

E. JAQUES-DALCROZE

RYTMUS

PRŮLOM

NAKLADELNÍ
PÁVLA PROKOPA

PRAH

Svému příteli Adolfovi Appiovi.

PŘEDMLUVA SPISOVATELE

Jest tomu již dvacetpět roků, co jsem započal svoji pedagogickou životní dráhu jako profesor harmonie na ženevské konservatoři. Již při prvních hodinách vyučování, všimnuv si, že sluch žáků není připraven k poslouchání akordů, jež měli napsati, pochopil jsem, že chybou obvyklého vyučování jest, že se žákům dávají cvičení teprve v okamžiku, kdy mají zaznamenávat jejich výsledky — místo aby byli k tomu vedeni hned od počátku svých studií, v době, kdy tělo a mozek se paralelně rozvíjejí, sdělujice si neustále své dojmy a pocity. Když jsem se v důsledku toho rozhodl, že budu před vyučováním harmonického diktátu probírat se svými žáky zvláštní fyziologická cvičení, jež měla probudit sluchovou činnost, zpozoroval jsem brzy, že u starších studentů sluchová citlivost předčasným a neúspěšným rozumováním zakrněla; naproti tomu u dětí se projevovala spontánně, rodící analýsu zcela přirozeně. Od té doby počal jsem vychovávat sluch svých žáků již od nejtělejšího věku a zjistil jsem nejen, že sluch se velice rychle rozvíjí v tomto období, kdy každý nový dojem dítě upoutává a rozjaruje radostnou zvědavostí, nýbrž také, je-li jeho ucho vycvičeno pro přirozené



624 M

spojování tónů a akordů, že není mu nikdy za těžko přivyknouti různým způsobům psaní a čtení not.

Přece však se mi zdálo při jistém počtu žáků, jichž sluchové schopnosti se rozvíjely normálním způsobem, že jejich hudební kultura se opozdila neschopnosti, odměřovati rovnoměrné tóny a rytmisovatí řady tónů nestejného trvání. Jejich inteligence sice postřehovala střídání tónů v čase, avšak hlasové ústrojí je nedovedla realizovati.

Z toho jsem usoudil, že vše, co jest v hudbě původu motorického a dynamického, nezávisí pouze od sluchu, nýbrž také od jiného smyslu, za který jsem původně pokládal hmat, ježto metrická cvičení, provdřená prsty, mají příznivý vliv na žákův pokrok. Avšak reagování, která jsem pozoroval na jiných částech těla za hry na klavír, podupávání nohou, kývání trupu a hlavy, chvění celého těla atd., přivedly mě brzy na myšlenku, že hudební dojmy rytmického původu vznikají ze hry svalů a nervů veškerého organismu. Konal jsem tedy se svými žáky cvičení v pochodu a zastavování a učil jsem je, aby tělesně reagovali na slíbené hudební rytmy. To byl počátek rytmičky.

A já jsem nějaký čas myslil, že jsem se svými pokusy u konce a že mohu beze všeho vybudovati definitivní racionální systém hudební výchovy. Můj omyl však netrval dlouho. Zjistil jsem totiž

brzy, že z desíti dětí nejvíce dvě reagovaly normálním způsobem a že hmatovo-pohybové uvědomění a smysl pro prostor a polohu jeví se právě tak zřídka ve stavu úplné čistoty, jako dokonalý smysl sluchový, jež hudebníci nazývají a b s o l u t n í m s l u c h e m. Hudební arytmie se mi zjevíla jako následek arytmiie všeobecné a zdálo se mi, že její vyléčení závisí od zvláštní výchovy, jež se má teprve vytvořiti: od výchovy, která směřuje k tomu, aby ukáznila nervové reakce, sladila navzájem svaly a nervy a uvedla v souzvuk tělo a ducha. Tak jsem došel k názoru, že hudebnost pouze sluchová jest nedostatečná a pátral jsem po vztazích mezi pohyblivostí a instinktem sluchovým, mezi harmonií zvuků a časem, mezi časem a silou, mezi dynamikou a prostorem, mezi hudbou a charakterem, mezi hudbou a temperamentem, mezi hudbou a tancem. To jest historie mého pátrání, tápání a omylů, jakož i mých konečných objevů, které jsou sebrány v různých kapitolách tohoto díla. Srovnány podle doby svého vzniku, představují tyto kapitoly mé názory, jak jsem je ukládal v revuálních člancích od roku 1897 až po naše dny.*

*) Některé z posledních kapitol nebyly uveřejněny, ostatní (některé jen částečně) vyšly v časopisech »La Tribune de Genève«, »La Semaine littéraire«, »Mairie de France«, »Le Monde musical«, »Le Courrier

Nestačí dávat dětem a mladým lidem všeobecnou výchovu, jež spočívá jediné ve znalosti toho, co činili naši předkové. Vychovatelé se musí snažit, aby jim poskytli prostředky k tomu, aby mohli žít svůj vlastní život a státi jej zároveň s životem svých bližních. Výchova ztřepka má za úkol znovuvybudování, přípravu a nápravu. Abychom se k ní vybrojili, musíme převychovávat své nové, schopnosti, seznámiti se s duševním klidem, přemýšlením a duševní soustředěností, a kromě toho býti připraveni k poslouchání netušených příkazů nutnosti, k reagování beze zmatku, k vydáváním matímá sil, bez odporu a bez odmluvy. V této době sociální rekonstrukce bude lidstvo více než kdy jindy potřebovat převýchovy individuua. Mnoho se mluvilo a psalo o změnách sociálního a uměleckého myšlení, jež nutně zavlní těžké zmatky, jež nám dnes brání jasně viděti, co podnikneme zítra k podpoře svých kulturních ideí. Myslím, že jest především nutno, naučiti naše děti, aby si ubědomovaly sebe samy, rozvíjeli jejich temperamenl a osvočovali jejich individuální životní rytmy od jakéhokoli odporu. Více než kdy jindy bude musikalé, »Le Ménestrel« a »La Grande Revue«. Konečně několik zlomků jednotlivých kapitol bylo otištěno v pedagogických zprávách, ná př. v oné, již vydalo Sdružení švýcarských hudebníků o »Reformě školního vyučování«.

nutno vštípit jim, jak spolu souvisejí duše a duch, podvědomí a vědomí, vlastnosti představivé a realisační. Pojetí a čin nesmějí býti omezovány na určité místo. Je nutna výchova, která by řídila vzťahy mezi našimi nervovými a našimi duševními silami. Vojáci, vyšeďší ze zákopů, musejí býti schopni pokračovati v boji jiného druhu. Naši vychovatelé ve školách musejí se vyzbrojiti již dnes pro boj proti jisté ochablosti vůle a důvěry, a povzbuzovati nové generace všemi možnými prostředky k tomu, aby bojovaly podle svých schopností o nábyti sebevdády, a aby byly připraveny věnovati všechny své síly ve prospěch budoucí společnosti.

S hlediska uměleckého předvídám, že pokusy jednotlivců budou zajímati i nadále veřejné mínění, avšak zdá se mně, že potřeba jednoty a kolektivní pohne mnoho osobnosti, zdánlivě vzdálených umění, k tomu, aby se spojily k vyjádření svých společenských citů. Pak povstane nové umění za spolupůsobení mnohonásobných tužeb po ideálu, které přes všechny různé jsou ochotny spojití se ke společnému vyjadřování citů. Pak bude duševně-tělesná výchova která spočívá na pěstování přirozených rytmů, instinktivní vůli všech povolání, aby hrála vynikající roli v našem občanském životě. Pak budeme mlti na divadle hry, v nichž

lid bude hráti srochovanou roli a bude vystupovati jako samostatná podstata, místo aby vystupoval pouze jako kompars. Pak si uvědomíme, že všechny naše běžné názory na divadelní inscenaci byly vytvořeny s ohledem na jedince a nikoliv ze znalosti možnosti jednatého davu. Pochopíme, že je nutná nová technika seskupování divů, techniků, kterou ani Génirs ani Grandville Baker přes své geniální úsilí nemohli dosud plně uskutečnit v rámci opery. A právě důkladná znalost našich tělesných synergií a antagonismů dá nám formuli pro umění budoucnosti, totiž pro vyjadřování citů massou. Hudba uskuteční div, že tato massa se seskupi nebo rozdělí, vzruší nebo uklidní, »zinstru-mentuje« a »zorchestruje« podle zákonů přirozené rytmiky. Výchova hudebně dovedl, aby vyjadřovala vnitřní city společně, za cenu mnohých individuálních obětí. Povstane také hudba, jež bude uměti oživovali massy a naučiti je četným způsobům kontrapunktu, frázování a nuancování zvucných period, vytvořených pro plastické vyjadřování. Všechny pokusy o obnovení tance jsou dnes nedostatečné. Jest jisto, že vznikne nový tanec, nová hudba, jež se budou opíratí o znalost nesčetných možností lidského těla, za spolupůsobení všakeré naší potřeby ideálu, vzrušení a stilisovaného výrazu, jež může uskutečnití jen

hudba, diktovaná velitelstvími nutnostmi dynamickými a agogickými, jež přináší lidský temperament.

V některých kapitolách nalezneme čtenář mé nároky na četné způsoby, jak tělesně vyjadřovali zvucné hudební linie. Chtěl bych však již v této předmluvě vysloviti své vroucí přesvědčení, že po více pociti nová generace nutnost, seskupovati se k vyjadřování svých citů, a že musí povstati nové umění, spontánní to výtvor všech těch, kteří hledí na velkolepou a všemocnou hudbu jako na odvětví výtvaratelku a tvůrkyni lidského posunků — a na ten opět jako na výlučné hudební výron našich tužeb a našeho chťení.

Srpen 1919.

E. Jaques-Dalcroze.

PŘEDMLUVA PŘEKLADATELKY

Emil Jaques-Dalcroze, tento geniální reformátor hudební výchovy na základě rytmu, narodil se dne 6. července 1865 ve Vídni, 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 konservator. Ve studiu pokračoval ve Vídni u Roberta Fuchse a Brucknera a v Paříži, kde byl žákem Delibesovým. 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 nechápán 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 zabrzdila 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. Nejvýznamnější 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«,

kterého dílo je souborem článků, očištěných v různých dobách a spojených v organický celek. Přitomné dílko je výběrem těchto článků a podává zájemci nejpodstatnější z Dalcrozeovy metody. Doufáme, že tento překlad přispěje k jejímu ocenění a rozšíření.

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

Věra Petříková.

Své milé přítelkyni a spolupracovnici
Nině Gorterové.

ÚVOD DO RYTMIKY

1907

Diítě, které má nabýti úplné hudební dokonalosti, musí míti dostatek tělesných i duševních sil a vlastností, jimiž jsou jednak sluch, hlas a citlivost pro tóny, jednak veškeré tělo (resonující kostra, svaly, nervy) a vědomitélesného 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 předstávati si tóny za sebou následující, nebo souzvuk tónů i bez pomoci hlasu nebo nástroje hudebního, rozeznávati jakoukoli melodii či jakýkoliv akord, dik vzájemnému srovnávání tónů. Tuto citlivost vyvoláme opětovnými cviky ucha a hlasu. Rytmemus můžeme vystihnouti a uskutečniti pomocí pohybu celého těla.

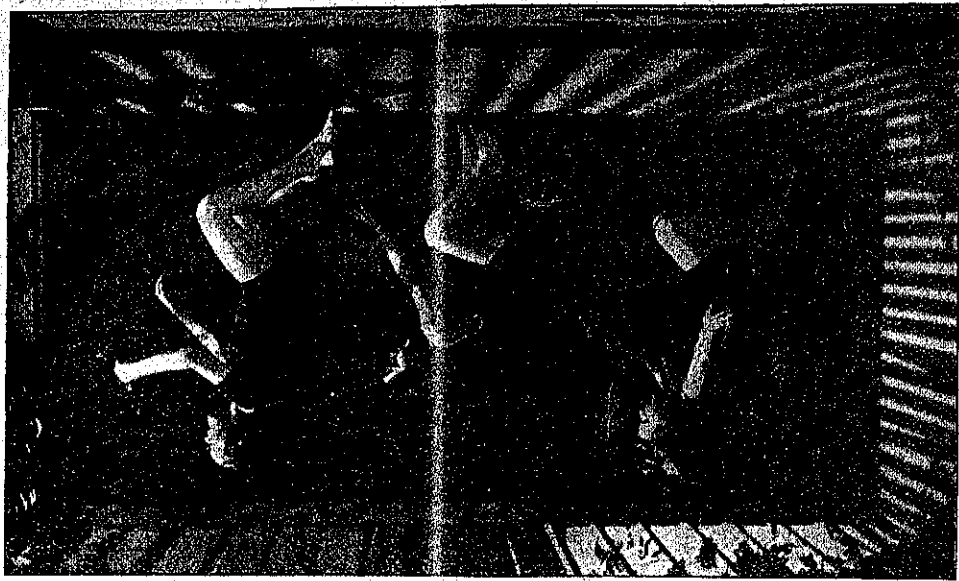
Rytmická citlivost jest vlastnost, před-

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

Učitelé ve škole nikdy nenapadne nutiti dítě, aby nakreslilo předmět, jehož nezná, a dokud neumí zacházeti s tužkou. Neučí je zeměpisu, pokud dítě vědomě chodí a gestikulujíc, 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 závíší na původním rytmu, kterým jest



Skola v Helleran.



dýchání. A tak nám zbývá jen volba mezi a p a -
r á t e m s v a l o v ý m a u c h e m, i když se ob-
mezuje na to, že od nich nepožadujeme tvoření
zvuku, který závisí, jak bylo právě řečeno, od sa-
mostatného 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.

U c h o t ěž rytmy postřehuje. A každodenním cvikem vytváří se paměť pro t ó n y, bystří se úsudek a cvičí sebekritika. Posluchač 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 porovná v á m e - l i f u n k c í u c h a s f u n k c e m í s v a l o v ě h o a p a -
r á t u, dojdeme k závěru, že první místo v pořadí základních hudebních studií náleží s v a l o v ě m u a p a r á t u.

Mohlo by se namítnouti, že se dítě nepotřebuje samo pohybovatí, 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 rytmu, jež postřehlo m i m o s e b e, umožní mu, aby je realizovalo samot... Trvám na svém mínění, i když se tato námitka zdá logi-

ckou, neboť dětskému tělu jest vrozena ona podstatná součástka rytmu, jímž jest č a s o m í r a.

1. Srdceční 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 omezené, 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 p r a -
v i d e l ě n ě c h ú z i přirozené východisko, jak za-
světiti dítě do rytmu.

Avšak studium chůze je toliko východiskem, neboť noby 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 — pořízen vyučovací systém,

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

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

Než se představí 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 síly a pružnosti svalů. Určíme-li předem poměr svalové síly a potřebného prostoru, určíme tím zároveň i délku času.

Stanovíme-li předem poměr svalové síly a časového rozsahu, určíme tím délku prostoru. Jinými slovy: forma pohybu jest výsledkem spolení 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 ztrátlost nebo přílišná zdržlivost zanechaly by prostor nevyplněný, nebo by měly za následek překročení

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

Shrneme-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 hudebně cvičení 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 nedbatí těchto elementů, nebo počítají je za něco podřadného. (Budíž vzpomenuť způsobu 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 opravovatí současné pohyby žáků, nepřispěje nikterak k povzbuzení ani k výchově citu pro rytmus. Neboť k tomu, aby byl u dítěte vzbuzen rytmický cit, nepostačí, provádějí-li pouze pravidelné a současné pohyby; musí si také zvykatí na pohyby různé intenity, na pohyby, jež tvoří časové od-díly a jejichž různé délky stojí k sobě navzájem v rytmicko-hudebním poměru.

