

E. JAKUES-DALCROZE

RYTMUS

PRŮLOM NAKLADATELSTVÍ PRAHA
PAVLA PROKOPA

PŘEDMLUVA PŘEKLADATELKY

Emil Jaques-Dalcroze, tento geniální reformátor hudební výchovy na základě rytmu, narodil se dne 6. července 1865 ve Vidni, která v té době byla sídlem jeho rodičů. Po nich je Emil Jaques švýcarsko-francouzského původu a po městě, z něhož pocházel, přijal později jméno Dalcroze.

Po návratu do vlasti chodil Jaques do školy v Ženevě, kde vystudoval také universitu a konservatoř. Ve studiu pokračoval ve Vidni u Roberta Fuchse a Brucknera a v Paříži, kde byl žákem Delibesových. Roku 1892 stal se učitelem hudební theorie na ženevské konservatoři. Později učil na Ecole normale de Musique v Paříži, byl kapelníkem v Alžiru a konečně zakotvil v Ženevě jako profesor konservatoře. Zde pak došel při vyučování hudbě k názorům, jež počíná hlásati v prvních letech dvacátého století, a z nichž se postupem času vytvořila úplná podivuhodná theorie o novém způsobu chápání a vyučování hudby a o její úzké souvislosti s tělesným pohybem, jak nám líčí v díle »Le Rythme, la Musique et l'Éducation«, jejíž nejdůležitější kapitoly tvoří tuto knihu.

Jako všichni hlasatelé nových ideí byl Dalcroze s počátku nechápan a pronásledován nepřáteli, kteří mu vytýkali, že se nezabývá hudbou, nýbrž

gymnastikou. Nepochopení šlo tak daleko, že nastal nutný rozchod s konservatoří. Dalcroze začal vyučovati soukromě a aby propagoval svoji nauku, podnikal se svými žáky cesty po Švýcařích, Francii, Německu atd.

Roku 1910 konečně došel úspěchu: Internacionální mecenáši, oceňující veliký význam jeho učení, pomohli mu založiti v Hellerau u Drážďan rytmický ústav, který tam existoval až do nedávné doby, aby pak přesídlil do Laxenburgu u Vídně. Od té doby se Dalcrozeovo učení šíří po celém světě.

Do Prahy přišel Dalcroze roku 1911 a škola zde byla založena za dva roky nato. Za války, jež u nás i všude jinde značně zabzdila úspěšný vývoj Dalcrozeovy metody, opustil Dalcroze Německo a usadil se definitivně (vyjma dvou let, kdy žil v Paříži) v Ženevě, kde působí dodnes.

Jeho písemné životní dílo obsahuje jednak hudební skladby, jednak literaturu pedagogickou. Nejvýznačnější jeho díla — nehledě k velkým hudebním skladbám — jsou: »Gymnastique rythmique«, »La Rythmique«, »Étude de la Portée musicale«, »Les Gammes et les Tonalités, le Phrasé et les Nuances«, »Les Intervalles et les Accords«, »L'Improvisation et l'Accompagnement au Piano«, »La Plastique animée«, »Les Éléments de la Musicalité« a »Le Rythme, la Musique et l'Éducation«,

kteřéžto dílo je souborem článků, otištěných v různých dobách a spojených v organický celek.

Přítomné dílko je výběrem těchto článků a podává zájemci nejpodstatnější z Dalcrozeovy metody. Doufáme, že tento překlad přispěje k jejímu ocenění a rozšíření.

Fotografie, knihu provázející, jsou ukázkou rytmické práce různých škol a nikterak s textem nesouvisí.

Věra Petříková.

Své milé přítelkyni a spolupracovnici
Nině Gorterové.

ÚVOD DO RYTMIKY

1907

Dítě, které má nabýti úplné hudební dokonalosti, musí mít dostatek tělesných i duševních sil a vlastností, jimiž jsou jednak sluch, hlas a citlivost pro tóny, jednak veškeré tělo (resonující kostra, svaly, nervy) a vědomí tělesného rytmu.

Uchem můžeme zachycovati tón a rytmus a kontrolovati své vjemy.

Hlas jako prostředek, jímž můžeme tóny reprodukovati, dovoluje nám, abychom svoji představu, kterou si sluch o tónu vytvořil, pevně vyjádřili.

Citlivost pro tón jest vlastnost naší duše a celé naší bytosti, jež nám umožňuje představovati si tóny za sebou následující, nebo souzvuk tónů i bez pomoci hlasu nebo nástroje hudebního, rozeznávati jakoukoli melodii či jakýkoliv akord, díky vzájemnému srovnávání tónů. Tuto citlivost vyvoláme opětovnými cviky ucha a hlasu. Rytmus můžeme vystihnouti a uskutečniti pomocí pohybů celého těla.

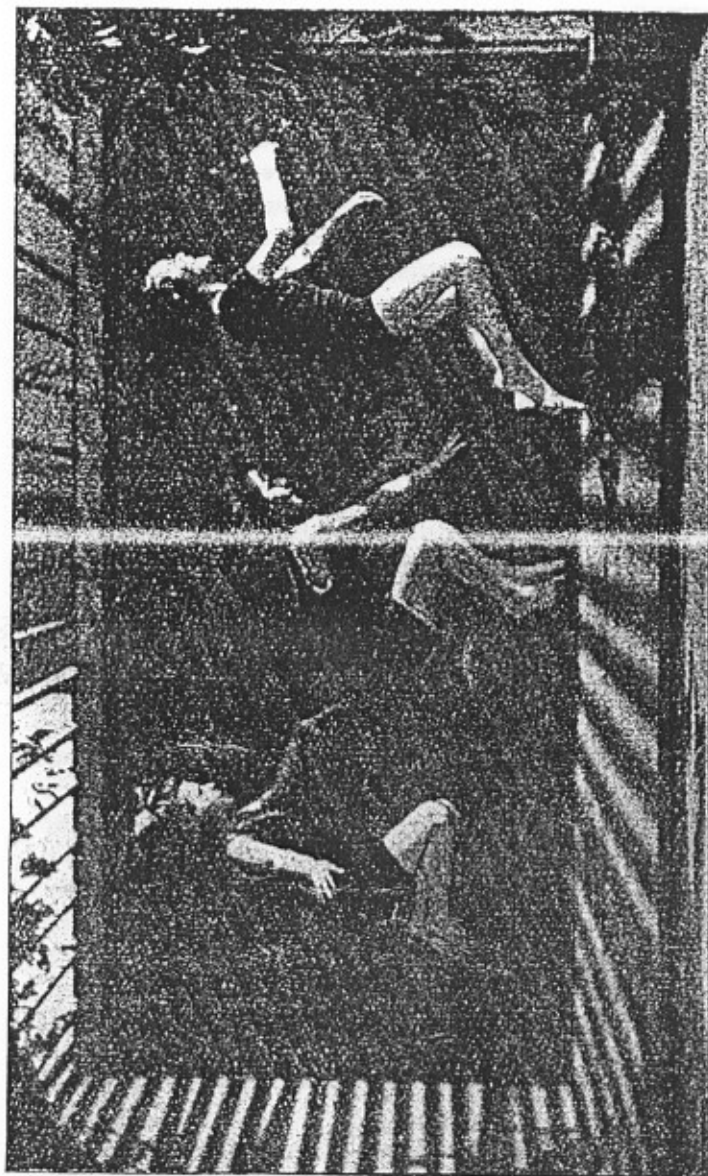
Rytmická citlivost jest vlastnost, před-

stavující nám každý postup a každé spojení časových zlomků, ve všech jejich odstínech rychlosti a síly. Tuto citlivost vypěstujeme opětovným cvičením, napínáním a uvolňováním svalstva ve všech stupních síly a rychlosti.

Učiteli ve škole nikdy nenapadne nutiti dítě, aby nakreslilo předmět, jehož nezná, a dokud neumí zacházeti s tužkou. Neučí je zeměpisu, pokud dítě, vědomě chodící a gestikulující, nenabylo základních znalostí o prostoru. Dá mu nakresliti zeměpisnou mapu teprve tehdy, až bude umět zacházeti s tužkou a kresliti rovné linie, protože pochopilo, co jest prostor a co jsou země. Není možno, aby se současně cvičilo v několika schopnostech najednou, dokud není, byť i nedokonale, vyvinuta aspoň jedna.

Nuže: Citlivost pro tóny může se vypěstovati pouze častým cvikem ucha a hlasu a citlivost rytmická častými cviky celého těla. Poněvadž však hudební výchova vyžaduje spolupůsobení ucha, hlasu a svalového aparátu, a poněvadž v počátcích hudebního vyučování nemůže býti řeči o současném cviku všech těchto hudebních činitelů, naskytá se otázka, který z nich nutno podrobiti výcviku nejdříve.

