventina, si získával přátele z filmové branže jako byli Werich a Voskovec, Martin Frič, bratři Čapkovi či herecké divy jako Anny Ondráková, Dolores del Rio nebo Jarmila Vacková. Ačkoli se Otakar Štorch-Marien snažil z pracovního a kritického světa osobní sympatie vytěsnit, přesto je lze najít v samotném výběru témat jeho článků⁴⁴. Můžeme si povšimnout určitého monotematického zabarvení jeho článků, pokud jde o krásné a talentované herečky.

Měřítkem všeobecné kvality filmového díla byl pro Štorch-Mariena jeho osobní vkus.⁴⁵ Průběhem let se jeho vkus zdokonalil natolik, že dokázal rozeznat dobré i špatné dílo téměř okamžitě. Jeho kritériem, jak rozeznat dobré a špatné filmy, byl již od mládí stupeň originality díla. Přestože se snažil být do jisté míry shovívavý, nikdy nešel za meze svých nároků a očekávání. Ostře se stavil proti projevech pokleslého vkusu a filmovým kýčům.⁴⁶ Ve svých recenzích

⁴¹ Herec, scénárista, režisér i producent. Svůj první dokumentární film natočil ve spolupráci s Karlem Lamačem a Ottou Hellerem. Nejznámější filmy *Tonka Šibenice*(1930) a *Aféra plukovníka Redla*(1931).

⁴² Bohužel jsem tuto reklamu ani v jednom ročníku nenašla. Nejspíš je to způsobené ztrátou onoho listu s reklamou.

⁴³ Bregant, Michal: *OŠM a film*. In: *Aventinská mansarda: Otakar Štorch Marien a výtvarné umění*. Praha 1990, s. 89.

⁴⁴ Tabery, Karel: *Filmová publicistika Otakara Štorcha-Mariena*. Olomouc 2004, s. 199-201.

⁴⁵ Bregant, Michal: *OŠM a film*. In: *Aventinská mansarda: Otakar Štorch Marien a výtvarné umění*. Praha 1990, s. 88.

⁴⁶ Tabery, Karel: *Filmová publicistika Otakara Štorcha-Mariena*. Olomouc 2004, s. 6.

umí velmi dobře film vychválit, ale také pohanit. Bregant uvádí příklad „nemilosrdné“ recenze na Binovcův film *Pepina Rejholcová*: „Psátí o tomto novém českém filmu, znamená vydati se v nebezpečí soudního stíhání. Neboť jsou případy, že kritik je odsuzován za to, že říká pravdu. A ta je u Pepiny Rejholcové taková, že se za ni stydí i autor těchto řádků (...) Je to snad vrchol hanby českého filmu po jeho kulturní stránce.“⁴⁷ Tento film obsahuje vše, co Štorch-Mariena na filmu rozčilovalo. Ohraná, kýčovitá zápletko o rozhádaných zamilovaných párech, která nakonec skončí usmířením obou dvojic. Na filmu není ani kousek originality a tudíž se k němu Otakar Štorch-Marien postavil s tak přísnou recenzí.

3.2 Studio a film ve vzpomínkách Otakara Štorch-Mariena

„Setkal jste se v životě s mnoha lidmi, kteří měli co dělat s kulturou, a na leccos se pamatujete. Nemyslíte, že byste o tom měl nechat nějaké záznamy? – TA OTÁZKA PLATILA MNĚ A JÁ SE CHYSTÁM NA NI ODPOVÍDAT. O.Š.M.“⁴⁸ Toto jsou první věty ze Štorch-Marienových vzpomínek, které se nakonec rozrostly do třech autobiografických knih. První s názvem *Sladko je žít* vznikala od 1. října 1963 do 28. září 1965. Kniha začíná jeho narozením ve Vodňanech u Prahy a jeho dětstvím a končí přestěhováním aventinského nakladatelství do Purkyňovy ulice č.6 začátkem ledna 1927. Název knihy, jak sám autor tvrdí, je na místě. Toto období je plné rozkvětu, ideálů, mládí a neomezených možností.⁴⁹ Druhý díl, nazvaný *Ohňostroj*, vznikl v období od listopadu 1965 do října 1967. Štorch-Marien zde vypráví o počátcích v Purkyňově ulici, dále např. o vzniku Studia a Musaionu, počátcích finančních problémů a své vyprávění končí návštěvou Benátek v létě 1931. Stejně jako v první knize i zde poslední větou odkazuje na díl následující: „Nevím, jak dlouho trvala ta podívaná, když najednou ohňostroj začal pohasínat,

⁴⁷ Bregant, Michal: *OŠM a film*. In: *Aventinská mansarda: Otakar Štorch Marien a výtvarné umění*. Praha 1990, s. 88.

⁴⁸ Štorch-Marien, Otakar: *Sladko je žít*. Praha 1992, s. 367.

⁴⁹ Tamtéž. s. 366.

poslední světelné slzy skanuly do moře a ve mně i kolem mne se rozestřela tma.“⁵⁰ *Ohňostroj*, díky časovému rozmezí, které zachycuje leden 1927 až léto 1931, bude základ, ze kterého v této kapitole budu vycházet. Otakar Štorch-Marien se zde ke Studiu několikrát obrací a vzpomíná na první období, kdy poprvé myšlenku na Studio prodiskutoval se svými spolupracovníky – Karlem Smržem a Františkem Muzikou. Poslední díl autobiografické trilogie, jak jsem již naznačila v úryvku z druhého dílu, se jmenuje *Tma a co bylo potom*. Tu psal v letech 1968 až 1970 a zachycuje události od podzimu 1931 po autorovu současnost, v níž sepisoval své memoáry. Píše o prvních větších problémech nakladatelství, o smutném uzavření Aventinské mansardy, o zániku samotného Aventina, o své rodině a hodnotí zde i svou literární tvorbu. Dalším vzpomínkovým textem, ve kterém Štorch-Marien odkazuje na Studio, je text o Karlu Smržovi z učebního textu pro vysoké školy, který uspořádal Doc. Václav Wasserman *Karel Smrž-Sborníček*. Zde Štorch-Marien vzpomíná na blízkého přítele a také na dobu, kdy spolu Studio vydávali.

První zmínku o Studiu v autorových vzpomínkách nalezneme v *Ohňostroji* na straně 162. Vypráví o létě strávené s manželkou a tehdy pětiletým synem v Harrachově, kde jej navštívili dva jeho nejbližší přátelé a spolupracovníci K. Smrž a F. Muzika. Štorch-Marien popisuje, jak spolu strávili několik krásných dní, během kterých například Smrž natáčel jeho syna u Mumlavského vodopádu, při hraní v autě. Formou, kterou tyto příhody líčí, je poznatelné, že byl tehdy Štorch-Marien opravdu šťastný. Dále pokračuje: „Ty harrachovské hodiny nezaplňily však jen zábavy a hry. Byly tu i večerní sedánky, při nichž se tak krásně hovořilo o plánech do budoucna. A tam se tehdy podrobně konkretizovaly ve společné diskusi i mé představy o dvou časopisech skutečně světové úrovně, a to jak po stránce obsahové, tak technické.“⁵¹ Dle autorových vzpomínek oba přátelé představou filmového a výtvarného časopisu byli nadšeni a oba mu rádi okamžitě přislíbili redaktorskou pomoc.

⁵⁰ Štorch-Marien, Otakar: *Ohňostroj*. Praha 1992, s. 458.

⁵¹ Tamtéž. s.163.

Bylo též domluveno, že Muzika si vezme na starost grafickou úpravou časopisů, které budou tištěny na křídovém papíru v Průmyslové tiskárně pod dohledem Methoda Kalába⁵². Další jejich úvahy vedly k rozmyšlení názvů a jako nejdůležitější hledisko Štorch-Marien uvádí dobrou výslovnost ve všech jazycích, pro které do budoucna plánoval tyto časopisy distribuovat – francouzština, angličtina a němčina. Zajímavé je, že neuvažoval o ruštině. To dle mého názoru souvisí s tehdejšími československo-ruskými vztahy neboť ČSR oficiálně neuznávala SSSR jako stát. To se změnilo až rokem 1934, kdy jako jeden z posledních států světa i Československo uznalo bolševický stát *de iure*. Nakonec tedy vymysleli názvy, nám již známé, *Musaion* a *Studio*. Takto popisuje první debaty. Otázkou je, do jaké míry jsou tyto vzpomínky objektivní a nezměněné časem nebo samotným Štorch-Mariem. Ať už je to jakkoli, vzpomínky jsou to vskutku idylické.

V této části knihy se autor zastavuje u zajímavých filmových osobností, která za léta působení v nakladatelské a filmové publicistické činnosti potkal a o některých z nich napsal i články do *Studia*. První, na kterého vzpomíná, je Josef Šváb Malostranský. Jeho vzpomínky jsou zde podány rekonstrukcí rozhovoru⁵³ se Švábem, kde se ho ptá na jeho různé filmy a zážitky z natáčení s Kříženeckým⁵⁴. Další osobou jeho zájmu je Anny Ondráková, které je věnován nejeden článek ve *Studiu*. Ondrákovou popisuje jako velmi skromnou, milou osobu, která ačkoli „měla už nejeden úspěch za sebou, nedělala ze sebe primadonu“⁵⁵. Zmiňuje se i o Jarmile Vackové či Dolores del Rio a její návštěvě Prahy v roce 1928. Z mého hlediska jsou však nejzajímavější jeho vzpomínky na Lídu Baarovou, kterou znal ještě jako mladou neznámou studentku na pražské konzervatoři. Tehdy používala ještě své pravé jméno Lída Babková. Štorch-Marien ji poprvé viděl v učebně pražské konzervatoře při recitování Erbenovy

⁵² Grafik, ilustrátor, bibliofilský specialista. Průkopník nových směrů české typografie, nejznámější typ písma je jeho antikva.

⁵³ Udává, že jejich rozhovor dostal od Šváb později písemně a tudíž jej může rekapitulovat zcela spolehlivě.

⁵⁴ Režisér prvních českých filmů. Jeho dvorním hercem byl Josef Šváb Malostranský. Filmy: *Dostaveníčko ve mlýnici* (1898) či *Smích a pláč* (1898).

⁵⁵ Štorch-Marien, Otakar: *Ohňostrojí*. Praha 1992, s.169.

Polednice. Byl jí natolik oslněn, že napsal *Kurzívu radostnou*, která vyšla v lednu 1931 v Rozpravách Aventina, ve které Babkovou popsal jako herečku s obrovským potenciálem.⁵⁶ Za nějaký čas se mu ozval režisér Krňanský, který na základě tohoto článku vybral Lídu Babkovou do svého nového filmu, který se jmenoval *Kariéra Pavla Čamrdy*. Dále ji však líčí již jako Lídu Baarovou jako vrchní primadonu, na kterou se muselo stále čekat, jež neměla ani kapku vděčnosti vůči Štorch-Marienovi, který si částečně přisvojuje její objevení. Připojuje také odstavec, kde odkazuje na její vztah s Josephem Goebblesem, který jen nezaujatě popisuje. Vzpomíná na událost z roku 1939, kdy byl na návštěvě v Berlíně. Zaslechl prý rozhovor vyšší německé společnosti, jak diskutující o Baarové a nazývají ji hanlivým pojmenováním převážně díky jejímu českému původu. Štorch-Marien dodává, že „nějaká příslušnice „vyšší“ rasy by asi nikomu nebyla vadila“⁵⁷.

Další zmínkou o Studiu v této knize je pak na 199 straně, kde Štorch-Marien oznamuje vydání prvních ročníků časopisů, o kterých diskutovali při pobytu v Krkonoších. Na dalších stranách se ke Studiu vrací a píše o něm krátký referát. Vyzdvihuje světové uznání této revue, která dle Štorch-Marienových slov neměla předchůdce v Československu a i ve světě jen málo konkurujících časopisů. Zmiňuje se o první reprodukci a článku časopisu, o vysoké úrovni, jak obrazové tak i textové, kde jmenuje několik světoznámých osobností, jejichž články jsou ve Studiu copyrightované.⁵⁸ Ještě jednu zmínku nalezneme na straně 430 ve spojitosti s dr. Otto Rádlem, kterého zmiňuje jako nástupce Ing. Karla Smrže, jenž se musel díky pracovní zaneprázdněnosti vzdát tohoto postu. Poslední odkaz na toto filmové revue je ve třetím díle autobiografie a poukazuje na pozastavené

⁵⁶ Štorch-Marien, Otakar: *Ohňostrož*. Praha 1992, s. 179.

⁵⁷ Tamtéž. s. 182.

⁵⁸ Tamtéž. s. 203-204.

vydávání několika časopisů – Nové směry, Studio, Aventinský magazín, Rozpravy i u Musaion, se kterým se ale ještě počítalo do budoucna, až bude lepší finanční situace⁵⁹.