2. Jest vzhledem k rytmu zahodno 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

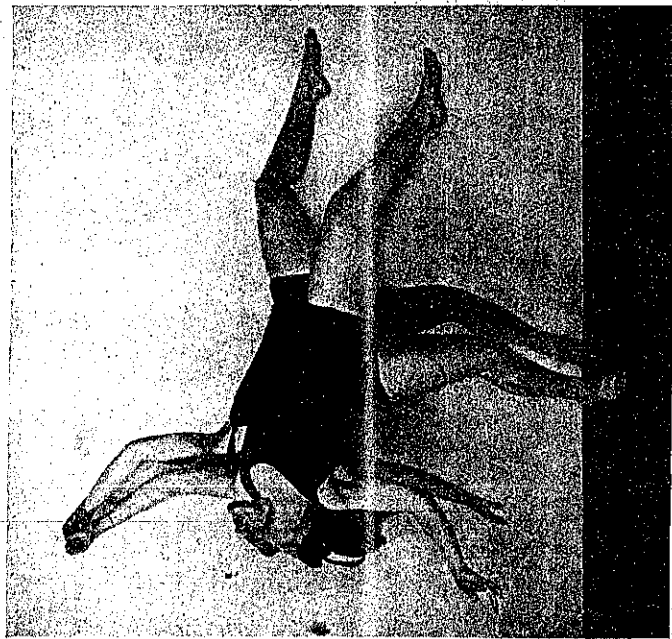
žáky, jimž jest vrozen hudební rytmus, i když jejich tělesné schopnosti vykazují nedostatky. Naproti tomu tělesně skvěle založení jedinci, jimž se však nedostává rytmického citu, vykonávají nejlehčí cvičení toho druhu jen s největší námahou. — Člověk, rytmicky bezvadný, jest stále harmonický, t. j. dokonale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

Pozorujeme, že mezi rytmem ve všech jeho odstínech a mezi pohybem jest instinktivní souvislost. Chce-li na příklad dokonale hudebník vysvětliti silný a mocný důraz, mávne se- věnou pěstí vzduchem. Má-li to býti jemné a ostré zdůraznění, použije k tomu spojeného palce a ukazováčku. Při měkké a jemné nuance zakrouhčí 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

akcent na správné místo. Nejenom jeden, nýbrž veškeré jeho údy se okamžitě napnou, energie se přenesou do všech svalů od hlavy až k patě a tento bezděčný pohyb jest žák obrazem toho, co měl pocíťti 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 představu na rytmický akt. Učitel, vyjadřující rytmus svými posunky, proměňuje představu rytmu, již má v sobě, v pohyb a bezděčně se snaží, aby téměř 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 jednou dirigenta orchestru — a to dirigenta temperamentního — jakými pohyby vyjadřuje a přenáší rytmus. Naznačuje svým hu-debnickým rytmus, jež mají vyjadřiti, 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



Skok. Škola v Praze.

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 vzezření 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 určité době 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 přerušení, pauza, smí být vyměřeno a zdůrazněno pouze v myšlenkách; počítání, ať hlasité či tiché, jest přísně zapovězeno; ani jediný úd se nesmí pohnouti. Při tom pozorují toto: li z nich, kteří dosud nedůvěřují své nově nabyté zkušenosti, jež spočívá v pouhé představa v 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 chrápi, 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 splupůsobí 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 zásáhnutí není zapotřebí. Nuže, takováto vstranná výchova se dnes nepěstuje ani v hodinách hudby, ani v tělocviku. A přece jest nezbytná. Každý učitel klavírní hry upozoroval, že žák, jemuž bylo právě dovoleno používatí pedálu, připadá těžším nohu odtáhnouti, nežli přitisknouti, a těžším stisknouti pedál na dobu lehkou než na dobu těžkou. Návky, a vytrvalý cvik zvitězí však nad touto neschopností nohy osvoboditi se od vlivu ruky. Žáci nadaní nabudou tohoto zvláštního vzdělání zcela přirozeně. Jest však rozumně svědčeti péči o výcvik ostatních dobrých matce Přírodě (jak se říkává)? A nedošli by sami rození rytmi-

kové rychleji k cíli, kdyby s jejich svalovou výchovou bylo započato před začátkem studií 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 *de crescendo* svalové činnosti jest mnohem obličnější než *crescendo*, právě tak jako *ponenáhle* zrychlování pohybu jest *lehčí* než zpomalování.

K tomu přistupuje jiný důležitý důvod, jenž nás utvrzuje v přesvědčení, že *jest nutno* rytmicky vyškoliti 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 třeba, 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 čtvrtové, jiný osminové, třetí šestnáctinové; nebo první úd čtvrtové, 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 grácie a měkkosti, a současně dává prováděti rytmy různého trvání. To nám dá jasný obraz spojení polyrytmie a polydynamiky. Údy rytmicky 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 pohybovémi. 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 ovládní energie, musí všechny svaly — ať jednotlivě či současně — konati dýšací cvičení, při čemž nutno bráti zřetel na každé odstupňování síly, na znenáhle přechody a náhlé kontrasty, právě tak jako na navzájem kontrastující přechody a současně 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 pohybu. Potom je musíme naučiti, aby za zvučících rytmů vyslechno, co jest pohyb a co zvuk, aby převádělo pohyby ve zvuky a zvuky v tělesné a plastické pohyby. Tím se vytříbí 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 vy-
-pěstoval, na slyšení tónu bez pomoci ucha.

Díky těmto prostředkům, vytvářejícím rytmickoú 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 začíti se studiem nějakého nástroje. Žák, který má pínou 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 jejich obyvatel? Což nevíme, že gracie a ohebnost (jako naopak nedostatek pevného, pravidelného akcentování) jsou darem jižního hudebního ducha, stejně jako náproti tomu vlastnostmi hudby germánské jsou síla a mohutnost akcentu, a její chybou pak časlo příliš prudké a rychlé profiklady 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 neobvyčejné jednoduchosti, že ještě nikde nebyly uvedeny ve skutek. Zdá se skutečně, že všude vládně ona představa, kterou nevim 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, náheru a prostornost; poukazují na množství křídel a vedlejších budov, jež k němu patří, a pak se díví, že se lidé bojí v něm bydlet, přes to, že vám jej vylicíli 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 žárlivi a pohlížejí na tělesnou péči jako na svoje vylučné království. Když jiní lidé plní hlavičky jejich dětí ideami, jež nikterak neodpovídají jejich osobnímu smýšlení, rodičů se to příliš nedotýká. Namísto 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 kokaterii, 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 sam sebou. Bylo by vlastně povinností vychovatelů, aby se ujali nejprve výchovy rodičů! Najdou se mezi



RYTMIKA A POSUNEK V HUDEBNÍM DRAMATĚ

(1910—1916)

Solista

těmito někteří, již se budou zajímat o naděje a
přání vychovatelů, kteří budou spolupracovat a
snít s nimi týž sen budoucnosti? ...
Škoda, že jest tak mnoho lidí, kteří vůbec nesní
a jímž postaći, že spí!

Od té doby, co Richard Wagner, obnovuje Glucka, hlásal pro lyrické divadlo klasicou trojjedí-
nost slova, posunku a hudby, a co se snažil vyli-
čiti ideální způsob provádění svých skladeb a na-
vrhnouti jako Grétry plán lyricko-dramatické
školy, prohlásil svět kritiků i diletantů své uspo-
kojení. A od té doby se zdá hotovou věcí, že se
k větší slávě současného divadla sjednotily ko-
nečně pohyb zvukový, pohyb tělesný a slovní ryt-
mus, aby vytvořily umění, odpovídající řecké
orchestrice, 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 pozoro-
vání moderních oper (včetně oper Wagnero-
vých) a jejich provádění na našich nejlepších scé-
nach 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 nejlépe pojila se slovem,

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

Vyzadují-li slovní výraz a poetické předvedení textu určitých a přesných posunků, vyzaduje právě tak hudební výraz, jenž tvoří atmosféru scénického díla, od herce úplněho 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 představitelům pročitáno a v případě nutnosti vyjádřeno. Pravím: v případě nutnosti, neboť stejně jako každý úmysl poetického textu nevyžaduje pro každé jednotlivé slovo přiléhavého posunků, nevyžaduje každý hudební rytmus ztělesnění, jest však nezbytno, aby vytvořil vnitřní postoj, aby v duchu představitelové 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 postojí zpěváků, že jimi neproniká, nevtiskuje jim své pečeti. Hudba stoupá vzhůru, šíří se, nabývá, rozpoutává se v grandiosních zvucích: posunek však nenásleduje *crescendo*, aniž dává diváků aspoň jeho iluzi. — Hudba zříchá, usíná, bzučí a šeptá jako ve snu: scénický postoj svědčí o *fortissimo* svalového napětí! Ba i hudební rytmy, které necharakterisují duševních dějů, nýbrž vyjadřují pouze prosté tělesné přemístování — 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 vyjádřit zvukové rytmy rytmickou hrou svalů. Avšak nedari se jim to pro nedostatek zvláštního vzdělání, jehož pomocí by tak mohli činit, 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 být navždy: nastává rozvoj ducha, množství
estetiků zabývá se vztahy mezi časem a prosto-
rem a není daleko doba, kdy bude zpěvák káran
pro arytmiu právě tak, jako pro nečistě nasazo-
vání tónu...

Dříve než věnujeme tělo umění, máme zdokona-
lití mechanismus tohoto těla, rozvinouti všechny
jeho schopnosti a napravit jeho chyby. A nestací,
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 být vychován a
veden tak, aby měl mozek úplnou volnost kon-
troly nad svalovými pohyby. Veškeré pohyby těla,
chůze, posunky, postoje nemají být cvičeny pouze
na rovné ploše, jakou je podlaha jeviště, nýbrž
také na vselijakých 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 evolucioních používal schodů. A ruský malíř Sal-
mann vynalezl pro mě cvičení velmi důmyslnou „blo-
kovou hru“, jež dovoluje rychlou a snadnou výstavbu
skupiny schodů a schůdných nástavků. Prošli re-
žiséři, jako Reinhardt, Grandville, Baker a Gemier,
přivlastnili si později naše zařízení, avšak jediný
Gemier docílil podle mého názoru pohyblivých a ži-

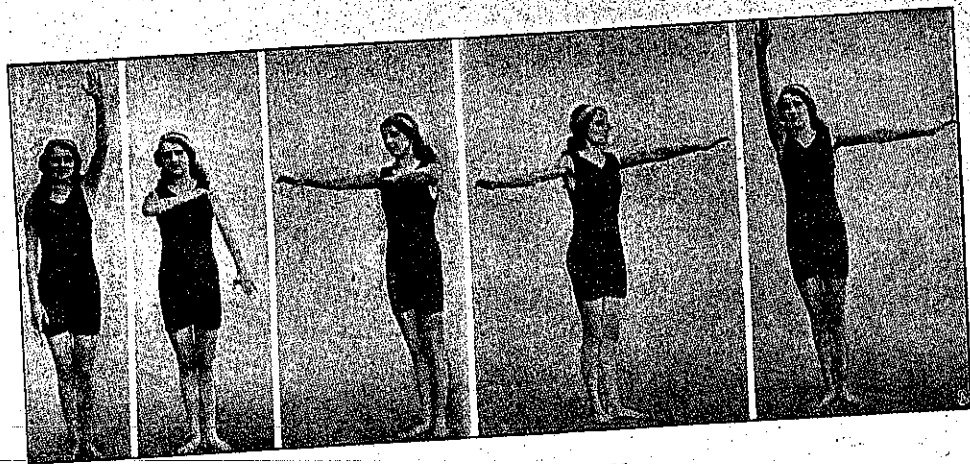
bude vědomi prostoru, že se jeho plastické projevy
bez namahy přizpůsobí všem materiálním okol-
nostem, diktovaným činností, a mohou pak uká-
zati malíři nezbytné směrnice pro návrh a prove-
dení dekorací. Konečně je třeba, aby byl organism
hudební ozvučníci tak vibrující a tak přesnou, aby
mohl každé estetické vyrušení, vyvolané zvuc-
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-
telně polyfonií musí odpovídati hra, jež jí činí
do jisté míry patrnou oku, aniž se dcery boha od-
sebe vzdálí. Je to lehký kontrapunkt, 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 přírými
liniemi a hranami nutný kontrast s vlnitými liniemi
pohybu a křivkami těla, jsouce však schůdné, posky-
tují tělu jistou společitost prostoru, jež se může stát
skutečným výrazovým prvkem.«

způsobem plaché prosby; každá Walkyra má podle své úlohy podtrhnouti svůj vstup krokem kupředu: „K nám přehla pronásledovaná.“ Rozvíjejí se poslední neodolatelné taktý. Křížení hlasů se ve smyslu hudby projevuje tak, že celá skupina, vzpíatá k Wotanovi, se na ostrý akord, 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 reži sebe jasněji, není tím ještě zajištěno její provedení. Abychom mohli na určitý hudební akcent udělati přírozným 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 časomíru 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 odpoví-



Taktování. Škola v Hellerau.

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

i tělesného pávabu, neboť pávab 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 svoji mocí a svoji vůlí výrazu.

Pojátkem mezi pohyby paží a nohou jest pohyb dýchací. Zpěváci užívají své bránice pouze k tomu, aby zajistili činnost svého hrdla dostatečným proudem vzduchu. Dýchání však není pouze cenným činitelem při rovnováze a tělesném důrazu, nýbrž také působivým prostředkem dramatičtějšího výrazu. A kromě prudkého větechování zebního, 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 ovládnutí 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 být 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, stavší se přijímačem hudebních dojmů, bude je umět ihned proměňovat v dojmy plastické a jako takové je estetickým způsobem uskutečňovat. Tělesný mechanismus není ničím, nestojí-li ve službách vycvičené citlivosti. Studium převádění hudebních rytmů v rytmy tělesné vede nutné k rozvoji citlivosti.

Až nadejde den, kdy herci budou umět vyjadřovat tělem veškeré nuance orchestru, nesporným následkem toho bude, že po nevyhnutelné době váhání a neporozumění oceňi konečně diváci do- saženou lyricko-plastickou jednotu a pocítí nau- nost, seznámí se odpovídající výchovou s no- vými odstíny podání. Není daleka doba, kdy do- sud trvajícím rozpor mezi rytmy fyzickými a rytmy zvuknými bude urážeti diváka právě tak, jako ne- čistá nota ve sboru nebo jako špatné udržování taktu v orchestru. Mentalita se rozvinou, úsudky se změní, pojetí i zv. scénických požadavků se přetvoří a zakrátko již nebudeme moci pochopit, 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, přímě- nější pravdě a přírodě. Nedovoli již své obrazo- tvornosti, aby dávala výrazům posunku, pohledu či postoje takové hudební formy, jejichž rytmus a pohyb by nebyly plasticky proveditelné. Jsou zvyklí 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 vy- volávati jejich obraz.

Za tím účelem je nutno vychovati naše těla ryt- mem 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 ne- zbytno, abychom se je dříve naučili znáti. Z toho důvodu — aniž sdílím názory některých estétů,

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 očekáváme od rytmické kultury, o níž hovořím. Jejím vlivem odvrátí se básníci a herci s pohrdáním od pozlátka scénických zvyklostí, nabudou opětě panenskosti plastického citění, sloucí ve svém umění jemnocit hudebníka a jemnocit sochaře a malíře a — díky přiměřené výchově, jejíž základy jsou čisté, jako sama příroda a pravda — osvo-
bódi se od tyranie bezvýrazné virtuoznosti. Již-
vých posunků a duševní zvrácenosti.

Massa

Choristé, i kdyby měli neobyčejný herecký ta-
lent, nebudou na publikum nikdy působiti dra-
matickým dojmem, bude-li každý z nich jednat
na vlastní pěst. Čtyřicet osob, z nichž každá se
výjadřuje 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 pří-
padě potřeby i zmizeti před nimi na okamžik.

