Obrazová příloha

In: *Otázky divadla a filmu. III.* Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp.

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/120992
Access Date: 30. 11. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Skladatel Alois Hába u čtvrttónového klavíru (fotografie z r. 1953)

Terezie Hábová, rozená Trčková, se svým synem Aloisem (fotografie z roku 1894)

Rodná chalupa Aloise Háby ve Vizovicích, Nádražní ulice č. 437

Ponechávám čtvrttónovou hudbu v netematickém složku i vlastní text ve vizovské hovorové řeči bez změny.

Má opera pojednává o rodinném životě manželů i dětí se zřetelem k venkovskému zemědělskému prostředí a jeho problematice třicátých let.

Všelicos se zlepšilo. Ale i dnes je venkovská pracující žena (a každá žena) hrdinkou práce. Řeší složité úkoly denního života jako pracovnice, manželka a matka.

I svátek matek je soudobým projevem uznání těchto skutečností.

Hostinský

Praha, 29. XI. 71.

Faksimile rukopisu ze skladatelova komentáře k opeře Matka

III. VERANSTALTUNG

SONNTAG, DEN 17. MAI 1931, 11 UHR, pünktlich
GARTNERTHEATER

ALOIS HÁBA
* 21. Juni 1893, Wisowitz, Mähren

Die Mutter

OPER IM VIERTELTONSYSTEM
URAUFFÜHRUNG

LEITUNG: Hermann Scherchen
REGIE: Ferdinand Pujman, Nationaltheater, Prag
BÜHNENBILD: Frant Zelenka vom Staatstheater und Befreitentheater Prag
MUSIKALISCHES VORSTUDIUM: Karl Ancerl, Prag

Krenn	Max Meili, München
Schwägerin	Ida Hart zur Nieden, Berlin
Schwager	Karl Salomon, Berlin
Maruschka	Tiny Debuser, Berlin
Ihr Vater	Karl Salomon
Anni } Töchter	Hildegard Erdmann, Berlin
Franzka } Töchter	Rita Weise, Berlin
Maruschka } Töchter	Käte Bibo, Berlin
Franzka, 13jährig	Rita Weise
Priester	Adolf Schön, München
Franz	Gerhart Kuczera, Prag
Vinzenz	Adolf Schön
Hans	Gerhart Kuczera
Brautführer	Adolf Schön
1. Nachbar	Gerhart Kuczera
2. Nachbar	Walter Amtrup, Berlin
Kranzljungfer	Hildegard Erdmann
Vier Klageweiber	Rita Weise, Käte Bibo, Susanne Stein, Clara Maria Elshorst, Berlin

FERNER
wirken im Ensemble mit die Damen Baerwinkel, Kodl, Sommerfeld, Steinberger und die Herren Hösl, Knopf.

BRAUTTANZ:
Tanzregie: Maja Lex
Tänzer: Hanna Donner, Judith Gobrecht, Heidi Heyne, Lotte Kaufmann, Gunild Keetman, Nana Kohrs, Maja Lex, Isebil Wollenhaupt (Mitglieder der Münchener Kammertanzbühne der Güntherschule)

DAS ORCHESTER besteht aus:

I. Violine	Elisabeth Bischoff, Anton Huber
II. Violine	Jost Raba, Uli Schmid
Bratsche	Valentin Haertl, Hans Hörner
Cello	Ernst Brüchle, Folkmar Längin
Kontrabaß	Hugo Bierl
Klarinetten	Wilhelm Arnold, Karl Schleisser
Trompeten	Georg Donderer, Josef Schmid
Posaunen	Franz Henkel, Franz Eder
Harfen	Adolf Dodo Metelmann, Herminhilde Schnell
Schlagzeug	Walter Fromm
Vierteltonklavier	Wladimir Swoboda
Vierteltonharmonium	Udo Dammert

BAU der Vierteltoninstrumente:

Klavier und Harmonium	August Förster, Löbau i. Sa.
Klarinetten	V. Kohlert's Söhne, Graslitz
Trompeten	Fr. A. Heckel, Dresden

DEKORATIONEN und KOSTÜME sind in den Werkstätten des Staatstheater in Prag hergestellt unter Leitung von M. Gottlieb

ENDE nach 1 Uhr

Eintritt: RM 11. . bis 3.30, Stehplatz RM 1,80, Mitglieder halbe Preise.

Program premiéry opery Matka v Mnichově (1931)

ALOIS HÁBA, *op. 35*

matka

Opera o 10 obrazech

Libreto skladatel

Zpívají:

Oldřich Spisar (Křen), Eva Zikmundová (švagrová), Přemysl Koči (švagr), Vlasta Urbanová (Maruša), Vladimír Jedenáčtík (její otec), Marcela Lemariová (Francka), Marta Sandtnerová (Nanka), Miroslav Borský (Vincek), Lubomír Havlák (Francek), Jana Polívková (Maruša ml.), Eva Zikmundová, Jana Kostelecká, Hana Zelenková a Jana Polívková (plačky), Jiří Janoušek (kněz), Milan Karpíšek (družba), Hana Zelenková (družička), Miroslav Borský a Jaromír Bělor (sousedi)

Sbor Národního divadla

sbormistr MILAN MALÝ

Orchestr Smetanova divadla

Jiří Pokorný (čtvrttónový klavír)