Otakar Štorch-Marien také vzpomíná na Studio ve stati věnované Karlu Smržovi, jejich přátelství a společnému působení v Aventinu ve Sborníčku Václava Wassermana. Jejich spolupráci a vztah popisuje: „... přišel ke slovu odborník na slovo vzatý a jednak člověk charakterově vzácné kvality. To nebyl jen „pan redaktor, pak přispívatel“, to byl ryzí člověk se srdcem zaníceným pro věc a její spravedlnost, kamarád a přítel, ochotný se exponovat až do úmoru – ne pro koruny honorářů, ale šlo o společnou věc po stejné linii“⁶⁰. Dle této výpovědi a již z předešlého líčení povahy jejich vztahu lze vyvodit, že jejich vzájemný vztah byl opravdu vřelý, plný vzájemného uznání a obdivu. Přibližuje také diskuze v aventinském nakladatelství o detailní podobě tohoto časopisu, které vedli ještě s Františkem Muzikou, nadšení, které všichni tři prožívali, když spolu četli komentáře zahraničního filmového tisku.⁶¹ Tento medailon uzavírá vzpomínkou, nám již známou, na jejich společný pobyt v Harrachově a na Smržův krátký film, jehož hlavním protagonistou je Štorch-Marienův syn. Zde však uvádí období druhé poloviny třicátých let. To však nekoresponduje se zařazením této vzpomínky v *Ohňostroji*, která je zařazena do léta 1927 a k ní příběh o prvním společném rozhovoru nad Studiem a Musaionem. Vysvětlení, které považuji za nejpravděpodobnější je, že se Štorch-Marien v tomto memoriále přepsal.

Ze všech těchto vzpomínek usuzuji, že vydáváním této filmové revue se splnil další jeho sen v nakladatelské a kulturní činnosti. Jeho zájem o film se průběhem dvacátých let stupňoval a dle mého názoru si nemohl lépe představit konec tohoto desetiletí než publikováním

⁵⁹ Světová krize hospodářská a finanční zasáhla ČSR na přelomu dvacátých a třicátých let. Aventinum počínalo mít finanční problémy již roku 1931, ale plně se projeví až v následujícím roce. Aventinum pořádalo značně nevýhodné výprodeje, zavřelo Aventinskou mansardu a jak již bylo řečeno zastavila vydávání časopisů a novin.

⁶⁰ Štorch-Marien, Otakar: *Karlovi Smržovi in memoriam*. IN: Václav Wasserman: *Karel Smrž-Sborníček*. Praha 1958, s. 31.

⁶¹ Tamtéž. s. 32.

článků světoznámých filmových osobností, ale i domácích publicistů, jeho přátel. Ačkoli jeho postoj ke Studiu byl stoprocentně kladný nebo nadšený, považuji rozsah vyprávění v jeho vzpomínkách za nikterak odpovídající tomu, jak velkolepě o něm mluvil a jaký význam měl ve své době.

4. ROČNÍK I. 1928 – 1929

„Ten, kdo se zapsal ve vyznavače celuloidových tragedií, celuloidového jasu a štěstí, má v Studiu věc přímo nepostradatelnou. Jsem přesvědčen že první ročník Studia bude hledán jednou vášnivě v aukcích a draze přeplácen. V. Jarka v Mor. nár. novinách“⁶². Uvedené věty jsou součástí reklamy na celý první ročník Studia v Rozpravách Aventina. V. Jarka⁶³, když toto o Studiu napsal, nemohl tušit, jak blízko pravdy byl. Dnes je tento časopis již raritou⁶⁴.

Vydání prvního čísla předcházela reklamní kampaň spočívající v opakovaném upozorňování čtenáře Rozprav Aventina o nově vycházejících časopisech – tedy nejen Studia, ale i Musaionu, jenž má podobný status ve světě výtvarného umění jako Studio ve filmovém. Texty, které měly upoutat čtenáře a přispět k tomu, aby si revue zakoupil, jsou jednoznačně explicitní a domnívám se, že i v širším měřítku pravdivé. Štorch-Marien se snažil lidi přilákat, ale neupadat do líbivého kýče. V reklamě se tedy můžeme dočíst:

Reprezentační filmová revue světové úrovně.

Vynikající spolupracovníci čeští i zahraniční.

Množství reprodukcí – Bezvadná úprava.

Prvotřídní tisk Průmyslové tiskárny na křídovém papíře.⁶⁵

Pokud však tvrdím, že tento text je v širším měřítku pravdivý, tehdy ještě nebyl. Štorch-Marien nevěděl, jakým způsobem bude v zahraničí a doma tento ambiciózní kriticko-filmový počín přijat. Mohl pouze doufat a věřit ve svou vizi a vizi jeho redakce. Další věta o vynikajících spolupracovnících je bezesporu pravdivá. V prvním čísle jsou pouze články od tuzemských autorů jako Karel Smrž, který byl i redakčním tajemníkem, Václav Tille či sám Štorch-Marien. Články od zahraničních autorů se objevují až od druhého čísla. Filmové fotografie, které doplňují články, jsou v každém čísle. Například hned v prvním můžeme nalézt 23 takovýchto fotografií.

⁶² Rozpravy Aventina 5, 29.1.1930, č. 18, s. 206.

⁶³ Žurnalista píšící pro Rozpravy Aventina.

⁶⁴ Nejvíce se cení pokud sbírka obsahuje všechny tři ročníky. Cena ročníku se pohybuje od tří tisíc a výše dle zachované kvality.

⁶⁵ Rozpravy Aventina 4, 1928, č. 4, s. 63.

Když celkově shrneme tento reklamní slogan můžeme říci, že nelže. Již první číslo je toho důkazem - články od známých filmových teoretiků, celostránkové kvalitní reprodukce, kvalitní tisk.

Štorch-Marien sepsal ke Studiu programové prohlášení. Objevující se hned v prvním čísle, ale také na reklamních poutačích v Rozpravách⁶⁶. „STUDIO, měsíční revue pro filmové umění, bude sloužiti filmu v první řadě jako produktu uměleckému, neboť film je uměním stejně jako hudba, malířství, poesie. Film je uměním pohybu a myšlenky, jsa současně souhrnem mnoha krás. Proto mu patří významné místo v kultuře moderního člověka. Studio bude revue kosmopolitické úrovně. Nebude se zabývati malichernostmi a osobními ješitnostmi, ale tvůrčími klady a fakty s filmem souvisejícími. Což jest dostatečným programem.“⁶⁷ Na základě tohoto krátkého programu lze určit, o co se tímto velkým počinem Štorch-Marien snažil a jakým způsobem se k filmu stavěl. Je evidentní, že Štorch-Marien měl k filmu velmi kladný vztah a považoval jej za stejně hodnotné umění jako hudbu či divadlo, které na rozdíl od filmu měly za sebou již dlouhou historii. Jeho ideou nebylo vytvoření jen „obyčejné“ tuzemské filmové revue ale mezinárodní úspěch, který by přesahoval hranice česko-slovenského státu.⁶⁸

4.1 Obsahová struktura prvního ročníku

Lze říci že všechna čísla jsou stejně rozdělena na články a pravidelné rubriky. Pravidelné rubriky se dále člení na *Nové filmy*, *Filmy československé*, *Filmy zahraniční*, *Literatura*, *Informace*, *Víte,že ...*, *Filmová technika*, *Z revuí a časopisů*, *Film a kultura*.

V časopise je nejvíce prostoru vyhrazeno článkům, které tvoří s přidanými fotografiemi sedmdesát až osmdesát procent obsahu každého čísla. Články lze dále dělit na odborné, které psaly osoby filmu rozumějící i na teoretické úrovni, a na populárně-naučné/laické,

⁶⁶ Rozpravy Aventina 4. 1928, č. 5, s. 63.

⁶⁷ Studio I., 1928-1929, č. 1, rub titulní strany, nečíslováno. Dále v rámci prvního ročníku bude již v citacích ze Studia uváděno pouze číslo časopisu a citované strany.

⁶⁸ Štorch-Marien, Otakar: *Ohňostrož*. Praha 1992, s. 163-164.

ke kterým řadím články od hereček a herců. Odborné články jsou především od českých filmových teoretiků, kritiků, spisovatelů jako byl například Karel Smrž⁶⁹, Václav Tille⁷⁰, Vladimír Raffel⁷¹ či Karel Teige⁷², ale také od světově známých osobností jako byl Sergej M. Ejzenštejn⁷³ či Vsevolod Pudovkin⁷⁴. Tyto osobnosti píší převážně o filmové estetice⁷⁵, technických postupech⁷⁶, o významných režisérech té doby⁷⁷ nebo o různých zajímavostech z filmové oblasti⁷⁸. Přesto nemůžeme říci, že by tyto osobnosti psali pouze vědecké, objektivní články. Objevují se i články určené pro naprosté laiky⁷⁹. Druhým typem článků, jak již bylo řečeno, jsou články od herců či hereček, ale i režisérů, kteří nepíší o filmu z vědeckého hlediska, ale spíše prezentují vlastní zkušenosti s filmem, jakým způsobem hrát ve filmu, které tendence a směry jsou ve filmu moderní či čemu se vyhnout. Píší tedy vlastní zkušenosti vyprávěcí formou. Film a vědomí o něm nijak nerozšiřují na vědecké úrovni.

Z pravidelných rubrik je nutné zmínit dvě nejčastější, které se objevují v každém čísle a to *Nové filmy* a *Informace*. *Nové filmy* je rubrika zabývající se recenzemi nových filmů, ať už zahraničních nebo československých. Lze říci, že se jedná z hlediska dnešní terminologie spíše o jakési „minirecenze“, které se snaží čtenáři osvětlit, co od snímku očekávat. Jsou dílem nejen Otakara Štorch-Mariena (OŠM) či Karla Smrže (ksž), ale i jiných teoretiků a častých přispívatelů jako byl Jan Kučera (Jan Kra), Karel Santar (-ar) či Lubomír Linhart (Lht.). Tato rubrika lze porovnat s *Filmy*

⁶⁹ Filmový teoretik, kritik, redaktor časopisů Studio, Kinorevue.

⁷⁰ Spisovatel, filmový teoretik, literární kritik, profesor srovnávací literatury na Univerzitě Karlově.

⁷¹ Spisovatel, filmový teoretik a publicista.

⁷² Kritik a teoretik umění, publicista a překladatel.

⁷³ Ruský režisér, filmový teoretik. Nejznámější filmy: Křižník Potěmkin(1925), Deset dní, které otřásly světem(1927), Generální linie(1929).

⁷⁴ Ruský režisér, filmový teoretik. Nejznámější filmy: Matka(1926), Konec Petrohradu(1927), Bouře nad Asií(1928).

⁷⁵ Teige, Karel: *K estetice filmu*. č.6, s. 166-171. *K estetice filmu* se Teige vrací i v dalších čtyřech číslech.

⁷⁶ Kučera, Jan: *Forma zvukového filmu*. č.8, s. 242-245.

⁷⁷ Kučer, Jan: *Raymond Griffith*, č.3, s. 76-77.

Linhart, Lubomír: *Vsevolod Pudovkin*. č.6, 164-165.

⁷⁸ Strass, Karel: *Atelier v Joinville le Pont*. č.3, s. 85-88.

⁷⁹ Smrž, Karel: *Muž, kterému ze všech mužů na světě sluší frak*. č.1, s. 20-21.

v Rozpravách Aventina⁸⁰. Korespondující je zde délka těchto recenzí, tvůrci i záměr.

Informace představují pak různé události významné pro filmové dění od založení nové produkční společnosti, účasti režiséra na konferenci, návštěvě významného herce Československa až po vydání knihy s filmovou tematikou. Je to směsice události, které danému žurnalistovi/teoretikovi přišli důležité. Tato rubrika je dělená do kapitol dle zemí, ve kterých se tyto události odehrály. Vždy začíná Československem, kterému se z osmdesáti procent věnoval Karel Smrž, zbývajících dvacet procent není podepsáno, ale dle literárního stylu se mohu domnívat, že i tyto stati sepsal Smrž. Další části byla Amerika, Francie a Německo, kde se autoři často střídali a tudíž nelze určit hlavního tvůrce. SSSR se naopak převážně věnoval Lubomír Linhart⁸¹. Další země se pak často i proměňovaly, lze zde najít země jako Polsko, Belgie, Rumunsko, ale i více exotická Uruguay.

Méně častá rubrika je *Víte, že ...*, která se objevuje z deseti čísel v sedmi. Dle mého názoru je zde pouze pro pobavení a pro nepřiliš těžké poučení čtenáře o filmových zajímavostech, o čemž vypovídá i délka této rubriky, která zabírá vždy jen pár řádků jedné či dvou stránek. V prvním čísle se můžeme dočíst „Víte, že ... kapitál, investovaný do amerického filmového průmyslu dostupuje jen v Kalifornii částky asi 1.125,000.000 dolarů?“⁸². Takto jsou koncipovány i ostatní otázky.

S filmovou literaturou se setkáváme v rubrice *Literatura*, kterou nalezneme v čísle tři, čtyři, pět, šest a devět. Tato rubrika je specifická tím, že si jí vezme v každém čísle jeden autor a vtiskne ji svým pojetím a výběrem knih specifičnost. Lubomír Linhart se ve třetím čísle už typicky věnuje ruskému filmu, Štorch-Marien pak nové knize Karla Smrže: *Jak se vlastně dělá film*. K této recenzi na Smržovu knihu je přidán článek také hodnotící práci Smrže od Dr.I.

⁸⁰ Krátké recenze na nové tuzemské ale i zahraniční filmy.

⁸¹ Byl mluvčím skupiny Levá fronta-organizace českých levicově zaměřených intelektuálů založená roku 1929. Cílem této skupiny byla propagace socialistických myšlenek a organizovat spolupráci intelektuálské společnosti s dělnickou třídou.

⁸² Rubrika *Víte, že...* . č.1, s. 21.