47

kterí, pokud se týče oděvu, hlásají úplný návrat
ke zvykům starého Řeka — doporučuji pro stu-
dium plastického umění návrat k nahotě při sou-
kromých cvičeních. Nahota jest nejen kontrolním
prostředkem nepostradatelným pro tělesný výraz,
nýbrž také estetickým prvkem a hlasatelným úcty
k tělu, o níž mluví velcí řeční filozofové. Čím více
mizí myšlenka na pohlaví v uměleckém nadšení,
díky touze zasvětit se úplné kráse a pravdě vý-
razu, čím více našimi těly proniká cit, tím více
cítíme, že by to byl »hřích proti duchu«, kdyby-
chom nepohlíželi na nahotu těla s úctou. Až se
jednou dramatictí zpěváci seznámí s podivuhod-
ným mechanismem svých pohybů a s těsnou jed-
notou svého těla, ducha, myšlenky, vůle a este-
tického smyslu, pak nadobro zvítězí nade všemi
předsudky, které v nich dosud vězí vlivem vý-
chovy a dědičnosti. Potom budou hleděti na své
tělo jako na prostředek k fyzickému povznesení,
jako na nástroj čistého umění a krásy. Měšťáci se
již nebudou usklíbatí tanci bosonohé Isadory Dun-
canové. Kritika musí budoucně vyžadovati, aby se
mladý Siegfried vzdal odporného růžového tri-
kotu a aby se dcery Rýna objevovaly v pravém
úboru Ondin. Všichni, pročištění uměním, budou
spatřovati v těle spolupracovnicka duše, jenž
uslouchilým a zdravým konáním uskutečňuje vůli
a představy, a budou se cítiti jako nástroj mou-

46

gen gegenwärtigen der
chwert wird, läßt sich
Herrmanns feststellen.
cker. Bei der Analyse
Voelcker insbesondere
Darsteller ein. In dieser
lie Rolle des Hamlet.
äußeres Erscheinung-
; davon abgeleitet die
perung des Hamlet zu
genössischen Theater-
intracht der Darsteller,
underts gültigen Mo-
oder gar dem mittelal-
te, kommt Voelcker
on Ophelias Perücke
awesen sei, ohne nach
an Zusammenhang zu
Voelcker — zu Dut-

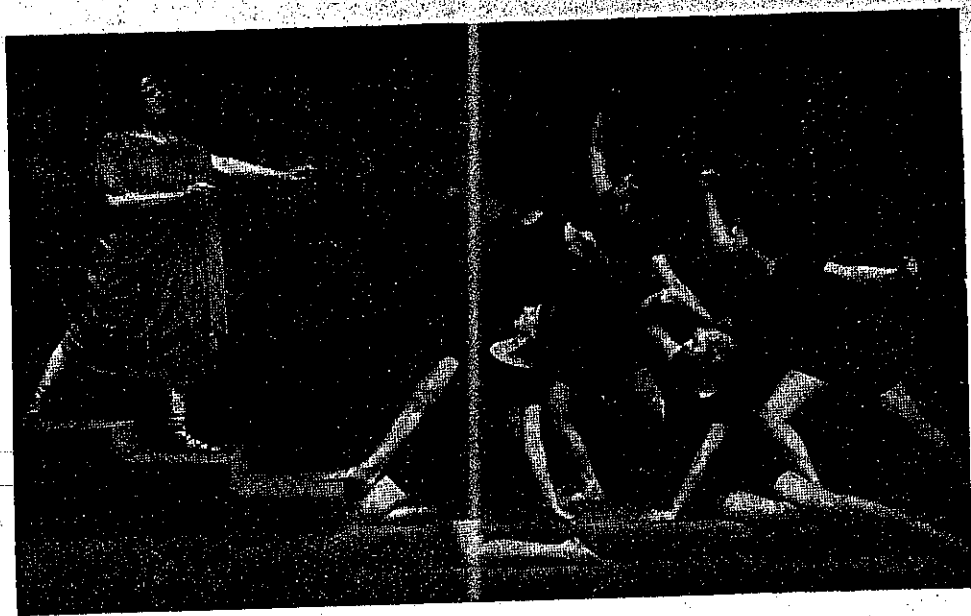
unterschiedlichen Er-
sonderes Augenmerk
d zwischen 1750 und
hen Zeichen, die sich
ndere Beachtung ge-
auspielerischen Aus-
zur Erforschung der
ktion findet auf ver-
erländer, die sich bei
, und auf einer Ver-
len bei Voelcker und
ahr das richtungswei-
ngen und Illustratio-
entisches Abbild rea-
ischen Freiheit darin
8. Jahrhundert — im
her mit einem Über-
teilt das grundsätzli-

181

A davový pohyb musí být výsledkem mnohých, téměř nepozorovatelných obměn pevného postoje všech účastníků. V moderní činohře může se každý jednotlivý člen davu volně pohybovat a po libosti gestikulovat podle složitého rytmu, má-li být vzruzen na příklad dojem slavnosti, povstání nebo bitvy. Jmenujme jakožto mistrovská díla toho druhu úžasnou režii M. F. Géniera v »Kupci benátském« a v »Antoniovi a Kleopatře«. Avšak v opeře 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 Švýcarských více než ve které jiné zemi účastní se lidových her množství studentů. Šťastný vliv, jimž působí tyto slavnostní hry, není třeba znovu dokazovat; již dávno je uznali naši psychologové, vychovatelé, ba i theologové.

Od 12. století byly ve Švýcarsku pořádány pa-
sijové hry, na něž se herci i diváci ubírali v prů-



Scéna z Orfea. Představení školy v Hellerau.

voči za zpěvu a tance. Tyto hry pořádaly se původně v kostele, později byly přeneseny pod širé nebe. Místy se jich svobodně účastnili také diváci, dochovála 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 statičtů — 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 »ce-lym vojskem«! Tenkrát předváděli na jevišti vskučku 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 vy oné době rytmika davů. Scénické poznámky jsou v tom směru významné: znějí trubky, lid bojuje, útočí, ustupuje, radí se, šeptá, přísáhá, tančí a řadí se do průvodu, hraje tak v kusech rolí právě tak důležitou jako solisté.

Tato tradice nevymizela, neboť zanikly-li hu-dební koleje a řídla-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 ta-nečníci a oběčané 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. Dila jsou zde; chybi pouze divadelní technika. Působivý poslední obraz de Chavannesův z Viléma Šíleného nevyvolal v Ko-medii patričního dojmu, poněvadž režisér chápal dav švýcarských sedlaků jako množsivi 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... Stalisté a choristé na operní scéně čini rovněž davové posunky, avšak dávají je do služeb myšlenky. Jejich úloha je dvojitá: účastní se jednak dramatického dění, jednak, jako v dramátě Aischylově, provázejí poznámkami myšlenky básnickovy a tvoří pouto mezi jevištěm a posluchačstvem. Hrají-li v kuse činovní 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 spočívati buď v tom, že každý chorista opakuje individuální pohyb, předeem určený, nebo ve spojení četných jednotlivců posunků nesouladných. Má-li však dav provésti hudební posunek, vyjadřující situaci nebo vytvořující příhušné ovzduší, musí býti individuální posunky stylisovány, a pohyby choristů se musí vzdáti všeho osobního, aby se podřídily celku. Jinými slovy: režisér musí různé posunky hráčů sladiti tím způsobem, aby dosáhl jednoty posunku společného. Dříve než probereme zákony, podle nichž lze tuto orchestraci provésti jedno-duše, jasně a přirozeně — tak aby si pohyby celku, i když jsou stylisovány, zachovaly charakter hlu-boce lidský — musíme nejprve prostudovati záviduelního.

Žádný tělesný pohyb nemá v sobě výrazové hodnoty. Výraz posunkem závisí od spojení pohybu a od neustálé péče o dynamickou a statickou harmonii a rytmiku. Statika je nauka o zákonech rovnováhy a proporci, dynamika (posunků) 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 lадné a neladné posunky. Pohyby lадné, »konsonantní«, povstávají, když údý, hlava a trup, hlavní činitelé posunku, jsou navzájem dokonale sladěny. Právě tak tomu bude při harmonisování různých motorických prvků massy.

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

Při celkovém pohybu davu přichází v úvahu přemisťování, postoj a spojování postav. Stejně jako u jednotlivce stává se neestetickým přemisťování paže nebo nohy, je-li doprovázeno zbytečnými pohyby ramenou nebo nečasnou hrou tváře, bude na diváka působiti střídání posunků, chůze nebo běhu skupiny lidí pouze tehdy harmonicky, odpadne-li úplně jakýkoli 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 linii.

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 nevezbudí 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 stanoviška dynamického je tomu právě tak. Dojem společného vypjetí sil nezávisí od větší nebo menší svalové energie, vydávané každým jednotlivcem. Dojmu *crescend* a může býti bez jakéhokoli stupňování jednotlivých sil docíleno prostým zhuštěním skupiny (činnost, odpovídající zkrácení napjatého svalu), nebo naopak rozšířením, jímž skupina zaujme větší plochu prostoru. Všeobecně docílí se účinků dynamických změnami prostorových vztahů a účinků patetických proražaním 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

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

Z těchto důvodů má polyrytmie hrátí důležitou roli v davových scénách. Nejen polyrytmie choru, nýbrž také ta, která kontrapunktuje 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 používatí častěji schůdných nástavků, šikmých rovin a schodů, jež dovolují tělu střídaní postojů, hledání rovnováhy a seskupení. Nestáčí však zřizovati pro herce rozmanitější prostory, vhodné k tělesným pohybům. Hlavní věc je dáti jim zvláštní výchovu, jež nutně vyžaduje upotřebení těchto prostorů. Tato výchova bude musiti řídití poměr mezi prostorem a časem a proto bude nutno, aby byla v podstatě hudební, je-li hudeba jediným uměním, jež učí různostem času. Chor musí reprodukovati jak základní hudební rytmy a periody umylného ochabnutí, tak

vrcholky tvořivých vzrůsení. Dává formu a rámeček 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 rekli, 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 zjednávatí neustálé vztahy a kontrasty mezi výmysleným životem dramatického hrdiny, skutečným životem a vnitřním rytmem diváka.

Odborné vzdělání chórů, 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 nazvatí »hurdbou skladatelova temperamentu«. Kromě toho nabudou herci stálého pocitu, že jejich úloha jest rozplynouti se ve společné činnosti a skloniti se před drama-

Světlo jest sestrou hudby. Posíliti crescendo jediné zesílením druhého, sladiti všecky způsoby frázování, nuancování a rytmu, znamená dáti divákům — díky spojeným vibračním zvuku a světa — maximum estetických pocitů — hercům — díky patetickým změnám prostoru, v němž se pohybují — hojnost netušených výrazových prostředků. Ovšem pouze s podmínkou, že herci nebudou používatí těchto nových prostředků mechanicky, nýbrž že budou opravdovými umělci, neboť umění není zvláštním prostředkem k vyjádření a zobrazení života, nýbrž »sám život a způsob, jak jej prociťti«. Vývoj citu a temperamentu nevnikl bohuzel dosud do žádného současného programu umělecké výchovy. To je velká chyba, a je opravdu ku podiviu, že tak málo umělců a kritiků si ji uvědomuje. Pokud se týče nás, je jisto, že toužíme po těchto reformách, tak horoucně proto, že (podle La Rochefoucaulda) »dokonale známe, oč usítujeme«.

tickými požadavky, jež stojí nad jejich osobou. Toto vzdělání by mělo býti přeepsáno také dirigentům, režisérům a malířům dekorací a inspicentům. Všecky tyto osoby se mají vzájemně doplňovati. Všecko jejich úsili má spolupracovati na celkovém dojmu a na jednotě dramatického stylu. Nemohou postupovati neodvisle a samostatně, aniž by tím ohrozili celek.

Na jevišti hraje světlo obyčejně pouhou matebnou roli napodobení přírody, a používá se ho téměř vždy jen ve spojení s dekorací malbou. Kdyby však mohlo působiti ve spojení s hudbou, aby podle dramatické situace měnilo prostorové podmínky, otevřely by se hercům nové a rozmanité výrazové možnosti. Kdyby bylo v určitých okamžicích zbaveno své obvyklé úlohy, jež spočívá v napodobování různého světa dne a noci, zúčastnilo by se bezprostředně dramatu, zdůrazňujíc změny citu, jeho příliv i odliv, a prozaruje dekorativní prostor svojí vzrušující podstatou. Pak bychom na př. viděli, kterak dav, ponořený zprvu v poměrném šeru vstupuje pomenáhlou do světelného pruhu, kterak různé prvky tohoto davu dělí se do různé osvětlených míst prostoru, a kterak společně posunky, které počaly v souměrném šeru, končí ve vítězném jasu dne.

...keit gelegentlich der
...wert wird, läßt sich
...Herrmanns feststellen.
...ker. Bei der Analyse
...Voelcker insbesondere
...darsteller ein. In dieser
...die Rolle des Hamlet.
...äußeres Erscheinungsbild
...t, davon abgeleitet die
...ipernung des Hamlet zu
...itgenössischen Theater
...aartracht der Darsteller,
...rthunderts gültigen Mo
...e oder gar dem mittelal
...iatte, kommt Voelcker
...von Ophelias Perücke
...gewesen sei, ohne nach
...einen Zusammenhang zu
...bei Voelcker - zu Dut-

...n unterschiedlichen Er
...i besonderes Augenmerk
...hland zwischen 1750 und
...stischen Zeichen, die sich
...besondere Beachtung ge
...r schauspielerischen Aus
...üssel zur Erforschung der
...nstruktion findet auf ver
...ei Oberländer, die sich bei
...indet, und auf einer Ver
...Quellen bei Voelcker und
...mal mehr das richtungswei
...bbildungen und Illustratio
...n authentisches Abbild rea
...instlerischen Freiheit darin
...das 18. Jahrhundert - im
...zeit - eher mit einem Über
...hat, bleibt das grundsätzli-

OBROZENÍ TANCE

(1912)

Kdykoli se dosud mluvilo o tanci, od Luciana až po Goethea a Théophilea Gautiera, dalo se tak způsobem dithyrambickým, vzletnými slovy, jež vyvolávají v duši okřídlené, nadlidské obrazy, v nichž tělesné tvary, osvobození od zákonů tíže, vznášejí se nad životní skutečnosti. Nechci zde mluvit o tanci podobnými výrazy. Mně jde o to, abych vymezil, jak dálece může se taneční umění svým pojetím a svými čísly lidskými, fyziologickými zákonům podřízenými prostředky přiblížit umění, které je dnes v plném rozvoji a s nímž je úzce spřízněno: hudbě.

Jsou a budou ovšem vždy zvláštní lidé, kteří, jsouce od přírody nadáni pro hudbu a pro pohybovou plastiku, naplnění radostí života a hluboce proniknutí krásou, jež přýští z lidských hnutí duše, budou schopni, realizovati znející rytmy a plasticky přehodnocovati hudbu bez obzvláštních studií, pouze díky své přirozené intuici a bezděčnému podřizování svých schopností fyzických schopnostem představivým a emotivním. To jsou vyvolenci, kteří se konečně mohou obejti bez jakéhokoliv vzdělání.

Avšak známé mnoho jednotlivců, kteří jsouce

60

vábění k tanečnímu umění přirozeným sklonem k výrazové plasticitě — ba často k pouhému tělesnému pohybu — věnují se tanci, aniž mají všechny ony schopnosti, jež jsou nutné k provádění tohoto tak dokonalého a hluboce lidského umění. Pro ně je výchova, jaká se dává dnešním tanečníkům, naprosto nedostatečná. Proto mne speciálně zajímá možnost povznést úroveň studia tanečního umění, neboť od jejího povznesení a následkem toho i od duševního povznesení tanečníků závisí především obrození tance.

V této kapitole chci se zabývat současným stavem a možnostmi obnovy tanečního umění; a tudouám, že se mně nebude zazlívati, upustím-li od obvyklých metafor a lyrických výlevů.

Tanec jest umění vyjadřovati hnutí duše pomocí rytmických pohybů těla. Rytmus sice nečiní tyto pohyby výraznými, ale tím, že je uspořádává a stylisuje, t. j. »vedome střídá jejich vztahy« čílní je uměleckými. A tak již od nejdávnějšího starověku vidíme, že tance jsou provázány hudbou, jejímž účelem jest rytmické uspořádání posunků, postojů a reji. Tento hudební doprovod není ovšem nepostradatelný, jak

*) H. Taine.

61

na to ještě později zřetelně poukáží; avšak připustí-li se, že taneční umění nese s sebou splynutí rytmisovaného zvuku a pohybu — právě tak jako v písni splyvají slovo a hudba — pak možno tvrdit, že vinu na dnešním úpadku tance nese právě tak přehnaný rozvoj tělesné virtuoznosti na úkor výrazu, jako úplná negace principu jednoty tělesné plasticity a hudebního rytmu.*)

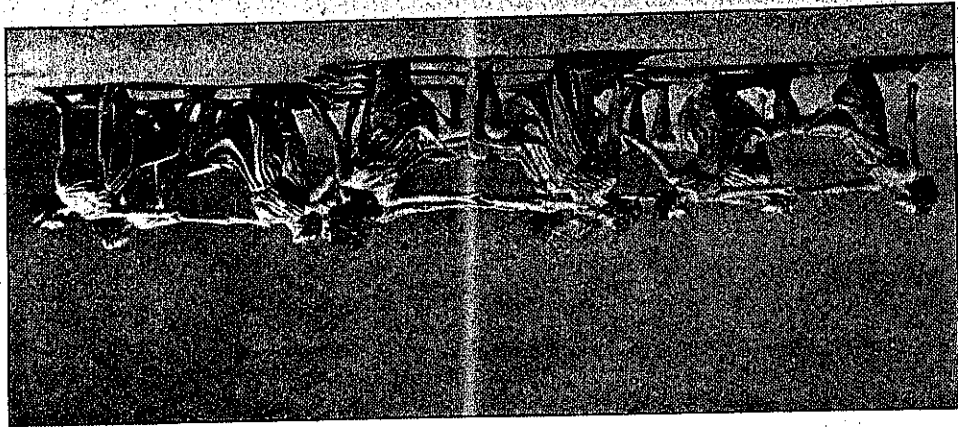
V tanci scénickém, jak se provádí dodnes v našich nejvýznamnějších operních divadlech, nesnaží se tělesné pohyby nikdy o to, aby vyjadřovaly city nebo tlumočily pohyb tónů. Jen zřídka kdy harmonují s hudbou, která je má podněcovati a odměňovati, a zúčastněné údy nebyvají ani navzájem sladěny. Paže se nestarají ani v nejmenším o to, co dělají nohy, nebo spíše vypadají, jakoby se zpěchovaly následovati je ve směru, kam jdou. Slouží pouze k zachování rovnováhy a patří zdanlivě tělu docela jinému. Pokud se týče nohou, zdá se, že jsou zde pouze k tomu, aby podíraly tělesnou váhu.

