

Nonverbální projev dirigentů jako součást uměleckého sdělení



Noemi Zárubová-Pfeffermannová

Moje dnešní úvaha se bude týkat emocí, které jsou velmi podstatnou složkou každého uměleckého snažení. Tuto přednášku chci zcela logicky přednést na půdě Hudební fakulty AMU, protože hudba je v intimním vztahu s emocemi. Hudba totiž může emoce nejen vyvolat, ale i promítat. Srovnáme-li hudbu třeba s výtvarným uměním, musíme konstatovat, že člověk často podléhá emocím při hudbě, dokonce se může i rozplakat. Málodky se však rozpláče, když se dívá na obraz. Pripustíme však, že obdobný účinek jako hudba může vyvolat slovo či tanec. Hudba provádí přímý útok na naše emoce.

Jestliže při komunikaci vnímáme emoci, podílejí se na tomto vnímání všechny naše smysly. Co je však ještě důležitější, že vyhodnocování všech takto předávaných zpráv a signálů probíhá současně, se vzájemnou vazbou a případnou kontrolou. Žádný ze smyslových kanálů nepoužíváme samostatně, každý jednotlivý komunikační prostředek musíme posuzovat na pozadí všech ostatních a s ohledem na situaci komunikujících subjektů.

V momentě, kdy chceme systematicky prozkoumat tak neuchopitelnou záležitost, jakou bezesporu emoce jsou, dostaneme se do neuvěřitelně složité struktury. Chceme-li ji nějak popsat, musíme ji zjednodušit.

Tím ovšem výsledky výzkumu v sobě nutně nesou i tuto zjednodušující kategorizaci. Můj vlastní výzkum, který se týká emocionálního projevu dirigentů, bral v úvahu omezení daná touto skutečností.

Měla jsem možnost porovnat z tohoto úhlu pohledu přes sto videonahrávek mladých adeptů dirigování, dále jsem měla příležitost vést workshopy nonverbální komunikace pro dirigenty a v neposlední řadě jsem měla i možnost své poznatky konzultovat jak s dirigenty, tak s interprety a posluchači, kteří jsou rovněž nutně účastníky vzájemné komunikace.¹ Ve výzkumu jsem neuvvažovala základní hudební schopnosti související s kvalitami každého dobrého hudebníka. Sledovala jsem především ony kvality, které představují dirigenta jako prozíravého psychologa a vůdčí osobnost, jež je zároveň schopna empatie.

Dirigent totiž musí být umělcem, psychologem a zároveň vůdcem. Tyto osobnostní rysy dirigenta jsem podrobně rozebírala

¹ Využila jsem především videonahrávek z archivu školy, živé nahrávky slavných dirigentských osobností, ale i nahrávky s „dotvořeným obrazem“, abych srovnala jakýsi divácký mediální ideál se skutečnou koncertní praxí. Své poznatky jsem konzultovala s dirigenty Liborem Peškem, Tomášem Netopilem, Janoszem Fürstem, se studenty dirigování a s řadou kolegů – interpretů s vynikajícím uměleckým renomé.

s psychology a uvažovala o nich na pozadí ontogenetického vývoje jedince. A konečně jsem se věnovala srovnání projevu dirigenta a projevu mima, takzvaných tichých umělců.

Řeč dirigentských gest má přesný řád a význam, kterému rozumí jen poučení. V tomto smyslu se dá tato speciální „dirigentská řeč“ přirovnat i ke znakovému jazyku neslyšících,² protože neslyšící lidé také používají gesta, s jejichž pomocí mohou srozumitelně komunikovat s ostatními.

Zrod dirigenta jako němého interpreta hudby

Když se Leonard Bernstein zamýšlel nad podstatou dirigentského umění, zamýšlel se sice nad praxí svého řemesla, ale jeho podstatu vykládal také krátkými historickými exkurzemi.³ Ptal se, proč orchestr dirigenta vůbec potřebuje a proč nestačí jen koncertní mistr, jak to bylo běžné v praxi 18. století. Dirigent jako prostředník emocí mezi autorem, orchestrem a divákem nebyl pro hudbu s malým tělesem zapotřebí. Před dvěma sty padesáti lety byla hudba běžně provozována bez dirigenta nebo také pod dohledem samotného skladatele. Až 19. století přineslo nástup dirigenta jako svébytné tvůrčí umělecké osobnosti. Zájem o dirigenta jako důležitého účastníka hudby přinesli velcí romantičtí skladatelé, kteří byli zároveň