Hontyho. V dalším čísle Karel Smrž probírá knihu, která má být učebnicí pro ty, co chtějí pracovat u filmu po technické stránce. I v šestém čísle se Smrž (ksž) věnuje především knihám s technickou tematikou a přikládá k tomu kratší recenzi na novou knihu Charlieho Chaplina: *Hurá do Evropy!*. Na páté rubrice *Literatura* se podílel dle mého názoru a zkratky ST Julius Schmidt, který zde přibližuje nejen přehledovou knihu amerického filmu, ale i knihu o národním filmovém hospodářství.

Dle mého názoru je také zajímavá rubrika *Filmová technika* spravovaná Karlem Smržem. Objevuje se pouze ve čtvrtém a pátém čísle. Smrž se zde snaží reprezentovat a seznámit čtenáře s novinkami v oblasti filmového technického vývoje. Dle úrovně popisu dané problematiky se domnívám, že se v této rubrice neobrací ani tak ke čtenářům-laikům, ale spíše k čtenářům-odborníkům, kteří vlastní kino či produkční společnost. K tomuto závěru mě vede fakt, jak odborně prezentuje danou problematiku. Ve čtvrtém díle se můžeme dočíst o zvukovém filmu, který se v dané době rozšířil a o problémech, které můžou s jeho promítáním nastat. Smrž doporučuje, jak daný problém vyřešit prakticky a odkazuje také na časopis, kde se může čtenář zabývajícím se touto tematikou dozvědět více.⁸³

4.3 Grafická úprava a František Muzika

V grafické úpravě aventinské filmové revue nesmí být opomenuto jméno velkého výtvarníka, malíře, umělce a fotografa Františka Muziky, který byl jedním ze třech nejzásadnějších mužů této aventinské produkce. Je to právě jeho zásluhou, že časopis byl graficky uspořádán do této finální podoby.

František Muzika se narodil 26. června 1900 v Praze a zemřel 1. listopadu 1974 tamtéž. Přípravu na budoucí povolání výtvarníka započal roku 1918, kdy byl přijat do přípravy na Akademii výtvarných umění. O rok později již byl oficiálně přijat do

⁸³ Smrž, Karel: *Zvukový film*. č.4, s. 122.

všeobecného studia. Jeho první obrazy jsou ovlivněny fauvismem a Cézannem. Byl také členem Devětsilu, kde se seznámil např. s Josefem Seifertem, Karlem Teigem či Aloisem Wachsmannem. Svou tvorbou se rozchází s požadavky profesora Krattnera a odchází do ateliéru sochaře Jana Štursy. Roku 1922 se účastnil Jarní výstavy Devětsilu, kde prezentuje své dílo 12 obrazy. Se studiem na Akademii končí roku 1924 a odjíždí na roční pobyt do Paříže, kde se přátelí s Janem Zrzavým či Bohuslavem Martinů. Když se v září následující roku vrací zpět do Prahy, stává se externím redaktorem výtvarné sekce Rozprav Aventina. Zde se poprvé dostává k práci pro aventinské nakladatelství, ve kterém zůstává až do jeho zániku. Od roku 1927 je jeho výtvarným redaktorem⁸⁴ a graficky pro něj upravuje v následujících letech většinu publikací. Zároveň dále kreslí karikatury, píše do výtvarné rubriky aventinských Rozprav a zasloužil se o vznik Aventinské mansardy, ve které také vystavoval svá umělecká díla. Na přelomu desetiletí spoluredigoval výtvarné revue *Musaion* a ve *Studiu* měl, jak již bylo řečeno, za úkol grafickou úpravu. Roku 1930 probíhala jeho první samostatná výstava v Aventinská mansardě, která zobrazuje jeho přechod od lyrického kubismu k imaginativnímu. Muzika se však neorientoval pouze na knižní grafiku. V letech 1927 – 1947 vytvořil na 107 divadelních scénických výprav. Za druhé světové války mu byla jeho výtvarná činnost zakázána na základě směrnicích o tzv. zvrhlém umění. Tehdy maluje tragické obrazy o smutném osudu československého národa plné deprese a snové nereality. Na veřejnosti působí pouze jako divadelní scénograf a knižní grafik. Po válce se stává učitelem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, účastní se výstavy v Praze, kde představuje své válečné umění a též prezentuje své dílo na výstavě v Paříži. Za své dílo byl několikrát odměněn státními i mezinárodními cenami.⁸⁵

⁸⁴ Příklady knih, které pro Aventinum ilustroval: J. Mařánek: *Kouzelný deštník*. 1928.; K. Biebl: *Nový Ikaros*. 1929.; V. Závada: *Pašijový týden*. 1930.

⁸⁵ Šmejkal, František: *František Muzika. Obrazy, kresby, scénické návrhy, knižní grafika*. Katalog k výstavě. Praha 1981, nečíslováno.

V druhé polovině dvacátých let se Muzika stává kvalifikovaným knižním grafikem. Roku 1927 dostal nabídku od Štorch-Mariena, aby spolupracoval s Aventinem. Tímto získal nejen finanční zajištění po skončení Akademie, ale též se dostal do uměleckého světa v podobě každodenních styků s tiskárnami, papírnami či písmolijnami. To byly zkušenosti, ze kterých čerpal po zbytek života. Pro Štorch-Marienovo nakladatelství pracoval šest let a ačkoli byl smluvně vázán jen na dvě hodiny denně, pracoval a dělal pro něj mnohem víc.⁸⁶ Jeho vztah k Aventinu a Aventinské mansardě, kde vystavoval některá svá díla, byl velkorysý. Upravoval většinu aventinských knih a edic, navrhoval řadu propagačních materiálů a plakátů a zároveň vytvářel grafickou úpravu mnohých časopisů, které v tomto nakladatelství vycházely⁸⁷. Na aventinských Rozpravách a Musaionu se podílel redakčně i autorsky. Musaion, vzhledem k jeho výtvarnému zaměření, v letech 1929 – 1931 spoluredigoval. Jeho cílem bylo vytvořit z Musaionu stejně tak, jak tomu bylo i u Studia celosvětovou revue. Muzika pro tento časopis vybíral nejlepší světové i tuzemské reprodukce. Snažil se o vysokou kvalitu zobrazení a psal k nim také nejrůznější komentáře. Jak již bylo řečeno Muzika se též podílel na činnosti Aventinské mansardy, kde uspořádal nejednu výstavu.⁸⁸ Mansarda byla jednou z nejprogresivnějších soukromých galerií francouzského typu u nás. Vystavovali zde takoví umělci jako Josef Čapek, Emil Filla, Adolf Hoffmeister či Jan Zrzavý. Otakar Štorch-Marien na počátku třicátých let uvažoval o zřízení francouzské pobočky Mansardy a vydávání Musaionu jako mezinárodní výtvarné revue ve čtyřech jazycích. Tyto velkolepé plány zmařilo předčasné uzavření této galerie způsobené finanční krizí Aventina. Je nutné však říci, že největším Muzikovým přínosem byla nová grafická koncepce knižních úprav odvozená z konstruktivismu, která vtiskla aventinské produkci moderní profil. Tento styl se ostře vyhraňoval proti dosavadnímu pojetí aventinských grafiků jako byl Vratislav Hugo

⁸⁶ Šmejkal, František: *František Muzika. Kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha 1984, s. 150.

⁸⁷ Filmové revue Studio, Rozpravy Aventina, Musaion, společenské časopisy Gentleman a Aventinský magazín, dále ještě magazín pro výtvarnou výchovu Nové směry.

⁸⁸ Výstava malíře Bohumila Kubišty.

Brunner a Svatopluk Klír se svým ornamentalismem či Josef Čapek, jehož práce ačkoli modernější stále tkvěla v expresionismu.⁸⁹

Graficky jsou jednotlivé díly uvedeny titulní stranou, kde je zvětšena a zabarvena určitá fotografie korespondující s obsahem daného čísla. Na titulní straně dále najdeme v horní části strany velkým tučným písmem nápis STUDIO a na spodní straně nápis Aventinská filmová revue č.1-10. Graficky působí velmi jednoduše, kompaktně a umělecky vyváženě. Na rubu této titulní strany jsou faktické údaje o časopisu. Popis studia ve čtyřech jazycích, jež je dílem Otakara Štorch-Mariena. Dále zde můžeme nalézt kolik stojí předplatné této filmové revue v Československu a kolik v zahraničí⁹⁰, a také zjistit, kdo je vydavatelem a redaktorem: Dr. Otakar Štorch-Marien, redakčním tajemníkem: Ing. Karel Smrž a místo vydání a redakce: Aventinum, Praha II – Purkyňova 6, telefon 287-3-7. Pokud jde o vydání jednotlivých ročníků – tak zde můžeme nalézt obsah jednotlivých čísel rozdělené dle článku a jednotlivých pravidelných rubrik a seznam obrazů, které jsou v číslech použity⁹¹.

Obecně lze pozorovat, že reprodukce fotografií jsou na vysoké technické úrovni, což přisuzují dílu Františka Muziky, který měl toto na starosti nejen v Musaionu, ale i ve Studiu. Reprodukce jsou v různých velikostech od malých rozměrů až po celostránkové. Všechny mají popisky. Pokud je to fotografie zachycující okamžik z filmové natáčení, vždy je uvedeno, z jakého filmu pochází a to i ve třech dalších jazycích. Od druhého čísla se začíná zatím pouze výjimečně objevovat bližší určení, kdo danou fotografii vytvořil⁹² - Paramount, United Artists, Metro – Goldwyn – Mayer. Od čtvrtého čísla lze pozorovat, že tento popis bývá čím dál tím častěji. Další ne už tak výraznou grafickou stránkou jsou kresby, které ilustrují daný článek. Jsou však velmi výjimečné, konkrétně jsou v prvním ročníku pouze čtyři takovéto kresby. Vyznačují se jednoduchostí a tím, že jsou od tuzemských autorů. První je kresba od Adolfa

⁸⁹ Šmejkal, František: *František Muzika. Kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha 1984. s. 150-151.

⁹⁰ Československo – 10 čísel za 100 Kč, Zahraničí – 10 čísel za 150 Kč.

⁹¹ Jen v prvním ročníku je na 233 fotografií.

⁹² Foto „United Artists“ - Lupe Velez, č. 3. s. 87.

Hofmeistera⁹³ k jeho článku *Obecenstvo kin – Milenci*⁹⁴. Na černém podkladě bílí, obrysově znázornění objímající se milenci koukající se na bílé plátno. Dle mého názoru je zde tato kresba nadbytečná a výlučně použitá pro ukázkou autorova umění. To lze obecně použít i na ty další. Další je o dvě strany dále u článku Karla Smrže *Muž, kterému ze všech mužů na světě nejlépe sluší frak*. Tato jednoduchá kresba Františka Muziky zobrazuje galantního muže s knírkem ve fraku. Opět pouze ilustrující, nic nevysvětlující obraz, který zde vůbec nemusel být. Třetí taková kresba je opět dílem Adolfa Hoffmeistera a patří k jeho článku *Obecenstvo kin – Další a neřesti kina*⁹⁵, kde celkem zábavnou formou ukazuje různorodé osazenstvo kin od milenců, zainteresované diváky až po „spáče“. Narozdíl od první ilustrace je tato alespoň částečně zábavná a domnívám se, že na čtenáře zapůsobila jako výborný žert ze života. Poslední kresba je opět od Hoffmeistera k článku *Hvězdnaté nebe*⁹⁶. Minimalisticky zachycuje 5 hvězd a každé dává nějakou proprietu spojenou s filmovým světem hollywoodských hvězd - klobouk, brýle či hůlka. Opět celkem zábavné pojetí, ale nikterak neobohacuje či neprohlubuje fakticky daný článek.

V rámci grafické úpravy dvou časopisů pod Muzikovým dohledem lze najít výrazné podobnosti. Úprava úvodní strany je do značné míry totožná se studiovou. Název v horní části a nápis Aventinská výtvarná revue jsou shodné svým umístěním a také typem a velikostí písma. I zde je často reprodukce obrazu, který je uveden uvnitř čísla. Odlišné je však barevné pojetí. Celý první ročník má tyto úvodní reprodukce černobílé, zatímco ve Studio jsou použité barevné stylizace fotografických reprodukcí. Grafická úprava je dosti podobná i uvnitř čísel. Jsou zde také použité celostránkové i menší rozměry reprodukcí děl, stejný způsob jejich umístění v textu i typ velikosti písma. Jediný rozdíl pozoruji v množství použitých reprodukcí, které tvoří ještě vyšší procento z celkového obsahu čísla než u Studia.

⁹³ Zde použito Hofmeister, dále v ročníku uváděno již Hoffmeister.

⁹⁴ Hoffmeister, Adolf: *Obecenstvo kin – Milenci*. č. 2, s. 17.

⁹⁵ Hoffmeister, Adolf: *Obecenstvo kin – Další a neřesti kina*. č. 3, s. 83.

⁹⁶ Hoffmeister, Adolf: *Hvězdnaté nebe*. č. 4, s. 120.

Jeden z velkých nedostatků grafické úpravy Studia pak vidím v nesourodosti článků s fotografiemi. Není to příliš časté, ale objevuje se to například hned u prvního článku v prvním čísle. Článek Václava Tilleho „*Muži v říjnu*“ pochází ze dne 5. listopadu 1927 a vypráví o prvním promítání snímku s revoluční tematikou. Tam, kde by člověk hledal fotografie Ejzenštejna, jeho filmů či jiných snímků s touto tematikou, jsou fotografie G.B.Shawa a Ingmara Bergmana v Nice na lokomotivě, Anny Ondrákové v reklamní fotce na anglický film „*The Manxman*“ či plakátu amerického filmového nebe, kde v montáži od R. Myzeta můžeme nalézt hvězdy jako Charlie Chaplin či Dolores del Rio. Takovýchto případů je více. Na druhou stranu u mnohých článků fotografie s obsahem či autorem souvisejí. U článku *Pohlaví a moderní film* od Greta Garbo⁹⁷ je celostránková fotografie jí samotné.