*) Studium t. zv. „klassického baletu“ má za účel osvojení si jistého počtu automatismů akrobatického druhu, jež se dají různým způsobem spojovati. Ulohou tanečního mistra jest přizpůsobiti je hudbě různého stylu, jež se má prováděti. Ode dne, kdy tanečníci vykonali svoji poslední zkoušku, pokládá se jejich technika za skončenou, a každý další působení ukazuje za zbytečný. Během svého dalšího působení ukazují pak publiku virtuozní kousky, jímž se naučili v taneční škole a které tvoří to, co se všeobecně nazývá tanečním uměním.

Chápeme, že malíř tím, že ze svého obrazu vyloučí zobrazení jistého svalového napětí, zmírní dojem tíže, v úmyslné snaze, aby v diváku vzbudil dojem něžnosti (na př. v nanebevzetí svatých nebo u lečících andělů). Avšak tanečníci, aniž to tuší, zhmotňují tělo tím více, čím více se je snaží nadlehčiti neustálým poskakováním a hopkováním. Tyto poskoky mohou býti totiž provedeny pouze pomocí velmi energicky napjatých svalů. Tělesné odhmotnění může býti vneseno do tance pouze stupňováním dynamického diminuenda jistých údů než nohou; neboť nohy musejí býti při skocích tak jako tak napjaty. Zdáni něžnosti může býti u diváka vzbuzeno jen tehdy, je-li tanečník upřímně a cele proniknut myšlenkami zřavenými všeho hmotného. Avšak duševní schopnosti se nemohou nikdy normálně a plně vyvinouti u tanečníka, jež se specialisuje pro omezené množství pohybů a zvláště pro realističky pohybů skoku.

Čistivá myšlenka, sružení myšlenek a citů, duševní stav nemohou býti vyjádřeny nežli tělem, jež je touto myšlenkou veskrz proniknuto. Tak jako v opeře působí bezpředmětná vokalisace, jež cílí jediné k virtuositě na dnešní umělce nepravdivě a neodůvodněně, právě tak tělesné pohyby, které nejsou vyvolány nutností vyjádřiti city nebo ztělesniti hluboce prožitou hudbu, působí na je-

višti dojmem směšné akrobacie. Je-li se tanec a mimika na našich moderních scénách jako umění opravdu méněcenné (v pantomimě slouží posunky pouze k vyjadřování konvenčních citů a realistického dění), je to proto, že se specialisovaly v oblasti čistě technických efektů. Nezáleží na rozmanitosti těchto efektů, nezáleží ani na snaze jistých tanečniců prováděti je přesně podle časoměrných kadencí orchestru. Za původnost hudemního, výrazu neručí takt nýbrž rytmus. Tanečnici bez uměleckého citění budou nadarmo přesně odměřovati hudební věty svými kroky, jejich tanec nebude vyjadřovati samu hudbu, nýbrž pouze její vnější formy, zbavené vnitřního impulsu a životnosti. Rychlost nebo pomalost pohybů tónových nebo tělesných nabývají výrazu teprve tehdy, jestliže představují stav vnitřní soustředěnosti nebo vzrušení, plynoucího z motorických duševních obrazů. Pomalá chůze nebo lehký poklus mohou působiti estheticky teprve tehdy, když povšechné držení tanečnickovo-diváku naznačuje souvislost mezi pohyby, které vidí, a duševním soustředěním, které je vyvolalo. Rychlost chůze nebo běhu může býti ovlivněna příčinami nehmotnými, jež však budou míti podobný vliv na celé držení těla, což dokazuje nepravdivost většiny tanečních kroků, při nichž přicházejí k uplatnění pouze svaly nohou, a jejichž účinek se podobá bravur-



Skola v Zenevě

ním kudrlinkám, které jsou dnes z hudební instrumentální literatury plným právem vypovězeny.

Dnes ostatně není již zapotřebí vésti s divadelním baletem při: tato pře je již rozsouzena a ztracena. Obecenstvo se již nezajímá a choreografii, umělci ji již nepovažují za umění, je však politování hodno, že ani umělci, ani obecenstvo neznají vlastní pravých důvodů pro své opovržení. Tu a tam se možná ještě nadchnou přednostmi toho či onoho slavného tanečníka, a to by se zdálo dokazovat, že úpadek tanečního umění spočívá hlavně v méněcennosti průměrného tanečníka. Nesouzvuk mezi metrikou a hudební rytmičkou a způsob, jímž jsou tyto elementy plasticky realizovány, dotýká se pouze málokterých umělců. Všem ostatním zdá se být propast, jež dělí orchestr od jeviště, zcela normální. Pozoruhodné pokusy Isadory Duncanové o obrození řeckých tanců zdají se jim dostatečnými k reformě baletního umění, neboť přehlížejí, že tyto tance nejsou vyvolány hudbou, a že se mohou bez ní úplně obejít. Jiní opět — a mezi nimi i na slovo vzati umělci a kritikové — mají, nebo jen předstírají, že mají neochvějnou důvěru v taneční tradice, jež nikterak nesuslasi s jejich hudebními zásadami, které spočívají v upřímném hledání přirozeného výrazu. Jedním slovem: Zdá

se mi, že nyníjší baletní publikum nalézá se vzhledem k tanci v téže situaci jako operní publikum, které by nezpozorovalo:

1. že rytmy zpívaného textu ani v nejmenším neodpovídají rytmům hudebním, jimiž mají být přivedeny k uplatnění, a
2. že zpěváci zpívají v jiné tónině a v jiném taktu, než hraje orchestr.

Proti nedostatkům shody mezi hudbou a poesii povstal kdysi s přesvědčením sám Wagner a díky jeho dílům nastal v tomto směru převrat. Stejně je třeba, aby se umělci, kteří si jsou vědomi propriety, jaká v divadle zeje mezi řečí těla a znějícími rytmy, opravdově snažili publiku vysvětliti skutečnou příčinu oné umělecké méněcennosti, kterou instinktivně pociťuje, a dokázali mu, že není-li současný tanec již uměním, je to proto, že se v něm již nedbá zákonů esthetiky zvuku a plastické formy.

Neboť hudba tónů a hudba pohybů mají obě lyž cíl: svěřovati naše city lidem, nás obklopujícím.

Hudba, jež je v nás, a která vychází z našich nejvladnějších rytmů, ze vzrušení, jež určuje v našich duších pocity, vlastní každému temperamentu, tato hudba může na sebe vzíti různé formy podle realisačních schopností jednotlivců. V tanci se musí přeměňovati zároveň v tóny a v pohyby. — Hudba tónů řídí, srovnává a stylisuje

plastiku, jež by bez ní byla vydána na pospas pohybové anarchii. Mimo to zesiluje její výraz, díky své povzbudivé moci. A pak, plastika činí tóny viditelnými, a připojuje k nim prvek lidství.

V moderním baletu se hudba a tanec rozcházejí, neboť taneční a hudební studia se specialisovala na sobě nezávisle. Tento stav trvá již tak dlouho, že je možno tancit podle málo které baletní hudby a že jen několik tělesných rytmů, používaných v tanci, může skladatele povzbudit k napsání originální hudby. Tanečníci a skladatelé baletů se neznají. Není již časového a prostorového vztahu mezi rytmy.*

Vyjdeme-li se stanoviska, že tělesné pohyby

*) Poutkáže-li se dnešním malířům na tento stav, odpovídají zdánlivě logicky, že pro ně je důležitým pohled na harmonické pohyby a nikoliv posledních hudby s odpovídajícími harmoniemi — a že se jim ostatně toto stavění různých prvků vedle sebe zdá škodlivým pro jednotu plastického dojmu. Ovšem, chybí-li jim normální smysl pro hudbu! — Nic se mně nezdá oprávněnějším než pohybová plastika bez hudby, jež čerpá veškeré své výrazové prostředky pouze z lidského těla. Nestěší však spočívat v tom, že nehudební tanečníci, neschopní ztělesnění hudby, již si zvolili, aby je, jak říkají, inspirovala, ani nepomýšlejí na to, obejít se bez ní, nýbrž raději ji vytvářejí parodují. Bud považují hudbu prostě za regulátor svých pohybů a v tom případě je mohou regulovat jakýmkoli bicím nástrojem — nebo jsou si vědomi, že je povzbuzující a odusevňující silou vyššího druhu, oddávají se pocitivě jejím impulsům a ušetří nás budoucně urážlivé podívané na její substituování.

mají být řízeny hudebními rytmy, záleží především na tom, aby bylo možno tyto rytmy ztělesnit. Prozkoumáme-li naši dnešní hudbu baletní, uvědomíme si, že trvání jejích not je obyčejně příliš krátké, než aby je mohly paže i nohy vyjádřit současně. Tedy první poznatek: Naši baletní skladatelé neznají nástroje, pro něž píší, a vymyšlejí pro tělo náhodné skladby, jež jsou z větší části neproveditelné. Hromadí hudebně-technické manipulace, aby zakryli nedostatek znalosti lidského těla, a jeho výrazových prostředků.

Kromě toho na jevišti pozorujeme, že, jsou-li v nějaké skladbě místa, jež se hodí k vyjádření tělesnými pohyby, tanečníci se ani nepokoušejí, aby tyto pohyby podřídili rytmu hudby, nýbrž spokojují se obvyklou interpretací. Odtud druhý poznatek, že baletní tanečníci neznají zákonů zřejmého rytmu a jejich souvislosti se zákony rytmu plastického, a jsou vzhledem k hudbě v téměř postavení, jako vesničtí houslisté, kteří sice dovedou zpaměti opakovati napapouškované melodie, avšak kteří, neznajíce zákonů hudební řeči, by se při hře v orchestru pokud možno snažili přizpůsobiti těch několik písniček, jež znají, neznámé jim hudbě, kterou mají bráti z listu. Z obou těchto poznatků vyplývá, že, chceme-li dosici vzkriseení uměleckého tance, musíme zavést zvláštní výchovu, jež by tanečnický uschopnila k chápání hudby, kterou

mají plasticky znázorňovat, a jež by skladatele seznámila se zákony rovnováhy a tělesných pohybů ve všech jejich nuancích. Teprve pak možno mluvit o rytmickém a plastickém vyjadřování pohybů, neboť teprve pak, až ovládneme dokonale rozličné výrazy řeči, můžeme jich účinně použít k vyjádření svých citů jiným.

Umění hudebního rytmu spočívá v odlišování časového trvání, v kombinování jeho postupu, v šetření jeho pauz a ve vědomém nebo nevědomém jich zdůrazňování podle fyziologických zákonů. Umění plastického rytmu kreslí pohyb do prostoru, vyjadřuje dlouhé doby pohyby pomalými a krátké rychlými, šetří přestávek v různých řadách pohybů a vyjadřuje zvukové akcenty v jejich četných odstínech zdůrazněním nebo nalenením tělesné váhy pomocí svalových inervací.

Nastávající tanečník (a tím rozumíme každého, kdo vyjadřuje hudbu pomocí tělesných pohybů, ať operního pěvce či samotného dirigenta orchestru), musí projít dvojím a paralelním vzděláním, které jej uschopní, aby hudbu chápal, aby ji byl dojat a dovedl si učinit správný obraz rytmů, jimiž byla vytvořena, a pak aby dovedl tyto rytmy ztělesňovat, s ohledem na jejich styl, t. j. na změny vzájemného poměru rytmů. Právě tyto

změny vyjadřují jeho vzněty. A všechny tyto dynamické a patetické nuance, které tvoří citový život v hudbě, musí býti tanečnickem reprodukovány pomocí citových modifikací pravidelnosti svalových pohybů. Tyto modifikace nelze však prováděti bez zvláštních studií. Chci zde uvést cvičení, která pokládám za nezbytná, má-li býti v umělci vzbuzeno uvědomění pohybů, a má-li mu býti dána možnost střídati je a kombinovati bez námahy a uměleckým způsobem.

Nejprve musí se tanečník naučiti kráčet v taktu jakoukoli rychlostí, což není tak snadné, jak by se mohlo zdáti. Tanečníci neumějí obvykle choditi pomalu. Ztrácejí rovnováhu. Virtuosiť jejich nohou se ukazuje pouze při velmi rychlých pohybech. Kdo na př. pozoroval zblízka Isadora Duncanovou — která přece zavrhuje všechny virtuosní nebo technické efekty, a jež hledá pro umění přirozený výraz — všiml si snad, že při adagiu jen zřídka kdy chodí v taktu, že každou chvíli přidává jeden nebo i více nedobrovolných kroků k počtu, jež předpisuje hudební věta. To jest zaviněno tím, že nedovede v různých změnách pochodu řídití přenášení tělesné váhy s jedné nohy na druhou. Nedba zákonů tíže, které s hlediska tělesné plasticity tvoří zákony rovnováhy. Jediné prostorové umění, jež známe, architektura, spočívá na záko-

nech tíhy a rovnováhy. Lidské tělo musí se jimi řídití právě tak; uskutečnění toho náleží různým svalovým innervacím. Baletky nedovedou choditi pomalu. Můžete je právě tak, jako já, viděti, kterak po svém výstupu vracejí se do zákulisí kolébajíce se jako kachny, protože choreografická cvičení kazí přirozenou činnost jejich kloubů. V metrických pochodových cvičeních, která tvoří začátek abecedy choreografického výcviku, musí se žák naučiti harmonickému regulování svalů činných a protičinných od nejvolnějšího *largo* až k nejživějšímu *allegro*, musí prováděti pochodové a *célerando*, *ritenuto* nebo *rubato*, aniž ztratí rovnováhu. Kromě toho musí býti různé způsoby chůze přímo vnuknuty spádem hudebních vět a způsobeny *staccato*, *legato*, neb *portando* hudby. V této oblasti je právě tolik možných kombinací jako ve změnách smyčků houslistova smyčce. Totéž přirovnání nám pomůže k objasnění speciálních cvičení a zvláštního provádění, jakých vyžadují různé způsoby, jak se dají na pochod nebo se náhle či poznenáhlu zastaviti. Začítí hudební větu třemi šestnáctinami vyžaduje jiného položení smyčce a jiné svalové práce, než začítí celou notou, hranou *pianissimo* nebo notou čtvrtovou ve forte, za kterou následuje pauza. Studium přerušovaného pochodu je tím důležitější, že zastavení pohybu v tanci jest účinným prostředkem ke tvo-



Scéna z Orfeá: Představení školy v Helleranu.

ření kontrastů a ke vněšení polyfonie do citového výrazu. V mnohých případech můžeme tanec přirovnat k houslovému koncertu s průvodem orchestru, při němž solista rozmlouvá s ostatními nástroji, a při němž brzy ten, brzy onen z hráčů se na okamžik zamlčí, aby nechal slovo druhému. Při tanci se však rozmluva vede ve dvou různých řečech: hudební větě odpovídá věta plastická. Hlavní věcí jest, aby bylo vyjádřeno umělecké a estetické vzrušení. Plastická řeč nestojí v bohatství prostředků za řeči hudební.

Abychom se vrátili ke svým pochodovým cvičením: je pochopitelné, že se nebudou konati pouze na rovné podlaze, nýbrž také na šikmých plochách, opatřených schůdnými nástavky a na schodech všemožných druhů a rozměrů. Jakmile jde o to, použít k vyjádření lidských citů celého lidského těla, bylo by nanejvýš směšné, kdybychom je chtěli zbavovatí příležitosti, aby se mohlo svobodně projevit ve svých různých způsobech činnosti. Chůze lidí je rozdílná podle útvaru pudy, na niž kráčeji; jest tedy nutno dáti jim na jevišti možnost pohybu na různých útvarech pudy. Což jste ještě neviděli, jak děti tančí na travnatých svazích? Neznáte hlubokého dojmu, jaký vyvolává pohled na množství lidí namáhavě slézajících horu?

Přípravná pochodová cvičení musí býti prováděna bez pomoci paží. Neboť paže mají jiný účel než k jakému jich téměř výlučně používají divadelní tanečníci: býti vahadlem těla. Paže vyjadřují síly ~~vyzvolané tancem~~ a ja tvrdím, že jest nesmírný počet pohybových kombinací, a že výrazy, z nichž sestává posunková řeč, jsou téměř právě tak četné jako výrazy řeči mluvené. Studium posunků, jejich prokladů a jejich kombinací existuje v baletu, kde paže slouží jenom k udržení tělesné rovnováhy. Tanečnice školy Duncanové mají sice posunky rozmanitější, krásnější a četnější, jež však napodobují příliš často antiku, představují postoje řeckých soch, nejsou stále vyjádřením osobnosti, výrazem spontánního a upřímného citu. Kromě toho naplňují prostor bez řádku a logiky, nedají na sebe nikdy čekat, jsou stále zde, nejsou nutným následkem citových odstinů, diktovaných hudbou. A pak nevyjadřují duše dnešního člověka.