Pohyby, jež tvoří hlas ve všech jeho odstínech výšky a síly zvuku, jsou podřadnějšího druhu, neboť závisí na původním rytmu, kterým jest



Škola v Hellerau.



dýchání. A tak nám zbývá jen vůle mezi aparátem svalovým a uchem, i když se obmezujeme na to, že od nich nepožadujeme tvoření zvuku, který závisí, jak bylo právě řečeno, od samostatného svalového výkonu: dýchání — nýbrž vytváření a postřeh rytmu.

Rytmy postřehuje svalový aparát. Každodenním cvikem vytváří se svalová paměť a dociluje se jasné, určité představy rytmu.

Ucho též rytmy postřehuje. A každodenním cvikem vytváří se paměť pro tóny, bystří se úsudek a cvičí sebekritika. Posлуhač jest pak vskutku schopen srovnávatí vjem rytmu, doprovázeného zvukem, se svojí vlastní představou.

Vycházíme-li tedy ze zásady, že postřehu a sebekritice musí předcházeti provedení, a porovnááme-li funkci ucha s funkcemi svalového aparátu, dojdeme k závěru, že první místo v pořadí základních hudebních studií náleží svalovému aparátu.

Mohlo by se namítnouti, že se dítě nepotřebuje samo pohybovati, aby vycítilo rytmus; že pohyby rytmické a metrické, jež vyvolává nějaký předmět anebo jiný člověk, mohou v něm vzbuditi vjem těchto pohybů; a že konečně teprve zapamatování si rytmů, jež postřehlo mimo sebe, umožní mu, aby je realizovalo samo!... Trvám na svém mínění, i když se tato námitka zdá logi-

ckou, neboť dětskému tělu jest vrozena ona podstatná součástka rytmu, jimž jest časomíra.

1. Srdeční tep poskytuje, díky své pravidelnosti, jasnou představu o časomíře, jde tu však o činnost neuvědomělou, na naši vůli nezávislou, k níž nelze přihlížeti, jakmile jde o provádění a postřeh rytmu.

2. Dýchání skýtá pravidelné rozdělení času a tím také vzor časomíry. Ježto pak dýchací svalstvo jest, ačkoliv jen v míře obmezené, podřízeno naší vůli, můžeme dáti jeho činnosti rytmickou formu, t. j. rozčleniti ji v časové intervaly a zdůrazniti každý interval silnějším napětím svalů.

3. Pravidelná chůze skýtá nám dokonalý vzor taktu a stejnoměrného rozdělení času. Svaly, při chůzi činné, jsou tak zvané svaly uvědomělé, svaly, podrobené naší vůli. Tak nacházíme v pravidelné chůzi přirozené východisko, jak zasvětití dítě do rytmu.

Avšak studium chůze je toliko východiskem, neboť nohy dítěte nejsou jedinými údý, jež se pohybují prostřednictvím uvědomělých svalů, a proto schopnými, aby probouzely a rozvíjely citlivost pro rytmus. Tato citlivost pro rytmus vyžaduje součinnosti všech uvědomělých svalů a následkem toho je nutno, aby výchova uváděla v pohyb celé tělo, má-li býti probuzen rytmický cit. Tím jest — mimochodem řečeno — potřen vyučovací systém,

jenž nutí děti ke klavírnímu studiu dříve, než jejich organismus nabyt jasného a zřetelného vědomí metrických a rytmických svalových pohybů.

Svaly jsou stvořeny k pohybu, a rytmus — tot pohyb.

Nelze si představití rytmu bez představy pohybujícího se těla. Aby se tělo mohlo pohybovat, potřebuje jistého prostoru a času. Začátek a konec pohybu určují časový a prostorový rozměr. Obojí závisí od tíže, to jest (pokud se to týče údů, přivedených svaly do pohybu) od sily a pružnosti svalů. Určíme-li předem poměr svalové síly a potřebného prostoru, určujeme tím zároveň i délku času.

Stanovíme-li předem poměr svalové síly a časového rozsahu, určujeme tím délku prostoru. Jinými slovy: forma pohybu jest výsledkem spojení svalové síly, prostorové délky a časového trvání.

Je-li předem udán poměr mezi délkou prostoru a délkou času, musíme, abychom je vyplnili dobře vyměřenými pohyby, dokonale ovládati svůj tělesný mechanismus, neboť nedostatek síly mohl by způsobiti, že bychom překročili prostorovou délku nebo zkrátili trvání. S druhé strany ztrnulost nebo přílišná zdrželivost zanechaly by prostor nevyplněný, nebo by měly za následek překročení

udané doby. Ani slabost, ani ztrnulost, ani nepozornost nesmějí míti vlivu na formy pohybu. Základní podmínkou správně provedeného rytmu jest dokonalé ovládnání pohybů v jejich prostoru, vzájemných vztazích nuancových, prostorových a časových.

Shrňme-li, co bylo až dosud řečeno, docházíme k těmto závěrům:

1. Rytmus jest pohyb.
2. Pohyb jest podstaty tělesné.
3. Každý pohyb vyžaduje času a prostoru.
4. Přesný cvik vychovává k hudebnímu uvědomění.
5. Zdokonalení fyzických prostředků má za následek přesnost postřehu.
6. Zdokonalením pohybů v čase upevňuje se citlivost pro hudební rytmus.
7. Zdokonalením pohybů v prostoru upevňuje se smysl pro rytmus plastický.
8. Dokonalostí pohybů v prostoru a čase lze nabýti pouze gymnastikou tak zvanou rytmickou.

Vy, vychovatelé těla a sluchu, položte si dvě významné otázky:

1. Jsou cvičeny údy dítěte? Ano, zajisté. K vůli hudbě cvičí se jeho prsty; k vůli zdraví ostatní tělo, bez hudby. Že se nejdříve cvičí pianistovy prsty bez pomoci zvuku, není nevýhodou. Jest vskutku mnoho hudebně nadaných uší, jež jsou zvukem do té míry zaujaty, ba přímo očarovány,

že již vůbec nepostřehují trvání a akcentu zvuku, a proto si zvykají nedbati těchto elementů, nebo počítati je za něco podřadného. (Buďiž vzpomenu způsoby klavírního přednesu, zvaného »à la Chopin«!) Vyřadí-li se na počátku studia hudby zvuk, zaujme veškerou pozornost žákovu rytmus. Rytmus jest základem každého umění. Avšak v hygienické a sportovní gymnastice cvičí se tělo, aniž se oceňuje rytmus, a ta troška taktu a symetrie, již se při učení tělocviku koření pohyby těla třídy, aby se tím mohly snáze řídit a opravovati současné pohyby žáků, nepřispěje nikterak k povzbuzení ani k výchově citu pro rytmus. Neboť k tomu, aby byl u dítěte vzbuzen rytmický cit, nepostačí, provádí-li pouze pravidelné a současné pohyby; musí si také zvykati na pohyby různé intensity, na pohyby, jež tvoří časové oděly a jejichž různé délky stojí k sobě navzájem v rytmicko-hudebním poměru.

2. Jest vzhledem k rytmu záhodno cvičiti také jiné údy než prsty?

Každý uvědomělý pozorovatel odpoví s plným přesvědčením: »Ano, zajisté!«, neboť zjistil, že každý člověk, v němž tkví nedostatek rytmického výrazu hudebního, má tento nedostatek také tělesně. A naopak, že i nejobtížnější cvičení v současných, ale různotvárných a od sebe neodvislých pohybech, jsou hravě překonávána oněmi

žáky, jimž jest vrozen hudební rytmus, i když jejich tělesné schopnosti vykazují nedostatky. Naproti tomu tělesně skvěle založení jedinci, jimž se však nedostává rytmického citu, vykonávají nejlhčí cvičení toho druhu jen s největší námahou. — Člověk, rytmicky bezvadný, jest stále harmonický, t. j. dokonale tělesně vyrovnan. Tělesné gracie u dětí nedocílí se jinak než ruku v ruce s citlivostí pro rytmus.

Pozorujme, že mezi rytmem ve všech jeho odstínech a pohybem jest instinktivní souvislost. Chce-li na příklad dokonalý hudebník vysvětliti silný a mocný důraz, mávne sevřenou pěstí vzduchem. Má-li to býti jemné a ostré zdůraznění, použije k tomu spojeného palce a ukazováčku. Při měkké a jemné nuanci zakrouhlí ruce atd. Tělo jest mu přirozeným prostředkem k vyjádření myšlenky. Avšak jsou také hudebníci nedokonalí, jejichž tělesnou vyjadřovací schopnost nutno rozvíjeti právě tak pečlivě jako se speciálně cvičívá slabý prst nebo ztrnulý kloub pianisty-začátečníka.