4.4 Reklamy

Reklamní poutače tvoří výraznou součást adventinské filmové revue. Stejně jako dnes i ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století platilo, čím více reklamy, tím více bude finančních prostředků k realizaci časopisu nebo možnosti jeho rozšíření i na mezinárodní úrovni. Reklamy nikdy nejsou zařazeny do samotné textové části. Vždy jsou na konci čísla na tvrdém papíru, který je použit na úvodní a poslední stranu časopisu jako obal. Graficky pokud to však nejsou celostránkové poutače, jsou ohraničeny obdélníkovým rámem velikostí korespondující s tím jak je reklama obsáhlá a na finančních možnostech dané firmy. Ve zkoumání této problematiky nastal problém v určení do jakého čísla daná strana s reklamami patří, neboť jsem pracovala s ročníky, které byly uspořádány tak, že na konci byly veškeré jednotlivé reklamní listy a úvodní strany za sebou, neoznačené a dle mého názoru dosti neurovnané. Problém bude vyřešen tím, že v této kapitole nebudu přesně odkazovat, kde se daná

⁹⁷ Garbo, Greta: *Pohlaví a moderní film*. č. 4, s. 99.

reklama nachází, ale bude popsána do takové míry, že zájemce o toto téma při bližším průzkumu časopisu pozná, která reklama je popisována.

Reklamní poutače lze rozdělit do tří kategorií. První – reklamy informující o dění v Aventinu a nově vyšlých titulů, druhá – reklamy propagující nové filmy a filmovou techniku, a třetí kategorie zahrnuje všechny ostatní obecné reklamy, které s filmem nesouvisí. Lze konstatovat, že všechny tři druhy jsou rovnoměrně zastoupené v celém ročníku. Do prvního okruhu patří nejen reklamy upozorňující čtenáře Studia na nově vyšlé knihy⁹⁸, jejichž součástí je často stručný obsah a cena vydané knihy, a jiné vycházející periodika⁹⁹, ale v tomto ročníku také poutače na výročí vzniku Aventina¹⁰⁰. Do druhé kategorie řadíme reklamy velkých filmových firem, např. amerických United Artists, Paramount či francouzských Lutéce films. Jejich reklamy jsou převážně celostránkové popisující krátce dějovou linii filmu v českém a často i anglickém jazyce, hlavní herecké hvězdy a režiséra¹⁰¹. Jak již bylo řečeno do této kategorie patří také ostatní reklamy spojené s filmový světem. V tomto ročníku jde o celostránkové reklamy Phillips. Jedná se o reprodukce zaměřené na zvukovou techniku filmu, který byl v dané době na vzestupu. Nejprve je to reklama na Radio „2514“, které je zde vyfoceno a zabarveno do žlutooranžova, dále Národní přijímač a pod tím nápis: *Národní přijímač Phillips ... ten mi scházel!!*, a poslední z této kolekce celostránkových reprodukcí je reklamou na další Radio, které nyní drží Conrad Veidt¹⁰² a ručně píše: *1929. Tonfilm – Radio – Phillips – ohne Phillips kein Radio – ohne Radio kein Tonfilm. Mit dank herzlich Conrad Veidt*¹⁰³. Tato sada reklam patří dle mého názoru k nejvýraznějším a nejlépe provedeným

⁹⁸ Konstantin Biebl: Nový Ikaros, Romain Rolland: Hudebníci minulosti.

⁹⁹ Revue pro moderního muže Gentleman, výtvarná revue Musaion.

¹⁰⁰ Upozornění na desáté výročí Aventina, ke kterému byl vypracován seznam všech doposud vydaných titulů.

¹⁰¹ Paramount Film: William Wellman-The Wings; United Artists: Henry King-Vykřičená žena.

¹⁰² Německý herec, v roce 1929 u nás známý hlavně z expresionistických filmů Kabinet dr. Caligariho(1919) a Orlovky ruce(1924) Roberta Wiena, Kabinet vozkových figurín(1924) od Paula Leniho či Pražský student(1926) od Henrika Galeena.

¹⁰³ Překlad: Zvukový film – Radio – Phillips – bez Phillipse není radia – bez radia není zvukového filmu. S díky srdečně Conrad Veidt.

reklamním poutačům tohoto ročníku. Třetím typem jsou reklamy s filmem naprosto nesouvisející. Lze vypořádat, že jisté reklamy se objevují téměř v každém čísle¹⁰⁴. Až na výjimky jsou tyto reklamy spíše menších rozměrů sponzorovány menšími firmami. Jednou z těchto výjimek je celostránková reklama na motocykl Standard, na které je reprodukce malých rozměrů zachycující mladého muže na motorce a velkým písmem slogan: *I Vy můžete takto snadno užívatí svůj weekend s motocyklem Standard*. Tato reklama však není ani zdaleka na první pohled tak poutavá jako reklamy Phillips.

¹⁰⁴ Zábavní podnik Casablanca, Anglická obuv firmy G. M. Tebbut son LDT. Co. Northampton, kadeřnictví Vogel a Vorel.

5. ROČNÍK II. 1930-1931

Na první číslo druhého ročníku aventinské filmové revue najdeme reklamu v Rozpravách Aventina ze dne 16. ledna 1930.¹⁰⁵ Ta oznamuje čtenáři, že první číslo vyjde již koncem ledna. O dva týdny později se v Rozpravách¹⁰⁶ objevuje nové oznámení, které přesouvá vydání prvního čísla až na první týden v únoru. Poslední číslo ročníku pak bylo vydáno v únoru 1931. Ačkoli se takto zdržel začátek druhého ročníku, neubírá mu to nic na jeho kvalitách, které si sebou přináší již z prvního roku vydávání. Celkový počet, 10 čísel, je stejný jako u prvního ročníku a ačkoli to byl měsíčník v letních měsících- červenci a srpnu- nevycházel.

Novinkou tohoto ročníku je změna redakčního tajemníka Ing. Karla Smrže na Dr. Otto Rádla. Štorch-Marien ve druhém dílu své autobiografie o Rádlovi napsal: „Tento mladý doktor práv se horlivě účastnil literárního, divadelního a filmové života jako duchaplný komentátor a břitký kritik. Spolupracoval hlavně s Přítomností a Rozpravami a stal se dokonce i spoluredaktor nového ročníku Studia, když Karel Smrž pro naléhavé zaneprázdnění odstoupil a omezil se na externí spolupráci s našimi časopisy.“¹⁰⁷ Karel Smrž pak ve svém životopise uvádí, že tehdy krátkou dobu pracoval jako technik u pražské filiálky americké společnosti „Pacent“ a zúčastnil se v té funkci montáže zvukových aparatur v pražských kinech Olympic, Konvikt a Belveder.¹⁰⁸ Domnívám se, ale že jeden z důvodů jeho odchodu z této pozice byla práce na jeho rozsáhlých *Dějínách filmu*, které vyšly 1933 v nakladatelství Družstevní práce

5.1 Obsahová struktura druhého ročníku

Druhý ročník je opět rozdělen na články a pravidelné rubriky. Články, stejně jako v prvním ročníku, můžeme rozdělit dvojím způsobem. Za prvé dle vědecké či laické úrovně a za druhé dle české či zahraniční provenience. Dle první kategorie mají převahu články vědecké a v druhé pak výrazně převažují práce od zahraničních autorů. Z českých přispívatelů se o české vědecké články zasloužili

¹⁰⁵ Rozpravy Aventina 5, 16.1. 1930. č.16, s. 182.

¹⁰⁶ Rozpravy Aventina 5, 28.1. 1930, č.18, s. 206.

¹⁰⁷ Štorch-Marien, Otakar: *Ohňostroj*. Praha 1992, s. 420.

¹⁰⁸ Smrž, Karel: životopisné údaje. In: Waserman, Václav: *Karel Smrž. Sborníček*. nečíslováno.

Otto Rádl¹⁰⁹, Vladimír Raffel, Karel Santar¹¹⁰ či Karel Smrž, který je zde zastoupen pouze jedním článkem¹¹¹ oproti prvnímu ročníku, kde je jich celkem pět. Překvapivě tu nemá žádný článek Otakar Štorch-Marien, který má v první ročníku dvě práce, a ani Karel Teige, významný filmový teoretik a kritik, jenž je v prvním ročníku zastoupen obsáhlým článkem na pokračování *K estetice filmu*, který se objevuje od šestého čísla až do konce ročníku. Je tedy vidět, že některá významná jména z této části mizí. Faktem je, že to nijak časopisu neubírá. Dává to naopak možnost více se prosadit jiným autorům jako byl například nový redakční tajemník Otto Rádl, který navzdory tomu, že měl vystudovanou vysokou školu právnickou a nikoli publicistiku či filozofii, byl filmovým odborníkem per excellence. Jeho odbornost a oddanost filmu se do Studia promítá skrze počet jeho článků – v tomto ročníku je jich šest a tím je nejvíce zastoupený autor- a ve vědecké úrovni jeho příspěvků. Výběr jeho témat je různorodý, nelze říci že by se na nějaký okruh filmového světa zaměřoval. Novinkou je také zavedení specializace čísla na jedno téma. Je to například šesté číslo časopisu, který je označen na titulní straně nápisem *Český film*. Začíná článkem Karla Smrže *Trochu historie českého filmu*, kde se Smrž věnuje počátkům českého filmu, Janu Kříženeckému a jeho dvornímu herci Josefu Švábovi Malostranskému, pokračuje dále přes různé produkční společnosti, které vznikaly až po první světové válce, část textu věnuje i Anny Ondrákové či Karlu Lamačovi. S přihlédnutím na délku textu, cca tři strany, je to celkem výstižný stručný filmový vývoj do roku 1930. Dalšími články jsou *České filmy v Paříži* od Dr. Jaromíra Jíry, *Filmová provincie ČSR* Jana Kučery, *Při pohledu z Evropy* Artuše Černíka a *Vývoj české filmové režie* Otty Rádla. Součástí tohoto speciálního čísla je soupis všech českých filmů od roku 1898 po rok 1929. Otto Rádl se pak ještě v rubrice *Nové filmy* vyjadřuje k účelu tomuto specifickému vydání. Účelem tohoto „českého“ čísla dle Rádla

¹⁰⁹ Právník, filmový kritik, autor scénářů a textů k filmovým písním. Redaktor časopisu Studio.

¹¹⁰ Filmový publicista a teoretik.

¹¹¹ Karel Smrž: *Trochu historie českého filmu*. In. Studio II., 1930-1931. č.6, s. 161-164. Dále budou opět použité jen údaje o čísle a straně.

je: „... položití pevné základy pevnému estetickému soudu o českém filmu a určení jeho hodnot. Neboť české filmové kritiky dosud není: vše, co bylo o českém filmu dosud napsáno, představuje pouze drů drobných referátů a monografických výseků, psaných namátkou při té které příležitosti, bez hlediska vývojového a beze smyslu pro zásadní vybudování stupnice hodnot, která je podstatou vši kritické tvorby.“¹¹² Zde se Rádl vyjadřuje nejen k cílům a důvodům, proč toto číslo vydali, ale také kriticky hodnotí stav tehdejší filmové publicistiky, která dle jeho hodnocení de facto neměla položené základy kritické tvorby. Specializaci má také sedmé číslo druhého ročníku s podtitulem *Ukrajinský film: Dovženkova Země*. Číslo se však tématu plně nevěnuje. Jsou tu tři články zaměřené na ukrajinský film a další tři už nikoli.

Pravidelné rubriky prošly také určitou změnou. Některé zůstaly stejné jako v prvním ročníku, se stejným či velmi podobným schématem a cílem dané rubriky. Jsou to rubriky *Nové filmy*, *Informace* a částečně i *Literatura*. *Informace* jsou pak odlišné v tom, že do sebe absorbovaly samostatné rubriky prvního ročníku, např. *Z revuí a časopisů*, *Film a kultura*. Název a rozsah rubriky *Literatura* se často mění, ale obsah je na stejné bázi jako v prvním ročníku – hodnotí nově vyšlé knihy k filmovému médiu. V devátém čísle se pak výjimečně věnuje filmovým zahraničním časopisům.¹¹³ Specifické je také u těchto rubrik střídavá obsáhlost, čímž je myšleno, že v každém čísle je odlišný počet stran věnované dané rubrice. V devátém čísle jsou věnovány *Novým filmům* tři stránky, v sedmém stránek pět a v šestém pouhé jeden a půl stránky. Zde je nutné se zmínit, že v těchto rubrikách zůstali častými přispívajícími jak Otakar Štorch-Marien, tak i Karel Smrž.

Úplně nová rubrika s názvem *Na okraj* se poprvé objevuje ve třetím čísle. Tato rubrika má podtitul *Poznámky k filmové estetice*. Přesně tak se dá tato nová část časopisu zkráceně charakterizovat. Je

¹¹² Rádl, Otto: *Poznámka k svazku věnovanému českému filmu*. č.6, s.191.

¹¹³ Santar, Karel: *Filmová literatura*. č.9, s. 288.

zahájena příspěvky Otty Rádla *Ke kritice zvukových filmů*¹¹⁴ a Vladimíra Raffela *K estetice filmu*¹¹⁵. Tyto příspěvky jsou krátké a reflektují stručný a výstižný názor autora na daný problém. V dalším čísle je už o poznání tato sekce delší a propracovanější. Vladimír Raffel s Ottou Rádlem byli nejčastější přispívatelé do této rubriky.