Při studiu slovního přednesu záleží na tom, aby byl zákl uschopněn modulováním hlasu podle svého temperamentu, a nikoliv napodobením hlasových nuancí, vymyšlených jinými. Totéž platí pro studium posunků: posunek musí záviseti na formě údu, na síle a pružnosti svalů, na obzvláštní schopnosti kloubů. Abychom si mohli učiniti představu o nesčetných posunkových kombinacích, před-

stavme si, že levé ramě se zdvihá a nataženo nad hlavou zůstává ve svislé poloze. Nuže, tento posunek bude tvarově i výrazově různý podle různého sklonu trupu a hlavy, podle stupně inner-vace paží, podle stupně napjetí nebo ohybu lokte či zápěstí, podle postavení prstů rozevřené či zavřené ruky, podle posunutí trupu nebo jiných částí těla. Při tom může pravice, zatím co levice se pozdvihuje, zůstatí nehybnou, jíti v opačném pohybu, nebo vpravo, vlevo a nazad se všemi nuancemi protažení či ohnutí. Tyto různé kombinace pohybů paží nabudou zcela různého významu podle toho, utkví-li herec pohledem na levé nebo na pravé paži, na lokti, na zápěstí ruky, nebo na prstech. Působí různými dojmy podle stupně odporu protičinných svalů, podle pomalosti či rychlosti pohybů (jedna paže se může zdvíhati pomalu, zatím co druhá gestikuluje rychle). Dále může se pravá paže pohnouti několikrát během jediného gesta zdvíhající se levé paže. A každý z těchto posunků jest postaven do jiného světla podle různého směru zraků. Konečně také různé postoj nohou-mění průběh a estetický význam pohybů paží. Podle toho, spočívá-li tíha těla na noze posunutě vpřed či na druhé, podle stupně tělesného sklonu, podle ohnutí a natažení nohou, mění se význam a hodnota celého držení. Ježto pak se každá jednotlivá změna celkového postoje dá kombinovati

se všemi ostatními změnami původního držení, můžeme si uvědomiti, že slovníček posunkové řeči nepostrádá jistě rozmanitostí! Především pak uvážme — a teprve pak osvětlí se umělecká stránka otázky — že jak citem, z něhož vzniká posunek, tak výrazem tváře, ozářené vnitřním stavem, každá shora uvedená posunková variace nabývá nového rázu a různě odráží nesčetné nuance lidských vzrušení.

•
Neboť sám o sobě není posunek ničím; jeho význam spočívá jen v citu, jímž jest vyvolán. Byť by byl tanec sebe bohatší technickými kombinacemi tělesných postojů, zůstane vždy jen zábahou bez vyššího smyslu a ceny, nebude-li směřovati k tomu, aby pohyby zobrazoval lidské city naprosto plně a pravdivě. Nuže, pohlédme na naše moderní divadelní balety, pozorujme, jaké city se nám v nich předvádějí, a poznáme, že lidská důstojnost jest v nich neobyčejně snižována; že v nich hrají úlohu jenom neprimitivnější city a že tyto city jsou vždy přeneseny z mužského v ženské, že všechny prvky síly, iniciativy, odvahy, bojovnosti a revoluce v nich žalostně mizejí ve prospěch sladké, hledané a vyumělkované gracie. V našem současném baletu nehraje muž téměř žádnou úlohu. Suggestivní protiklady pevnosti a povolnosti, boje a souhlasu, vydobyté lásky a od-

dané něhy, zápasy, nebezpečné podniky, namáhavé a obtížné výpravy do budoucnosti s jejich překážkami, nástrahami, výčtkami svědomí a vítězstvími nad sebou samým: to vše jest z děje skrtnuť a nemůže již ani býti vyjádřeno, poněvadž muž představuje ženy (jaké je to dramatické umění, když úlohu Siegfrieda, Rinalda a Tristana hraji ženy?); poněvadž muž, uvědomující si úpadek tanečního umění, neodvažuje se již tancití mužně, zdůrazňovati svoji drsnou krásu a plasticky hlásati své vrozené estetické vlastnosti, panovačností a potřebu boje. Může býti odpornější podivané než tanečník, jenž napodobí pívab ženy? Přednětem a cílem nového tance jest věčný rozpor mezi mužem a ženou. A tento tanec nenabude svého společenského vlivu a svého rázu lidské opravdovosti, pokud nepostaví na jeviště ony věčné protivníky, jejichž rozpory a smírování tvoří základ každého živého uměleckého dramatu.

Ovšemže nastane-li jednou rovnováha, různé výrazové nuance budou se projevovati pouze u těch osob, jež jsou schopny dojeti při setkání se s uměním a pod vlivem hluboce procítěných pocitů a citů. Doporučuji také, aby část výchovy, již chceme tanečnicka podrobiti, byla věnována nervovému systému.

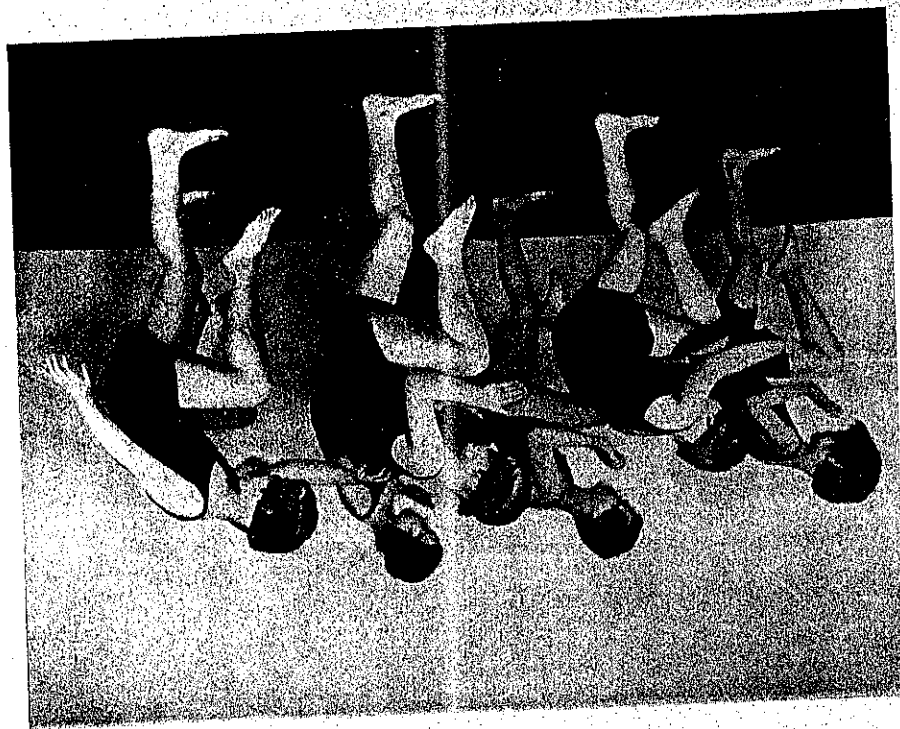
Zvláštní cviky musí nervy uschopniti k rychlému přenašeni rozkazů od mozku k údům, jež mají

uskutečňovati jeho vůli a zjednatí pomocí rytmu živý a usměřávaný oběh mezi jednotlivými činiteli organismu. Jest nutno vytvořiti hojnost automatických pohybů, jež vědomá vůle bude uměti použiti nebo přerušiti v uměleckém smyslu, kombinujíc je nebo dávajíc jim působiti proti sobě či jednomu nad druhým. Je také nutno starati se, aby se podvědomé projevy individua mohly rozvíjeti bez nervového přetížení a bez újmy na plastické harmonii. Především pak jest nutno, aby plasticky představitel hudebních dojmů byl veden uměleckou a mravní kulturou k tomu, aby byl tyto dojmy schopen hluboce prožívatí. Neboť u toho, kdo není hudbou plně proniknut a kdo nestojí plně pod vlivem její vůle, je každá snaha po výrazu lži. Pohlédte jen na obdivuhodné tanečnický ruského baletu, jejichž plamenný temperament, pívab, ohebnost a rytmické kvality jsou nepopíratelné. Jakmile toho vyžaduje děj, upouští od svého závratného kroužení a skákání, aby vyjádřili lyriku dramatické situace. Jejich pohyby ztrácejí okamžitě všecku přirozenost a upřímnost. Na místo citu nastupuje sentimentality, na místo přirozeného výrazu bombast; každý posunek, at již má vyjadřovati vášně, stud, touhu nebo bolest, jest přepínán. Jejich pohyby prochvívá neustálé vibrato. Vše v nich neustále a neodstíněné ky-pění. Beze studu dávají na odiv předstrané city!

Je to proto, že se těmto tanečnickům nedostává znalostí taktu a inteligence? Nikoliv! Důvodem přepjatosti jejich postavů a posunků je nedostatek důvěrného spojení mezi sensibilitou jejich a sensibilitou hudebníkovou. Hudba nepůsobí bezprostředně na jejich citění a nevytváří samovolně přirozených prostředků, jak ji ztělesnit. Nemohou hudby vyjádřit, poněvadž jí nedovedou přijímat!

Herec jest pravým umělcem teprve tehdy, je-li schopen nejen dávat, nýbrž — když byl přijal s pokorou a radostí podivuhodný dar díla — také znovu vytvořit to, co přijal, a dávat jiným tak úplně splývavě, podstatu díla a podstatu sebe sama.

Většinou baletních tanečníků jest hudba pouze zámkou k různým dekorativním tanečním efektům. Hledí na krásu posunků s jedinou snahou: aby použili svých tělesných výrazových prostředků estetickým způsobem. Nevědí, že žádný posoj nemůže vyvolat dojmu upřímnosti a krásy, nepříteli z určitého duševního stavu. Vyhledávání větší gracie vylučuje prostou a přirozenou krásu, která je plodem vnitřní tělesné i duševní práce, jež se snaží sloužiti vyšším a všeobecným zájmům. Dříve než začne hudbu vyjadřovati, musí býti tanečník schopen jí prožiti, oddati se jejím zachvěním naprosto nenaročně. Tělo není nikdy tak krásné, jako když se v něm odráží krásná myšlenky



Staccato. Skola v Praze.

a spontánní záchvěvy života. Wagner řekl: »Skutečná potřeba umění může se zroditi jen ze samotného života; jen on může dodatí umění látku a formu!«

Taneční umělec musí uměti ovládati celé své tělo, aby mohl vyjádřiti své city tily hudebními a naopak. Je proto nezbytno, aby nejen všechny jeho údy byly příslušně výškoleny, nýbrž také aby byly výchovou probuzeny jeho citlivost a hudební inteligence. Zvláštní vyučování, jež by se snažilo vzbuditi cit pro vztah mezi pohyby hudby a pohyby svalového a nervového aparátu, mělo by býtí předepsáno nejen pro tanečníky, nýbrž pro všechny umělce, kteří mají co činiti s rytmem; tedy pro hudebníky, instrumentalisty, zpěváky, režiséry a dirigenty orchestru. Výsledkem tohoto vyučování bude vytvoření jemné citlivosti a citlivých bytostí, jež budou pány svého temperamentu, schopnými vyjadřovati a stylisovati okamžité a prudké pocity a chápati a mluvíti hudbu, jež již nesečtiná vzrušení mají reprodukovati. Umělecký interpret nemá býti pouze nástrojem, nýbrž životou lidskou bytostí, schopnou krásně sdíleti vlastní — nebo cizí — city s okolím, jež má dojmouti a přesvědčit. Studium dnešních tanečníků jest zdlouhavé a namáhavé. A výsledek? Ze tanečníci dovedou nobama provésti několik rychlých a oškvlivých pohybů, jež postrádají výrazu a pestrosti. Ze ská-

kají jako záby a točí se na místě jako káci. Po gestech paží, jak jsme již řekli, není ani stopy; také o výrazu pohledu nemůže býti řeči, poněvadž záci nejsou vychováni v kultu citění a myšlení. A což ony akrobatické tance, triumf našich primaballerin; nejsou tančeny vždy na rovných plochách? Neřekli jsme již, že jednostranné pěstování virtuosnosti nedopřálo tanečníkům ani času, aby se naučili pohybovati se po šikmých rovinách a schodech a půvabně choditi pomalu?

Jak jsme bláhovi, my umělci a my diváci, že se nevzepteme proti neestetické podívané, jež se nám stále nabízí na našich operních scénách! Jak skromní nebo jak lhostejní jsou naši komponisté a dirigenti, že nevyžadují od tanečních mistrů, aby studovali hudbu a vyučovali ji také své tanečníky? Věc jest jasná: Většina choreografů, kteří mají vyjadřovati hudbu, nezná not. A zna-li-li je někteří, pak tvrdím, že v žádném případě hudby ani neprožívají, ani ji nerozumějí a nemají ani ponětí o zvláštních vztazích hudebního umění k umění plastickému.

Na našich baletních scénách neexistuje plastická polyrytmie. Umění pohybových nebo postojových protikladů je ještě ve stavu embryonálním. Současné provádění pomalých pohybů a pohybů dvojnásobných nebo čtyřnásobně rychlých není nikde cvičeno. Odstiny, vznikající spojením vel-

kého množství osob, jež se shromáždily k vyjádření jediného citu, uplatňují se jen nedokonalé; neboť tyto osoby jsou nedokonalé vzdělány a velmi často vůbec bezvýrazné.

Ani těla nejnadanějších a nejlépe vyskolených tanečniců nemohou dosáhnouti plné výrazové možnosti, neboť se pohybují v umělém světle, jež nemá odstínů a není pravdivé. Lidské tělo se nemůže uplatnit bez pomoci světla, jež je odhaluje, oživuje a vytváří v prostoru atmosféru, jako tóny tvoří hudební atmosféru v čase.

Není přirozené hry stínů, není kontrastu mezi pohyby měkkými a postojí ostře ohraničenými, není výrazného *crescend* a světla a tmy, které by bylo bezprostředně udáno hudbou, není vztahu mezi prostorem, v němž se tanečnici pohybují, a mezi rytmy, jež mají realizovati, mezi vzrušením, které vyvolává prostor, a vzrušením, které vyvolává činnost.

•
Při tanečním představení, na němž harmonicky spolupracuje několik umění (pohybová plastika, hudba, dekorativní rozčlenění prostoru), musíme se především chránit, abychom nepostavili vedle zdánlivé skutečnosti skutečnost samu. Skutečnost bije diváku vždy mnohem silněji do očí, než její pouhé zdání a činí fikci nedostatečnou a směšnou.

A proto tři skutečné dimenze prostoru na taneční scéně nesnesou vedle sebe namalovanou vymyšlenou perspektivu, stvořenou malířem. Skutečné, živé světlo, jež odhaluje tři skutečné, živé dimenze pohybové plastiky, nestrpí sousedství kulis se strojnými světelnými efekty. A právě tak živý plastický rytmus nemůže se v jedné prostoro srovnati se ztrnulým zdánlivým pohybem sochařského a malířského díla. Dnešní dekorace přímo odporují skutečnému rytmu, který provádí lidské tělo ve třech skutečných rozměrech prostoru. Dvojnásobně dekorace s předstíranou hloubkou nehodí se do prostoru s hloubkou skutečnou; osvětlení bez stínů škodí skutečné hodnotě plastiky a pohybu. Rámec tanečního představení má být skutečně plastický a světlo, jež má osvětlovati tělesné rytmy způsobem co nej-přirozenějším, má dopadati buď s oblohy nebo s obzorů.