dirigenty – např. Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber nebo Felix Mendelssohn-Bartoldy, který byl reprezentantem uměřeného výrazu, virtuózních temp a elegance v dirigentském projevu. Hector Berlioz a Richard Wagner se již plně soustředili na relativně nový výrazový problém v technice dirigování. Wagner prohlásil, že Mendelssohn dělal všechno špatně a že dirigent má vtisknout skladbě pečeť vlastní osobnosti – zabarvit ji svými city a vášněmi. Tyto dva póly dirigování, totiž elegantní či umírněný přístup Mendelssohnův na jedné straně a „vášeň“ na straně druhé, jsou v dirigování přítomny dosud. Dobrý dirigent pak vystačí jen velmi těžko pouze s jedním z těchto přístupů. Snaha o objektivní přístup může ze skladby učinit jen dobře provedenou rutinu, čistě emocionální přístup zase může vést k jakési křečovitě deformaci, pod kterou již ani netušíme krásu původního zápisu skladby.

Je proto nutné zdůraznit, že hudba, zvláště ta spjatá s romantismem, vyžaduje od dirigenta práci s tempem, barvou, dynamikou, agogikou, tedy s termíny běžně používanými při popisu nonverbálního projevu. Vše je navíc propojeno s celou škálou nástrojů velkého symfonického orchestru. Tato technika jemných nuancí dovolila také rozvoj dirigenta jako individuálního tvůrce. Romantismus přináší do hudby velké emoční vlny, které v osobě dirigenta ztělesňují rozbouřené vášně hudebního výrazu. Wagner již ve své studii o dirigování⁴ ukládá dirigentovi mj. nalézt vhodné tempo a melodii. Dirigent na sebe bral roli romantického hrdiny, který musel individuální duševní boj

² S neslyšícími a s osobami trpícími poruchou komunikace jsem pracovala jako spolupracovnice v rámci terapeutických projektů s PhDr. Jaroslavou Roubíčkovou, která působí ve Fakultní nemocnici Motol, a v Rehabilitačním centru Slapy.

³ BERNSTEIN., Leonard. *Hudbou k radosti*, Praha – Bratislava : Editio Supraphon, 1969, s. 73–79. Kniha vznikla na základě rozhlasových a televizních pořadů. Za upozornění děkuji prof. J. Hlaváčovi.

⁴ WAGNER, Richard. *Über das Dirigieren*, 1869.

vzít na svá bedra a ztělesnit prožitek hudebního díla, který v předchozích etapách plnil skladatel a virtuos — sólista.

Takto můžeme stručně nastínit zrod fenoménu „dirigent“ a zároveň svým způsobem legitimizovat mé vidění dirigenta také jako „nonverbálního herce“ pro posluchače, který ztělesňuje individuální prožitek z hudby. Jeho významná role totiž souvisí s novověkým rozvojem hudby jako emocionálního dramatu. Dirigent se vlastně zrodil jako kvazi médium, které zprostředkovává skladatelskou city, a tak se stává druhým tvůrcem spoleurealizujícím jeho dílo. Proto také nelze označit divácké hodnocení vizuální stránky projevu dirigentů jen jako povrchní soud laika, neboť jde vlastně o správné pochopení faktu, že dirigent je ukazatelem emočního náboje hudebního rituálu. Bernstein tento problém vystihuje trefným příměrem: zatímco hráč má svůj nástroj, nástrojem dirigenta je stovka hudebníků, které musí přimět, aby hráli jako jedno tělo s jednou vůlí.

Zde bych ráda připomněla také metodu dialogického jednání prof. Ivana Vyskočila,⁵ kterou hudebník jaksi automaticky používá tím, že do svého nástroje promítá vlastní city

a snaží se o jeho neustálou kontrolu. Jde tedy o jakési dialogické jednání v naprosté závislosti na „tom druhém“, bez kterého se hudebník nedokáže umělecky vyjádřit. Rozdíl tohoto dialogického jednání u hudebníka je v tom, že zde tato metoda introvertní či intimní komunikace probíhat musí a je promítána mimo sebe sama. Dirigentovi je tímto „zrcadlem dialogického jednání“ stočlenný orchestr, který musí pochopit jeho vlastní intimní drama.