Další novou, spíše nepravidelnou rubrikou je *Avantgarda*, která je často řazena jako podkategorie rubriky *Informace*. Poprvé se objevuje v třetím čísle. Často to jsou jen několika řádkové informativní odstavce o současném dění v avantgardním filmu, např. kde, kdy a jaký byl promítán avantgardní film, informace o konferencích avantgardního filmu, představitelé tohoto směru.¹¹⁶ Tato rubrika se ještě objevuje v devátém a desátém čísle. Hlavním autorem je Alexander Hackenschmied.

Za zmínku určitě stojí také nepravidelná rubrika, která se objevuje pouze ve dvou číslech s názvem *Zprávy Filmklubu*. Ty se objevují ve čtvrtém a osmém čísle vždy v rozsahu jedné strany. Poprvé zde Otto Rádl popisuje podrobněji cíle, členy, postoje k filmovému médiu a také jakým způsobem se můžete stát členem tohoto klubu. Filmklub neboli Klub filmových referentů a publicistů vznikl 14. března 1930 v Praze a klade si za cíl rozvíjet nezávislou filmovou kritiku a publicistiku, podporovat umělecký i vědecký film ve všech možných odvětvích filmového oboru a soustřeďovat kolem sebe veškeré filmové spolupracovníky nejen české ale i zahraniční, kteří mají stejné cíle jako Filmklub. Rádl zdůrazňuje že spolek je nestrannický. Do čela výboru klubu byl zvolen Dr. Otokar Štorch-Marien. Dalšími členy výboru byli např. A. Urban(místopředseda), O. Rádl(jednatel), K. Smrž či L. Linhart. Za oficiální list Filmklubu bylo jednohlasně přijato Studio. Každý nový zájemce musel podat přihlášku buď ke Štorch-Marienovi nebo k Rádlovi. Výbor pak jednal o jeho přijetí a na základě kladného vyjádření, zájemce zaplatil 50 Kč

¹¹⁴ Rádl, Otto: *Ke kritice zvukových filmů*. č.3, s. 78-80.

¹¹⁵ Raffel, Vladimír: *K estetice filmu*. č.3, s. 80.

¹¹⁶ Hackenschmied, Alexander: *Avantgarda*. č.3, s. 92.

na celý rok nebo každý měsíc 5 Kč a byl oficiálně přijat za člena.¹¹⁷ Druhá strana v osmém ročníku obsahuje dva příspěvky. První je od Ottý Rádl a informuje o mezinárodním sjezdu kritiků v Praze a účasti filmových referentů. Nejprve hodnotí slabou účast, kdy jej zklamala malá účast zahraničních národů. Dále popisuje, čím se měl tento sjezd stát pro československé kritiky všech oborů – hudebních, výtvarných, filmových i divadelních. Měl se na něm ustanovit Svaz kritiků československých, který by sdružil v celek všechny kritiky a tím by mohli získat určitý vliv na kulturním a právním dění ve státě. To se však také neuskutečnilo a to z důvody špatné organizace a neopodstatnělé dominance hudebních kritiků, kteří ostatní kritiky mezi sebe nepouštěli. Jediné, co Rádl vyzdvihuje, je úroveň zahraničních referátů. Druhý příspěvek *Pražské demonstrace* od Jaromíra Jíry, představuje postoj Filmklubu k pražským demonstracím proti promítání německých filmů v Praze. V této věci se vyjadřují pro německý film a to ze dvou hledisek. První hovoří o kvalitě díla a druhý o obchodní stránce věci – film je především obchodní artikl.¹¹⁸

5.2 Grafická úprava

Všechny ročníky Studia měl na starosti František Muzika a tudíž jsou si po grafické stránce velmi podobné. V této kapitole tedy budou zhodnoceny především rozdílné aspekty s prvním ročníkem, ale i jejich shodné rysy.

Titulní strany jsou do jisté míry totožné. Opět jsou zde barevné reprodukce vybraných fotografií z daného čísla. Rozdílné jsou pouze po stránce rozměru. V prvním ročníku jsou velmi často použity na celou stranu a tudíž nemají viditelné orámování¹¹⁹. V druhém ročníku však tento formát není použitý ani jednou. Jsou zde vždy reprodukce v menších formátech s viditelným převážně bílým orámováním. Nápis STUDIO a jeho umístění je naprosto identický s prvním ročníkem, jen

¹¹⁷ Rádl, Otto: *Zprávy Filmklubu*. č.4, s. 128.

¹¹⁸ Rádl, Otto: *Filmoví referenti na mezinárodním sjezdu kritiků v Praze*. č.8, s. 256.

Jíra, Jaromír: *Pražské demonstrace*. č.8, s. 256.

¹¹⁹ Př. titulní strany prvního ročníku časopisů č.1, 2,3, 4, 7, 9.

je k němu přidán rok vydání. Ve spodní části titulní strany od prvního do šestého čísla je stejný nápis: Aventinská filmová revue a číslo časopisu. To se však mění od sedmého čísla, kdy je tento nápis změněn na: Aventinská revue pro film a fotografii a číslo vydání. Tato změna je však pouze minoritní a nemění celkový dojem z úvodní strany. Naopak spíše bylo lépe vystihnuto zaměření aventinského časopisu. Již v podkapitole o strukturním obsahu byly popsány speciální čísla(6,7) zaměřená na československý a ukrajinský film. To se promítá na první stranu v šestém čísle trojím nápisem: *český film/der tschechische film/le film tchéque* a v sedmém černým málo výrazným nápisem pod reprodukcí: *Ukrajinský film: Dovženkova Země*.

Rub této strany je opět popsán faktickými údaji o Studiu jako v prvním ročníku, ale ve větší míře se již na této straně uplatňují reklamní upozornění. Opět je zde obsah celého ročníku včetně seznamu použitých fotografií. Grafické uspořádání textového obsahu s reprodukcemi je srovnatelný s tím prvním. Fotografie jsou různých formátů včetně celostránkových, ačkoli lze pozorovat úbytek těchto celostránkových reprodukcí v pozdějších číslech. Domnívám se, že je to působené nastávající krizi v aventinském nakladatelství. Použití fotografií korespondující s textem je srovnatelné s prvním ročníkem. Občas se tedy stává, že obraz s obsahem textu nesouvisí. Toho se však Muzika vyvaroval podle mého názoru v nejzásadnějším šestém čísle časopisu, které je zaměřeno na etablování české filmové estetiky a historického vývoje. Zde jsou fotografie výhradně z českého prostředí. Velmi výrazné jsou dvě strany vložené do Rádlova *Soupisu českých filmů do roku 1929*, kde jsou v menších fotografiích řazeny výrazné osobnosti českého filmového průmyslu(majitelé, ředitelé či představitelé různých produkčních společností, majitelé kin) a režie(Vladimír Slavínský jako zakladatel české filmové režie)¹²⁰. Určité zlepšení lze vyzorovat v popisu fotografií, které je více detailnější.

¹²⁰ Rádl, Otto: *Soupis českých filmů do roku 1929*. č.6, s. 185-186.

5.3 Reklamy

Výrazným rysem tohoto ročníku je rozšíření a zhuštění reklamního prostoru a okruhu inzerentů. Zatímco v prvním ročníku byl maximální počet sedm reklam na stranu, zde se objevují strany až s dvaceti „miniinzerce“. Je to zajímavý fenomén, za kterým se skrývají dle mého názoru finanční problémy Štorch-Marienova nakladatelství. Opět tu je problém s bližším určením, do kterého čísla jednotlivé reklamy patří. Tento problém vyřeším jako v prvním ročníku důkladným popisem zkoumaného inzertního oznámení.

Rozdělení reklam je stejné jako v prvním ročníku. Tedy okruh Aventina a jeho nakladatelské činnosti, okruh nových filmů a filmové techniky a okruh shromažďující inzerce nesouvisející s filmovým světem ani Aventinem. I zde jsou všechny typy zastoupeny stejnou měrou. První kategorie je zde opět hojně zastoupená různými aventinskými knižními tituly, které jsou velmi často inzerovány celostránkově. Příklad může být reklama na dvanáctisvazkové vydání děl Gustava Flauberta a dvacetisvazkové Stendhala. Tato reklama se však nevěnuje k popsání děl, jak tomu bylo v prvním ročníku, ale důkladně rozebírá kolik tyto svazky stojí. U Flauberta i Stendhala doporučuje subskripci do 1. května, kdy za brožované vydání zaplatí čtenář pouze 396 Kč, zatímco po 1. květnu už 480. Stejně je to použito i u Stendhala a u pevných vazeb obou svazků. Nabízejí také možnost měsíčních splátek. Podle mého názoru je to další projev pomalu nastávající finanční krize. V tomto ročníku se také inzeruje první svázaný ročník Studia brožované vydání za 100 Kč a vázané za 130 Kč, a nabízejí též „.. krásné plátěné desky na právě ukončený ročník Studia“.

Druhý okruh je zde zastoupen, stejně jako v prvním ročníku, reklamními poutači produkčních společností převážně zahraniční provenience¹²¹, ale i domácí¹²². Tyto společnosti nechávají inzerovat nejen jejich nově vzniklé filmy, ale i samy sebe a to převážně

¹²¹ UFA, Paramount, United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer

¹²² GEA-Film, Fišer Film.

v malých rozměrech na stranách s dvaceti inzertními poutači. Filmové přístroje zde opět nejčastěji v celostránkovém provedení prezentuje Phillips. Avšak oproti loňskému ročníku nejsou tyto reklamy tak výrazné jako byla například reklama s Conradem Veidtem. Na těchto reklamách je reprodukce daného přístroje a k ní popis, na co a jakým způsobem funguje. Je to například reklama na usměrňovač Phillips „T 1045“. Novinkou v této kategorii je inzerce různých fotografů, kteří zde propagují nejkvalitnější a nejlepší focení filmových hvězd.

Třetí kategorie je zde zastoupena reklamami již známé z prvního ročníku jako kadeřnictví Vogel a Vorel či obchod s anglickou obuví Shoe club. Objevují se zde i velmi neobvyklé reklamy například na ženského lékaře Dr. Poura, který má denně otevřeno od 4-6 či firma s nábytkem S.B.S Jana Vaňky. Tento okruh reklam je druhou kategorií, která je zastoupena na zhuštěné reklamní straně až s dvaceti reklamami. Zde pak mají uveden pouze název firmy, jaký je jejich obor činnosti a lokalita, kde jejich výrobky nebo služby čtenář nalezne. Součástí těchto reklam je velmi často i krátký reklamní slogan.

6. ZKRÁCENÝ ROČNÍK III. 1931-1932

Posledním nedokončeným ročníkem čítající sedm čísel zaniká tato aventinská filmová revue, která ve své době obohatila filmový svět o dvacet sedm čísel plných zajímavých článků, rubrik a nejrůznějších filmových fotografických reprodukcí. První číslo třetího ročníku vyšlo v červnu 1931 a poslední pak o rok později v červnu 1932. Z tohoto časové rozpětí lze vyvodit, že časopis již nebyl měsíčníkem, což z charakteristiky časopisu v českém jazyce bylo vypuštěno, ale v německém, francouzském a anglickém překladu to nadále zůstává. Další změnou je opětovná výměna redakčních tajemníků na konci roku 1931. Otto Rádl dokončil ještě třetí číslo, které vyšlo v listopadu 1931, a čtvrté již redaktorsky spravuje opět Karel Smrž, který připravil čtvrté číslo z února 1932. Dle mého názoru proběhla i další významná změna - a to výměna Průmyslové tiskárny v Praze za cenově dostupnější tiskárnu V. & A. Janata v Novém Bydžově. V této souvislosti se také snížila cena jednotlivých čísel z 10 Kč na 8 Kč.

Poslední ročník je výrazně odlišný po grafické úpravě i obsahové stránce, ale nikterak to nesnižuje odbornost použitých článků, kde jsou opět zastoupeny příspěvky jak významných zahraničních osobností, např. známý filmový teoretik maďarského původu Béla Balász či Vsevolod Pudovkin, tak i tuzemských (Lubomír Linhart či Karel Smrž a mnoho dalších).

6.1 Obsahová struktura třetího ročníku

Stejně jako i jiné složky tohoto časopisu i obsahová část byla zredukována a to převážně v pravidelných rubrikách, které se omezily pouze na *Nové filmy* a *Knihy o filmu a fotografii*. Ostatní rubriky byly jednoduše zrušeny. Touto redukcí bylo sledováno stejně jako v jiných oblastech snížení nákladů. První číslo je zahájeno článkem Lubomíra

Linharta *Rozhovor s Vsevolodem Pudovkinem*¹²³. Linhart opět potvrzuje svou specializaci na sovětský film. Tu dále rozvíjí v článcích *G.M. Kozincov o filmu, Feksech*¹²⁴ a *o sobě a Vývoj ruského filmu*. Dva první jsou spíše přepisy rozhovorů, které Linhart s těmito režiséry vedl s občasnými komentáři na daný umělcův výrok. *Vývoj ruského filmu* je opět článek na pokračování objevující se ve třetím, čtvrtém a pátém čísle¹²⁵. Ve většině případů jsou ve třetím ročníku články od autorů, které se objevují ve Studiu poprvé, např. František Kocourek¹²⁶, Miloš Hlávka¹²⁷ či Karel Kratochvíl¹²⁸.