Ježto všechny příčiny výrazových pohybů taneční plastiky vznikají představitivostí, jest nutno chrániti iluzi před srovnáním se skutečností a neničiti obrazného původu výrazových prostředků. Iluze musí se vzbuditi jedině výrazovou činností v čase a prostoru, v hudební atmosféře a ve světle. Na př. květina, již tanečnick trhá, je myšlená, existuje pouze v jeho fantasi nebo v hudbě, jež mu vnucuje posunek trhání; ne-

směji tedy před ním na podlaže být skutečné nebo umělé květiny. Také vně této předstraně květiny neexistuje; vyjadřuje ji téměř posunky, které vám vnuká radost vdechování vaše života, není třeba, aby jeviště bylo pokropeno rožavkami.) Příčiny vaší radosti vašeho smutku vaší ochablosti a vaší síly neexistují ve skutečnosti ve scénickém představení vašich vášní, nebo existují pouze ve vás. Avšak všechny dojmy, které vytvořily vaše myšlenky a city, jsou vyjadřovány vašim postojem a vašimi pohyby jejich trvaním a zdůrazněním, souhrnem stupňů lehkosti a tíže vašich údů, souhrou vašich svalů, služebníků to vašeho temperamentu. A od té chvíle stanou se vaše vyjadřovací prostředky skutečností a vše ostatní, co je na scéně a co není prostorem a světlem, stává se již Křečto pantomima nemůže postrádati skutečných předmětů, ponevadž jsou v ni všechny vztahy mezi člověkem a jeho okolím specialisovány do nekonečna. Vyrážový tanec zvešobecňuje city a hnutí myšlí a vyjadřuje je v celé jejich prapodstatě. Stavše se viditelnými, ztrácejí příčiny těchto citů svoji intenzitou, vedle jejich malichernosti působila by velikost vyrážových nepravděpodobně a nepochopitelně. Strach z nebezpečí, kterými jsme ohrožováni na př. v přírodě

*) Jako při jistých představeních dadaistů, nebrů a pod.

ještě poati prožívány veskerým lidstvem. Přírodní nebezpečí, představované hmotnými prostředky v těsné prostore divadelního jeviště, snese pouze přítomnost individuí, nikoli však přítomnost celků a hnutí pohybové plastiky (řecké forcé plastiky) jest větším dojmu přetvoření ve výtaz a newiadomie vz bñné ani konkrétně ani abstraktně. Tebo in složí stále k vjadřování lidu svého života. A proto myšlenky a city, jež se nechtjí plně vyjadřati této přirozenými pohybovými možnostmi, nespádají do jeho oboru, rybrz vracejí se do oblasti konvenčního divadla, do oblasti individualisace a specialisace, obročnosu a hmotných forcm, jež obdopují individuum. Tanec musí být úplně přetvořen a proto pokládám z naprosté zbytné účtu zlepšiti to, co jest, je nutno od základu změnit toto úpadkové umění a znovu je vystavět na základěch krásy, čistoty pravdy a harmonie. Je nutno vytvořiti tanečnický a publikum v těle i tetu. Odvážny a uslechtilý pokus Isadory Duncanové a jejích žáček o vzrůšení plastické čistoty ideálův, srozumitelných tělesných forem nesmí podlehnutí rozhořčenému tisku pokřivčických nebo omezených městaků. A konečně jest nutno, aby se těla, vyskolena k stylisovanému předvádění rytmických pocitů, naučila styku s myšlenkou a dala se pronikati hudbou, která v níneí před

RYTMIKA A POHYBOVÁ PLASTIKA (1919)

Cílem rytmiky je ztělesnění hudebních hodnot pomocí zvláštních prostředků, jež v nás hromadí prvky k tomu potřebné. Toto ztělesnění není ničím jiným než spontánním projevem vnitřní plasty, inspirované téměř city, jež oduševňují hudbu. Nepůsobilý výraz těchto citů bezprostředně na naše citové schopnosti a není-li sblížením hnutí mezi znějícími rytmy s našimi rytmy tělesnými, mezi jejich hybnou silou a naší citlivostí, stane se náš plastický projev pouhým napodobením. Tím se liší rytmika ode všech systémů kallisthenických, esteticky gymnastických a tančnických. Vše, co jest při tělesném předvádění plynoucím ze znalosti rytmické gymnastiky a hudby, vně viditelné, jest nutným následkem citového stavu úplně nedočeného estetickými snahami. Tyto projevy vyhovují všem požadavkům umění. Neboť umění spočívá právě v opěvávání ideí a citů, v tom, že jim dáváme ozdobný a stylisovaný tvar, rozvíjejíce jejich životné kvality a čím více je schopnými, aby byly sdíleny druhým. Rytmik je ten, kdo vytváří (nebo znovuvytváří) umělecké vzrušení a zároveň je prožívá. Pociť

stavuje živelný psychologický a idealisační. Ovšem, až jednou hudba hluboce pronikne do lidského těla a úplně se s ním sloučí, až bude lidský organismus úplně nasycen rozmanitými rytmy duševních vzrušení a bude moci pouze přirozeně reagovat, aby tyto rytmy plasty vyjádřil v předvedení, jež změni pouze jejich vnější vzhled — pak ovšem bude možno tančit tance i bez hudebního doprovodu. Tělo si samo postačí, aby vyjádřilo radosti a bolesti lidstva; nebude již potřebovat pomocí nástrojů, které by mu rytmy udávaly, neboť všechny rytmy budou v něm a budou se zcela přirozeně projevovat pohyby a postoji. Do té doby nechť však tělo těsně spolupracuje s hudbou, nebo lépe, nechť se dobrovolně a bezvýhradně podrobí disciplině tónů se všemi jejich metrickými a patetickými akcenty, nechť přizpůsobuje svoje rytmy jejím, nebo ať se snaží, aby proti znějícím rytům stavělo rytmy plastické v rozmanitém kontrastu, jehož nebylo ještě nikdy upotřebeno a jež trvale spojí posunek se symfonií. A nechť je tanec budoucnosti tancem výrazným a poetickým, nechť je projevem umění, vzrušení a pravdy!

v-něm zlidštuje ideu a idea oduševňuje pocit. V laboratorii jeho organismu se děje proměna, která činí z tvůrce představitel a zároveň diváka svého díla.

Je-li jednou dosaženo ztělesňování hudebních rytmů (dlky přenášení metafyzických citů do projevů svalových a obrácně) a rytmik se snaží tyto zjevy upravit tak, aby se jejich forma stala vnějškovou a působila zrakově na diváky, mění rytmika tento charakter a stává se projevem zároveň estetickým a socialisačním. Snaha po dokonalejším ztělesnění hudebních vznětů a citů, vstupuje pak do oblasti onoho zvláštního umění, jež, na rozdíl od nepohyblivého umění malířského a sochařského, můžeme nazývat pohybovou čili živoucí plastikou. Studium rytmiky umožňuje člověku, aby tělesně prožíval a vyjadřoval hudbu k svému vlastnému zadostiučinění; a jeho cvičení tvoří samo o sobě dokonale umění, které jest neustále v živém pohybu. Studium pohybové plastiky dodává výrazovým prostředkům rytmiky harmoničtější a dekorativnější formy a stylisuje posunky a postoje postupným zjednodušováním.)

*) Jíž častěji jsme zdůrazňovali, že rytmiku nemůžeme posuzovat podle pohledu na pohyby, jež vyvolává u žáků. Neboť rytmika je výlučně osobní. Pohybová plastika jest rozhodným uměním, jehož projevy

Nynější vyučování baletu klade váhu na harmonii a grácii tělesných pohybů, aniž tanečníkům kdy napadne, aby se přenesli do zvláštního duševního stavu, jenž by byl schopen ony pohyby spojit. Výchova rytmem a pro rytmus hledí především vyvolati u žáků takovou duševně-tělesnou citlivost, aby v nich vzbudila potřebu a vytvořila spontánní silu k ztělesňování pocitěných hudebních rytmů, k jejich předvádění jakýmkoliv způsobem a jakýmkoliv prostředky, avšak vyvěrajících z dokonale znalosti vztahů prostoru, času a tíže. Konvenční tanečník přizpůsobuje hudbu své zvláštní technice a velmi obmezenému počtu mimovolných pohybů. Naproti tomu rytmik při oživá tuto hudbu, přivlastňuje si ji a jeho pohyby ji vyjadřují zcela přirozeně. Studium pohybové plastiky naučí jej kromě toho voliti z těchto pohybů pohyby nejvýraznější, nejschopnější, aby vyvolávaly účinky dekorativního druhu, které by mohly divákům sděliti city a pocity, jež je zrodily. Důležité jest, aby vzrušení, jež vytvořilo, znějící rytmy a styl, kterým byly vytvořeny (a také geometrické a architektonické za-

se obracejí přímo na zraky diváků, jsouce při tom bezprostředně prožívány představiteli. Rytmikovy dojmy mohou vyzářováním působiti na určité diváky, kteří jsou zvláště citliví pro duševní pohybové vzrušení. Naproti tomu plastik se snaží, aby dal své dojmy pročititi masse diváků.

sady, jež urečí harmonie a tematický vývoj), se ve svém plastickém výrazu spojily, a aby tenký záchvěv života probíhal hudbou tónů i hudbou posunků.

Jsou-li údy již ukázněny, probudily-li se vylíčenou myslí a duchem, jsou-li odstraněny nervové překážky a různé síly organismu spojeny stálým mocným proudem, jde o to, aby smysl svalový, cit pro prostor a směr, stejně jako cit pro čas, byly doplněny uměleckými kvalitami a onim zvláštním systémem, jenž dovoluje předvádět účinně, jakým mohou pohyby působit na okolí, a které plastikovi dovolují, aby svými údy přesně realsoval posunky a postoje, které v duchu spatřil. Je nutno, aby stoje před zrcadlem znovu nalezl dokonalé ztělesnění souhrn linií a krivek, jež si předtím v duchu představoval, neboť tak jako nestačí býti hudebníkem, abychom napsali znamenitou skladbu, nestačí také cit pro krásu a plastické vzrušení k vyvolání vzrušení a krásy ve vnějších formách tělesného pohybu. Může-li malíř pomoci bystrého zraku a vyvinutého dekorativního smyslu graficky podat krásu lidského těla v pohybu, nepomohou mu tyto vlastnosti nikterak, jakmile půjde o to, aby předvedl tyto pohyby svým vlastním tělem. Pouze zvláštním studiem může nabýti vnitřního smyslu pro dekorativní linie, kázně,

rovnováhy a dynamiky, jež jsou nepostradatelné k pohybovému předvádění.

Každá činnost, ať zraková či sluchová, začíná pohybem zaznamenávaným obrazy a tóny, tyto vnímavé vlastnosti očí a uší mohou se změnit v uměleckou činnost teprve tehdy, když svalový smysl převedl zaznamenané posunky v pohyby. Řekli jsme již mnohokrát, že pohyb jest základem všech umění a že žádná umělecká kultura není možná bez předchozího studia pohyblivých forem a bez dokonalé výchovy schopnosti hmatového pohybových. Toto konstatování nás přesvědčilo o tom, že studiu solfeggi musí přecházeti výchova nervového a svalového aparátu podle metrických a rytmických zákonů. Ono nám také ukazuje nutnost, abychom nezatínali se studiem pohybové plastiky (tělesných solfeggi), pokud jsme stálým cvikem nenabýli onoho souhrnní vlastnosti, z níž vyplývá pohybový cit pro prostor v čase a pro čas v prostoru.

Přijde jistě den, kdy pohybová plastika bude agogického a dynamického původu, jež jsou výrazovou mluvou zvuků. Pohybová plastika bude pak hledati možnost vytvoření pohybové formy, jež by byly zároveň dekorativní a výrazné ne s pomocí tónů, nýbrž pouze svojí hudbou vnitřní. Ovšem, její hudební výrazové

prostředky nebudou nikdy úplně bez spolupůsobení lidských skupin, neboť problem nespočívá pouze v tom, dodat těm lidským orchestřím různých výrazových prostředků, jimiž disponuje hudební umění, a učinit z něho bezprostřední nástroj tvůrčí myšlenky a tvůrčího vzrušení, nýbrž také v sladění a orchestrování většího počtu pohybujících se těl.

Prvky, společně hudbě a bezmennu baleťu, jsou pouze »takt« a »jen přetřesnost a přibližně »rytmus«. Hudbě a pohybové plastice jsou společné tyto prvky:

- H u d b a
- Výška tónů
- Síla tónů
- Zabarvení zvuku
- Trvání
- Takt
- Rytmika
- Pausa
- Melodie
- Kontrapunkt
- Akordy

- Pohybová plastika
- Umístování a orientace postavy v prostoru
- Svalová dynamika
- Různost tělesných vyám (pohybů)
- Trvání
- Takt
- Rytmika
- Klid
- Retěz jedmotlivých pohybů
- Pohybový příběh
- Finování současných pohybů nebo posunů skupiny

- Sled harmonie
- Sled sdružených pohybů nebo posunů skupinových
- Frazování
- Rozdělení pohybu v prostory a čase
- Orchestrace (viz. za-
barvení zvuku)
- Protiklady a spojování roz-
ličných tvarů tělesných (pohybů)

Všechny tvůrčí prvky v hudbě byly původně vzájemně vázány. Z vývinu hledáho těla. A však během státního umění a zmnohosobňovala hudba typy a jejich kombinace tak, že je konečně úplně odsevněla a zapomněla na jejich tělesný původ. Išlo jim opět odytlo tou metou, jakou časem našla ve výchově převládaly kalima ústie rozumova. A proto vášně rytmických vzorů, vzájemně zmo-
deur hudby (třeba i balení), nahodil se již k zle-
lesnost. Jisté hudební skladby dávají se sice vy-
ládání tělesnými pohyby, nemohou jimi však být do-
zive předvedeny jinak řečeno přeloženy do-
plastické. V balení se spokojí tím, že se tě-
lesné pohyby rozvíjejí paralelně podle pohybu
tónů hudby, vysupuje riko pohyby doprovodní-
koi jako spolupracovníce. Nemápiruje posunů
pohyby a postojů, nepromika tím, než vyvíje jich

Proto také tak zvaný »klasický« tanec není již dokonalým uměním a nemůže přispět k pokroku v umění. Baletního tanečnicka neovládají ani rytmy intelektuální, ani přirozené rytmy tělesné, neboť jeho virtuosita spočívá v kombinovaných automatických pohybech, které jeho citovost nemůže zničit, aby je v případě potřeby nahradila původními rytmickými projevy. Baletní skladatel pak ovládá toliko rytmy intelektuální, jež jsou právě tak zautomatizovány do té míry, že mu není možno zastavit jejich hudební vývoj, aby dal do orchestrálního přediva vniknouti spontánnímu rytmu tělesného původu. Tanečník i hudebník jsou obojky taktu a vědí o různých trvání tak málo, jako o dynamických vztazích mezi zvuky a tělesnými pohyby. Skladatel, rytmický podle požadavků hudby, jest svalově arytmičkem. Tanečník pak jest ve velmi četných případech arytmičký i svalově i hudebně následkem nedostatku výchovy, jež by mu umožnila, aby prolomil své pohybové návyky nebo aby je přizpůsobil změnám trvání, aby vtělil a pak půvabně tělesně vyjádřil hudební rytmy. Chci se vyjádřiti ještě přesněji:

Býti arytmičkým znamená býti neschopným vytrvati v pohybu tak dlouho, jak je toho třeba k jeho patřičné realizaci; to znamená zrychlovati jej nebo zpomalovati, má-li zůstatí stejnoměrným; dále to znamená neschopnost zrychlití



Škola v Hellerau.

jej nebo zpomaliti v pravý čas; prováděti jej trhané a rozkouskované, má-li býti vázaný, a naopak; začínati jej příliš pozdě nebo příliš brzy a příliš pozdě, nebo příliš brzy jej skončiti. Znamená to neschopnost navazovati určitý pohyb na pohyb jiný, pomalý na rychlý, měkký na drsný, silný na mírný, neschopnost provésti současně dva nebo více opačných pohybů; neuměti pohyb odstíniti, to jest převésti jej v nepozorovatelném stoupání z piana do forte nebo naopak; neuměti jej metricky nebo pateticky zdůrazniti na místech určitých hudebním vrušením. Všechny tyto chyby spočívají bez výjimky buď v mozkové neschopnosti udíleti dostatečně rychlé rozkazy svalům, jež mají pohyb vykonati, nebo v neschopnosti nervového systému přenášeti tyto rozkazy přesně a klidně na místo určení, nebo konečně ve svalové neschopnosti bezvadně je prováděti. Původem arytmiie je tedy nesouhlas a nedorozumění mezi pojetím a konáním pohybu a nervový zmatek, jenž je v určitých případech následkem, v jiných příčinou tohoto nesouhlasu. U některých lidí vnímá mozek rytmy zcela normálním způsobem, poněvadž jsou mu vrozeny jasné a zřetelné rytmické obrazy. Avšak údý, ačkoli jsou samy o sobě schopny prováděti tyto rytmy, nedokáží toho přece, protože nervový systém je v nepořádku. U jiných jsou to opět údý, jež vlivem degenerace nemohou

prováděti přesně dané rozkazy mozku, a tak bezúčelné nervové vybíjení konečné poškodí nervový systém. Jiní opět mají nervy a svaly v pořádku, avšak nedostatečnost rytmického vzdělání brání jasněmu zaznamenávání trvalých obrazů do mozku. Účelem rytmických cvičení jest upravení přirozených tělesných rytmů a po jejich zautomatisování vytvoření konečných rytmických představ v mozku.