Když se žák — řekněme žák-pianista — dopustí chyby v rytmu, snaží se učitelovy údy, aby ji ihned napravily, ne snad tím, že by udeřil správný takt (tento posunek jest dobře rozváženým pohybem s pedagogickým účelem), nýbrž tím, že celé jeho tělo spontánně reaguje, aby přivedlo



Skok. Škola v Praze.

akcent na správné místo. Nejenom jeden, nýbrž veškeré jeho údy se okamžitě napnou, energie se přenesse do všech svalů od hlavy až k patě a tento bezděčný pohyb jest žáku obrazem toho, co měl pocítiti on sám, když se dopustil chyby. Neboť by býval měl býti vpravdě tak proniknut představou rytmu, že by jej měl obrážeti všemi svaly svého těla. — Je-li jednou, díky cvikům pohybovým, rytmická citlivost vychována, vidíme, že se neustále uplatňuje vzájemný vliv rytmického aktu na představu a představy na rytmický akt. Učitel, vyjadřující rytmus svými posunky, proměňuje představu rytmu, již má v sobě, v pohyb a bezděčně se snaží, aby těmito projevy vytvořil jeho představu také u žáka, aby ten si ji pak mohl přenést do patřičné formy pohybové. Představa rytmu, odraz rytmického aktu, žije ve všech našich svalech. Opačně řečeno, rytmický pohyb jest zjevným projevem rytmické citlivosti. Jedno vyplývá bez přerušení z druhého. Jedno je nerozlučně spojeno s druhým.

Pozorujme jednu dirigenta orchestru — a to dirigenta temperamentního — jakými pohyby vyjadřuje a přenáší rytmus. Naznačuje svým hudebníkům rytmus, jež mají vyjádřiti, pouze větším napětím paže? Nikterak. Vidíme, jak se mu napíná koleno, jak pevně stojící nohu přímo tlačí k zemi, jak vzpřimuje záda, jak se mu napínají

prsty a klouby. Vidíme, jak pomocí celého těla prožívá a představuje rytmus, jak každý kloub, každý sval přispívá k tomu, aby byl rytmický dojem zdůrazněn; slovem, jak se celé jeho vzeření stává odrazem jeho představy hudebního pohybu a jak rozněcuje hudebníky, takže jeho vlastní představa rytmu stává se představou jejich.

Jiný příklad: Svým malým (i velkým) žákům, kteří po určitou dobu pěstovali rytmickou gymnastiku, dávám cvičiti »přerušovaný pochod«. Když totiž provedli několik taktů rytmického pochodu, zastaví se na dobu jednoho taktu (později na dobu několika taktů) v tom držení těla, v jakém byli za taktu naposled provedeného. Trvání přerušování, pauza, smí býti vyměřeno a zdůrazněno pouze v myšlenkách; počítání, ať hlasité či tiché, jest přísně zapovězeno; ani jediný úd se nesmí pohnouti. Při tom pozorují toto: ti z nich, kteří dosud nedůvěřují své nově nabyté zkušenosti, jež spočívá v pouhé představě rytmu — snaží se mne (a snad také sebe) oklamati, nalézajíce jiné svaly než svaly nohou, schopné provádění rytmu. A tak pozorují, jak se pohybuje brzy oční víčko, brzy chřípí, brzy prst u nohy, ba dokonce i ucho, a někdy musím výslovně zakázati dávání taktu jazykem (přes to že to ovšem naprosto nemohu kontrolovati!). A každý hudebník může se sám na sobě přesvědčiti, že musí-li v duchu odpočítati je-

den nebo více taktů, slyší v celém svém organismu zvučeti echo časových zlomků; a že zatím co je zdánlivě nehybný, jeho neviditelné svaly pracují a spolupůsobí s jeho činností mozkovou.

Neboť člověk zcela přirozeně cítí, jak rytmy vibrují ve všech jeho uvědomělých svalech. A tak nastává každému specialistovi rytmu povinnost, aby vychoval rytmem a pro rytmus veškerý svalový aparát, tak aby každý sval sám přispěl k probuzení rytmické citlivosti, aby ji vychoval a učinil jasnější a dokonalejší.

Výchova fyzické vůle, výcvik nervových středisk spočívá nejen v rozvíjení potřebné činnosti veškerých svalů, nýbrž také v jejich okamžitém přinucení k nečinnosti v případech, kdy jejich zasáhnutí není zapotřebí. Nuže, takováto všestranná výchova se dnes nepěstuje ani v hodinách hudby, ani v tělocviku. A přece jest nezbytná. Každý učitel klavírní hry zpozoroval, že žáku, jemuž bylo právě dovoleno používatí pedálu, připadá těžším nohu odtáhnouti, nežli přitisknouti, a těžším stisknouti pedál na dobu lehkou než na dobu těžkou. Návyk, a vytrvalý cvik zvítězí však nad touto neschopností nohy osvoboditi se od vlivu ruky. Žáci nadaní nabudou tohoto zvláštního vzdělání zcela přirozeně. Jest však rozumno svěřiti péči o výcvik ostatních dobré matce Přírodě (jak se říkává)? A nedošli by sami rození rytmi-

kové rychleji k cíli, kdyby s jejich svalovou výchovou bylo započato před začátkem studii instrumentálních?

Totéž platí pro houslisty: ruka, vedoucí smyčec, se velmi těžko osvobodí od vlivu ruky levé, a lehčeji se na strunu položí než bez pohromy od-táhne. To proto, že *d e c r e s c e n d o* svalové činnosti jest mnohem obtížnější než *c r e s c e n d o*, právě tak jako ponenáhlé zrychlování pohybu jest lehčí než zpomalování.

K tomu přistupuje jiný důležitý důvod, jenž nás utvrzuje v přesvědčení, že jest nutno rytmicky vyškolit všechny údy člověka, aby byl vychován k rytmu: totiž ten, že dítě jest jen zřídka kdy založeno polyrytmicky. Aby v něm byl vzbuzen cit pro současnost různých rytmů, jest nezbytno, abychom mu dali prováděti různými údy pohyby, představující časové délky různého trvání. Tento cvik jest nepostradatelný k rozložení taktu na menší a menší časové zlomky. Jeden úd bude na příklad prováděti noty čtvrt'ové, jiný osminové, třetí šestnáctinové; nebo první úd čtvrt'ové, druhý čtvrtě synkopované. Tímto postupem dojdeme k rozlišování činnosti a postřehu, jež nám umožní, abychom mohli prováděti a pozorovati polyrytmik. Jelikož nám přesné vztahy mezi časem, prostorem a silou udávají formu pohybu, avšak každý rytmus vyžaduje pro své různé od-

stiny různých forem pohybu (jinými slovy různých stupňů síly), vyvolá studium polyrytmie také studium polydynamiky.

Pozorujme ještě jednou dirigenta orchestru, jenž udává jednou rukou nuance síly, druhou nuance gracie a měkkosti, a současně dává prováděti rytmy různého trvání. To nám dá jasný obraz spojení polyrytmie a polydynamiky. Údy rytmikovy musí býti na sobě úplně nezávislé.

Opakujme krátce:

Hudba sestává ze zvuku a pohybu. Zvuk jest podřadnější formou pohybu. Rytmus jest formou prvořadou.

Studium hudby musí proto začínati cviky pohybovými. Nejdříve nutno uvéstí rytmicky v pohyb každý úd zvláště — pak všechny údy současně — a konečně celé tělo dítěte. Při tom nutno neustále pozorovati a regulovati formu pohybu, t. j. poměr mezi silou, prostorem a časem.

Poněvadž k dokonalému provádění rytmů jest nezbytno naprosté ovládnání energie, musí všechny svaly — at' jednotlivě či současně — konati d y n a m i c k á cvičení, při čemž nutno bráti zřetel na každé odstupňování síly, na znenáhlé přechody a náhlé kontrasty, právě tak jako na navzájem kontrastující přechody a současné kontrasty.

Dále je také nutno, aby dítě vsunovalo mezi rytmisované nebo taktované pohyby časové inter-

valy tak, aby si bylo plně vědomo své schopnosti rytmické představy a aby dospělo k vnitřnímu pochopení pohybů. Potom je musíme naučiti, aby za zvučících rytmů vyposlechlo, co jest pohyb a co zvuk, aby převádělo pohyby ve zvuky a zvuky v tělesné a plastické pohyby. Tím se vytríbí jeho pozornost a obohatí jeho zkušenost, jeho úsudek se upevní, jeho ucho si zvykne na postřeh rytmu bez pomoci očí a, jakmile se jednou sluch vypěstoval, na slyšení tónu bez pomoci ucha.

Díky těmto prostředkům, vytvářejícím rytmickou citlivost, naučí se žák hodnotě dob a jejich písemné podobě. Dobře školené dýchací svaly budou mu úplně k dispozici a přijde okamžik, kdy bez nebezpečí pro svůj hlas bude se moci pustiti do studia různých tónů.

Když se pak díky každodennímu cviku ucha a hlasu vypěstuje cit pro tonalitu — teprve pak nadejde doba, kdy možno začít se studiem nějakého nástroje. Žák, který má plnou důvěru ve svůj cit pro rytmus a tón, bohatou zkušenost o formách pohybu a který dokonale ovládá vyškolený svalový aparát, může napříště věnovati veškeru svoji pozornost nástroji a toto studium bude mu radostí, ne již utrpením.