Jak již bylo řečeno pravidelné rubriky byly ve velké míře zrušeny a zachovaly se pouze dvě a to *Nové filmy* a *Knihy o filmu a fotografii*. Zachování těchto dvou rubrik je dáno zajisté i tím, že se ve Studiu objevují již od prvního čísla. Otázkou je, proč nebyla zachována i rubrika *Informace*. Domnívám se, že hlavním důvodem byla opět finanční situace, která nutila Štorch-Marienu k omezením nejen v grafické části, ale i v obsahové. Články byly zachovány, tak jak je známe z předešlých ročníků, tudíž musel důrazněji zasáhnout do pravidelných rubrik. *Nové filmy*, které jsou recenzemi aktuálních filmů, byly pro Štorch-Marienu významné tím, že to byla už poslední rubrika, do které se vyjadřoval. *Filmovou literaturou* podává periodikum zase reflexe o nových filmech a fotografiích, které jsou také pro filmovou publicistiku a teorii důležitou částí. *Informace* byly pak jedinou možností ze stálých rubrik, jak snížit rozpočet a nezasáhnout hlouběji do filosofie časopisu. Zrušeny byly z druhého ročníku například i *Zprávy z Filmklubu* či *Avantgarda*. Autory krátkých referátů o nových filmech jsou v tomto ročníku nejvíce

¹²³ Linhart, Lubomír: *Rozhovor s Vsevolodem Pudovkinem*. In. Studio III., 1931-1932. č.1, s. 1. Dále využita praxe z předchozích ročníků.

¹²⁴ Neboli *Továrna excentrického herce* byla avantgardní sovětská skupina založena G.M. Kozincevem a Leonidem Traubergem.

¹²⁵ Linhart, Lubomír: *Vývoj ruského filmu*. č.3, s.70-72.

Linhart, Lubomír: *Vývoj ruského filmu*. č.4, s. 95-96.

Linhart, Lubomír: *Vývoj ruského filmu*. č.5. s. 224-227 - Od pátého čísla se objevuje špatně číslování a místo plynulého pokračování ze 112 na 113 stranu, je zde použité číslo strany 213. Číslování jsem zanechala.

¹²⁶ Kocourek,Franta: *Žalosti a radosti zvukového filmu*. č.4, s. 97-98.

¹²⁷ Hlávka,Miloš: *Filmová paralipomena*. č.6, s. 241-251.

¹²⁸ Kratochvíl, Karel: *Filmová technika*. č.6, s. 256-265.

Otakar Štorch-Marien, Otto Rádl (jeho příspěvky se objevují pouze do třetího čísla) a Karel Smrž (jeho referáty začínají od čtvrtého čísla). Viditelný je rozdílný přístup obou redaktorů. Zatímco do třetího čísla je tato rubrika rozdělená na český film, který většinou hodnotí Štorch-Marien, a na sekci Otty Rádla, který zde má krátké referáty ze světové produkce. Karel Smrž se pak vrací ke struktuře prvního ročníku, kdy jednotlivé filmové recenze jsou od sebe odděleny a uvedeny svým názvem – a nejsou tedy rozděleny do sekcí. Opět je ale nejprve hodnocen český film, poté až světový. Rubrika *Knihy o filmech a fotografiích* již není tak pravidelná jako *Nové filmy*. Najdeme ji pouze ve čtyřech číslech a to v prvním, druhém, čtvrtém a v posledním sedmém. Jsou srovnatelné dle strukturního uspořádání, liší se pouze v obsáhlosti textu, který je dané knize věnován.

6.2 Grafická úprava

Grafická úprava a celkové technické provedení utrpělo nejvíce díky finanční krizi aventinského nakladatelství. Největší změnou je částečný přechod z křídového papíru na obyčejný. To se událo v rámci šetření finančních prostředků a následného snížení ceny jednotlivých čísel na 8 Kč. Muzika musel omezit vkládání fotografií do textu, neboť samotné fotografie byly stále na křídovém papíru a text na obyčejném, tudíž je velmi charakteristické pro tento ročník, že se částečně reprodukce shromáždí k sobě a vytisknou se zvlášť mimo text, aby se mohlo co nejvíce použít obyčejného papíru. Samozřejmě že se objevují fotografie společně s textem, ale to je především v případech, kdy daná fotografie koresponduje s obsahem článku nebo je na první straně časopisu, tehdy ani korespondovat nemusí. Kombinace obyčejného a křídového papíru působí dosti rušivě a ve srovnání s předchozími ročníky neesteticky z hlediska nepravidelného chaotického střídání těchto dvou druhů papíru.

Od čtvrtého čísla se také změnila grafická úprava titulní strany. Podle mého názoru je to do jisté míry zapříčiněno změnou tajemníka, který měl právo s Muzikou na grafické stránce časopisu spolupracovat

a navrhovat změny v úpravě. První tři čísla se nesou v duchu minulého ročníku. Na titulní straně je použita fotografie z daného čísla, která je vždy bíle orámovaná, nad ní velkým tiskacím písmem napsáno STUDIO a pod fotografií je opět mírně pozměněný nápis: aventinská revue pro filmové umění, III rok a číslo časopisu. Stejně nápisy jsou použity i na obálcích časopisů od čtvrtého čísla, jen je zde změna v rámování reprodukce. Je rámovaná jak bílým okrajem ale také barevným. Tyto barvy již nejsou takové, jaké byly používány předchozích číslech, to znamená celkem mírné barvy, spíše tónovacího charakteru. Tyto barvy jsou syté a výrazné. U čtvrtého ročníku je to zelený rám, u Studia č. 5 s Emilem Janingsem je to žlutá, další číslo je červené a poslední pak modré. Je to změna celkem výrazná a nemyslím si, že zrovna vhodná. Na černobílý časopis až příliš křiklavé postrádající eleganci předešlých ročníků. Toto pojetí považuji za další projev krizové ekonomické situace v aventinské revue.

V rámci celého ročníku je opět vytvořen podrobný obsah. V tomto případě je díky rozsahu a malému množství pravidelných rubrik dosti krátký a oproti předchozím ročníkům, kde jsou články a pravidelné rubriky rozvedeny na plných dvou stranách, jsou v tomto posledním ročníku příspěvky shrnuty na jedné straně. Delší je i samotný seznam vyobrazení, který je na jeden a půl stránky.

Jediné snad, co nebylo postihnuto krizí jsou samotné reprodukce. Těch je tu opět velký počet. Je zde spousta celostránkových reprodukcí, ale i menších formátů. Rozdíl je pouze v jejich uspořádání a umístění. Fotografie byly seřazeny k sobě, poskládány, tak aby byly formátově různorodé a na stránce se nijak výrazově nepřebíjely a poté byly tištěny na křídový papír. Text byl jednodušší a strany s reprodukcemi byly vkládány jako přílohy a nikoli jak tomu bylo v předešlých ročnících jako součást textu.

6.3 Reklamy

I v tomto nedokončeném ročníku jsou výraznou složkou reklamní poutače, které jsou zde zastoupeny stejnou měrou jako v předešlém ročníku. Aventinum prodělávalo velkou krizi a jako soukromé nakladatelství získávalo převážně peníze z inzerce v jeho novinách a časopisech. Rozdělení reklam do kategorií je stejný jako v předešlých dvou ročnících a stále také přetrvává problém určení reklam, do jakého čísla patří. První okruh reklam propagující Aventinum a jeho knižní tvorbu je zde opět hojně zastoupen. Poprvé se zde objevuje reklama na inzerování ve Studiu, ve které se píše: „Otiskujete-li svou reklamu ve Studiu řadíte se mezi nejlepší inserenty/ Nové peníze? / Nový obrat?“. Snaha Štorch-Mariena přilákat nové inserenty touto reklamou vygradovala. Je to však již poněkud zoufalý pokus zvrátit proces postupného finančního kolapsu, který však probíhal celý poslední rok a to již bylo v tuto chvíli neřešitelné. Jinou výkladovou variantou je, že Štorch-Marien věděl, že vydávání Studia bude muset pozastavit a snažil se získat z posledních čísel filmové revue co nejvíce. Ke Studiu jsou zde na několika listech v celostránkovém provedení vypsány kavárny, restaurace a bary, které tuto revue odebírají a jejich adresa. Pod tímto výčtem je vždy reklamní slogan: „*Studio do všech kaváren nebo Jest nejlepším insertním orgánem*“. Tento ročník má největší podíl reklam na samotné Studio ze všech tří. Další reklamy spojené s Aventinem jsou na Aventinskou mansardu¹²⁹, poprvé se také objevuje reklama na Orbis Pictus - obrazové oddělení Aventina, které upozorňuje na vydávání reprodukcí děl nejznámějších klasických i moderních mistrů z různých evropských galerií, např. Breughel, Cranach, Gogh, Renoir, Rubens či Tizian. Štorch-Marien zde také oznamuje brzké otevření nového aventinského knihkupectví sídlící stejně jako Aventinum v Purkyňově ulici.

¹²⁹ Uzavřena na podzim rok 1931.

Druhá kategorie je zde zastoupena opět reklamami filmových přístrojů Phillips, dále foto-přístroji od firmy Foto Martinec, ale i reklamními poutači na nově vzniklé filmy různých produkčních společností stejně jako v minulých ročnících. Celkem neobvyklá je zde reklama na světelné články Tungstram a jejich používání k reprodukci zvuku. Je to celkem výrazná reklama na první pohled, jelikož je tento přístroj podrobně rozebrán, na co se používá, jakým způsobem se zprovozní či na jakém fyzikálním principu funguje. Nezvyklá je délka inzerátu, která dosahuje jeden a půl stránky hustě popsaným textem, který je proložen čtyřmi schématickými obrazy. Toto není typická reklama pro obyčejné čtenáře, ale spíše pro filmové ateliéry, režiséry či produkční společnosti.

Poslední kategorie je zastoupená stejně jako v ročnících předešlých reklamami na barové podniky, restauranty, obuv, lékaře a jiné podniky a soukromníky. Dle mého soudu se vymykají standartu zavedeném již v prvních dvou ročnících pouze dvě reklamy. První, dle mého názoru značně poutavá po vizuální i obsahové stránce, je celostránková reklama na vůz značky Praga pro elegantní dámu. Kreslený vůz je ohraničen obloukem tvořený z domů a cest. Pod ním je v krátkém odstavci popsána duše ženy, která svou povahou už od přírody má ráda dobrodružství, ke kterému jí tento rychlý, bezpečný a spolehlivý vůz může dovést. Reklama svým pojetím působí velmi energicky a vemlouvavě. Přesně tak, jak kvalitní reklama má. Tou druhou reklamou je zde míněn inzerát soukromé osoby, který prodá nebo vymění krátké němé filmy. Je to poprvé a také naposledy, kdy se ve Studiu objevuje typický inzerát, jak jej známe dnes.

6.4 Rozloučení se Studiem

V této podkapitole bude rozebrána krátká tisková zpráva Aventina o přerušení vydávání Studia. Tato zpráva je vložena v samotném ročníku mezi neřazené reklamní poutače a jen usuzuji, že původně byla umístěna na konci sedmého čísla. Níže použité citace jsou jejím veškerým obsahem.

„Tímto posledním předprázdninovým číslem končíme běžný ročník Studia. Nový ročník zahájíme, jakmile se jen poněkud zlepší celková hospodářská situace, ovlivňující svými nynějšími stíny i vydávání časopisu rázu tak speciálního, jako jest Studio. V každém případě neznamená dočasné přerušení vydávání Studia jeho zánik. Naopak doufáme, že se všichni četní jeho přátelé s ním brzy opět sejdou.“ Toto je první odstavec z krátkého oznámení aventinského nakladatelství čtenářům Studia. Lze z něho usuzovat, že původním záměrem bylo časopis obnovit. Vina je kladena celkové finanční krizi, která se rozšířila z Ameriky do Evropy a postupně zničila nejednoho soukromého podnikatele. Zdůrazněn je také speciální charakter Studia. Tato specializace však nijak zánik časopisu neovlivnila, neboť téhož roku zanikly Rozpravy Aventina, Musaion či Aventinský magazín, který nijak úzce vyprofilován nebyl, jak říká o něm reklama v posledním ročníku Studia: „ .. jako pestrá všehochuť přináší zábavné i poučné články ze všech oborů lidského snažení“. První odstavec končí optimistickou vizí do budoucna. Avšak jak historie ukázala, tyto naděje zůstaly na tom malém kusu papíru.

Další odstavce zprávy zní: „Eventuelní přeplacené předplatné za čísla 8,9, a 10 v celkové hodnotě Kč 24.- mohou si P.T. předplatitelé vybrati v knihách našeho nákladu. Pokud nebyla vyšlá čísla dosud zaplacená, prosíme, aby se tak stalo co nejdříve a to tak, aby úhrada za právě skončený ročník dosáhla obnosu Kč 56.-.

Krásné celoplátěné zlacené desky na právě ukončený ročník za Kč 20.- dodá Vám buď Váš knihkupec, aneb Aventinum nakladatelství dr. Ot. Štorcha-Mariena Praha II., Purkyňova 6.“ Zde jsou již řešeny finanční záležitosti dané s koncem vydávání a ani zde nechybí poslední reklama Studia na sběratelské desky. Evidentní je, že pro časopis to bylo velmi tíživé finanční období, jelikož peníze za předplatné nevrací hotově, ale v knižní podobě. Tímto prohlášením končí jedna etapa filmové žurnalistiky.