Bernstein se dále obrací ke dvěma základním problémům – totiž k základní technice dirigentské řeči a poté k čemu si vyššímu, co tuto řeč povyšuje na umění.

Ono podle Bernsteina vyšší se právě promítá do světa neverbální komunikace a do světa emocí.

Abych mohla vysvětlit základní emoční účinnost různých zabarvení nonverbálního jazyka dirigentů, nasměřuji pozornost k fenoménu zcela mimo pole uměleckého snažení, a sice k znakové řeči neslyšících, se kterou jsem přišla do styku v rámci svého pedagogického působení při výuce ergoterapeutů na 1. lékařské fakultě Univerzity Karlovy.

Znaková řeč neslyšících

Vzhledem k tomu, že těžiště znakové řeči spočívá v použití gest i v psychologii nonverbální komunikace, ozřejmíme si její některé zásady, abychom lépe porozuměli, co je ve znakové řeči vlastně verbální složkou a co složkou nonverbální.

Tvorba znaků se totiž odvolává na repertoár gest „předních končetin“, tedy rukou, který můžeme fylogeneticky datovat do doby, kdy lidé začali předních končetin

⁵ VYSKOČIL, Ivan a kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno : JAMU, 2005. Recentní literatura tamtéž.

K dialogickému jednání viz též publikace a granty vzniklé v rámci grantů a konferencí AMU – viz

VYSKOČILOVÁ, E. (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Sborník z konference 13. a 14. 11. 1997, Praha : Akademie múzických umění, 1997.

VYSKOČILOVÁ, E. – SLAVÍKOVÁ, E. (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum*. Sborník z konference 14. a 15. 10. 1999, Praha : Akademie múzických umění, 1999.

používat k jinému účelu než k chůzi. Tento komplex výrazových kombinací rukou je ovšem ve znakové řeči ukázněně používán tak, aby nebyla narušena plynulá srozumitelnost znakovaného textu.

Základní slovní zásoba obsahuje také různé posunky, které jsou čitelné pro všechny účastníky dialogu. Mohou být: deiktické (ukazovací), ikonografické (zobrazovací), symbolické (zástupné), konvenční (vžité), kontaktní (navazující) a složené. Posunková řeč je řečí, která se používá v konkrétním prostředí, a proto je to vždy řeč dialogová.⁶ V dialogu se uplatňují spíše heslovité, kratší věty, to znamená, že ve slovníku posunkové řeči se nevyjadřují spojky pro tvorbu dlouhých a složitých souvětí. Pro posunkovou řeč je příznačné i to, že je úsporná. Podává informace. Je zároveň i pragmatická, protože navazuje na kontext předchozí informace. Monolog se v komunikaci neslyšících prakticky nevyskytuje, a pokud ano, má pomalejší tempo. Kontext nevzniká z dialogu, je proto těžší na dešifrování.

Komunikace při posunkování se odehrává v postavení čelem proti sobě, protože z profilu se posunky těžko odečítají, a navíc hraje důležitou úlohu mimika včetně pohledu. Ve tváři se během rozhovoru značí city, vůle a osobní vztah k výpovědi. Dalo by se říci její nonverbální složka. Při komunikaci slovem je nejlepší srozumitelnost při zvukové hladině okolo 50 decibelů. Při znakové řeči je optimální vzdálenost mezi komunikujícími 100–150 cm.

⁶ I v případě, že jde o překlad psaného textu (například zprávy), jde zpravidla o informativní texty s jednoduchou strukturou.

Jako každý jazyk i znakovou řeč je možné zvládnout, ale vyžaduje to pravidelné a soustavné studium. Pokud máte možnost praktikovat tento jazyk v komunikaci s neslyšícími, získáte správnou „výslovnost“ a naučíte se porozumět všem jejím zvláštnostem.

Které zásady v řeči neslyšících platí i pro řeč dirigentů? Dirigent také komunikuje v dialogu. Jeho gesta musí být rovněž pro účastníky dialogu čitelná. Stejně jako pro znakovou řeč musí být gestické vyjádření dirigenta úsporné. Pragmatismus v gestice dirigentů nalezneme i v tom, že navazuje na kontext předchozí informace. Komunikace se též odehrává v postavení čelem a stejně i tady má důležitou úlohu neverbální výpověď, protože ve tváři i ve způsobu tvorby gesta se značí city, vůle i osobní vztah k výpovědi. Například když neslyšící člověk křičí, jeho gesto má větší rozsah, když hovoří naléhavě, jeho gesta jako by zasahovala partnera v dialogu. Stejně jako v dirigování má každé gesto svůj význam, a pokud se objeví pohyb navíc, je pro něj význam hledán. I ve znakové řeči tak existují rušivé elementy, které známe v mluvené řeči, jako je opakování slov, špatná artikulace, popřípadě rušivé zvuky.