•
Bude nesporně zapotřebí ještě mnoha let, aby došlo k vytvořenému znovuzrození rytmu v hudebním umění, je však jisto, že postaći poměrně krátká doba, aby se rytmickou výchovou dosáhlo zlepšení hudebně-dramatických a choreografických představení. Toto rytmické školení jest nezbytné k tomu, aby divadelní umělci, kteří se mu podrobí, poznali, že bez něho nemohou uspokojivým způsobem rytmicky vyjádřiti hudbu. Neboť devět desetin operního obecnstva si ani neuvědomuje, že mezi orchestrem a jevištěm panuje neustálý rozpor. Zpěváci a tanečníci provádějí bez jakéhokoli taktu posunky a postoje na hudbu, již neznají, nebo již znají jen nedokonale. Vykračují, kde by neměli kráčet, pozdvíhují paže, kde by je neměli zvedati. Jejich tělo počíná si vůči hudebě

právě tak, jako by se chovalo jejich hrdlo, kdyby vydávali falešné nebo nesprávně vyměřené tóny, nebo kdyby náhle zanotovali arii z jiné opery, zatím co orchestr hraje dále začatou skladbu! A tyto chyby zavíňuje právě tak neobratnost rytmicky špatně školených údů, jako nedosta- tečné vychovaná mentalita, jež následkem toho neví o těsných vztazích mezi pohyby v prostoru a v čase. Chtěl bych se ostatně vsadit, že žádný zpěvák, byť byl i sebe geniálnější, neztělesní nej- lehčí hudbu s rytmickou přesností, nepodrobil-li se předtím speciálnímu vzdělání, směřujícímu k tomu, aby činnost svalů byla ztotožněna s po- lybem tónů.*) Toto školení musí prodělati všichni operní pěvci budoucnosti, ono musí jíti ruku v ruce s vyučováním zpěvu. Jeho výsledky — po- dle mého nejvnitřnějšího přesvědčení — budou takové, že budoucí publikum bude se divit, že mohla existovati doba, kdy studium tělesných rytmů ještě nepatřilo do dramatického vyučo- vání.

Studium rytmu bude tvořiti také část studij- ního programu dirigentů orchestru, režisérů a operních skladatelů, kteří musí dříve znáti ne- sčetné možnosti nástroje tak výrazného, jakým

*) Pohybovati odděleně hrdlem a údy jest ještě těžší, než neodvisle pohybovati pažemi, nohama a hlavou.

jest lidské tělo, než směji pomyslíti na to, aby mu dali ztělesniti nějakou hudbu. O vztazích mezi rytmy hudebními a rytmy plastickými budou po- učení konečně také tanečníci, jejichž umění, vy- tušené již Grétrym, Schillerem, Goethem, Scho- penhauerem a Wagnerem, získá na ušlechtilosti, stane se lidštějším a poetičtějším a přestane ko- nečně býti tím, čím je dnes: pouhým zábavným poskakováním, prostým jakékoli vyšší idey, jaké- hokoli estetického a hudebního citu, sociálního účinku a uměleckého významu.

•
Avšak neznalost hudebních rytmů není jediným důvodem méněcennosti oněch uměleckých pro- jevů, v nichž se uplatňuje lidské tělo. Ještě jiný omyl přispívá na našich scénách k snížení svrcho- vané činnosti těla. Spočívá v tom, že za vzor pro tělesné pohyby jsou brány postoje, jak je vytvo- řilo malířství a sochařství.

Kdysi jsem se při pohledu na jisté taneční vý- stupy, které byly jemné umělecky citlivými diváky bouřlivě aklamovány, tážal sama sebe, proč je mé hudební citění často uraženo, a proč přes ne- sporný talent představitelů mám pocit studu a dojem čehosi vyumělkovaného, dělaného, nepři- rozeného. Viděl jsem, kterak malíři neomylného vkusu jásali nadšením nad nádherou postavou, ra-

finovanosti posunků, harmonii krásných seskupení a odvahou akrobacií. Avšak přes veškeré uznávání těchto vlastností a při vši účtě k tak uměleckému citu, takové upřímnosti, vtipu a znalostem, nemohl jsem při nejlepší vůli dojít k estetickému vzrušení, káraje se pro svůj chlad a obviňuje se z nechápavosti a omezenosti...

Teprve před několika lety, při předvádění Debussyova Faunova odpoledne, vzešlo mně konečně světlo o důvodu mého váhání a odporu: Na scéně krácel pomalu zástup nymf a po každých osmi či dvanácti krocích se zastavoval, aby dával obdivovati své půvabné postoje, napodobené podle řeckých váz. Nuže, tanečnice kráčely vždy v poslední pozici dále a přecházely při nové zastávce bez jakéhokoliv přípravného pohybu do pozice následující, vzbuzující tím trhaný dojem, jakým by v biografu působila řada posunků, jimž by chybělo podstatné stmelení. A tu jsem pochopil, že to, co mne odpuzovalo, byl nedostatek vázanosti, poznenáhleho přechodu mezi postoji, nedostatek onoho stálého pohybu, který bychom měli nalézati v každém životním projevu, oduševnělém souvislou myšlenkou. Půvabné postoje řeckých nymf následovaly za sebou, nejsouce vzájemně spojeny činností rázu lidsky pravdivého. Tvořily řadu obrazů velmi uměleckého účinku, jež se však dobrovolně vzdávaly všech předností,

jež poskytuje čas — trvání; míním tím stálost, možnost poznenáhleho vývoje, nenucenou přípravu a téměř neodvratné a nevyhnutelné ukončení plastického pohybu v prostoru, všechny podstatné hudební prvky, které jediné zajišťují pravdivost a přirozenost spojení tónů a posunků.

Poučen tímto pozorováním, rozebral jsem i také způsobem pohyby několika vynikajících tanečníků a pozoroval jsem, že i ti nejmusikálnější z nich, při vši snaze, aby co nejsvědomitěji napodobili kontury hudby, nedbají, právě tak jako zmíněné nymfy, principu stálého pohybu a plastického »frazování«. Mním tím, že ve hře jejich údů byl východiskem postoj a nikoli pohyb.

Hudebníci mně porozumějí: v kontrapunktických skladbách nesprádně se polyfonní linie na podkladě akordů, předem určených, ustálených a spojených. Naopak, akordy závisejí na obrysech a kresbách melodie. Ucho je cití a chápe, jako takové teprve, když se hlasy zastaví a utvoří to, čemu říkáme »výdrž«. V pohybové plastice má tomu býti také tak. Postoje jsou body klidu v pohybu. Kdykoliv se v nepřetržité radě pohybu, jež tvoří to, co můžeme nazvati »plastickou melodií«, objeví znamení interpunkční a frazovací, přestávka, odpovídající čárce, středníku nebo teče v řeči mluvené, pohyb ustrne a jest nazírán jako postoj. Avšak správné chápání pohybu není úlo-

hou zřaku, nýbrž úlohou svalů. Živoucí symfonie kroků, posunků a smelených postojů není vytvořena a řízena odhadujícím ústrojím, jímž jest oko, nýbrž ústrojím tvoritvým, jímž jest celý svalový aparát. Činností spontánních citů a neodolatelných vzrůsení se tělo zachvívá, dostává se do pohybu a znehýbnuje v postojích. Postoje jsou bezprostředním výsledkem pohybů, které je děl, kdežto v dnešním choreografickém umění jest náopak pohyb pouze mostem, spojujícím dva různé postoje. V tanečním umění, jak je dnes na našich scénách chápáno, mate se zkušenost zraková se zkušeností svalovou. Tanečníci*) si vybírají vzory pro své postoje z mistrovských děl malířských nebo sochařských, dávajíce se inspirovati řeckými freskami, sochami nebo obrazy, aniž uvažují o tom, že tato díla jsou sama produkty zvláštní stylisace, jakéhosi kompromisu mezi vztahy pohybů, celé řady zkratek a obětí, jež tvůrci mohli, aby v nás vzbudil ilusi pohybu, počínaje si synhneticky. Nuže, je-li nutno, aby plastická umění, postrádající spolupráce času, vyjadřovala synthesu, znehýbnující tělesný postoj, jest proti pravdě a přirozenosti, činí-li tanečník tuto syn-

*) V mnohých svých plastických výstupech oddává se Isadora Duncanová zcela instinktivně stálému pohybu, a právě tato podání jsou neživější a nejpre-svědčivější.



thesu východiskem svého tance a snaží-li se obnoviti iluzi pohybu tím, že klade vedle skupiny postojů a spojuje je posunky, místo aby se obrátil k původnímu prameni plastického výrazu, jímž jest pohyb sám.

Malíři a sochaři mají ovšem právo býti spokojeni s dnešním tancem, který s magií svých barev, uchvatnými světelnými kontrasty a se skoro němotným spoluptobením různých vlnajících látek uspokojuje i nejrafinovanější dekorativní nároky a poskytuje oku vzácný malebný požitek; avšak je tento požitek také požitekem duchovním a emotivním? Jest bezprostředním výsledkem hlubokých a pravých citů? A i když úplně uspokojuje naši potřebu estetické rozkoše, prosycuje nás roditelským vzrušením díla?

Tělesný pohyb je zážitek svalový a tento zážitek si uvědomujeme šestým smyslem, tak zvaným »smyslem svalovým«, jenž řídí četné odstíny síly a rychlosti tělesných pohybů způsobem, příměrným inspiračním podnětům těchto pohybů, tak aby byla mechanismu lidského těla dána možnost tyto pocity stylisovati a vytvořiti tak z tance umění dokonalé a v pravém slova smyslu lidské.

Je jisto, že rytmika vychází ze zážitků svalových a že rytmikové, kteří přihlížejí k cvičením prováděným jejich kolegy, nehodnotí je pouze očima, nýbrž celým svým tělem. Splývají úzce

s divadlem, jež se jím předvádí; pociťují při pohledu na ně radost zcela zvláštního druhu; zmocňuje se jich potřeba pohybovati se a chvěti v souzvuku s těmi, kteří se před jejich očima pohybují a tělesně vyjadřují. Cítí, kterak se v nich probouzí a chveje tajemná hudba, jež pryští přímo z jejich citů a pocitů. Tato hudba osobnosti by postáčela říditi lidské pohyby, kdyby byli lidé neztratili onoho smyslu pro pořádek a pro nuance v tělesném výrazu, bez něhož jest znovuzrození tance vyloučeno. Nemáme tradice tělesných pohybů, a jak jsme právě viděli, vypůjčují si dnešní tanečníci z výtvarných umění postoje, které nahrazují spontánní pocity intelektuálními zážitky a snižují tím tanec na umění druhořadé. Pouze jediný prostředek může vrátiti tělu úplnou stupnici jeho výrazových prostředků, a ten jest: podrobiti tělo intenzivní hudební výchově, umožniti mu, aby dokonale ovládlo všechny dynamické a agogické prvky, jimiž disponuje, a aby bylo schopno pociťovati všechny jemnosti hudby tónů, jež má svalově vyjádřiti. Speciální výchova osvobozuje hudbu, uzavřenou v umělcově duši, a právě tato individuální hudba, předcházejíc tu, již má interpretovati, a splývajíc s ní v jedno, přenáší na ni nadbytek svého života, takže všechny individuální rytmy veškerých představitelů choreografického díla

splyvají nakonec v jedno kolektivní hnutí, jež není ničím jiným, než zrozením stylu. Jak řekl Elisé Reclus: »Lidstvo, k němuž všichni náležíme, pohybuje se v neustálém rytmu; v každém z nás vnitřní hudba těla, jejíž kadence zvučí v našich prsou, řídí svalové chvění, pohyby kroků, rozmachy vášně, ba i pochod myšlenkový. A když se tep všech těchto věcí shoduje a sjednotí, povstává mnohotvárný organismus, pojímající v sebe celý dav a dávající mu jedinou duši...«

Nemůžeme zde podrobně probírat všechny prvky, o nichž jsme již řekli, že jsou hudbě a plasticitě společné, ani vypočítávat všechna cvičení, jež mohou vzbuzovat počet prolínání těchto zdánlivě zcela rozdílných umění. Čtenáře, kteří by se chtěli blíže seznámit s těmito zvláštními cvičeními, poukazuji na svoji knihu o pohybové plasticitě*) a obmezím se na udání několika podstatných vztahů mezi oběma nejdůležitějšími hudebně plastickými prvky. Jsou to:

1. Vlastní dynamika, t. j. studium stupňů síly.

2. Rozdělení času (agogika), t. j. studium

*) »Exercices de plastique animée«, Jobin a Cie, Lausanne. Český překlad tohoto díla dosud nevyšel.

stupňů rychlosti. Toto časové rozdělení jest doplněno:

3. Rozdělením prostorovým, neboť tyto dva pojmy se při četnici pohybu nedají rozloučiti.

Je pochopitelné, že dynamika pohybu jest co nejtěsněji spjata s agogikou, a že stupně síly jsou často neoddělitelné od nuancí rychlosti či pomalosti. Avšak k vůli větší jasnosti pojednáme v následujícím malém přehledu o každém z těchto pojmů zvlášť. Tento přehled se nesnaží být definitivním, ani obsáhnouti všechny otázky, vztahující se k plasticitě: Jeho účelem jest pouze pokud možno jasně (byť i čistě teoreticky) vyložití pravy živoucí plasticity v jejích vztazích k hudbě. Ježto obě umění, plastika i hudba, jsou rázu podstatně dynamického, jest přirozeno, že studium pohybových nuancí spočívá na hudbě. Budeme tedy každý pohyb, jenž poslouchá dynamických zákonů, kterými se hudba řídí, nazývatí pohybem hudebním.

Dynamika

Úlohou dynamiky v hudbě jest měniti nuance síly, jemnosti, tíže a lehkosti tónů buď bez přechodu, pomoci náhlých protikladů nebo postupným crescendem a decrescendem.

Hudebník, jenž má vyjadřovati hudební dynamické nuance, musí mítí potřebnou techniku k vyuzování tónu v jeho různých stupních síly, k jeho zesilování a zeslabování podle úmyslů skladatelových. Je-li nástrojem, zvoleným k interpretaci hudby, lidské tělo, záleží na tom, aby toto tělo bylo dokonalé znalostí všech svalových možností a bylo schopno je svědomitě uskutečniti. K tomu jest potřebí důkladného studia techniky v souvislosti s hudební dynamikou; cvičení v rozlišování kloubů, z nichž každý se musí umětí pohybovati sám o sobě; cvičení v napínání a povolování svalů celého těla nebo pouze jednotlivých údů, dále dvou nebo více údů, pracujících v opačných svalových nuancích; nebo konečně cvičení rovnováhy, pružnosti a ohebnosti.

Ve většině systémů hygienického a sportovního tělocviku jest dynamika zbavována spolupráce s agogikou, t. j. pohyby jsou nacvičovány samy pro sebe, aniž učitelé dopřávají dostatečného vlivu změnám, jež dodává přípravě svalového výkonu různost trvání. Jak ukážeme v příštím odstavci, »rozdělení prostoru vzhledem k rozdělení času«, můžeme pouze zvláštními cvičeními vyvolati přesnou přípravu pro tělesný úkon, jehož dokonalé provedení jest touto přípravou zajištěno.

Přesná příprava pohybů a jejich spojování závisí od dobré harmonisace nervového systému.

Nestačí býti dobrými gymnasty, chceme-li býti dobrými rytmičky a plastiky. Studium tělesné dynamiky musí býti proto doplněno znalostí agogických zákonů (časového rozdělení) a zákonů rozdělení prostorového.

Rozdělení času. (Agogika a rozdělení prostoru.)

Úkolem agogiky v hudbě jest měniti časové trvání a odlišovati tóny podle všech stupňů rychlosti či pomalosti, at již metricky (neboť matematické rozdělení každého tónu ve zlomky má půli, třetinu, čtvrt, osminu atd. jeho trvání), či pateticky (v ý r z e, r u b a t o, a c c e l e r a n d o, r a l l e t a n d o atd.).

Ze všech orgánů agogického výrazu hodí se k interpretování rychlých not nejlépe hudebníkovy prsty, obratnější nežli zápěstí, jež vede smyčec a varhaníkovy nohy, jež šlapou pedály. K provádění pomalých tónů hodí se nejlépe dýchací aparát, jenž dovoluje vydávání zvuků hlasových nebo zvuků dechových nástrojů. Lidské tělo, hudební nástroj par excellence, může lépe než co jiného vyjadřiti tóny v různých stupních trvání tím, že lehké údy se pohybují v rychlém a těžké v pomalém tempu. Tělo dosáhne stupňů pomalosti, jaké nejsou v hudbě obvyklé, díky pružnému spo-

iování pohybů, postojů a přemístování, a kromě toho může pomocí nesouvislých pohybů různých údů představovatí libovolnou polyrytmii.