7. Odborný přínos vědeckých článků *Studia*

Tato část práce se věnuje odbornému přínosu *Studia* z hlediska tehdejších teoretických úvah o filmu. Problematika této kapitoly bude rozebrána na třech úrovních dle zaměření jednotlivých článků. Za prvé to jsou články o estetice a filmové teorii, za druhé články zaměřené na významné režisérské osobnosti a jejich osobitého pojetí filmového díla a za třetí statě vypovídající o historii filmu. V první řadě bude rozebráno, čím se dané články zabývají a následně vyhodnoceno, do jaké míry jsou dané texty důležité pro tehdejší chápání filmového média. Zhodnocen bude též význam článků zahraničních autorů, které jsou důležité tím, že jsou to jedny z prvních pokusů o průnik zahraničních úvah o filmu do Československé republiky.

Za zásadní teoretické články prvního ročníku považují sérii článků *K estetice filmu*¹³⁰ Karla Teigeho. Tyto statě budou prozkoumány důkladněji z důvodu obsáhlosti a frekvenci v ročníku, ale převážně kvůli jeho obsahu, který nám přibližuje úvahy o vývoji filmového umění jednoho z nejvýznamnějších filmových teoretiků dvacátých a třicátých let. V první části rozebírá nízkou úroveň současné průměrné kinematografie a naopak vyzdvihuje světová avantgardní hnutí a experimentální přístupy k filmové tvorbě, které nejsou znehodnocovány komerčním přístupem produkčních společností. Dále dělí dějiny kinematografie do několika fází: 1. Zrod kinematografie jako vědeckého vynálezu, jenž měl sloužit vědeckému bádání. Popisuje historický vývoj vynálezů, které vedly až ke vzniku kinematografie. V závěru této první stati zdůrazňuje, že *film v této etapě je dokumentem, reportáží, ilustrací, reprodukcí, služba vědecké práci, ... , bez jakéhokoli estetického zásahu.*¹³¹ 2. Zachycení divadelních představeních a literárních děl velkými produkčními koncerny. 3. Profilování vůči literárnímu dílu a divadlu specifickými estetickými možnostmi filmového média – první filmové experimenty,

¹³⁰ Teige, Karel: *K estetice filmu*. *Studio I.*, 1928-1929. č.6, s. 166-171.

¹³¹ Tamtéž. s. 171.

avantgarda. Zde označuje za průkopníka této fáze Charlieho Chaplina a také vyzdvihuje „jemného“ filmového estetika Louise Delluca. 4. Období *pokusů o dynamický obraz* – abstraktní formy, kubismus a futurismus. Prvním autorem takovýchto filmů byl Viktor Eggeling - malíř, který se roku 1919 obrací k filmu a tvoří dynamickou grafiku či barevnou reflektorickou hru.¹³² 5. Sovětský film, který Teige hodnotí nejlépe. Upřednostňuje realistickou fotografii a exteriéry, režii bez artistických úskoků, role obsazené neherci.¹³³ Srovnává sovětský film, především pak filmy Ejzenštejna a Vertova, s ranou fází kinematografie, kdy hlavní byla utilitární funkce. Teige se dále zabývá avantgardním kinem, které prošlo velkým vývojem od počátků Dellucových experimentů s filmem až po dokonalé ztvárnění avantgardních velkofilmů jako byla Dreyerova *Jean d'Arc* či Pudovkinova *Bouře nad Asií*.¹³⁴ Poslední článek začíná zhodnocením současné filmové tvorby, která, jak již bylo řečeno, je dle Teigeho ve špatném stavu díky produkci konvenčních, komerčních filmů. Jediný způsob, jak se z této fáze dostat, vidí Teige v návratu k *elementární čistotě* kinematografie, což by mělo být docíleno oproštěním filmové tvorby od falešných zkušeností a obchodních i estetických předsudků.¹³⁵ Teigeho práce je důkladný exkurz do historie a estetiky filmového umění od jeho počátku až do konce dvacátých let. Užívá zde termín fotogenie¹³⁶, která je pro něj podstatou fotografie i kinematografie. V článku se také odráží jeho prosovětský postoj k filmu zosobněn adorací dvou nejvýznamnějších režisérů ruské filmové avantgardy Ejzenštejna a Pudovkina, jejich filmovou estetikou a snahou zobrazovat realistické události realistickým způsobem. Tento prosovětský náhled na avantgardní filmy lze vysledovat také u dalších českých filmových teoretiků druhé poloviny dvacátých jako byl například Lubomír Linhart či Bedřich Václavek,

¹³² Teige, Karel: *K estetice filmu*. Studio I., 1928-1929. č.9, s. 262.

¹³³ Tamtéž. s. 264.

¹³⁴ Tamtéž. s. 265.

¹³⁵ Teige, Karel: *K estetice filmu*. Studio I., 1928-1929. č.10, s.289.

¹³⁶ Pojem, který se používá již od poloviny devatenáctého století ve spojitosti s fotografií. V dějinách filmu je fotogenie úzce spjatá se dvěma hlavními tématy filmové teorie: 1. snaha definovat „esenci filmu“- L. Delluc či J. Epstein, 2. "epistemologický" potenciál filmu – tedy schopnost filmu odhalovat, co je pouhým okem neviditelné, zviditelnit to může pouze „oko“ kamery – B. Balázs či D. Vertov.

kteří byli u zrodu tzv. *generace sedmadvacátého roku*, jež byla silně levicově zaměřená. Je zde znatelný posun od hollywoodské a francouzské kinematografie první poloviny dvacátých let, která se nyní stává symbolem kapitalistického filmového průmyslu, k sovětské, jež je považována za vrchol filmového umění ve světě. V tomto období se také projevují první analytické přístupy k filmové tvorbě, zatím však jen na úrovni jednoho ideologického modelu, který je definován spojením sociálního a technického utopismu, jež charakteristický pro evropské avantgardy dvacátých let.¹³⁷ Propagaci sovětského filmu si předsevzala i další skupina levicových intelektuálů *Klub za nový film moderních filmových pracovníků*, jehož členem byl i Karel Teige. Z francouzské avantgardy se levicově orientoval Anthony Moussinac, který se dosti přibližoval svými názory o montáži a režisérovi roli ve formulování rytmu filmu Ejzenštejnovi. V rámci filmové estetiky dvacátých let je Teigeho článek významnou souhrnnou prací na téma vývoje estetického pojetí filmu od jeho počátků až po vrcholné období ruského avantgardního filmu, jehož hlavními představiteli jsou S.M. Ejzenštejn či V. Pudovkin. Díky rozsahu důkladně zkoumá všechny dané etapy a výrazně se vůči nim vyhraňuje. Domnívám se však, že tento článek byl důležitý a hlavně srozumitelný pouze pro filmové či uměnovědné teoretiky, neboť řadový čtenář nemohl bez dalších teoretických znalostí filmových pojmů jako je například již zmíněná fotogenie pochopit, co pojem fotogenie znamená nebo jak na ní nazírají jiní teoretici, jelikož ji blížeji nespecifikuje.

Dalším významným článkem teoretického zaměření českého autora je stať Jana Kučery *Tanec a film*¹³⁸ ve třetím ročníku časopisu. Kučera začíná odkazem antickou Aristotelovskou problematiku zásahu boha k vyřešení zápletky v příběhu, tzv. *deus ex machina*. Sám Aristoteles toto řešení příběhu odmítá a přiklání se k přirozenému

¹³⁷ Szczepanik, Petr: *Stále Kinema: Antologie filmového myšlení 1904-1950*. Praha 2008, s. 33.

¹³⁸ Kučera, Jan: *Tanec a film*. Studio III., 1931-1932. č. 2, s. 49-50.

Kučera, Jan: *Tanec a film*. č. 3, s. 93-94.

vyplnutí ze samotného děje.¹³⁹ Kučera tento Aristotelův postoj k bohu a jeho působení na lidské osudy využívá a rozvádí dále ve své práci na vztahu člověka, stroje a boha. Vytváří si prostor k přechodu k hlavnímu tématu této statě na základě určitých mechanických podobností ducha a hmoty. Hlavním cílem této práce je zachycení zvláštních zákonitostí techniky a lidského ducha.¹⁴⁰ To popisuje na příkladu tzv. „filmového umění tanečního“ a „umění tanečního ve filmu“. Tím prvním Kučera myslí uvědomělý filmový výtvar, který je tvořen pohybem filmové kamery. Samotná kamera(stroj) organizovaným pohybem vytváří taneční dojem. „Umění taneční ve filmu“ je pasivní zachycení a registrování tanečního pohybu.¹⁴¹ Z celého textu lze vypožorovat, Kučerův hluboký zájem o filmové myšlení dvacátých a třicátých let, které z velké části opíral o praktické dovednosti. To byla také jedna z velkých výtek tehdejší české filmové teoretické základně, která narozdíl od ruské avantgardy, nebyla činná po praktické stránce. Dále zde užívá jeho největšího tématu teoretických statí a to obrazově zvukové organizace filmového díla spolu s jeho časoprostorovým rozměrem. S ruskou avantgardou se rozchází v pohledu na zvukový film, kteří se na nový vynález dívali s velkou opatrností. Kučera jej přivítal, neboť v něm viděl nové možnosti kompozice filmového díla.¹⁴²

Dalšími českými tvůrci vědeckých článků jsou například Radovan Šimáček¹⁴³ či Lubomír Linhart¹⁴⁴. Ti se zabývají režisérskými osobnostmi, u kterých rozebírají jejich režisérský styl, jaké používají přístroje a estetické prostředky, kterými se vyznačuje jejich filmové dílo. Těmito články rozšiřují vědecké znalosti a možné interpretace jejich filmů a také chápání jejich režisérských dovedností. Práce Lubomíra Linhart je pak velkým přínosem v myšlení o filmovém médiu prosovětského zaměření. Jeho úvahy o ruské montáži, jejího

¹³⁹ Hudec, Zdeněk: *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery(1927–1977)*. In. *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. Acta Universitatis Palackinae Olomouensis. Philosophica-Aesthetica 22, Olomouc 2000, s. 69.

¹⁴⁰ Tamtéž. s. 70.

¹⁴¹ Tamtéž. s. 70.

¹⁴² Tamtéž. s. 70.

¹⁴³ Šimáček, Radovan: *Alberto Calvacanti*. Studio I., 1928-1929. č.5, s. 144-147.

¹⁴⁴ Linhart, Lubomír: *Vsevolod Pudovkin*. Studio I., 1928-1929. č. 6, s. 164–165.

významu pro tehdejší filmové umění, pojetí avantgardního ruského směru a celkový zájem o filmový vývoj v ruském státě jsou významným přínosem ve znalosti ruského filmového díla. Typickým příkladem je trojdílný článek ve třetím ročníku *Studia* zabývající se historickým vývojem ruského filmu¹⁴⁵.

Ze zahraničních autorů teoretických statí můžeme jmenovat Sergeje M. Ejzenštejna¹⁴⁶ a Vsevoloda Pudovkina¹⁴⁷. Ejzenštejn popisuje vznik jeho prvního filmu. Tento článek rozšiřuje filmovou teorii o pohled režiséra na samotný průběh filmování. Mnohem důležitější je však jeho článek *Dynamický čtverec*¹⁴⁸, ve kterém přemýšlí o nejadekvátnějším rozměru filmového plátna, potažmo filmového rámce. Polemizuje nad otázkou, zda-li je vhodnější vertikální či horizontální rámeček na základě biologických, psychologických predispozic člověka-diváka. Po důkladném rozboru se přiklání k tzv. *Dynamickému čtvercovému plátnu, které ve svých rozměrech dává možnost zobraziti v projekci s absolutní velkolepostí každou geometricky myslitelnou formu obrazové hranice*¹⁴⁹. Tímto článkem se do dobového pojetí filmového média a jeho prezentování, dostává otázka a zároveň i odpověď, jakým způsobem je nejlepší tento problém vyřešit. Tento článek s určitostí není určen pro řadového čtenáře, ale spíše pro režiséry, producenty a filmové znalce.

Podstatný je také Pudovkinův článek, který vypovídá o jeho a Ejzenštejnově názoru na zvukový film, který byl formulován v *Manifestu zvukového filmu*. Tomu kladou význam v dokumentárním filmu, jelikož se snaží zachytit realitu, která doplněná o zvuk bude kompletní. V hraném filmu pak jeho uplatnění vidí v kontrapunktické montáži¹⁵⁰, tedy v protichůdném významu obrazu a zvuku. Velkým

¹⁴⁵ Linhart, Lubomír: *Vývoj ruského filmu*. Studio III., 1931-1932. č. 3, s. 70-72.

Linhart, Lubomír: *Vývoj ruského filmu*. Studio III., 1931-1932. č. 4, s. 95-96.

Linhart, Lubomír: *Vývoj ruského filmu*. Studio III., 1931-1932. č. 5, s. 224-227.

¹⁴⁶ Ejzenštejn, Sergej M.: *Můj první film*. Studio I., 1928-1929. č.6, s. 148-150.

¹⁴⁷ Pudovkin, Vsevolod: *Zvuk jako nový materiál ve filmu*. Studio I., 1928-1929. č. 9, s. 257-261.

¹⁴⁸ Ejzenštejn, Sergej M.: *Dynamický čtverec*. Studio III., 1931-1932. č. 4, s. 85-92.

Ejzenštejn, Sergej M.: *Dynamický čtverec*. Studio III., 1931-1932. č.5, s. 213-224.

¹⁴⁹ Ejzenštejn, Sergej M.: *Dynamický čtverec*. Studio III., 1931-1932. č. 4, s. 92.