Pantomima

Dirigenti i jejich pedagogové mohou najít řadu inspirujících momentů v umění pantomimy. Pantomima je někdy pro laika zaměňována se znakovou řečí neslyšících. Setkala jsem se s názorem, že umělci tohoto žánru mohou snadno komunikovat gesticky s neslyšícími, ale je to omyl. Neslyšící diváci mají výhodu dobré představivosti v gestické oblasti, ale umění pantomimy

vnímají stejně jako my všichni, jenom s tím rozdílem, že mají rozvinutější schopnost přijímat informace zrakovým vjemem.⁷

Dobry mim svůj příběh neroztříští do popisných gest, není gesticky mnohomluvný, ale využívá svého celého těla pro vyjádření emocí. Opakuji ještě jednou, že pro vyjádření emoce mima je využité celé jeho tělo. Všechna gesta, která se odpojují od chodu těla, ztrácejí na významu a divákovi je to nepříjemné. Mim se na jevišti pohybuje s větším svalovým napětím než v běžném životě, proto nedupe. Každé gesto je technicky perfektně provedené, je jednoznačné, musí mít svůj smysl a musí mít jasný význam. Platí zde zlaté pravidlo, že méně je více.

Pedagog pantomimy na technice gesta staví jako na základním kameni. Učí své studenty, jak mají gesto rozložit, které svaly jsou zapojeny, zda zdroj gesta přichází zvenku či z myšlení, jaký je průběh pohybu, kde je motor pohybu a zároveň zda probíhá vnitřní cit vlny průběhu. Zabývá se i takovou magií, že gesto nezůstává u svého tvůrce, ale zasahuje ven až k samotnému divákovi. Takové gesto může nabídnout jen připravená ruka, která je ohebná a má artikulační schopnost. Fyzické cviky jsou proto voleny již pro určitý cíl a zapojuje se při nich jak mozek, tak cit. Takto se přenáší emoce na diváka, takto se procvičuje rétorika mimů.

Marcel Marceau při ansámblové práci přirovnával souhru mimů k orchestru. Hovořil o symfonii pohybů. Mimové, stejně jako hudebníci, hovoří o tvaru, stylu, artikulaci, dynamice, mohou hrát spolu i proti sobě.

⁷ Asi podobně, jako nevidomí mívají výjimečně rozvinutý sluch.

Tak jako je gesto dirigenta pod kontrolou v celém svém průběhu a předjímá budoucí akci, tak také mim, když hraje tlaky, tahy, zapojuje před vlastní imaginární akcí celé tělo.

Každé gesto musí mít význam, musí být podložené myšlenkou. I mimové znají termín fyzický ruch na jevišti, vše, co ruší jevištní poezii. Patří sem například hlučné dýchání, nadměrné pocení, hlučné padání...

Často se o mimovi hovoří jako o zavěšeném herci. I profesor Bělohávek říkáva svým studentům dirigování: „Představte si, že jste loutka, vodící nit vede od vašich rukou a někdo za ni nahoře tahá.“ U mimů je tato představa obdobná, hlava je jako by na provázku tažena ke stropu. Mimové musí vycvičit artikulační svaly tak, aby vytvořili a udrželi zajímavé tvary postojů. Rada mimům, která je nabádá, aby svá gesta nevedli do krajních poloh, aby vždy ponechali rezervu tak, aby pohyb mohl pokračovat, aby nebyl utnutý, je radou i pro dirigentskou oblast.

Mimové využívají skutečnosti, že ramena jsou barometrem vůle. Ramena vytažená nahoru a hlava mezi rameny značí slabou vůli. Dirigent s tímto postojem vysílá velmi špatný signál. Mim musí ukázat charakter postavy co nejdříve, stejně tak dirigent musí zvolit formu komunikace s orchestrem a měl by být v této formě konzistentní. Zároveň musí být samozřejmě konzistentní také s hudbou i s jejím sdělením.