řídí JIŘÍ JIROUŠ

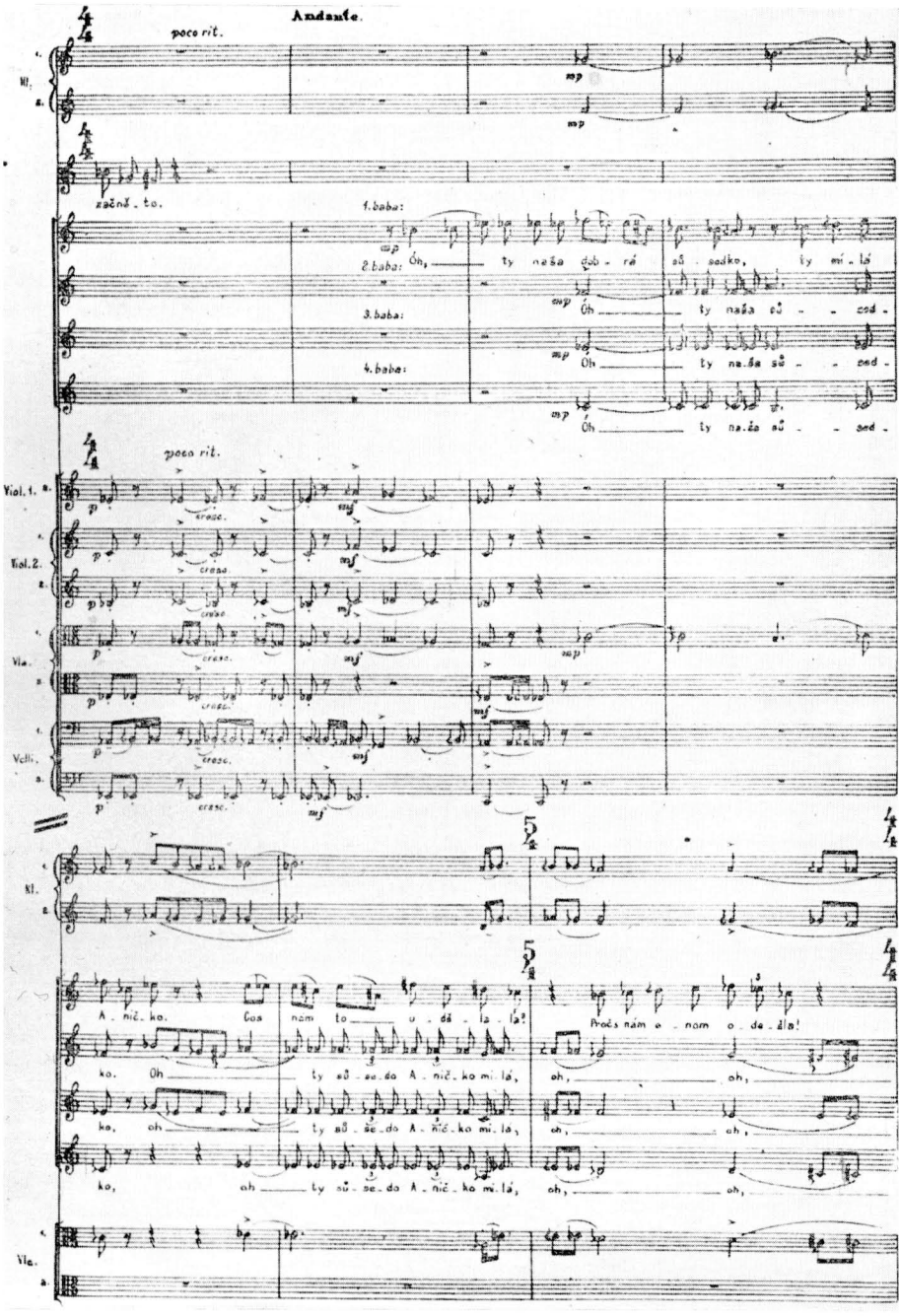
Hudební režie dr. EDUARD HERZOG

Zvuková režie MILOSLAV KULHAN

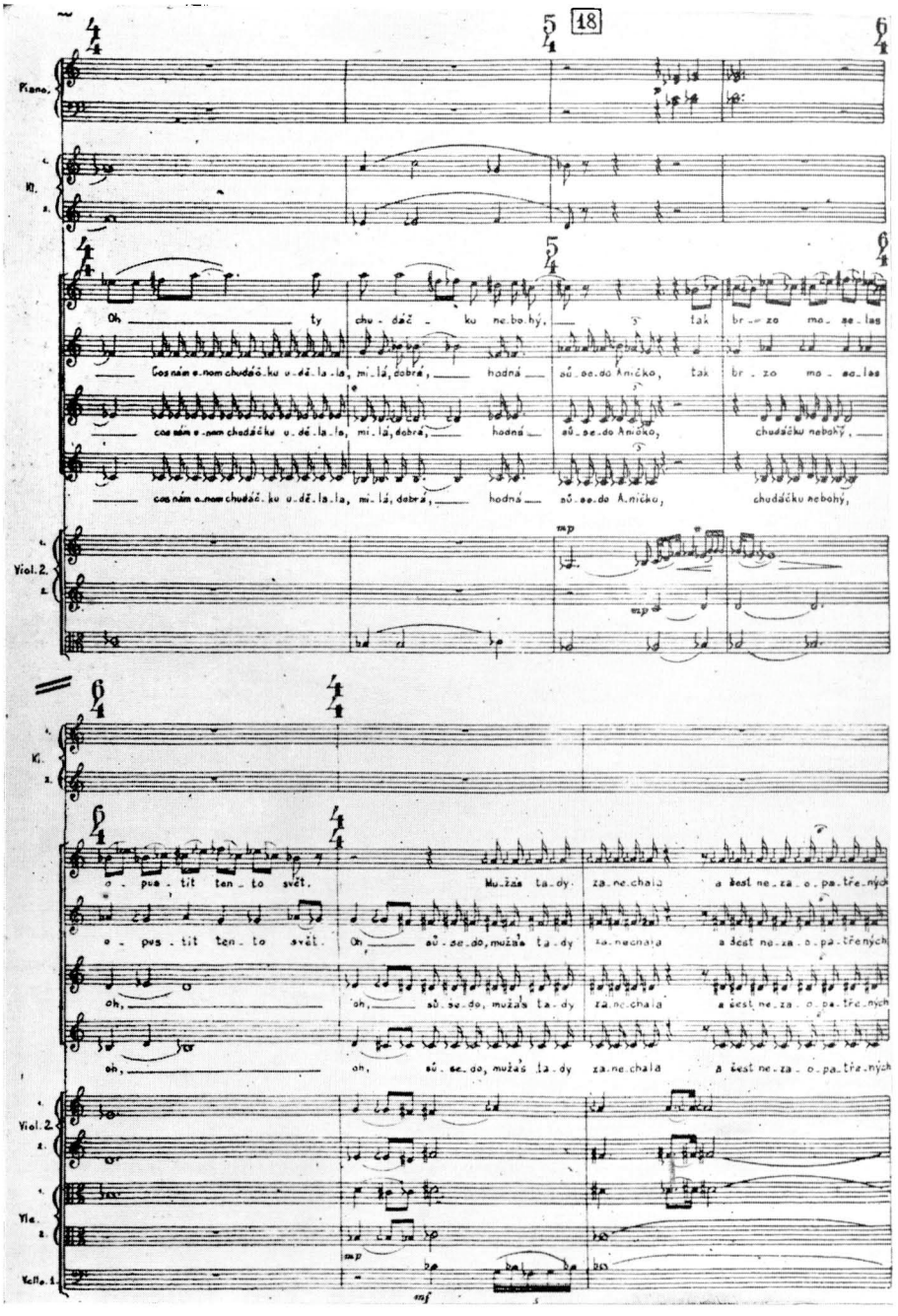
Technická spolupráce JAROSLAV ZACH

Nahráno v pražském studiu Domovina v měsících říjnu a listopadu 1964

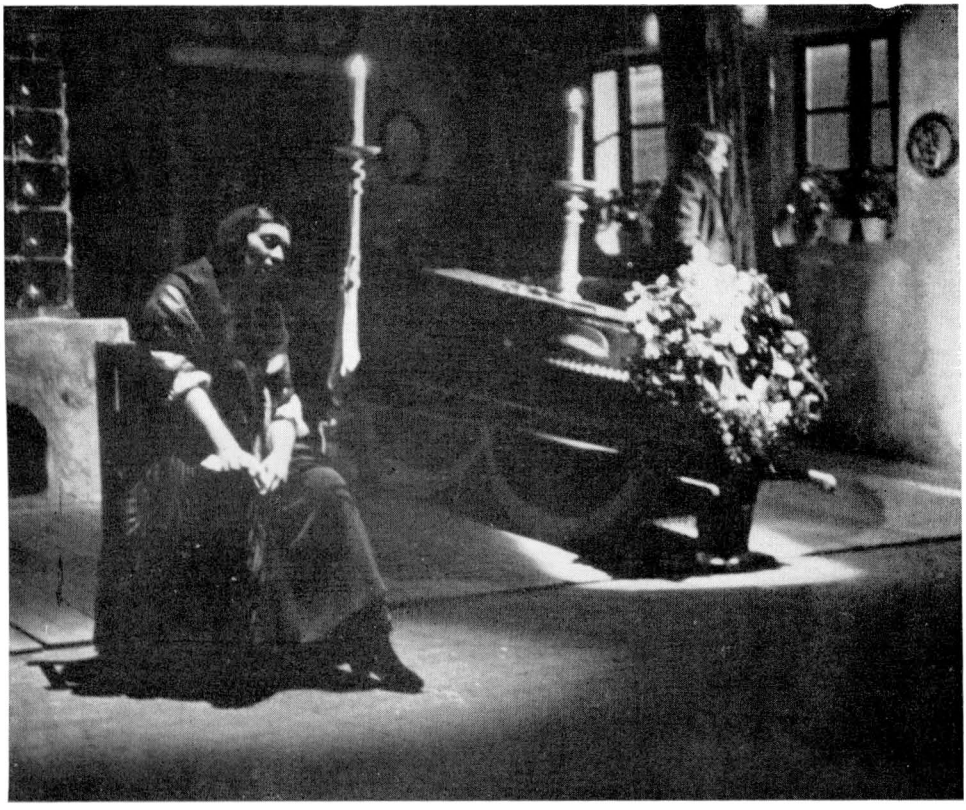
Titulní list gramofonové nahrávky opery Matka (Supraphon DV 6144–45 SU 8258–59)