Jednota pro časové rozdělení je taktáž v tělesném pohybu jako v hudbě. Co se pak týče rozdělení prostorového, použijeme všeobecného principu, jehož aplikování ponecháme iniciativě a fantazii učitele. Jak jsme viděli, vychází živá plastika z pohybu, ne z postoje. Naše abeceda bude tudíž sestávat ze značek, jež neznamenaají postoj, nýbrž přechod z postoje do postoje.*)

Rozdělení prostoru vzhledem k rozdělení času

Pohyb, jenž se má vykonati v určité době, vyžaduje určité svalové síly. Tato svalová síla jest výsledkem vztahů činnosti svalů synergických (společné činných) a svalů antagonistických (protičinných). To znamená: má-li posunek, vykonaný v jistém čase, provéstí tíž pohyb v době kratší, zmenšuje se působnost svalů antagonistických, kdežto činnost synergických vzrůstá a naopak. Při tom poměr zůstává tíž, ať je již pohyb prudký nebo mírný. Je tedy nutno přiměti své svaly k jistému

*) Bližší o rozdělení prostorovém obsahuje právě citovaná kniha »Exercices de plastique animée«, S. 21, a »Rythmikas, svazek I. (Jobin a Cie., Lausanne).

kompromisu mezi těmito oběma opačnými činnostmi, chceme-li vydržeti v nenuceném postoji a upravití jejich poměr tak přesně, aby bylo možno pohybem vyjádřiti nuance trvání a tíže.

Většina začátečníků koná posunky nebo kroky buď příliš pozdě nebo příliš brzy. V prvnem případě, který bývá nejčastější, jest vina v tom, že svaly antagonistické vyvíjejí přílišnou činnost; v druhém případě je tato činnost naopak nedostatečná.

Rozdělení času a prostoru

(vzhledem k postavení člověka v prostoru)

1. Jakmile pozorujeme ne již jedno, nýbrž více těl současně se pohybujících, musíme si všimati jejich vzájemných vztahů. Žák musí přizpůsobovati své pohyby pohybům svých sousedů a nezapomínati s oči celku. Pohyby se zdokonalují a zjednodušují. Stupně síly každého jednotlivého těla mají vlivu na celkový ráz, jež má udávati celá skupina. A tak může skupina lidí vyvolati dojem *créscent* a *rozsířením* (tíde se od sebe rozešlou) nebo *semknutím* (lidé se k sobě těsně přiblíží a vzbudí tak dojem zkracujícího se svalu).

2. Sem patří také studium odhadování potřebného prostoru: Prostor, ve kterém se tělo pohybuje, slouží mu za rámec, a jeho pohyby se musí rozměrům tohoto rámce přizpůsobiti. Cvičení v od-

řadování prostoru bude kromě toho záviseti od tempa a druhu pohybového rytmu.

3. Konečně je také nutno dávat základní kompoziční úkoly (rozvíjení a spojování geometrických figur), aby si zvykli na chápaní skupin v dané prostora a aby se naučili dekorativně je uplatňovat.

Spojení posunků

Vzájemné vztahy tvořivých prvků pohybové planstiky tvoří frázování pohybu.

V hudbě jest fráze skupinou prvků, jež se vzájemně odůvodňují. Tato fráze má více méně úplný smysl. Také v pohybové plastice nazýváme skáždou skupinu logicky souvisících posunků frází. Jinými slovy: je-li jeden posunek následkem druhého, tvoří oba frázi.

Vezměme na příklad pohyb člověka, sekajícího dříví. Aby tyto dva pohyby: zdvížení a spuštění paží tvořily jedinou frázi, musí být první z těchto posunků přípravou pro druhý a druhý musí být nutným výsledkem prvního. Sebekrátší a sebe-nepozorovatelnější přestávka mezi těmito dvěma posunků činí z nich ihned ne jednu, nýbrž dvě fráze, vyjímaje ovšem případ, kdy přerušení znamená odpočinek a kdy tělo zůstane ve vzepjetí. (K tomuto případu se ještě později vrátíme.) Jakmile je pohyb přerušen, je třeba k novému jeho

započítí zvláštní vůle, a ježto její zvláštností jest neodvislost od pohybů dřívějších, může se tato vůle projevit v libovolné době, bez ohledu na pohyb předešlý. Není tedy jeho nutným výsledkem.

Anakrusickým nazýváme výkon, jehož příprava je viditelná, takže se zdá, že je to výkon sám. Výsledek této přípravy jest podroben zákonu tíže. Na příklad: Pohyby dřevorubce, dlaždiče, kováře; protahování se, prostrkování atd.

Krusickým pak nazýváme každý výkon, jehož příprava je neviditelná, takže výsledek této přípravy zdá se být počátkem výkonu. Spontanní pohyb, jenž tvoří vlastní výkon, vyvolává bezděčný, méně důrazný pohyb, který jest jeho nutným výsledkem: reakci; na příklad: veslování, košení, hoblování, točení kola, střelení z luku, házení kamenem atd. Rozumí se, že většina výkonů může být soustavně krusická i anakrusická, to jest, že pohybová reakce připravuje výkon následující.

Spojení posunků s hlediska estetického.

Plastická hodnota posunků

Krusický a anakrusický pohyb nutno posuzovat ještě s jiného stanoviska, a tím jest »výchozí disk« tělesné fráze.

Vědomá činnost musí být místně omezena: to jest, že vůle k provedení pohybu musí se nejprve soustřediti na tu nebo onu část těla nebo údů, jenž se má pohybovati, a to tím způsobem, že se nejprve napětí účelné rozdělí a že se vyloučí každá pohybu zbytečná činnost, a pak že se dá tomuto napětí žádoucí směr.

U pohybů řemeslníkových děje se toto lokalizování obyčejně nevědomky. Všimněme si sekery, dřivoštěpovy: je-li těžká, vychází pohyb z beder, jež konajice první úsilí, dovoluji pažím, aby sekeru zdvihly s menší námahou, než kdyby úsilí vycházelo z ruky samé. Je-li sekera lehká, vykonává vědomé úsilí ruka, která drží nástroj, strhující s sebou nutně paži. Lokalizování dodává pohybu jeho plastické hodnoty. Tato zásada jest základem každého estetického spojení posunků, jakmile však jde o spojení několika pohybů, lokalizování není již hmotnou nutností a jeho používání se stává mnohem složitějším. Pozorujme ještě jednou zdvihání paže: posunek může býti vykonán tak, že vzbuzuje dojem, jakoby volní činnost, která jej určuje, vycházela z dechu, paží, předloktí nebo ruky, a že částí těla, v nichž se neprojevil počáteční spontánní pohyb, jsou k pohybu nutně přitahovány přípravným lokalizovaným výkonem.

Nemá-li pohyb, jenž se má provést, zřejmě charakterizovaného patetického nebo intelektuel-

ního významu, přechází obyčejně z těžkých údů na lehké.

Poněvadž trup jest nejtěžší, a díky činnosti bránice zároveň nejdříve dojmů vzrušovanou částí těla, vyplývá z toho, že většina důležitých pohybů jest nejčastěji vzhuzována dechem.

Činnost dýchací jest základem, všech životních projevů a jak ve smyslu estetickém, tak ve smyslu fyziologickém hraje dýchání v pohybové plastice úlohu zcela výjimečného významu. (Srovnaj v mé knize o rytmice kapitolu věnovanou různým způsobům dýchání; dále srovnaj s malou knížkou naší metody, nazvanou: Dýchání a svalová inner-vace s anatomickými tabulkami.) Všeobecně možno říci, že i v případech, kde činnost dýchací ne-vzbuzuje pohyb, začíná fráze výdechem a jim také končí.

Pohyby však mohou vycházeti také z jiných částí těla. Trup, paže, nohy, boky, ruce a ramena mohou dáti počátek k pohybu. A i když jsme zaujali postoj s vychodiskem v kterémkoli údě, má dýchání i nadále za úlohu měniti intenzitu hotového posunku.

Plastický a hudební význam posunku

Vždy, když si naše vědomá vůle zvolí výchozí diskusní pohyby, máme počátek fráze. Jak jsme

jíž řecli, charakteristikou nějaké věty jest být souhrnem prvků, jež se vzájemně doplňují a končí klidem. Tyto prvky se však mohou spojovati způsobem více nebo méně souvislým. Tak jako literární frázi mohou tvořiti různé věty, oddělené čárkami nebo jinými rozdělovacími znaménky, stejně plastická fráze může sestávat z částí, jež jsou navzájem neodvislé a rozdělené body klidu. Na toto místa klidu nepohlížíme však jako na konec věty, ponevadž tělo zůstává ve vztahu, v napětí; cítíme, že bude následovati pokračování, avšak přesný začátek dalšího pohybu není bezpečně určen.

Tyto momenty napětí, tato rozdělovací známka plastické fráze odpovídají přízvukům v hudbě a zdůrazňují působivé vrchol hudební fráze. Tyto vrcholy, »rytmické« vrcholy, jak je nazývá Mathis Lussy,*) jsou ukončením crescendo a diminuenda, jejichž vzestupná či sestupná linie je více méně pružná nebo pomalá, komplikovaná nebo jednoduchá. Rytmičné vrcholy nezávisí jen od dynamiky, nýbrž také od harmonického sledu tónů. Tělesná fráze nabývá tím okamžikem úplně stejného rázu jako fráze hudební a vyjadřuje se pomocí svých zvláštních technických prostředků, přizpůsobí se úplně hudební frázi a splývá s ní v jedno. U klasických sklada-

*) Le rythme musical, Heugel, Paříž.

telů najdeme mnoho příkladů hudebních period, jež mohou býti tělesně frazovány.

Všecky tyto údaje týkají se tělesných pohybů jediného člověka. Zbývá ještě analysovati protikladné postoje a posunky dvou nebo více pohybujících se těl, dvou nebo více skupin, skupiny a sólisty atd. Zde se naskytá hojnost kombinací, které, jsouce různým způsobem spojeny, tvoří to, co můžeme nazvati orchestrací lidských pohybů. Její dynamika jest zcela odlišná od dynamiky jediného svalového aparátu a prostorová orientace skupiny plastiků přizpůsobuje orientaci pohybů každého jednotlivého plastika. Rodí se nová polyrytmie vytvořená z pohybů a zároveň z linií polyrytmie, ježž projevy, více než projevy polyrytmie jediného pohybujícího se těla, nám dávají živé pocíťovati, že hudba a pohybova plástika jsou dvě umění téhož původu, umění, jež se mohou a mají navzájem ovlivňovati, i tehdy, není-li jedno pro druhé výslovně stvořeno. Když se snažíme tělesně vyjádřiti vzrušení, vzbuzeu hudbou, cítíme, jak toto vzrušení proniká celým našim organismem, jak se stává osobitějším a živějším, díky okolnosti, že rozechvívá nejvnitřnější vlákná našeho já. Žák, který poznenáhlu nabyl tělem rytmických a dynamických zákonů hudby,

stane se hudebnějším a bude moci upřímněji a spontánněji interpretovat skladatelovy úmysly na jakémkoli nástroji. Budeme-li kráčet, běhat a »tánčit«¹ podle Bachových fug, nebude to urážkou majestátu geniálního muže, který je úmyslně komponoval pro klavír — neboť tato tělesná reprodukce nemá ctižádosti doplňovat autorovu myšlenku a nahrazovat výrazové prostředky, jím zvolené, libovolným způsobem interpretace. Ne, nám jde výhradně o vnitřní kázeň, nahrazující čisté mozkovou analýsu díla pocity celého organismu. Žáku se stane zcela přirozenou věcí vésti podle sebe dva různé hlasy, rozkládati polyrytmie, realizovat střetly a klásti proti sobě opačné dynamické odstíny. Všechny podrobnosti frázování a nuancování budou mu jasné, poněvadž je tělesně vyzkoušel a poněvadž se staly částí jeho organismu. Krátce řečeno, bude mít hudbu v sobě a jeho přednes, lhostejno na jakém nástroji, stane se tím přesvědčivějším, bezprostřednějším, živějším a osobitějším.

Kromě toho se rytmické a dynamické schopnosti těla rozvinou, jakmile budou vycházeti z hudby, jediného to možného pole pro jejich vývoj. Neboť hudba je jediným uměním, které spočívá jic bezprostředně na dynamice a rytmice, může stylisovat tělesné pohyby tím, že je prosycuje vzrušením, jež z ní vyvěrá a jež ji vyvolává. Jak-

mile bude tělo jednou zhudebněno a prosyceno rytmy a nuancemi, stane se pohybová plastika poznenáhlu opět vyšším a soběstačným uměním.

Pohybová plastika musí také poskytovat lidem příležitost, aby vybíjeli své umělecké chtění a svoji instinktivní touhu po kráse v pohybech a kombinacích posunků, pochodů a postojů, jež znamenají opravdové plastické, hudební a rytmické slavnosti. Jakou překrásnou podivanou jest, když tisíc dospělých lidí nebo děti provádí v taktu ten-
týž gymnastický pohyb! Jak velkolepěji však působí pohled na množství, rozdělené ve zřetelné skupiny, z nichž každá se svým vlastním způsobem účastní polyrytmie celku! Umění žije hlavně kontrasty a kontrasty tvoří to, co v umění nazýváme hodnotami. Při plastickém představení vznikne estetické vzrušení protikladem linií a trvání. Toto vzrušení bude mocné a vpravdě lidské, poněvadž bude bezprostředně vznikati z mechanismu našeho individuálního života, jehož obraz opět nalezneme v rytmických pohybech všeho lidu.

Rekl jsem již několikrát, že rytmus je základem všeho umění; jest také základem společnosti. Neboť tělesná a duševní ekonomie není ničím jiným, než spoluprací. Až jednou bude společnost

organizována počínaje již školou, bude sama cítiti nutnost vyjadřovati své radosti a žalů v massových uměleckých projevech, jak je prováděli Řekové v době svého největšího rozkvětu. Uvidíme pak dobrou představení, jež budou výrazem všeobecného estetického chtění a kde se budou místo jednotlivců pohybovati celé skupiny současně metricky, ale i osobitě, t. j. rytmicky, neboť rytmus je stylisovanou osobností. Tolik krásných věcí čeká na své stvoření v oblasti rytmického pohybu davu! Málokdo tuší, že tato oblast jest zčásti neprozkoumána a že dav se může pravdělně a krásně pohybovati na scéně, aniž vyvolává dojem pluku vojáků, že může hučební úmysl kontrapunktovati stem různých způsobů, posunky, kroky a postojí, vzbouzeje u diváka vždy dojem jednoty a kázně. Není pochyby o tom, že generace dětí, vychovávaných v rytmu, překvapí nás i sebe netušenými estetickými počínky.)

*) Budíž mně dovoleno, abych zde k vůli chronologii připomněl svůj Vaudouiský festival, pořádaný r. 1908 v Lausanne, kde za vedení Firmina Gémiera tancilo 1800 choristů podle zásad, jimiž se řídím, dávno předtím, než vystoupil Reinhardt se svými massovými scénami. Dále slavnostní hry mé školy v Hellerau, kde se mi po prvé v r. 1911 podařilo uskutečniti v Orfeovi a jiných dílech polyrytmii davů na schodištích a šikmých plošinách. Konečně představení, provedené při Cervenové slavnosti r. 1914 v Zenevě, kde kromě inscenování dramatických děl Gémierem všecky lyrické partie mého díla (báseň od Alberta Malchea a

Pohybovati se rytmicky a oddati se tělem i duši hudbě, jež nás vede a inspiruje, patří k nejvyšším radostem našeho života. Neboť tato radost vzniká z pocitu možnosti sdíleti s druhými to, co nám dala výchova! Není radosti vyššího druhu, můžeme-li svobodně a po svém způsobu vyjadřovati city, jež námi zmítají a jež jsou podstatou naší individuality. můžeme-li nenuceně vyžívati svoji radost a bolest, touhu a vůli, můžeme-li své výrazové prostředky eurytmicky spojovati s výrazovými prostředky svých bližních, abychom razovými inspirované hudbou a poesii, vyjádřili vzrušení, inspirované hudbou a poesii, vyjádřili ve skupinách, stylisovali a zvelečili? Tato radost není strojená, příležitostná a nepřírozená, ne; jest nepostradatelnou součástí existenčních a úspěšných podmínek individua. Přispívá k zúšlechťení davových instinktů a napomáhá rozvoji altruismu, bez něhož zdravý sociální život není možný.

Daniela Baud-Bovy) byly představovány dvěma styrytmiků, kteří plasticky vyjadřovali orchestrální i chorovou symfonii na rovné ploše, stupních a monumentálních schodištích.

ŽIVÉ VTEŘINY

SVAZEK 2.

E. JACQUES-DALCROZE

RYTMUS

AUTORISOVANÝ PŘEKLAD

VĚRY PETŘÍKOVÉ

VYDAL

PRŮLOM

NAKLADATELSTVÍ PAVLA PROKOPA

PRAHA II.,

VLADISLAVOVA 8

VYTISKLA GRAFIA PRAHA

V ŘÍJNU 1927