Mezi uměním pantomimy a uměním dirigování je další styčný bod, a tím je rytmus (metrum). Dirigent je v gestu rytmem mnohem svázanější nežli mim, i proto si dirigent musí dříve, než jde na pódium, srovnat svůj

vnitřní tep, neboť nervozita tep zrychluje a dirigent potřebuje sladit svůj vnitřní rytmus s prvními takty hudby. Marcel Marceau říkával svým studentům: „Rytmus je velmi důležitý pro emoce. Vystižení vhodného rytmu je zároveň vyjádření emocí.“

Řeč dirigentů

Mim se soustředí na sebe a na svůj výkon, dirigent se musí soustředit směrem ven, za něj hrají ti druzí. Co se v něm odehrává, když se jeho představa nekryje s výsledkem? Jak docílit vzájemného porozumění s orchestrem? Není to jednoduché, protože hráči orchestru sledují notový part, vnímají své bezprostřední okolí a na dirigenta „střelí“ pohledem v klíčových bodech, jako je třeba nástup nebo koruna.

Pokyny autora jsou nezřídka nehudebního rázu, například „poněkud zadržovaně“, „slavnostně“, „zlověstně“. Dále musí mít dirigent v duši představu, jaká míra je pro něho v konkrétním případě „forte“ a jak všechna forte provést tak, aby různé barvy nástrojů byly sladěny do výsledného celku. K tomu, aby všechny tyto pokyny orchestru sdělil, má svou dirigentskou techniku, ale také celou škálu neverbálních nástrojů.

Postavení dirigenta není ideální pro neverbální komunikaci. Jak již bylo řečeno, při znakové řeči je postavení čelné a vzdálenost je 1,5 metru. Orchester však sleduje dirigenta ze všech možných úhlů a vzdálenost zadních řad je větší. Periferním viděním tak muzikanti sledují konturu bílých rukávů a občas zahlédnou výraz tváře. Vnímají směr pohledu, vnímají samozřejmě i postavení a napětí těla, zde neplatí pravidlo pantomimy, že méně je více, ale pravidlo: ne více, ne

méně. Najít však správnou míru komunikace s orchestrem je jak věcí intuice, tak zkušenosti. Pokud orchestru dirigenti ukazují příliš, i když orchestr je ve hře sladěný a nepotřebuje detailní vedení, je to špatně a narušuje to vzájemnou komunikaci stejně jako přemíra verbálních pokynů. Ideálem je, když se dirigent přestane bát dirigovat málo a získá svobodu výběru jasných gest s jednoznačným hudebním poselstvím. Pokud dirigent dokáže dirigovat z paměti, má snadnější kontakt s orchestrem, zbaví se bariéry pulsu s partiturou a zvýší účinnost signálů těla.

Na zkouškách musí dirigent mluvit, musí vysvětlovat, verbálně zastupuje samotného autora, ale orchestr si často myslí „nemluv a ukaž“. Pokud je dirigent příliš emotivní, orchestr jakoby ztrácí schopnost jemných nuancí.

Obecně nás může emoce aktivovat, ale když intenzita emocí – ať už příjemných nebo nepříjemných – vzroste příliš, ve výsledku může narušit myšlení či chování. Říká se, že výkonnost je optimální při střední úrovni aktivace emocí. Toto jednoduché pravidlo by měli mít dirigenti na paměti, protože pokud přemíru emocí doprovázejí i takzvané rušivé elementy pohybu, to znamená, že dirigent spontánně provádí pohyby či mimiku, které nesouvisejí s dílem, orchestr hraje rozvolněněji a dirigent ztrácí autoritu.

Vzhledem k tomu, že emoce jsou v komunikační oblasti tak důležitým a těžko uchopitelným tématem, dovolím si ještě jedno malé odbočení.