První stránka „Plaček“ z tištěné partitury, 1. obraz opery Matka
(Dilia 1405, Praha 1963)



Druhá stránka „Plaček“ z tištěné partitury



1. obraz z české premiéry opery Matka v Praze (1947).
Scéna: Josef Svoboda, švagrová — Věra Krylová; Francek — Rudolf Vonásek

První český představitel Francka Rudolf Vonásek

MOJE ZKUŠENOSTI PŘI STUDIU ČTVRTTÓNOVÉ HUDBY

KAREL REINER

Výkonní hudební umělci, kteří čtvrttónovou hudbu nikdy neslyšeli nebo se sami nepokusili ji hrát, mají mnoho mylných a mlhavých představ o nesnázích při jejím studiu. Někdy pochybují, že je možno čtvrtón vůbec slyšet, jindy zase tvrdí, že již zkusili hrát čtvrtóny a že to nešlo, anebo se obávají, že by studium čtvrttónové hudby mohlo zkazit techniku a sluch. Je na dotyčném umělci, aby projevil ochotu konfrontovat svůj mylný názor s čtvrttónovou skutečností. Takovýto umělec se po této konfrontaci dosud vždy přesvědčil o svém omylu, pustil se s chutí do práce ve čtvrttónovém systému a dospěl také vždy po prvních nejistých krůčcích k jeho bezpečnému reprodukčnímu zvládnutí.

Pro studium čtvrttónových skladeb a Hábovy opery Matka jsem nepoužil zvláštních nácvikových metod. Postupuji cestou nenásilnou a přirozenou. Nejdříve hrávám umělci na klavíru čtvrttónovou škálu, všechny staré a nové intervaly (též ve dvou-, troj- a čtverozvucích) a některé jejich příznačné melodické a harmonické spoje. Po tomto předvádění, které obvykle trvá deset až patnáct minut, prohlašuje zpravidla dotyčný umělec k svému velkém údivu, že vše naprosto jasně slyší, jak čtvrttóny tak i jejich funkčnost. Někdy pak vyzývám umělce, aby si sám hlasem nebo na svém nástroji zaintonoval nové intervaly, většinou se však pouštím přímo do studia partu.

Nejprve vysvětluji značky pro čtvrttónové zvýšení a snížení (tónům sníženým říkám pro zjednodušení a na základě enharmonické záměny vždy vyšší B, vyšší Es atd. místo nižší H, nižší E atd.) Zpěvákovi pak hrávám jeho part na klavíru tak dlouho s sebou až mu melodie jde »do ucha« a až ji zazpívá bez námahy, přirozeně a tak bezpečně jako melodii půltónovou. U některých intervalů, na příklad u pětičtvrttónu, mu hrávám nebo zpívám pro srovnání s novým intervalem velké sekundy a malé tercie, aby si lépe uvědomil nový postup. Stav naprostého uvědomování si nových intervalů s veškerými jejími kombinačními možnostmi s intervaly půltónovými, dostavuje se u zpěváka jakmile začíná mít jasnou představu o melodii ihned po přečtení jejího notového zápisu a jakmile si začíná sám uvědomo-

Článek dr. Karla Reinera z časopisu Velká opera 5. května (1. května 1947)

vat intonační chyby. V této době může dojít k jisté krisi. Může se totiž stát, že zpěvák, který obtížnou čtvrttónovou melodii na základě sluchové přizpůsobivosti zpíval již velmi čistě a dokonce již s harmonickým doprovodem, ale stále ještě spíše instinktivně, začíná být nejistý, jakmile se pokusí cvičit intonaci jenom na základě notového zápisu sám doma, bez pomoci čtvrttónového klavíru. Zde se pak ukazuje, že dotyčný zpěvák také a především půltóny intonuje způsobem spíše instinktivním a mechanickým a málo uvědomělým. U zpěváků, kteří nad to neovládají ještě dokonale celý hlasový rejstřík, se tu zvláště projevují nedostatky při intonování malých sekund, obou tercií a zvětšených kvart. Projevují se zde tedy především nedostatky školení. Zpěvák totiž nebývá vždy poučován o tom, že musí sám sebe neustále poslouchat a kontrolovat. V tomto směru tedy práce v systému čtvrttónovém zbystřuje zpěvákům sluch a pomáhá velmi účinně odsranit jejich všeobecné, půltónové sluchové a intonační nedostatky.

Studium pěveckých úloh v Hábově Matce je nad to usnadňováno samotnou jejich strukturou. Řetěz melodií s jejími, stále nově formovanými a nikdy se neopakujícími články, je výsledkem citlivého autorova vposlouchání se do hudebního spádu mluvy osob, do tempa jejich jednání a různorodosti jejich povah. Zpívá-li v takovémto případě umělec předepsanou melodii ve správném tempu a se správným výrazem a vcítí-li se dostatečně do své postavy, pak si velmi usnadňuje též jejich správnou a přirozenou intonaci: neboť podle mého názoru není v Hábových melodiích jediného tónu, který by bylo s tohoto hlediska možno intonovat jinak (třeba půltónově) než tak, jak byl právě autorem napsán. Místy jsme tedy upevňovali intonaci též tak, že jsme nepostupovali od přesné intonace intervalu k výrazu, ale naopak, uvědomělým pochopením smyslu a výrazu slova jsme téměř skladatelsko-tvůrčím způsobem dospěli od výrazu k čtvrttónové melodii. Domnívám se, že používání obráceného způsobu studia vokální hudby může být použito také při studju půltónových zvláště pak netematických skladeb.

U instrumentalistů, kteří mohou čtvrttónové intervaly vymakat sami na svém nástroji, bývá prvním a hlavním problémem správné a pohotové čtení not. Ti, kteří josu zvyklí také v půltónové hudbě číst posuvky s platností pouze pro jednu notu (odrážky tu nejsou), mají v první zkoušce výhodu. Ostatní se též zvykají velmi rychle na notaci čtvrttónového zvýšení a snížení. U čtvrttónové trubky, čtvrttónového klarinetu a čtvrttonového

Pokračování článku dr. Karla Reinera

klavíru je hraní nových intervalů a jejich správná intonace usnadněno čtvrttónovým tahem, čtvrttónovou klapkou resp. čtvrttónovou klaviaturou. U zmíněných dvou dechových nástrojů je však nutno pomocí neustálé sluchové kontroly vyrovnávat a upevňovat intonaci nátiskem.