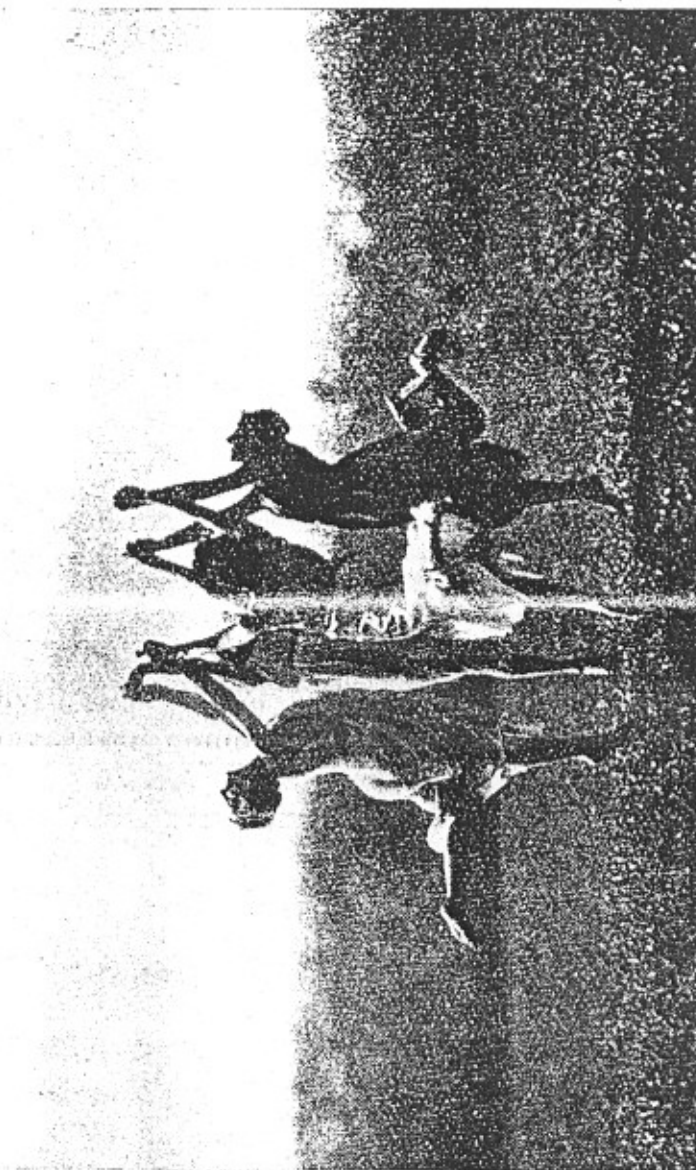
Při předvádění svých dětských písní v různých zemích měl jsem často příležitost pozorovati, že děti jižních zemí mají přirozený dar snadného

provádění měkkých, graciálních pohybů, že se jim však nedostává určitosti a síly v posuncích energických a důrazných. Dítě severu má naopak přirozený talent k silnému skandování rytmů pomocí gesta, avšak nedostatek rovnováhy a odstínů v řadě zaokrouhlených pohybů. — Neměli bychom právě při této příležitosti uvést, jak značně odpovídá rytmický charakter hudby každé země tělesným schopnostem jejích obyvatel? Což nevíme, že gracie a ohebnost (jako naopak nedostatek pevného, pravidelného akcentování) jsou darem jižního hudebního ducha, stejně jako naopak tomu vlastnostmi hudby germánské jsou síla a mohutnost akcentu, a její chybou pak často příliš prudké a rychlé protiklady síly a jemnosti, t. j. nedostatek zprostředkujících přechodů mezi nuancemi? — Nuže, speciální gymnastika může vštípniti dítěti jihu chybějící sílu akcentu, dítěti severu pak chybějící ohebnost a tak spojití v obou přednosti obou povah.

Všecky tyto zásady připadají velice jednoduchými a je to možná právě vinou jejich neobyčejné jednoduchosti, že ještě nikde nebyly uvedeny ve skutek. Zdá se skutečně, že všude vládne ona představa, kterou nevím již který spisovatel vyjádřil tímto obrazem: hudba jest uměleckým celkem, pevností, již nutno obléhati současně se všech stran. Správcové, kteří jsou

představiteli tohoto paláce, snaží se nadšeně vychváliti jeho bohatství, nádheru a prostornost; poukazují na množství křídel a vedlejších budov, jež k němu patří, a pak se diví, že se lidé bojí v něm bydleti, přes to, že vám jej vyličili jako neobyvatelný a vhodný toliko pro elitu. A zatím je palác přístupný každému, kdo má možnost, aby jej navštívil...

Není pochyby, že proti uskutečnění našich ideí postaví se řada překážek. Jednou z nich by mohl býti náhled rodičů na fysickou výchovu dětí. Rodiče jsou totiž v tomto bodě neobyčejně žárliví a pohlíží na tělesnou péči jako na svoje výlučné království. Když jiní lidé plní hlavičky jejich dětí ideami, jež nikterak neodpovídají jejich osobnímu smýšlení, rodičů se to příliš nedotýká. Naproti tomu nechtějí trpěti, aby se tak zacházelo s jejich tělem a brání se, snaží-li se někdo, aby mu dodal rovnováhy, síly, pružnosti a přirozené gracie. Tvrdí, že tělesná gracie probouzí koketerii, ale nedodávají, že právě tak duševní gracie může vyvolati ješitnost ducha!... Pěstovati ducha... dobrá! Ale tělo? Nač to?! — Jak podivný rozpor! Až jednou rodiče a představení škol odloží tento předsudek, ukáže se pokrok v hudbě sám sebou. Bylo by vlastně povinností vychovatelů, aby se ujali nejprve výchovy rodičů! Najdou se mezi



Škola v Ženevě.

těmito někteří, již se budou zajímati o naděje a přání vychovatelů, kteří budou spolupracovati a sníti s nimi týž sen budoucnosti?...

Škoda, že jest tak mnoho lidí, kteří vůbec nesní a jimž postačí, že spí!

RYTMIKA A POSUNEK V HUDEBNÍM DRAMATĚ

(1910—1916)

Solista

Od té doby, co Richard Wagner, obnovuje Glucka, hlásal pro lyrické divadlo klasickou trojjednotnost slova, posunku a hudby, a co se snažil vyličití ideální způsob provádění svých skladeb a navrhnouti jako Grétry plán lyricko-dramatické školy, prohlásil svět kritiků i diletantů své uspokojení. A od té doby se zdá hotovou věcí, že se k větší slávě současného divadla sjednotily konečně pohyb zvukový, pohyb tělesný a slovní rytmus, aby vytvořily umění, odpovídající řecké orchestice, a že se vše daří co možná nejlépe.

A přece by stálo za námahu zeptati se, stačí-li, obsahuje-li lyrické dílo tyto tři klasické elementy, aby se tyto elementy sjednotily. I povrchní pozorování moderních oper (včetně oper Wagnerových) a jejich provádění na našich nejlepších scénách dokázalo by i těm největším optimistům, že v nich klasická jednota není uskutečněna a že tomu tak za nynějšího stavu hudební výchovy ani býti nemůže.

Chceme-li sloučiti slovo, posunek a hudbu, pak nestačí, aby se hudba co nejužší pojila se slovem,

ani aby slovo splynulo s posunkem. K tomu je nutno sjednotiti také pohyby těla a pohyby tónů, živel hudební a živel plastický. Nuže, pozorujeme-li ať dnešní skladby či jejich scénické předvádění, uvědomujeme si, že v nich tato jednota není nikde uskutečněna.