Z hlediska ontogenetického je vývoj gestiky a mimiky, tedy neverbální komunikace, první dovedností, kterou se malé dítě učí. Odborníci tvrdí, že základní gesticomimická

výbava je připravena už ve třech letech života. Jak je důležité toto počáteční stadium, nejlépe ukážeme na příkladu malých dětí s chirurgicky odstranitelnou oční vadou. Dříve převládal u lékařů názor, že je lepší operovat až větší děti, protože chirurgický zásah do malého oka je příliš riskantní. Časem však zjistili, že ani perfektně provedená operace ve starším věku nemůže plně vrátit schopnost vidění, protože dítěti chybí období v raném dětství, kdy se mozek učil dešifrovat zrakové vjemy. Ve starším věku, kdy je mozek už „naprogramován“, již neumí rozluštit nový typ přijímaných vjemů. S emocemi je to obdobné. Všichni máme zkušenost, že malé dítě umí napodobit zvuky, obličej, gesta, která mají jasný vzkaz, mnohem dříve, než se dovede verbálně vyjádřit. Jako příklad mohu uvést Mendelssona nebo Carlose Kleibera, kteří byli proslulí svým přirozeným gestem získaným v raném dětství.

Tento poznatek je podpořen i rozsáhlým sociologickým výzkumem, jehož závěrem je potvrzení velmi zajímavé hypotézy.⁸ Lidé z takzvaně emočně chladných rodin dovedou lépe číst neverbální signály, ale sami mají problémy, aby byli pro své okolí v neverbální komunikaci čitelní. Naopak lidé z takzvaných „italských“ rodin umějí emoce vyjádřit, ale chybí jim schopnost rozeznávat jemné signály. Co však byl nečekaný poznatek z tohoto výzkumu, že jedinci z emotivně rezervovanějších rodin uměli lépe vyslat emocionální signál na objednávku.

⁸ HALBERSTADT, A. G. „Family Socialization of Emotional Expression and Nonverbal Communication Styles and Skills“. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1986, Vol. 51, No. 4, 827836.

Z toho vyplývá, že dirigent kromě hudebního nadání dostává do vínku i svůj vlastní emocionální kód, který má své prameny v raném dětství.

Schopnost rozeznávat emoce a šířit vhodnou emocionální náказu je schopností vyvolených a dá se velmi obtížně naučit. V této oblasti musím ještě zmínit jednoho světového odborníka, a sice Paula Ekmana, který se systematicky zabýval emocionálními výrazy mimiky člověka jako druhu a určil, které výrazy jsou společné pro všechny lidské rasy a kultury. Je spoluautorem nejpracovanějšího slovníku mimických výrazů (Facial Action Coding System),⁹ který obsahuje přes 3000 emocionálních výrazů. Bylo zjištěno, že těchto 3000 výrazů není používáno univerzálně, ale že každá kultura používá přednostně jen určitý výběr a odlišnost je dána především kulturním zázemím.¹⁰ O tomto autorovi se zmiňují hlavně proto, že při jeho pokusech se čas od času objevil jedinec, který uměl rozlišovat pravdivost emocionálních výrazů téměř stoprocentně. Při hlubší analýze bylo zjištěno, že tuto opravdu výjimečnou schopnost mají jedinci napříč profesním spektrem a spočívá v tom, že umí zaznamenat mžikové napětí svalových skupin, které příslušnou emoci doprovází a které může být z různých důvodů vědomě blokováno.

⁹ EKMAN, P. – FRIESEN, W. V. *Facial action Coding System: a technique for the measurement of facial movement*. Pao Alto : Consulting Psychologist Press, 1978.

¹⁰ BLAŽEK, V. – TRNKA, R. *Lidský obličej: Vnímání tváře z pohledu kognitivních, behaviorálních a sociálních věd*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2008.

Málokterý dirigent si chce opravdu uvědomit skutečnost, že emoce jsou nebezpečná třaskavina, se kterou musí nakládat s největší opatrností a která se navíc rozprostře do celého těla a bezděčně vydává čitelné signály. Tyto signály vysílá dirigent směrem k orchestru, jenž je odrazem vysílá k posluchačům. Ti zároveň vnímají dirigenta i zezadu.

Tento schizofrenní dialog dirigent – orchestr a dirigent – posluchač (divák) je třeba zharmonizovat, protože divák poslouchá i očima. Pokud dirigentská produkce s tímto faktem nepočítá, pociťuje divák zklamání, a naopak pokud dirigent svůj neverbální projev přežene, má to negativní dopad na orchestr. Z koncertních síní jistě známe neopakovatelné zážitky, kdy pravdivé emoční poselství zasáhne všechny přítomné.