U smyčců a pozounů je kontrola hry sluchem nezbytná hned s počátku. Často se tu objevují nedostatky také v slyšení intervalů v půltonovém systému. Stane se třeba, že dvoje housle mají v unisonu hrát tóny E— vyšší E— vyšší Fis. První dvě noty hrají čistě, tón třetí falešně. Avšak každý hráč dokazuje, že hraje ono vyšší Fis správně, protože tam, kde »leží jeho prst (přesně mezi jeho »normálním« F a Fis) musí přece být ono vyšší Fis.« Jenomže se pak třeba ukáže, že jeden hráč špatně intonuje velkou sekundu vyšší E— vyšší Fis, a že na př. vůbec špatně slyší velké sekundy. V půltónové hudbě je hrává čistě spíše proto, že je má hmatově dobře nacvičené než proposlouchané. U podobného hráče bude tedy nutná důkladná »sluchová masáž«, při níž si znova začne uvědomovat také půltónovou intonaci a pročistí ji.

Velmi důležitá a nezbytná je samozřejmě také ve čtvrttónové hudbě vzájemná kontrola hráčů a sledování partu druhých. I zde se hráči naučí mnohemu, co jim může být prospěšné též při interpretaci půltónové hudby. Obtížné bývají tu zvláště unisona a oktávy střídající staré a nové intervaly, nebo postupy kvintakordových a jiných terciových souzvuků v nových intervalech (třeba postup od kvintakordu G dur do kvintakordu vyšší A dur, nebo od dominanty vyšší C dur k tonině C dur a pod.

Technicky nečjní čtvrttónová hudba hráčům na smyčcové nástroje a pozounistům žádných potíží. Kdo ovládá po technické stránce hru na svůj nástroj v systému půltónovém, ví si také rady v systému čtvrttónovém. Čím lépe a uvědoměleji slyší, tím lépe a rychleji si dovede také usnadnit technickou stránku hry nových intervalů a dovede pak přizpůsobit svůj technický (hmatový) řád jejich řádu komposičnímu.

Nastudovali jsme Hábovu Matku v neuvěřitelně krátkém čase. Probral jsem s jednotlivými hráči každý part asi dvakrát, se smyčcovým souborem jsme celou operu vylaďovali též dvakrát. Přetížení hráčů, zima, nemoce, dovolená, hlavní zkoušky před premiérami atd. způsobily, že na příklad mezi prvním a druhým přehráváním partu uplynulo více než dva měsíce. To znamenalo pak po druhé začít zcela znovu. Mělo to však výhodu, že se čtvrttónové intervaly dostaly pozvolnějším a tím i bezpeč-

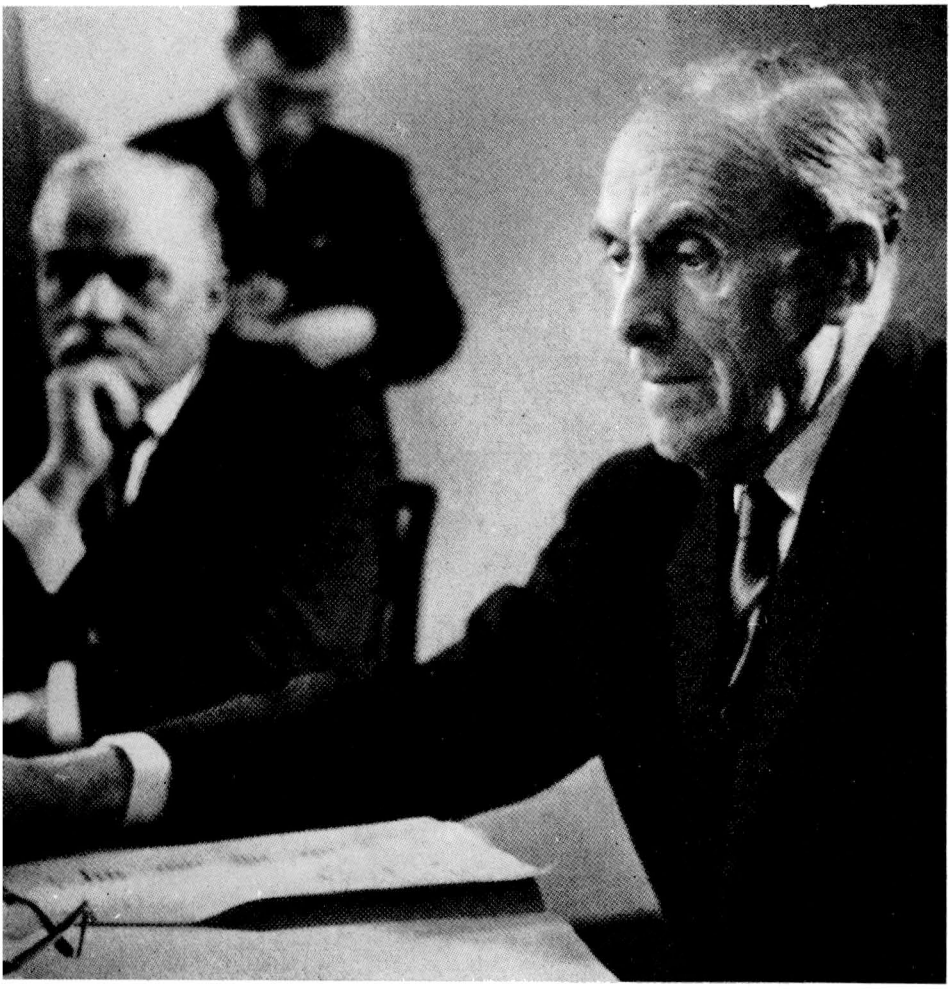
Pokračování článku dr. Karla Reinera

nějším způsobem do latentního cítění hráčů a že se v nich lépe »usadily«. Soustavné zkoušky »naplno« začaly teprve tři týdny před premiérou. Po vypracování složky rytmické, tempové a výrazové jsme ještě jednou vyčistili intonaci a v této práci na intonaci hodláme u všech hráčů a zpěváků soustavně pokračovat před každým pravidelným uvedením této opery. — Představitelé hlavních úloh pí Milada Musilová a dr. Rudolf Vonásek ovládali po měsíci zkoušek (spíše minutových a půlhodinových než hodinových) svůj part natolik, že jim již nečinil nesnáze s hlediska pěvecké techniky a že slyšeli a cítili sami, nezpívají-li některý interval zcela čistě. Podobně bylo tomu u p. Jorana (švagr) a u představitelů malých rolí. Pí. Krilová se naučila roli švagrové za 3 dny intonačně naprosto přesně a zpaměti. Kvartet Bab plaček jsme postavili v základech asi za sedm zkoušek a pak jsme jej již jenom pročišťovali. Sbory byly nacvičeny za sedm dvouhodinových zkoušek. Také u všech zpěváků uplynulo často mezi jednou a další »várkou« zkoušek několik týdnů, ba i měsíců. Také zde to mělo výhodu, že se čtvrttóny lépe »uležely«.

Hábova Matka se nebude zpívat a hrát méně přesně než kterákoliv jiná opera půltónová. Všichni zpívají a hrají nové intervaly uvědoměle a přirozeně a mají je takřka v krvi. Mohou se tedy věnovat naplno vypracování svých úkolů po stránce výrazové, pěvecky-technické a herecké. Domnívám se nad to, že se mi podařilo obecně dokázat, že kterýkoliv výkonný umělec ovládající interpretaci hudby v systému půltonovém, může uvědoměle slyšet a intonovat a také hudebně dokonale interpretovat čtvrttónovou hudbu a dále, že studjum čtvrttónové hudby zbystří sluch a zlepšuje techniku též pro systém půltónový.