Vyžadují-li slovný výraz a poetické předvedení textu určitých a přesných posunků, vyžaduje právě tak hudební výraz, jenž tvoří atmosféru scénického díla, od herce úplného oddání se rytmu, který ji realizuje. Každý rytmicko-hudební pohyb má v těle hrajícího nalézt odpovídající pohyb svalový. Každý duševní stav, vyjádřený zvukem, musí na jevišti zaujmouti přiléhavý postoj. Každá orchestrální nuance, každé crescendo, diminuendo, stringendo nebo rallentando musí býti představitelem pročitěno a v případě nutnosti vyjádřeno. Pravím: v případě nutnosti, neboť stejně jako každý úmysl poetického textu nevyžaduje pro každé jednotlivé slovo přiléhavého posunku, nevyžaduje každý hudební rytmus ztělesnění, jest však nezbytno, aby vytvořil vnitřní postoj, aby v duchu představitelově vyvolal podobný obraz, aby vnikl do jeho těla a rozechvěl jeho veškerý organismus, má-li se uskutečnit vysněná jednota, má-li býti hudba oduševněna záchvěvy života. Nuže, popatřme nyní na scénu našich předních lyrických divadel, pozorujme, na-

slouchající neustále orchestru, hru zpěváků: brzy dojdeme k poznání, že mezi orchestrem a jevištěm stojí zeď, že hudba se jeví jako pouhý doprovod ke zpěvu nebo k postoji zpěváků, že jimi neproniká, nevťiskuje jim své pečeti. Hudba stoupá vzhůru, šíří se, nabývá, rozpoutává se v grandiósních zvucích: posunek však nenásleduje *crescenda*, aniž dává diváku aspoň jeho ilusi. — Hudba ztichá, usíná, bzučí a šeptá jako ve snu: scénický postoj svědčí o *fortissimu* svalového napětí! Ba i hudební rytmy, které necharakterisují duševních dějů, nýbrž vyjadřují pouze prosté tělesné přemísťování — na příklad pochod, běh, náhlé zastávky, skoky atd. — nejsou na jevišti představovány buď vůbec, anebo, což jest ještě horší, jsou představovány špatně. Jsou zajiště zpěváci, kteří cítí nutnost této jednoty posunků a hudby, a kteří se snaží vyjádřiti zvukné rytmy rytmickou hrou svalů. Avšak nedaří se jim to pro nedostatek zvláštního vzdělání, jehož pomocí by tak mohli činiti, stejně jako jen pomocí zvláštní techniky prstů může se hudebník řádně vyjadřovati na nástroji.

Každý hudebník není nucen, aby hudební rytmy vyjadřoval tělesně, jest však jasno, že operní zpěvák, chce-li býti dokonalým umělcem, nemůže této vlastnosti postrádati. Je-li však, bohužel, jeho výchova nedokonalá, je výchova publika

ještě nedokonalejší, a proto tak mnoho arytmi-
ckých zpěváků má úspěch. Avšak nemůže tomu
tak býti navždy: nastává rozvoj ducha, množství
estetiků zabývá se vztahy mezi časem a prosto-
rem a není daleko doba, kdy bude zpěvák kárán
pro arytmiu právě tak, jako pro nečisté nasazo-
vání tónu...

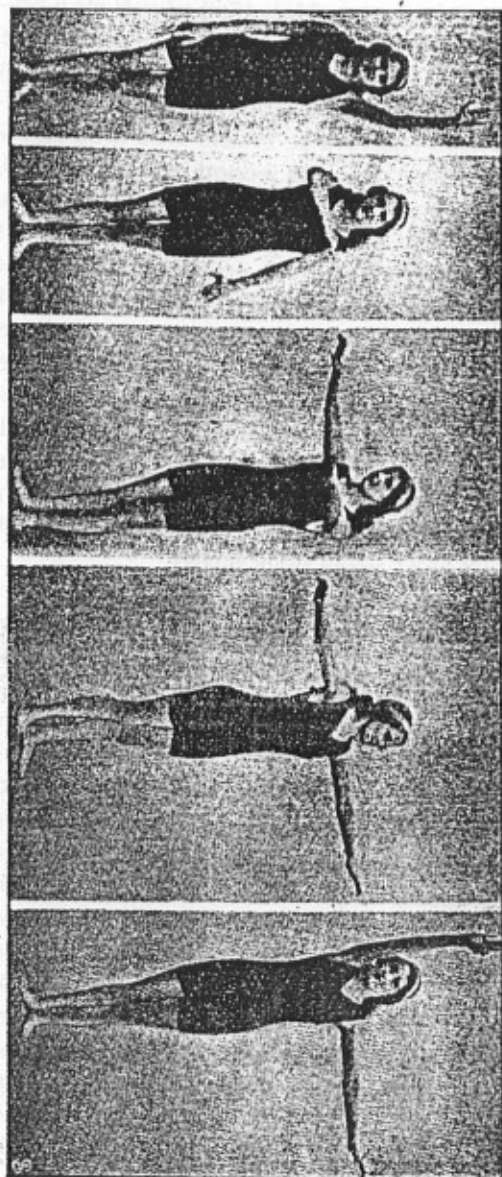
Dříve než věnujeme tělo umění, máme zdoko-
naliti mechanismus tohoto těla, rozvinouti všechny
jeho schopnosti a napravit jeho chyby. A nestačí,
aby byly tyto vlastnosti cvičeny normálním způ-
sobem pudovým, jak tomu bývá u mnohých na-
daných lidí. Je také nutno, aby byly uvědoměle
a neodvislé od okamžité nervové dispozice. A ještě
více: sám nervový systém musí býti vychován a
veden tak, aby měl mozek úplnou volnost kon-
troly nad svalovými pohyby. Veškeré pohyby těla,
chůze, posunky, postoje nemají býti cvičeny pouze
na rovné ploše, jakou je podlaha jeviště, nýbrž
také na všelijakých různě šikmých plochách, na-
příklad praktikáblech a schodech,*) takže tělo na-

*) Byl to Adolphe Appia, jenž mě hned v počátcích
rytmiky přivedl k tomu, abych při rytmických a pla-
stických evolucích používal schodů. A ruský malíř Salz-
mann vyhledal pro mé cvičení velmi důmyslnou »blo-
kovou hru«, jež dovoluje rychlou a snadnou výstavbu
skupiny schodů a schůdných nástavků. Proslulí re-
žiséři, jako Reinhardt, Grandville, Baker a Gémier,
přivlastnili si později naše zařízení, avšak jediný
Gémier docílil podle mého názoru pohyblivých a ži-

bude vědomí prostoru, že se jeho plastické projevy
bez námahy přizpůsobí všem materiálním okol-
nostem, diktovaným činností, a mohou pak uká-
zati malíři nezbytné směrnice pro návrh a prove-
dení dekorací. Konečně je třeba, aby byl organism
hudební ozvučníci tak vibrující a tak přesnou, aby
mohl každé estetické vyrušení, vyvolané zvuč-
nými rytmy, převést v postoje a spontánní po-
sunky.

Ve své knize »Mise en scène du drame wagné-
rien« (Str. 44 a 45) uvádí Adolphe Appia, který
již roku 1895 předpověděl spolupůsobení rytmiky
a dramatu, dvě významné podrobnosti pro vý-
pravu třetího jednání Walkyry: »Wotan se zjeví
v přívětivém bouřlivém víru, jenž se utiší, jak-
mile dosáhne vrcholu. Walkyry ukryly Brunhildu
ve svém středu a snaží se ukonejšiti jejího otce.
Hudební sbor je docela krátký, ale nevyrovna-
telné polyfonii musí odpovídati hra, jež ji činí
do jisté míry patrnou oku, aniž se dcery boha od
sebe vzdálí. Je to lehký kontrast, jehož jed-
notlivé vstupy vyjadřují naprosto individuálním

vých účinků. Dnes se setkáváme se schody na všech
jevištích, avšak režiséři jich neumějí používat a herci
se na nich neumějí ani nenuceně pohybovat ani po-
stavit. Appia píše: »Schody udržují svými přímými
liniemi a hranami nutný kontrast s vlnitými liniemi
pohybu a křivkami těla, jsouce však schůdné, posky-
tují tělu jistou spoluúčast prostoru, jež se může státi
skutečným výrazovým prvkem.«



způsobem plaché prosby; každá Walkyra má podle své úlohy podtrhnouti svůj vstup krokem kupředu: „K nám prchla pronásledovaná.“ Rozvíjejí se poslední neodolatelné takty. Křížení hlasů se ve smyslu hudby projeví tak, že celá skupina, vzpíatá k Wotanovi, se na ostrý akkord, jenž přináší přísné slovo boží, vzpřímí a ustoupí zpět. Není ani možno dosti naléhati na pečlivé vyhledávání hudebních evolucí...«

Nezdá se býti těžké přiměti umělce k pohybům podle těchto údajů, je to však nesnadné. I kdyby herec pochopil tuto režii sebe jasněji, není tím ještě zajištěno její provedení. Abychom mohli na určitý hudební akcent udělati přirozeným způsobem krok kupředu, musili bychom bývali předtím prodělati celou řadu cviků v pochodu a jeho přerušování, jejichž účelem jest upevniti různé druhy tělesné rovnováhy, kladení nohy a svalovou innervaci nohou, což jest nezbytné k předvedení rozličného trvání not ve všech odstínech rychlosti či pomalosti a tíže či lehkosti. — Hercova chůze musí přísně poslouchati hudební časomíry a rytmus kroků musí zcela přirozeně souhlasiti s rytmem tónů. I nejdokonalejší hudebník může býti naprosto neschoopen naznačiti krokem *rallentando*, *accelerando* nebo *rubato*, pochodu, přísně odpo-