Oblíbený dirigent

Protože neoblíbenost dirigenta je v hudebním provozu častým problémem, byl tento jev předmětem sociologických průzkumů. Průzkum ukázal celkem pochopitelnou souvislost: Oblíbenost dirigenta závisí na tom, zda si hráč myslí, že si dirigent přeje jeho vlastní prospěch. Dirigent musí přesvědčit, že s ním budou hráči dobří a úspěšní. Musí se vyvarovat přehnané prezentace svého vlastního prožitku, která může zaujmout diváka, nikoli orchestrálního hráče, jenž v této míře emoce nesdílí. Hráč přirozeně nemá chuť sloužit jako rekvizita v produkci někoho jiného.

Při dotazníkové akci, prováděné na univerzitě v Marylandu,¹¹ bylo konstatováno, že

¹¹ CHUANG, Pi-Hua. *The Conductor and the Ensemble – from a Psychological Aspect*. University of Maryland, 2005.

k vlastnostem dirigenta, kterých si hráči nejvíce váží, patří vedle muzikálnosti a technických dispozic zapálení pro věc, sebevědomí, autorita a výkonnost. Všechny tyto vlastnosti mají své projevy v neverbální oblasti a dodávají partnerům v dialogu (orchestru) potřebnou jistotu. Stejný výzkum také ukázal, s jakým typem dirigenta orchestrální hráči rádi pracují. Hráči oceňovali dirigenta povzbuzujícího, přátelského, pouze šest procent orchestrálních hráčů si přálo slyšet od dirigenta kritiku.

Autor citované disertační práce tyto výsledky komentuje čínským příslovím: „Když chceš, aby tě někdo následoval o své vůli, musíš vědět, co má nejraději a co se mu nelíbí. Pak si teprve můžeš získat jeho srdce.“

Kde končí řemeslo a začíná magie

Vlastnosti, jimiž se vyznačuje velký dirigent, spočívají právě v oblasti, která již přesahuje pouhou řeč popisující hudbu a vstupuje někam do těžko uchopitelné oblasti emocí, které spojují dirigenta a orchestr ve zlomcích vteřiny vzájemných kontaktů. Zkušení dirigenti většinou hovoří o správném načasování – existuje jeden dobrý okamžik k začátku, kdy se hudebníci soustředí, poslední zakašlání umlkne. Dříve ani později už to není ono. Bernstein používá přirovnání k imaginárnímu tělu a jeho proporcí: „hnětení“ času, které musí neustále dbát proporcí, aby vznikl krásný tvar. Představa krásného tvaru nám před očima možná vykouzlí i ženskou postavu. Proč je v naší společnosti vžitý názor, že pro ženy se povolání dirigentky nehodí? Libor Pešek, který často zasedá v dirigentských soutěžích, říká,

že je to nesmysl, že existuje celá řada dobrých dirigetek. Ale protože ženy jsou svým založením někdy příliš emocionální, je pro ně pravidlo kontroly emocí ještě důležitější. Problémem může být také jakási očekávaná forma intimní i veřejné komunikace. Například žena – politička si musí dávat na projevy krajního rozčilení větší pozor než muž. V intimní sféře se od ženy – milenky spíše očekává, že citům podlehne, než že bude onu citovou hladinu direktivně určovat. Je proto nutné připustit, že u dirigetek musí nastat určité přijetí maskulinních nonverbálních signálů. Ve starém Egyptě si faraonky nalepovaly umělé vousy, aby vyhovovaly obecné představě o vůdci. Dnešní političky obvykle nosí kostýmy vytvářející ostře řezanou siluetu. Madelaine Albrightová dokonce nosila kovbojské klobouky, které měly podobnou funkci – představovaly atribut

šerifa či vůdce skupiny. Důležitějším problémem dirigentky je jakýsi vnitřní přerod z chápající bytosti v osobu schopnou řídit.

Neverbální sdělení se zrcadlí v celé osobnosti dirigenta. Může být však blokováno nejrůznějšími tiky, psychickými bloky a dalšími traumaty, právě tak jako u nezkušeného chlapce, který se stydí někde v koutě u dámských šaten.

Určitý iniciační a aktivní přístup dirigenta, který musí předjímat a vyvolávat správné pocity u hráčů, je jedním z hlavních problémů dirigentské profese. Prožít však nefalšovanou emoci spojenou s uměleckým zážitkem je povznášející a je to jeden z momentů, které obohacují náš život a dávají mu smysl.

Marcel Marceau dával svým studentům velmi cennou radu: „Nehledejte emoce za žádnými složitými pohyby. Emoce vzbuzují ta nejjednodušší gesta lidského konání.“