Nastudováním a provedením Hábovy čtvrttónové opery Matka dokázali členové souboru Velké opery 5. května, že čtvrttónová hudba ani po reprodukční stránce není již jen záležitostí několika umělců, ale že může být provozována nejširším okruhem výkonných hudebních umělců a to bez zvláštního časového a technického zatížení v mezích normálního provozu operního, orchestrálního a sólistického. Tím nastává pro skladatelé, kteří dnes umějí a chtějí psát čtvrttónovou hudbu a jichž je u nás a v cizině skoro na padesát, nové údobí tvůrčího rozmachu, nezatíženého již pochybnostmi o tom, jestli jejich dílo vůbec kdy zazní. Za to náleží jejich zvláštní dík kamarádům-výkonným umělcům, kteří Hábovo dílo nastudovali s láskou a s příkladným pracovním nadšením.

Pokračování článku dr. Karla Reinera



Professor Dr. h. c. Walter Felsenstein auf der Pressekonferenz in Stuttgart, links der Opernkritiker Prof. Siegfried Melchinger*)

*) Fotoaufnahmen: Archiv der Komischen Oper in Berlin

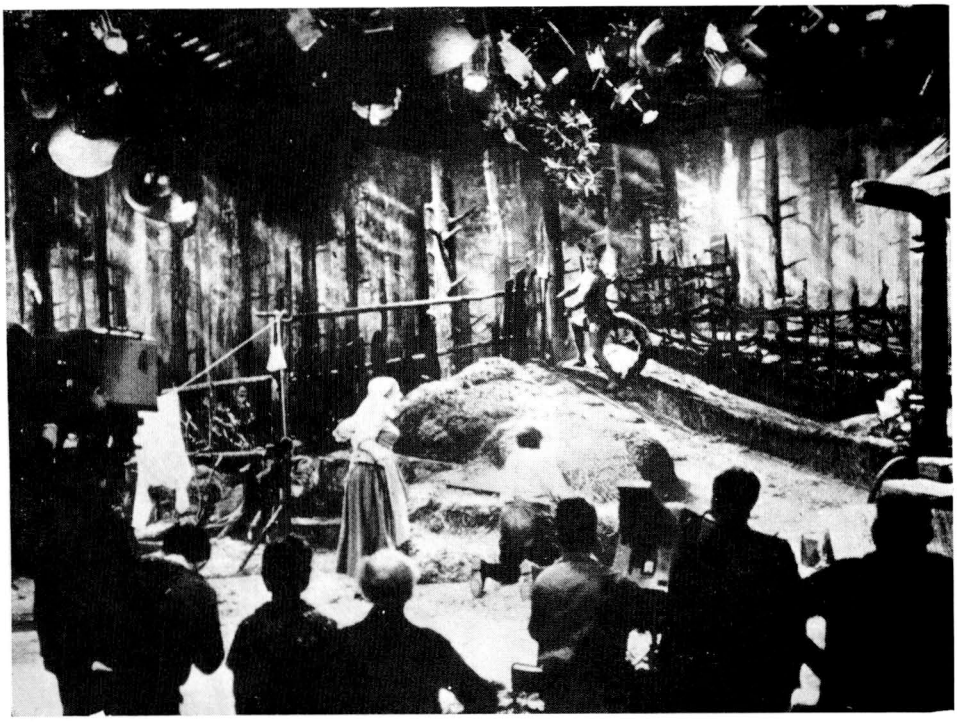
Probe zur Oper Das schlaue Füchslein. Walter Felsenstein instruiert die Hauptdarstellerin Irmgard Arnold.

Aus Felsensteins Inszenierung der Oper Das schlaue Füchslein. Die Jungen des Revierförsters necken das Füchslein. Der alte Dackel im Hintergrund sieht ängstlich zu.

Szene aus dem Gasthaus „U Pásků" aus Felsensteins Inszenierung des Schlauen Füchsleins. Von links: Werner Anders (Rektor), Rudolf Asmus (Revierförster), Josef Burgwinkel (Pfarrer)

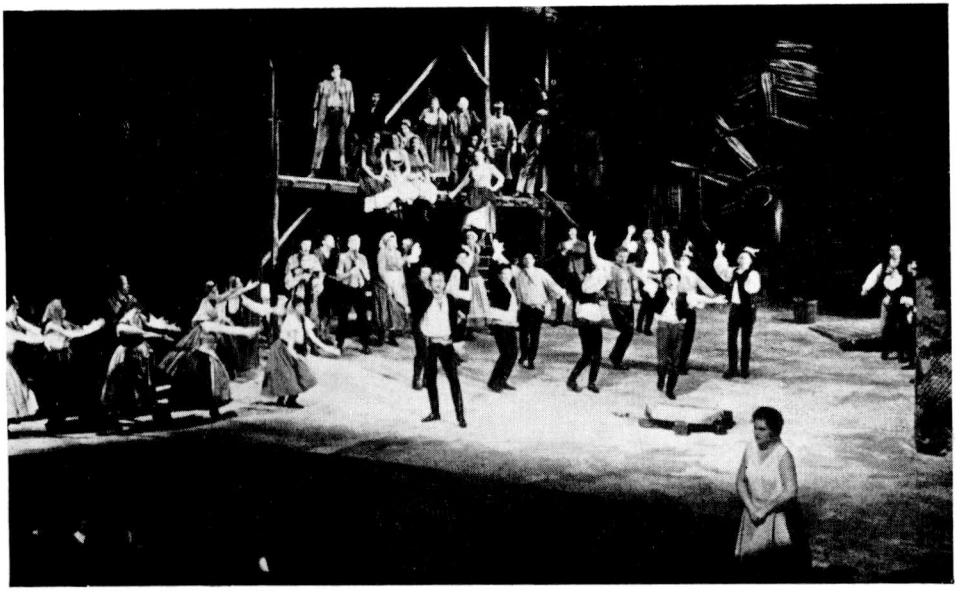
Die Liebe des Fuchses und der Füchsin

Das Familienleben des Fuchses, der Füchsin und ihrer Kinder
Aus der Fernsehaufnahme des Schlauen Füchsleins



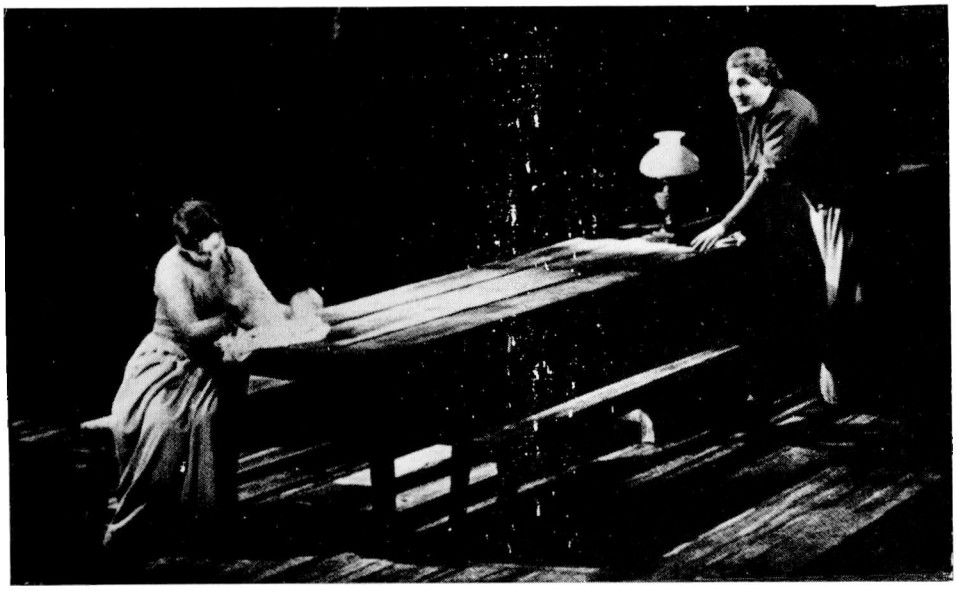
Aus der Fernsehaufnahme des Schlauen Füchsleins