dající střídavému zrychlení, nebo zpomalení zvuků. A právě tak bude mu nemožno změnit postoj v daném okamžiku, řekněme na čtvrtřovou nebo osminovou notu, nestudoval-li plastického taktu, t. j. zákonů, jak připravovati pohyby. — Dále musí býti cvičeny pohyby paží ve všech možných odstínech rychlosti i síly; nejprve současné pohyby obou paží v témž směru, pak tytéž pohyby jednou paží v udaném směru, druhou ve směru opačném a konečně současné opačné pohyby, při čemž na příklad jedna paže opisuje úhel, druhá oblouk. Při tomto způsobu cvičení jsou nejobtížnějšími pohyby zdánlivě nejjednodušší. Zdvihnouti na 16 dob a d a g i a paží, zatím co druhá v téže době klesne do poloviny, vyžaduje dokonalé znalosti všech stupňů svalové innervace a kromě toho druhé praxe, aby tato dvojí činnost působila na diváka přirozeným a nenuceným dojmem. Pro člověka, školeného v chápání pohybových vztahů mezi časem a prostorem, jest pohled na posunek, končící před rytmickým spádem hudby nebo teprve po něm, pravým estetickým utrpením. Teprve tehdy, až se budou paže uměti pohybovati ve všech směrech s lehkostí, budou moci jejich pohyby býti spojeny a kombinovány s pohyby nohou. Jest nesčetná řada sestav všeho druhu, jejichž studiem docílíme naprosté harmonisace motorických zvyklostí a následkem toho

i tělesného půvabu, neboť půvab není nic jiného, nežli nenucenost a přirozenost. Tyto vlastnosti jsou upevněny tak hlubokou znalostí tělesných výrazových možností, že duch se již nepotřebuje starati o tělesné účinky, nýbrž pouze o to, jak proniknouti tělo svojí mocí a svojí vůlí výrazu.

Pojítkem mezi pohyby paží a nohou jest pohyb dýchací. Zpěváci užívají své bránice pouze k tomu, aby zajistili činnosti svého hrdla dostatečný proud vzduchu. Dýchání však není pouze cenným činitelem při rovnováze a tělesném důrazu, nýbrž také působivým prostředkem dramatického výrazu. A kromě prudkého vdechování žebního, jehož tak často používají operní zpěvačky, aby vyjádřily vzrušení u přítomnosti předmětu jejich lásky, jest ještě množství jiných, dýcháním způsobovaných pohybů trupu, jež jsou nepostradatelnými doplňky pohybů paží, nohou a hlavy. Také hlava musí býti podrobena zvláštním cvičením, a to tím spíše, že právě hlasová cvičení nesvědčí ohebnosti krku.

Avšak ovládání tělesných pohybů jest pouhou virtuositou bez vyššího účelu, neuplatní-li se jejich hodnota výrazem pohledu. Jediný posunek může vyjadřovati deset různých pocitů, podle toho, jak jej oko tak nebo jinak osvětlí. Vztah tělesných pohybů ke směru pohledu musí tedy také býti předmětem zvláštní výchovy, avšak tato výchova

bude moci býti započata teprve tehdy, až hudba po vytrvalých cvičeních vstoupí v bezprostřední styk s organismem, až zvukné chvění vzbudí v tkáni a nervovém systému odpovídající záchvěvy, a až tělo, stavši se přijímačem hudebních dojmů, bude je umění ihned proměňovati v dojmy plastické a jako takové je estetickým způsobem uskutečňovati. Tělesný mechanismus není ničím, nestojí-li ve službách vycvičené citlivosti. Studium převádění hudebních rytmů v rytmy tělesné vede nutně k rozvoji citlivosti.

Až nadejde den, kdy herci budou umění vyjadřovati tělem veškeré nuance orchestru, nesporným následkem toho bude, že po nevyhnutelné době váhání a nepochopení ocení konečně diváci dosaženou lyricko-plastickou jednotu a pocítí nutnost, seznámiti se odpovídající výchovou s novými odstíny podání. Není daleka doba, kdy dosud trvající rozpor mezi rytmy fyzickými a rytmy zvuknými bude urážeti diváka právě tak, jako nečistá nota ve sboru nebo jako špatné udržování taktu v orchestru. Mentalita se rozvinou, úsudky se změní, pojetí t. zv. scénických požadavků se přetvoří a zkrátka již nebudeme moci pochopiti, jak bylo kdysi možno, že mezi scénou a orchestrem a mezi tělesnou realizací a hudebním pojetím zela

taková propast! A skladatelé opustí dosavadní dramatické formy, aby si osvojili jiné, přiměřenější pravdě a přírodě. Nedovolí již své obrazovnosti, aby dávala výrazům posunku, pohledu či postoje takové hudební formy, jejichž rytmus a pohyb by nebyly plasticky proveditelné. Jsou zvykli pohlížeti na každou hudbu beze slov jako na výraz vnitřních pocitů. Jejich představivost by jim často vnukla jasnější vyjádření, kdyby po něm žádali, aby jim ukázalo posunky nebo hru tváře, vylíčení hudbou, místo aby je uzavírali do člověka. Svalová dynamika musí činiti hudební rytmy viditelnými, a dynamika hudební musí činiti plastické rytmy hudebními. Posunek má podtrhávati skutečnost hudebních vzrušení a vyvolávati jejich obraz.

Za tím účelem je nutno vychovati naše těla rytmem a pro rytmus. Není nikterak nutno, abychom měli bezvadnou tělesnou konstrukci. Hlavní věc je, aby naše pohyby byly harmonické a aby byly naše motorické zvyky stylovými, zkrátka abychom byli umělci. Všichni máme svaly, rozum a vůli a proto jsme si všichni před rytmem rovni. Záleží pouze na tom, abychom své pohyby sjednotili a uvedli je s hudbou v těsný soulad.

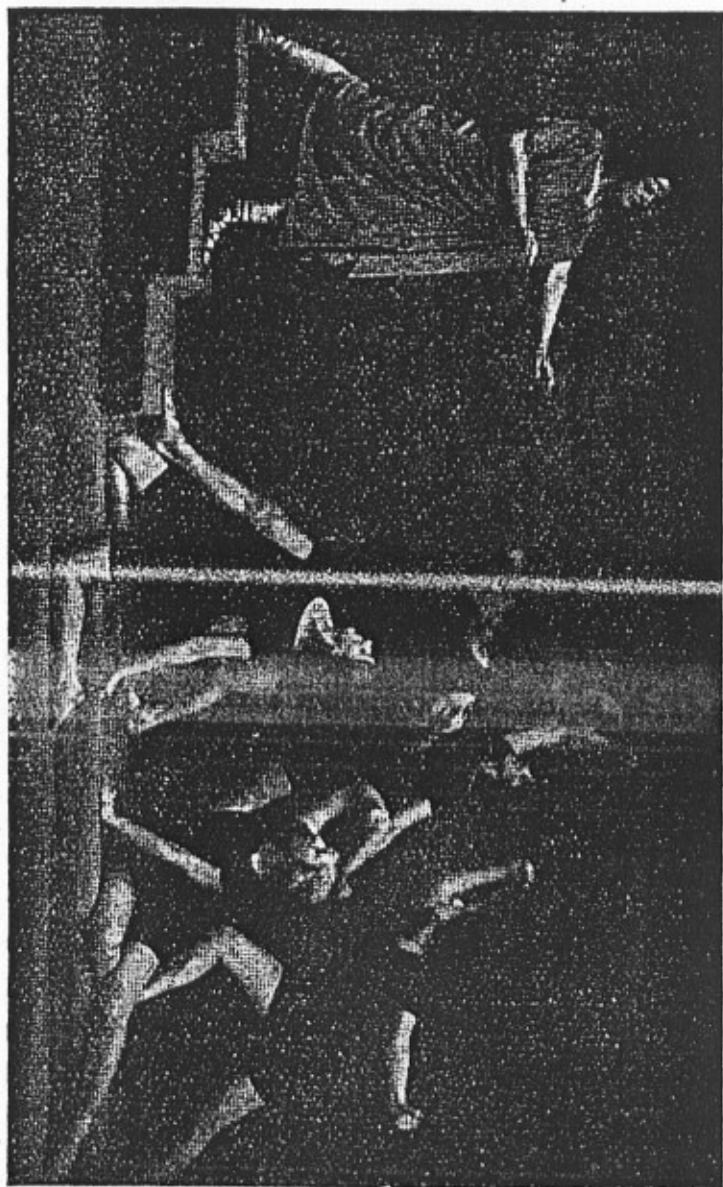
Chceme-li však svá těla vychovati, jest nezbytno, abychom se je dříve naučili znáti. Z toho důvodu — aniž sdílím názory některých estétů,