¹⁵⁰ Pudovkin, Vsevolod: *Zvuk jako nový materiál ve filmu*. Studio I., 1928-1929. č. 9, s. 257-258.

přínosem článků těchto autorů, potažmo filmových tvůrců, spočívá v pronikání úvah o filmu mezinárodního charakteru do Československa. To je podstatné i pro současného vědce, který se prostřednictvím těchto článků dovídá, jakým způsobem bylo nazíráno na budoucnost takového filmového objevu, který nakonec posunul filmové médium směrem, který ve svých počátcích byl tak rozporuplně přijímán.

Celkově lze vidět odborný přínos Studia, což je poplatné všem ročníkům, v naprosté jedinečnosti této filmové revue. V letech 1928 – 1932 nevycházel jiný čistě filmový časopis takové úrovně, který by shromažďoval a hodnotil články o filmové estetice, informoval o historii filmu či zveřejňoval články zahraničních osobností.

8. ZÁVĚR

Cílem předložené práce bylo sepsat souhrnnou historickou práci o dějinách prvorepublikového filmové časopisu *Studio*. Hlavním úkolem bylo postihnout vývojové aspekty všech tří ročníků periodika z hlediska obsahové struktury, odborného přínosu, grafické úpravy, a reklamní strategie, které tvoří významnou součást časopisu. Dílčím cílem bylo seznámení s osobností nakladatele Otakara Štorch-Mariena a jeho postojem k filmovému médiu, který se do jisté míry promítl do všech tří ročníků.

Celkově bylo zjištěno, že první dva ročníky jsou do jisté míry totožné. Ačkoli se zde mění osoby šéfredaktorů, Karel Smrž je vystřídán Otto Rádlem, a tím dochází do určité míry k proměně obsahové struktury periodika. Bylo zhodnoceno, že tato změna nebyla nijak výrazná pro celkovou podobu *Studia*. Grafická úprava ve všech ročnících dílem Františka Muziky je na vysoké úrovni, ačkoli v posledním ročníku se díky finanční krizi redukuje použití křídového papíru pouze na strany s fotografickými reprodukcemi. Odborný přínos *Studia* je dán již jeho samotnou podstatou. V období, kdy byla *aventinská revue* vydávána, nevycházel žádný jiný „vědecko-populární“ časopis a ještě v takovémto ambiciózním provedení. Přínos také vidím v prezentování odborných článků zahraničních autorů, jejichž prostřednictvím se dostává do Československa mezinárodní smýšlení o filmovém médiu.

Z hlediska metodologie práce byly nejpřínosnější empirická metoda pozorování a komparace, na jejichž základě byly zhodnoceny vývojové rysy jednotlivých ročníků a historická metoda, jak ji popsali Josef Bartoš, byla podstatná v kapitolách o teorii a žurnalistice dvacátých a třicátých let a o Otakarovi Štorch-Marieni.

Hlavní přínos práce spočívá v prvním hlubším badání o tomto časopisu, který je významnou součástí dějin filmové žurnalistiky. Je to první důkladný exkurz do této problematiky, která je v současné filmové vědecké práci často opomíjená, jak již bylo nastíněno v podkapitole *Literatura*. Tato práce poskytne dalšímu badatelovi

jasnou představu o tom, co Studio bylo pro filmovou kulturu, čím bylo výjimečné či jaké osobnosti byly významné pro fungování této filmové revue.

Ačkoli je tato práce celkově komplexní, objevilo se během bádání několik možností, jak práci vědecky rozšířit či prohloubit. Jednou z možností je prozkoumání fondů Aventina v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze, který je ovšem zatím nezpracovaný a nepřístupný a Karla Smrže v Národním filmovém archívu, který je pouze částečně zmapovaný. Zde by bylo jistě přínosné dohledání interních informací o Studiu, např. počet výtisků jednotlivých čísel a náklady vyložené na jejich sestavení a vytisknutí. Dále prozkoumat bližší informace o průběhu zániku aventinského nakladatelství a to aplikovat na samotný časopis. Další možností, jak prohloubit tuto práci, je důkladná komparace s jedním filmovým časopisem dvacátých let a s jedním z let třicátých. Srovnáním vyhodnotit společné i rozdílné aspekty či vyhodnotit jejich přínos v daném kontextu doby. Tato zatím neprobádaná problematika Studia bude předmětem mého výzkumu v budoucí diplomové práci.

9. Summary

The intention of thesis *Studio: History of the Czech film periodical (1928 – 1932)* is to write down the most important facts, dates and progression of the individual years of the periodical. One part of thesis is about Otakar Štorch-Marien, who was a publisher of these film revue and also the author of many reviews and some articles too. *Studio* is unique not only its graphic form, printed on glossy paper, but also their professional scientific articles of domestic and foreign authors.

10. Použité prameny

Studio I., č. 1-10. Praha 1928-1929. Vědecká knihovna v Olomouci. sign. II 204.657/ (1929), 312 s.

Studio II., č. 1-10. Praha 1930-1931. Vědecká knihovna v Olomouci. sign. II 204.657/ 2(1930-31), 312 s.

Studio III., č. 1-7. Praha 1931-1932. Vědecká knihovna v Olomouci. sign. II 204.657/ 3(1931-32), 292 s.

11. Použitá literatura

Aventinská mansarda. Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění. Katalog výstavy. Praha 1990, 128 s.

Bartoš, Josef: *Metodika a technika historické práce.* Praha 1982. 117 s.

Brož, Jaroslav, Frída, Myrtil: *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945.* Praha 1966, 293 s.

Hájek, Jiří: *Teorie umělecké kritiky.* Praha 1986, 230 s.

Hudec, Zdeněk: *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery(1927–1977).* In. *Kontext(y) 2: litteraria-theatralia-cinematographica.* Acta Universitatis Palackinae Olomouensis. Philosophica-Aesthetica 22, Olomouc 2000, s. 69-85.

Ochrana, František: *Metodologie vědy. Úvod do problému.* Praha 2009, 156 s.

Szczepanik, Petr: *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30.let.* Brno 2009, 526 s.

Szczepanik, Petr, Anděl, Jaroslav: *Stále Kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950.* Praha 2008, 430 s.

Šmejkal, František: *František Muzika. Kresby, scénická a knižní tvorba.* Praha 1984, 270 s.

Šmejkal, František: *František Muzika. Obrazy, kresby, scénické návrhy, knižní grafika.* Katalog k výstavě. Praha 1981, nečíslováno.

Štorch-Marien, Otakar: *Sladko je žít.* Praha 1992, 389 s.

Štorch-Marien, Otakar: *Ohňostroji.* Praha 1992, 491 s.

Štorch-Marien, Otakar: *Tma a co bylo potom.* Praha 1972, 419 s.

Tabery, Karel: *Filmová publicistika Karla Smrže* (první část). Sborník. Olomouc 2003, 401 s.

Tabery, Karel: *Filmová publicistika Karla Smrže* (druhá část). Sborník. Olomouc 2003, 407 s.

Tabery, Karel: *Filmová publicistika Karla Smrže* (třetí část). Sborník. Olomouc 2004, 273 s.

Tabery, Karel: *Filmová publicistika Otakara Štorcha-Mariena*. Sborník. Olomouc 2004, 227 s.

Tabery, Karel: *Karel Smrž (1897 - 1953)*. Sborník ze semináře AFO 2003. Olomouc 2004, 119 s.

Wasserman, Václav: *Karel Smrž. Sborníček*. Praha 1958, 64 s.

12. Internetové zdroje

Brož, Josef: *Vzestup a pád nakladatele Otakara Štorcha-Mariena*.
<http://www.literarky.cz/component/content/article/1483-vzestup-a-pad-nakladatele-otakara-torcha-mariena>, 19. dubna 2010, 21:23.

Stýblová, Barbora: *Aventinum 1919-1949. Příběh nakladatele Štorcha-Mariena*.
<http://www.pressweb.cz/tiskova-zprava/17792-aventinum-19191949-pribeh-nakladatele-storchamariena>, 19. dubna 2010, 21:23.

TEXTOVÁ PŘÍLOHA

Životopisné medailonky výrazných osobností přispívajících do Studia

Černík, Artuš (1900-1953)

- publicista a filmový teoretik, organizátor avantgardního hnutí
- spoluzakladatel Devětsilu
- redaktor Lidových novin, časopisů Disk a Pásmo
- předseda Klubu za nový film (1927)
- 1926-1945 pracuje v ČTK jako vedoucí obrázkového oddělení, později jako redaktor
- po zestátnění kinematografie jmenován tajemníkem dramaturgie *Státní výroby filmu*

Hackenschmied, Alexander (1907-2004)

- filmový dokumentarista, střihač, kameraman, kritik, ústřední postava české avantgardy
- 1929-1931 redaktor filmové rubriky časopisu Pestrý svět, přispíval do Studia a Národního osvobození
- 1930 uspořádal v Aventinské mansardě dvě výstavy *nové fotografie* a v pražském kině Kotva přehlídku avantgardních filmů
- ve třicátých letech natočil : *Bezúčelná procházka*(1930), *Na Pražském hradě*(1932) aj.
- podílel se na filmech Gustava Machatého, Otakara Vávry či Karla Plicky
- v druhé polovině třicátých let se zapojil do filmové výroby v Bařových studiích ve Zlíně
- 1939 emigroval do USA, kde natočil pod pseudonymem Alexander Hammid několik experimentálních a dokumentárních snímků

Kučera, Jan (1908-1977)

- filmový teoretik, kritik, historik, střihač a dokumentarista
- představitel levicové filmové kritiky a avantgardy třicátých let

- osobnost českého zpravodajského filmu – od konce dvacátých let spolupracovník týdeníku *Elektrojournal*, od roku 1931 – *Československého filmového týdeníku*, 1937-1943 – šéfredaktor navazující *Aktuality*
- po roce 1948 zbaven funkce, v padesátých a šedesátých letech je pedagog na FAMU, od šedesátých let spolupracuje s Československou televizí
- filmová tvorba(nedokončená): *Burleska*(1932), *Pražský barok*(1931)

Linhart, Lubomír (1906-1980)

- levicový teoretik, filmový publicista, historik, překladatel filmových článků z ruštiny
- od roku 1928 referent Rudého večerníku, 1930 se účastnil II. mezinárodní Konference proletářských revolučních spisovatelů v Charkově, 1931-1934 vedl Film-foto skupinu Levé fronty v Praze
- za války se podílel na projektu znárodnění československé kinematografie
- 1948-1956 – pracoval pro ministerstvo zahraničních věcí(velvyslanec v NDR a Rumunsku)
- 1956–1960 – přednášel estetiku filmu na FAMU

Rádl, Otto (1902-1965)

- novinář, filmový kritik, scénárista, textař filmových písní, absolvent práv
- redigoval 1930-1931 aventinskou revue Studio a populární ilustrovaný týdeník Svět ve filmu(1932)
- 1933 režíroval synchronizaci *Erotikonu* Gustava Machatého v českém a německém jazyce
- 1934-1937 – dramaturg a tiskový šéf pražské pobočky Paramountu
- od roku 1937- londýnský zpravodaj Lidových novin, později odešel do USA

Smrž, Karel (1897-1953)

- filmový teoretik, publicista, spisovatel, redaktor, střiháč, režisér
- 1928-1930- redaktor a střiháč filmového týdeníku *Elektrojournal*, redaktor měsíční filmové revue Studio
- 1931 – spolupracoval jako zvukový technik na natáčení prvního filmu Voskovce a Wericha *Pudr a benzín*, začátek psaní *Dějiny filmu*
- 1931-1933 – práce na dokončování na rozsáhlém díle *Dějiny filmu*, na půl roku se vrátil jako redakční tajemník do Studia
- 1933-1934 – redigoval obrázkový filmový týdeník Svět ve filmu a obrazech
- 1934-1936 – redigoval první dva ročníky filmového týdeníku Kinorevue
- 1934-1945 – tajemník a později vedoucí *Filmového studia*. Tato instituce se měla zpočátku starat o nové mladé herecké osobnosti, záhy se její obor změnil na posuzování námětů a scénářů připravovaných filmů
- 1945-1951 – vedoucí první *Ústřední dramaturgie* zestátněné kinematografie, po reorganizaci tohoto orgánu se stal vedoucím dramaturgie výrobní skupiny Františka Čápa a ředitele Antonína Procházky v nově vzniklém *Filmovém uměleckém sboru*, po roce 1948 vedoucí lektorátu československého film
- od roku 1951 jmenován docentem na pražské FAMU

Teige, Václav (1900-1951)

- kritik, teoretik umění, knižní grafik, publicista
- nejvýznamnější člen meziválečné české avantgardy, jeden ze zakladatelů Děvetsilu(1920)
- nejprve prosazoval proletářské umění, poetismus a ve třicátých letech se přiklonil surrealismu
- po roce 1948 komunisty dosti poškozen
- Teigeho myšlení o filmu lze rozdělit do dvou fází: 1. v první polovině dvacátých let se dosti inspiroval teorií Dellucovy fotogenie a pracuje hlouběji na poetické teorii. 2. 1929-1934 – kritizuje

komerční kinematografii a propaguje sovětskou avantgardu a film jako nástroj ideologického boje

Tille, Václav (1867-1937)

- teoretik umění, kritik, folklorista a prozaik
- průkopnická studie *Kinéma*(1908) – první komplexní pojednání a filmu v mezinárodním měřítku
- ve svých filmových statích se zabíral kritikou soudobé produkce, vztahy filmu a divadla, nástupem zvuku