Opernregisseur Götz Friedrich



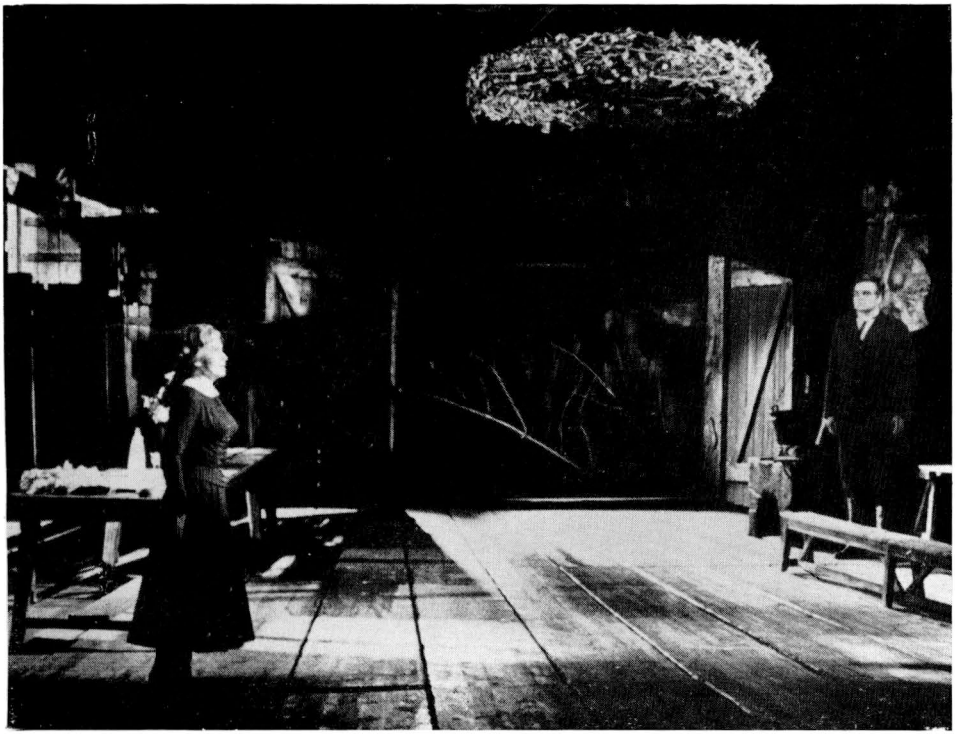
Chorszene aus dem 1. Akt der Oper Jenůfa (Friedrichs Inszenierung in der Komischen Oper)

Stewa (Jaroslav Kachel) und Jenůfa (Jarmila Rudolfová) in der Szene aus dem 1. Akt der Oper Jenůfa

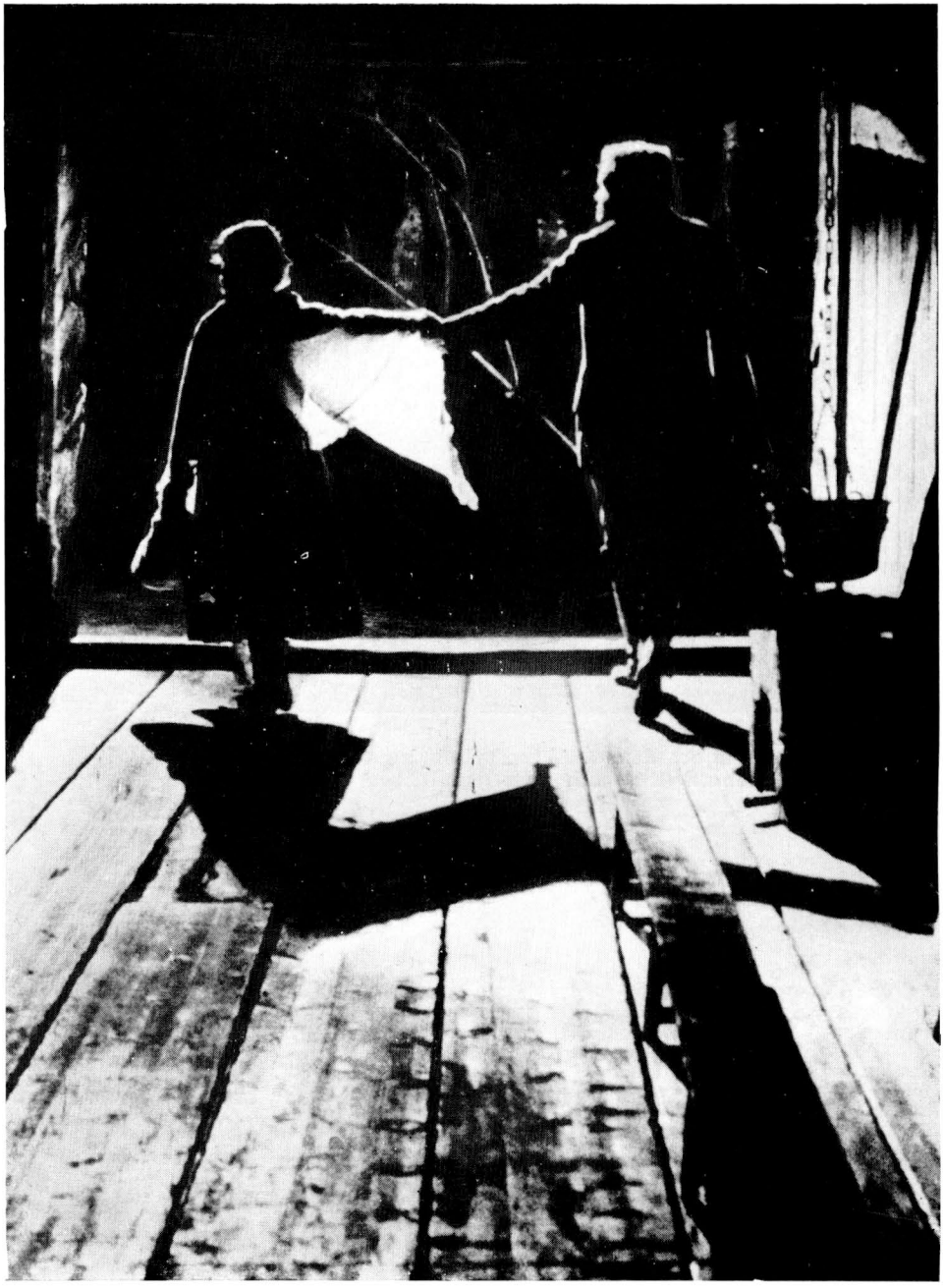


Das dramatische Gespräch der Küsterin (Ruth Schob-Lipka) mit Jenůfa (Jarmila Rudolfová) im 2. Akt der Oper Jenůfa

Die Küsterin (Ruth Schob-Lipka) bekennt sich öffentlich zum Kindesmord (3. Akt)



Szene aus dem 3. Akt „Fort sind sie — geh' du auch!"
Jenůfa (Elisabeth Ebert) und Laca (John Moulson)



Schlußszene aus Friedrichs Jenůfa-Inszenierung in der Komischen Oper

A. Ržeševskij r. 1965 v Moskvě

A. Ržeševskij v létě r. 1964 v lese svého bydliště Iljinskoje u Moskvy

24. августа 79

Извиняюсь
из Москвы.