kteří, pokud se týče oděvu, hlásají úplný návrat ke zvykům starého Řecka — doporučuji pro studium plastického umění návrat k nahotě při soukromých cvičeních. Nahota jest nejen kontrolním prostředkem nepostradatelným pro tělesný výraz, nýbrž také estetickým prvkem a hlasatelným úcty k tělu, o níž mluví velcí řečtí filosofové. Čím více mizí myšlenka na pohlaví v uměleckém nadšení, díky touze zasvětit se úplně kráse a pravdě výrazu, čím více našimi těly proniká cit, tím více cítíme, že by to byl »hřích proti duchu«, kdybychom nepohlíželi na nahotu těla s úctou. Až se jednou dramatičtí zpěváci seznámí s podivuhodným mechanismem svých pohybů a s těsnou jednotou svého těla, ducha, myšlenky, vůle a estetického smyslu, pak nadobro zvítězí nade všemi předsudky, které v nich dosud vězí vlivem výchovy a dědičnosti. Potom budou hleděti na své tělo jako na prostředek k fysickému povznesení, jako na nástroj čistého umění a krásy. Měšťáci se již nebudou ušklibati tanci bosonohé Isadory Duncanové. Kritika musí budoucně vyžadovati, aby se mladý Siegfried vzdal odporného růžového trikotu a aby se dcery Rýna objevovaly v pravém úboru Ondin. Všichni, pročištění uměním, budou spatřovati v těle spolupracovníka duše, jenž ušlechtilým a zdravým konáním uskutečňuje vůli a představu, a budou se ctíti jako nástroj mou-

drosti, krásy, umění a čistoty! Umělci netřeba vyjít ze sebe, aby došel umění a krásy; musí přinutit krásu a pravdu, aby sestoupily k němu; aby se do něho vtělily; aby se staly podstatnou součástí jeho bytosti, aby s ním tvořily jediný celek. To jsou blahodárné výsledky, které očekávám od rytmické kultury, o níž hovořím. Jejím vlivem odvrátí se básníci a herci s pohrdáním od pozlátka scénických zvyklostí, nabudou opět panenskosti plastického citění, sloučí ve svém umění jemnocit hudebníka a jemnocit sochaře a malíře a — díky přiměřené výchově, jejíž základy jsou čisté, jako sama příroda a pravda — osvobodí se od tyranie bezvýrazné virtuosnosti, lživých posunků a duševní zvrácenosti.

Massa

Choristé, i kdyby měli neobyčejný herecký talent, nebudou na publikum nikdy působiti dramatickým dojmem, bude-li každý z nich jednati na vlastní pěst. Čtyřicet osob, z nichž každá se vyjadřuje jiným posunkem, nevzbudí nikdy dojem společné myšlenky. Jejich posunky se roztráší v prostoru. S hereckou massou je tomu právě tak jako s celým hudebním dramatem. Každý z jejich prvků musí uměti s druhými splynout a v případě potřeby i zmizeti před nimi na okamžik.



A davový pohyb musí býti výsledkem mnohých, téměř nepozorovatelných obměn pevného postoje všech účastníků. V moderní činohře může se každý jednotlivý člen davu volně pohybovati a po libosti gestikulovati podle složitého rytmu, má-li býti vzbuzen na příklad dojem slavnosti, povstání nebo bitvy. Jmenujme jakožto mistrovská díla toho druhu úžasnou režii M. F. Gémiera v »Kupci benátském« a v »Antoniovi a Kleopatře«. Avšak v operě má dav jinou roli. Vyjadřuje citění celkem, a všeobecná hnutí-mysli, k jejichž vyjádření je třeba zvláštní stylisace.

Tato estetická výchova pohybujícího se davu, toto studium zákonů, jež tvoří společný posunek, postoj a pohyb celku — tato výchova, jež nutně patří do programu každé rytmické metody — zaslouží si pozornosti všech mladých lidí, kteří se zabývají tělocvikem, zpěvem nebo sportem. Ve Švýcarech více než ve které jiné zemi účastní se lidových her množství statistů. Šťastný vliv, jímž působí tyto slavnostní hry, není třeba znovu dokazovati; již dávno jej uznali naši psychologové, vychovatelé, ba i theologové.

Od 12. století byly ve Švýcarech pořádány pašijové hry, na něž se herci i diváci ubírali v prů-

vodu za zpěvu a tance. Tyto hry pořádaly se původně v kostele, později byly přeneseny pod širé nebe. Místy se jich svobodně účastnili také diváci, dochovala se nám zpráva, že kdysi při výstupu podařilo se Pilátovi, pohaněnému dvěma sty spoluhráči, stěží uniknouti zuřivosti diváctva.

V 15. století pořádaly koleje, pod vlivem latinského a humanistického dramatu Terentiova dramatické slavnosti, a pašijové hry se stále množily. Zejména v Lucernu, kde vyžadovaly spoluúčinkování několika set statistů — v Einsiedelnu, kde diváctvo zpívalo se sborem — v Bernu, kde básník a malíř Nicolas Manuel dával předváděti pantomimy a hry karnevalové — v Curychu, kde Josias Murer ve svém »Obležení Babylonu« a Halzwart ve svém »Saulu« vyrukovali s »celým vojskem«! Tenkrát předváděli na jevišti vskutku bitvy podle všech pravidel, a v textu k Saulovi je ve čtvrtém aktu poznamenáno: »Spokojený lid má přestat bojovati, lehnouti si a usnouti společným pohybem.« Byla tedy již v oné době rytmika davů. Scénické poznámky jsou v tom směru významné: znějí trubky, lid bojuje, útočí, ustupuje, radí se, šeptá, přísahá, tančí a radí se do průvodu, hraje tak v kuse roli právě tak důležitou jako sólisté.

Tato tradice nevymizela, neboť zanikly-li hudební koleje a řidla-li od 18. století mysteria čím

dále tím více, vytvořily za to všechny kantony na oslavu stého výročí přistoupení ke Konfederaci velké vlastenecké hry neobyčejné životnosti a krásy. Také příroda vnukla lidu velké dramatické projevy, jako na př. nezapomenutelné vinobraní. A tím jsme dospěli k náhledu, že naše země má přirozený smysl pro umění seskupovati davy a dávat jim žiti na jevišti. Pod širým nebem, v záři slunce, v pedivuhodném rámci, jež tvoří pestrá krajina a zmnohonásobené nebe, na jevištích, kde příroda sama dává prostoru všechny gradace výšky, hloubky i šířky, pohybují se průvody, krouží tanečníci a občané poklekají ke zpěvu chorálů, aniž to vše vyžaduje zvláštní režie. Avšak v uzavřené místnosti je tomu jinak; rámec uměle vybudovaného prostoru vyžaduje zcela zvláštních podmínek pohybových a seskupovacích. Pustili-li se naši švýcarští umělci do zajímavého studia vztahů mezi metricky členěným, rytmisovaným a osvětlovaným prostorem a mezi hudebními a tělesnými rytmy, uvedou naše dramatické umění na zcela nové cesty. Díla jsou zde; chybí pouze divadelní technika. Působivý poslední obraz de Chavannesův z Viléma Šíleného nevyvolal v Komedii patričního dojmu, poněvadž režisér chápal dav švýcarských sedláků jako množství jednotlivých lidí, z nichž každý má svoji zvláštní osobi-

tost, místo aby s ním zacházel jako s jednotkou, celkem, synthesou.

Kterých nejjednodušších prostředků lze použít na jevišti, aby dav byl schopen vyjadřovati city a hnutí oper pomocí stylisace kolektivních posunků v prostoru rytmicky řízených.

Při našich tělocvičných slavnostech jsme všichni obdivovali nádherný, živý obraz, jež tvořila sta mladých lidí, pohybujících se v taktu za zvuků hudby. Současnost posunků působí uchvacujícím a současně estetickým dojmem. A přece se gymnasté nesnaží, aby svými společnými pohyby konali nějaké umělecké nebo citové dílo. Jejich jediným cílem jsou disciplína a hygiena. Pěstují pohyb pro pohyb a nemyslí na to, aby jej považovali za prostředek k vyjádření citů... Statisté a chóristé na operní scéně činí rovněž davové posunky, avšak dávají je do služeb myšlenky. Jejich úloha je dvojí: účastní se jednak dramatického dění, jednak, jako v dramate Aischylově, provázejí poznámkami myšlenky básnickovy a tvoří pouto mezi jevištěm a posluchačstvem. Hrají-li v kuse činnou roli, jejich pohyby tvoří posunkovou řeč. Vystupují-li jako důvěrníci hrdinů nebo hlasatelé náboženských nebo filosofických pravd; jež drama

obsahuje, jejich posunek se stává výhradně hudebním.

Davové posunky mohou spočívat buď v tom, že každý chórsta opakuje individuální pohyb, předem určený, nebo ve spojení četných individuálních posunků nesouladných. Má-li však dav provést hudební posunek, vyjadřující situaci nebo vytvářející příhlušné ovzduší, musí býti individuální posunky stylisovány, a pohyby chóristů se musí vzdát všeho osobního, aby se podřídily celku. Jinými slovy: režisér musí různé posunky hráčů sladit tím způsobem, aby dosáhl jednoty posunku společného. Dříve než probereme zákony, podle nichž lze tuto orchestraci provést jednoduše, jasně a přirozeně — tak aby si pohyby celku, i když jsou stylisovány, zachovaly charakter hluboce lidský — musíme nejprve prostudovati zákony, na nichž spočívá harmonie posunku individuálního.