Глубокоуважаемый
Любомир Францевич!

Еще раз хочу Вам пожелать
счастливого пути, доброго
здоровья и успехов в Вашей
творческой деятельности.

Посылаю Вам своего дрозда –
фото (других у меня сейчас нет – но
я Вам пришлю.) – но мне хотелось
до Вас – пусть глянут на
нас...

И того орла.

... Я снял его со своего письмен-
ного стола на соседом он
стоял много лет – и был мне раз
вдохновением и моих уроков и студен-
тов. Пусть он напоминает Вам, что у нас
в Москве есть большой друг.

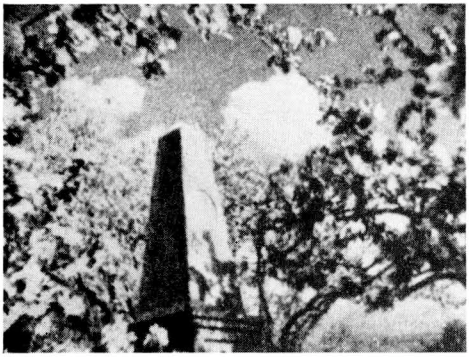
Faksimile rukopisu A. Ržeševského

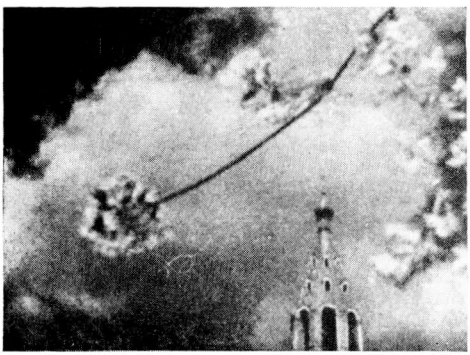
Snímek z vyhledávání exteriérů pro natáčení filmu Běžin luh (předjaří r. 1936). Vlevo S. Ejzenštejn, sedící A. Rže̊ševskij, vzadu vpravo kameraman E. Tisse

Snímek z vyhledávání exteriérů pro natáčení filmu Běžin luh (předjaří r. 1936). Dole vlevo A. Ržeševskij, vpravo dole S. Ejzenšten

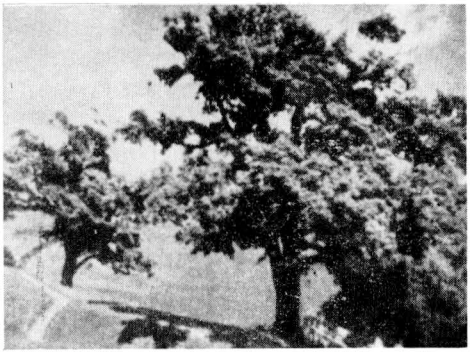
Snímek z vyhledávání exteriérů pro natáčení filmu Běžin luh (předjaří r. 1936). V beranici A. Rževevskij, v čepici S. Ejzenštejn

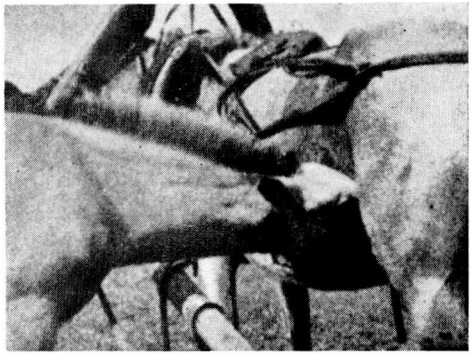
Záběr popravy komisařů v turkestanské poušti (z filmu Dvacet šest komisařů, 1935)



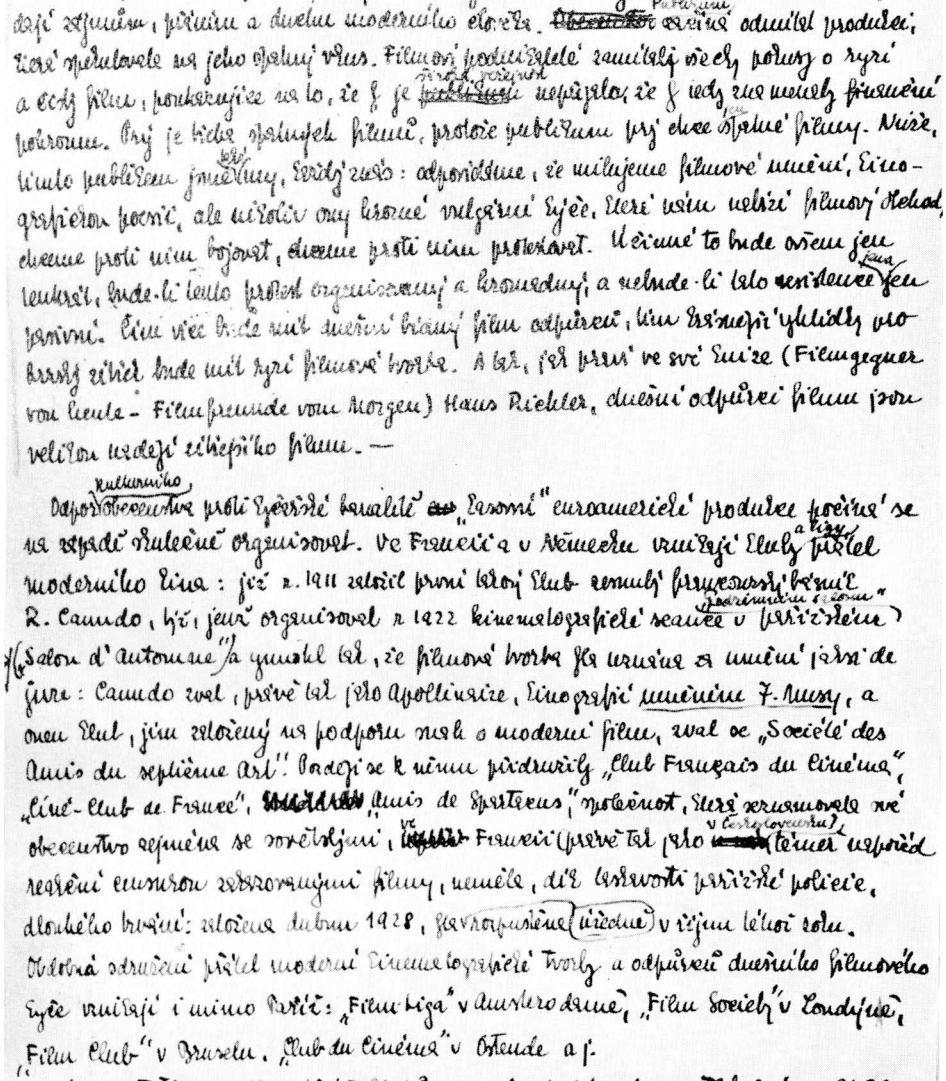


Záběry z prologu první varianty filmu Běžin luh podle scénáře A. Rževevského





Záběry smrti Stěpkovy matky z první varianty filmu Běžin luh podle scénáře A. Rževevského



Faksimile rukopisu Karla Teiga

boratoire", jak říkají s posměchem agenti velkofilmů. Tyto pokusy nejsou provázeny ovšem velkým bubnem reklamy, nesetkávají se s bouřlivým potleskem: jsou to snad komorní hry pro intelektuální elitu. Nezapomínejme však, že to bývají v měšťáckém století vždy malé skupiny, chudé prostředky, skromné časopisy nevelikých nákladů, které dělají ~~veliká díla a mohutná, přeratná hnutí~~. Dnes, kdy pozlacená prázdnota merkantilních velkofilmů je již nadmíru odpuzující, hlásí se pracovitá a houževnatá, byť nepočetná avantgarda: nejen teoretikové, ale i několik realisátorů. Soudobá velkovýroba a nadvýroba konvenčních filmů jim ukázala více než dostatečně, *co film není*. Táží se tedy především, *co film jest*. Pokusme se rozpoznat tuto otázku.

a přerazují díla a mnohdy pozdější všechna a mohutné a hnutí převahu.

Dnešní konvenční film je neorganickou směsí a groteskní kombinací a kompilací, obludný „Gesamtkunstwerk" v nejfalešnějším možném smyslu této ~~[illegible]~~ estetické koncepce. Všecka umění spolupracují tu na filmu, aniž by však vytvářela nějakou celistvou a synthetickou jednotu, nějakou báseň. Spisovatel dodá námět, scenarista jej zpracuje, režisér udělá rozvrh, herci si nacvičí úlohy, malíř nebo architekt (ta hrůzná sebranka divadelních a filmových architektů!) udělá kulisy, operatér to všecko natočí a ~~hudebníci hrají~~, když se film promítá. Přínos jednotlivých uměleckých oborů je tu periferický, nikoliv elementární a podstatný. Kino cizopasí na literatuře, herecky a režijně je závislé na divadle, vypůjčuje si efekty od malířství. Protože lze filmovati všecko – nebezpečná výsada neomezených technických prostředků a možností! – filmují se především romány a divadla, protože je to celkem nejpohodlnější. Nemohoucí invence a myšlenková lenivost dnešních zbohatlických filmařů je někdy ovšem konkurenčním zápasem štvána ke krkolomným podnikům: film je nekonečně tvárlivý a trpělivý, musí se propůjčit i k činům, jež se příčí ~~jeho podstatě a povaze~~, a nedovede se ani rdíti, ani vzpouzeti, je-li užíván k ~~tak~~ nízkým a falešným úkolům, je-li degradován na vulgární odnož literatury krásné či častěji pramizerné, jsou-li diváctvem oceňovány jeho triky, jeho šminka, jeho falešnost, nikoliv jeho jádro; musí vykonávati službu tlumočníka, ačkoliv je schopen a připraven státi se ~~[illegible]~~ samostatnou tvorbou.

hudba hraje

V organický

jakékoliv zyrotti a kvalitě práce

Týž nápor svaté fantasie a ~~zlatovocné~~ invence, který osvobodil poesii, malířství, hudbu a divadlo, osvobozuje dnes i film. Provádí se odluka filmu od literatury a od divadla, kinografie uvědomuje si sama sebe, svou kázeň a svou svobodu. Svou samostatnost. Hledá svou vlastní cestu. – Analytický pohled do historie vývoje kinematografie může nám poskytnouti některé prospěšné poznatky, jež vytknou směrnice moderní tvorbě filmové. Ptáme-li se po definici čisté kinografie, pátráme-li, co film ve své podstatě jest, jaký má býti a jaké příští možnosti v něm klíčí, je třeba, abychom si uvědomili, jaký byl, než se stal tím, čím je dnes, z jakých podmínek a k jakému úkolu vznikl.

nesporného

Ukázka Teigovy korektury

Vynález Anastasia Kircheriera nebyl rozhodně úplnou novinkou. Italské cinquecento znalo už podobné přístroje: camera lucida, jejíž vynález přičítá se Leonu Battistovi Albertiovi, a camera obscura, připisovanou Leonardovi.

Staré obrazy laterny magiky nemohou ji uvedeny v pohyb, dokud, podobně dosk lé'ach neobjeví anglicen P.M. Roget zákon o trvání jemu s ohledem na pohybující se předmět." (1823) Následovaly pokusy a objevy Johna Herschela, Fittona, Faradaye a Paříže, jenž sestrojil thaumatrop. Problém „persistence of vision" je dále studován Plateauem a Simonem Stampferem, kteří, téměř současně a na sobě nezávisle, vytvořili velmi po obdobné přístroje: Plateau nazval svůj přístroj Phenakitoskopem, později Phenakistoscopem, Stampfer Stroboskopem. (1833). Do poloviny XIX. stol. spadají ~~různé~~ rozmanité zdokonalení a detailní vynálezy, jak daedalem W.G. Hornera, Zoetrope Desvignesova (1860), Praxinoskopu Reynaudova, ~~jenž je už jakási je pak~~ Laterna magica, spojena s tehdejším pantomimickým, v němž se objevují kolorované sklíčka, umožnila mnohovrstvé Cagliostrovi

F1

~~ukazovi~~ jeho zázraky a Robertsonovi ukazovati udiveným Pařížanům záhadné fantasmagorie v kapucínském klášteře: jakmile Reynaud spojí lanternu magicu s praxinoscopem, je učiněn prvý krok k projekčnímu filmovému aparátu.

. Od vynálezu Daguerreova postupuje rychlé zdokonalování fotografického aparátu, schopného zachytit v rychlém sledu řadu momentních snímků, jež fixují jednotlivé fase pohybu.

~~Se~~ Coleman Sellers spojuje přímo jednotlivých momentních fotografických snímků a promítá je pomocí aparátu, který v 1861 nazval Kinematoscopem. Zde poprvé je oživený obraz nikoliv kreslenou kompozicí jako u praxinoscopu, nýbrž fotografií.

Paralelně pokračují detailní objevy, přinášející nové vymoženosti v oboru fotografickém, ~~Janssenovým astronomickým revolvarem, Fayeovou chronofotografií, Marayovou fotografickou puškou. Mnohé z nových fotografických studií pohybu~~ tyto objevy vyvolaly nový především badání fyziologickému a biologickému. Profesor J.E. Marey pomocí intermittujících fotografic analyzoval pohyb živočichů, fyzikové jeho užívali k studiu pádu a srážek, Faye a Janssen sestrojili pro astronomické účely

r. 1849 „fotografický revolver", aparát na způsob bubínkového šestiranového revolveru, jenž mohl exponovat šest snímků ve vteřině. Studium pohybu fotografií zdokonalil zejména Eadweard Muybridge v San Franciscu a v San Paolo r. 1877 jenž postavil do řady baterii 30-50 fotoaparátu, před jejichž objektivy dal běhati koňům a pohybovati se lidem: k uzávěrce každého aparátu byla napjata nit; jakmile se dotkla této niti pohybující se osoba, aparát exponoval. Tímto způsobem byly získány snímky o exposici $^1/_{100}$ vteřiny. R. 1877 zhotovil Muybridge první „actuel", tedy první „cinematografickou reportáž", a ve svém studiu při universitě v Pennsylvanii provedl řadu dalších snímků jako.

F2

F3

Ukázka Teigovy korektury s rozsáhlými vpisky