Žádný tělesný pohyb nemá v sobě výrazové hodnoty. Výraz posunkem závisí od spojení pohybů a od neustálé péče o dynamickou a statickou harmonii a rytmiku. Statika je nauka o zákonech rovnováhy a proporcí, dynamika (posunku) je nauka o výrazových prostředcích. Podle Františka del Sarte spočívá dynamická harmonie na vzá-

jemnosti vztahu všech posunkových činitelů. Právě tak jako jsou v hudbě akordy libozvučné a nelibozvučné, jsou v mimice ladné a neladné posunky. Pohyby ladné, »konsonantní«, povstávají, když údy, hlava a trup, hlavní činitelé posunku, jsou navzájem dokonale sladěny. Právě tak tomu bude při harmonisování různých motorických prvků massy.

Dav může jednati na jevišti buď sám, nebo společně se sólistou. Vystupuje sám, bude vyjadřovati činnost kladnou nebo zápornou, váhavou nebo protichůdnou. Vůči sólistovi bude buď prvkem souhlasným nebo nesouhlasným, nebo konečně sporným (t. j. směsí kladu a záporu).

Při celkovém pohybu davu přichází v úvahu přemisťování, postoj a spojování postojů. Stejně jako u jednotlivce stává se neestetickým přemisťování paže nebo nohy, je-li doprovázeno zbytečnými pohyby ramenou nebo nevčasnou hrou tváře, bude na diváka působiti střídání posunků, chůze nebo běhu skupiny lidí pouze tehdy harmonicky, odpadne-li úplně jakýkoliv individuální posunek, škodící celkové linii. Režisér musí massu považovati za celek, za jedince o mnoha údech. Ani současnost individuálních posunků není schopna vyjádřiti společnou myšlenku davu. Tak na příklad padesát osob, jež pomalu rozpínají ruce, působí pouze silnějším zdůrazněním linií.

Aby však měl divák dojem, že skutečně veškerý lid vztahuje ruce, musí každý jednotlivý herec svým posunkem pokračovati v posunku, začatém předešlým, a přenášeti jej pak opět na svého souseda prostřednictvím nepřetržitého pohybu.

Má-li se v udaném okamžiku celý sbor impulzivním pohybem pohnouti se svého místa, ani jediný, všemi chóristy provedený krok nevzbudí v nás dojem, že postupuje celý dav. Je nutno, aby zadní chóristé zůstali státi, jiní aby učinili jen malý krůček, jiní opět větší a někteří konečně několik kroků za sebou tak, aby zabrali veškerý prostor, a aby se skupina prodloužila. Se stanoviska dynamického je tomu právě tak. Dojem společného vypjetí sil nezávisí od větší nebo menší svalové energie, vydávané každým jednotlivcem. Dojmu crescenda může býti bez jakéhokoli stupňování jednotlivých sil docíleno prostým zhuštěním skupiny (činnost, odpovídající zkrácení napjatého svalu), nebo naopak rozšířením, jimž skupina zaujme větší plochu prostoru. Všeobecně docílí se účinků dynamických změnami prostorových vztahů a účinků patetických proražením dosud trvajících symetrie. Pozvedne-li se uprostřed skupiny klečících jenom jediný člověk, vzbudí to silnější dojem, než kdyby vstali všichni najednou. A účinek se zesateronásobí, když mezitím co vstává, ostatní klečící osoby se skloní k zemi. Tak

podobu
s
horizontu

jako každý pohyb paže nabývá plného významu teprve protikladem jiné části těla, právě tak vyžaduje pohyb davu kontrastu protichůdných postojů. Tělo, jež kráčí kupředu, působí silnějším dojmem směru kupředu, když současně jiná těla couvají.

Z těchto důvodů má polyrytmie hráti důležitou roli v davových scénách. Nejen polyrytmie chóru, nýbrž také ta, která kontrastuje posunky sólistovy, posunky skupiny charistů, ta, která staví proti nepřetržitým a pomalým pohybům pohyby živé a přerývané, ta, která pojí posunky a kroky v kánon, ta, jež řídí protiklad postojů a pohybů. Studium vztahů mezi divadelním posunkem a prostorem prozrazuje nám, že je nutno zřeknouti se malovaných dekorací, jež tvoří vymyšlené prostory, a používat častěji schůdných nástavků, šikmých rovin a schodů, jež dovolují tělu střídání postojů, hledání rovnováhy a seskupení. Nestáčí však zřizovati pro herce rozmanitější prostory, vhodnější k tělesným pohybům. Hlavní věcí je dáti jim zvláštní výchovu, již nutně vyžaduje upotřebení těchto prostorů. Tato výchova bude musiti řídit poměr mezi prostorem a časem a proto bude nutno, aby byla v podstatě hudební, je-li hudba jediným uměním, jež učí různostem času. Chór musí reprodukovati jak základní hudební rytmy a periody úmyslného ochabnutí, tak

vrcholky tvořivých vzrušení. Dává formu a rámec individuálnímu výrazu hlavních osob. V symfonické orchestrální skladbě jest skladatelem ponechána sólistům naprostá volnost co do způsobu přednesu vůdčích myšlenek skladby, avšak jeho lyrické užití jest neustále drženo na uzdě a stylisováno nutností dbáti hranic, určených pro celek, a neporušovati rovnováhy reprodukce. Právě jsme řekli, že chór tvoří prostředí, v němž se herci pohybují. Herci si ovšem mohou uchovati svoji individuální svobodu jednání, avšak pod podmínkou, že se vpraví do rámce, který jim předpisují estetické a citové předpoklady díla. A pak všechny seskupené individuality, tvořící dav, musí obětovati svůj osobitý způsob vyjadřování se, aby nepokazily všeobecného dojmu. Úkolem massy jest zjednávat neustálé vztahy a kontrasty mezi vymyšleným životem dramatického hrdiny, skutečným životem a vnitřním rytmem diváků.

Odborné vzdělání chóristy, které bylo tušeno Appiou již před dvaceti lety a námi od té doby plně uskutečněno, snaží se dáti hercům pružnost, již potřebují, aby se okamžitě přizpůsobili všem nezvyklým rytmům, diktovaným inspirací, nebo to, co bychom mohli nazvati »hůdbou skladatelova temperamentu«. Kromě toho nabudou herci stálého pocitu, že jejich úloha jest rozplynouti se ve společné činnosti a skloniti se před drama-

tickými požadavky, jež stojí nad jejich osobou. Toto vzdělání by mělo být předepsáno také dirigentům, režisérům a malířům dekorací a inspi-
cientům. Všecky tyto osoby se mají vzájemně do-
plňovati. Všecko jejich úsilí má spolupracovati
na celkovém dojmu a na jednotě dramatického
stylu. Nemohou postupovati neodvisle a samo-
statně, aniž by tím ohrozili celek.

Na jevišti hraje světlo obyčejně pouhou ma-
lebnou roli napodobení přírody, a používá se ho
téměř vždy jen ve spojení s dekorační malbou.
Kdyby však mohlo působiti ve spojení s hudbou,
aby podle dramatické situace měnilo prostorové
podmínky, otevřely by se hercům nové a rozma-
nité výrazové možnosti. Kdyby bylo v určitých
okamžicích zbaveno své obvyklé úlohy, jež spo-
čívá v napodobování různého světla dne a noci,
zúčastnilo by se bezprostředně dramatu, zdůraz-
ňujíc změny citu, jeho příliv i odliv, a prozařujíc
dekorativní prostor svojí vzrušující podstatou.
Pak bychom na př. viděli, kterak dav, ponořený
zprvu v poměrném šeru vstupuje ponenáhlu do
světelného pruhu; kterak různé prvky tohoto davu
dělí se do různě osvětlených míst prostoru, a kte-
rak společné posunky, které počaly v souměrném
šeru, končí ve vítězném jasu dne.

Světlo jest sestrou hudby. Posiliti *crescendo*
jedné zesílením druhého, sladiti všecky způsoby
frazování, nuancování a rytmu, znamená dáti di-
vákům — díky spojeným vibracím zvuku a
světla — maximum estetických pocitů — hercům
— díky patetickým změnám prostoru, v němž se
pohybují — hojnost netušených výrazových pro-
středků. Ovšem pouze s podmínkou, že herci ne-
budou používati těchto nových prostředků mecha-
nicky, nýbrž že budou opravdovými umělci, neboť
umění není zvláštním prostředkem k vyjádření
a zobrazení života, nýbrž »sám život a způsob, jak
jej procítit«. Vývoj citu a temperamentu nevníkl
bohužel dosud do žádného současného programu
umělecké výchovy. To je velká chyba, a je opravdu
ku podivu, že tak málo umělců a kritiků si ji uvě-
domuje. Pokud se týče nás, je jisto, že toužíme po
těchto reformách, tak horoucně proto, že (podle
La Rochefoucaulda) »dokonale známe, oč usilu-
jeme«.