

BAREVNÁ PERSPEKTIVA

Rudolf Steiner

** Umění architektury, odívání, plastiky a malířství * Barevná perspektiva * Barvy jako kosmická vzpomínka * Dvojměrnost malířství a jednorozměrnost hudby * Epika, dramatika a lyrika * Anthroposofie: probuzení abstraktních pojmů*

Včera jsem se pokusil ukázat, jak anthroposofický pohled na svět musí vést k tomu, že uměleckost bude opět pojata do civilizace lidstva intenzivněji, než jak tomu může být pod vlivem materialismu, nebo naturalismu, jak se projevuje v umění. Pokusil jsem se ukázat, jak - mohu-li to tak vyjádřit - anthroposofický pohled vnímá výtvoř architektury, architektonickou formu, a jak je vnímáno umění, které dnes vlastně-jako takové vůbec vnímáno není, u něhož se člověk pousměje, mluví-li se o něm jako o umění - totiž umění odívání. Pak jsem ještě upozornil, že člověk sám ve svém utváření může být uchopen umělecky, když jsem poukázal na to, jak je lidská hlava podmíněna kosmicky, a tím poukazuje na celého člověka v jeho podstatě.

Pokusme se ještě jednou postavit před sebe důležité momenty tohoto trojnásobně uměleckého pohledu na svět. Podíváme-li se na architektonické formy, musíme v nich ve smyslu včerejšího výkladu spatřovat něco, co lidskou duši jaksi očekává, opustí-li nějakým způsobem, zejména smrtí, fyzické tělo. Říkal jsem, že duše je během fyzického pozemského života zvyklá vstupovat prostřednictvím fyzického těla do prostorového vztahu s okolím. Prožívá prostorové formy, avšak prostorové formy jsou vlastně jen formami vnějšího fyzického světa. Jakmile ovšem lidská duše opustí například smrtí fyzický svět, snaží se prostoru jistým způsobem vtisknout svou vlastní formu. Hledá ty linie, ty plochy a vůbec všechny ty formy, skrze které může vyrůst z prostoru a vrůst do duchovního světa. A těmi jsou v podstatě architektonické formy, nakolik architektonické formy připadají v úvahu jako formy umělecké. Takže vlastně musíme vždycky přihlížet k tomu, že lidská duše opouští tělo, a k potřebám, které po tomto opuštění těla má s ohledem na prostor, chceme-li pochopit vlastní uměleckost architektury.

Abychom pochopili vlastní uměleckost odívání, poukázal jsem na radost z odívání u primitivních národů, které mají dosud alespoň obecný pocit toho, že z duchovního světa sestoupili do světa fyzického, že se ponořili do fyzického těla, avšak jako duše si říkají: V tomto fyzickém těle nalzáme jako schránu něco jiného, než co můžeme pociťovat v souladu s naším pobytem v duchovním světě. - Tehdy vzniká instinktivní, citová potřeba hledat v takových barvách a v takových, mohu-li to tak říci, střízích schránu, která odpovídá vzpomínce z předzemského bytí. U primitivních národů vidíme tedy v oblečení do jisté míry nezručné zformování, nezručné utváření lidské astrální bytosti, kterou měl člověk na sobě, než sestoupil do pozemského bytí. Tak v architektuře vždycky vidíme vztah k tomu, oč usiluje lidská duše, když opustí fyzické tělo. V umění odívání, nakolik je vnímáno jako umění, vidíme to, oč usiluje lidská duše, když se z duchovního světa ponoří do světa fyzického.

Když pak náležitě pociťujeme to, co jsem včera nakonec popsal, tedy jaký je člověk v utváření své hlavy, která je metamorfózou utváření jeho těla mimo hlavu z předchozího pozemského života, když pociťujeme, jaký je vlastní výsledek toho, co bylo, abych tak řekl, v nebeské domovině, v duchovní domovině uděláno bytostmi vyšších hierarchií ze silové souvislosti předchozího pozemského života, pak jsme porozuměli nejrozmanitějšímu utváření lidské hlavy, tedy její horní části. Pokud naopak správně rozumíme všemu, co patří ke střední části hlavy, utváření nosu, dolní partie očí, pak jsme to, co sem ve zformování hlavy přichází z duchovního světa, přizpůsobili utváření hrudi člověka. Tvar nosu má vztah k dýchání, tedy k tomu, co vlastně patří k hrudní partii člověka. A jestliže správně rozumíme dolní části hlavy, utváření úst, brady, pak pro nás už i hlava poukazuje na přizpůsobení se pozemskosti. Tak ovšem můžeme porozumět celému

člověku. V každém vyklenutí horní části hlavy, v každém výstup ku nebo prohlubni dolních partií lebky, to znamená obličejových partií, v tom všem můžeme cítit, jak se v tvarování bezprostředně pro zrak uplatňuje nadmyslová lidská bytost. A můžeme pak cítit onen intimní vztah, který má horní část lidské hlavy, vůbec to vyklenutí, k nebesům, vztah, který má střední partie obličejů k okolí Země, svým způsobem ke všemu, co Zemi obklopuje jako vzduch a jako éterné utváření, a můžeme pociťovat, jak v utváření úst a brady, jež mají vnitřní vztah k celé soustavě končetin člověka, k trávicí soustavě, se už vyjadřuje připoutání člověka na Zemi. Můžeme tak ryze umělecky chápat celého člověka a jako otisk duchovna ho postavíme do bezprostřední současnosti.

Tak můžeme říci, že v plastice, v sochařském umění je člověk nazírán duchovně, jak je postaven do současnosti, zatímco architektura poukazuje na opouštění těla duší a umění odívání na vtažování duše do těla. Umění odívání poukazuje svým způsobem na dobu předcházející s ohledem na pozemský život, architektura na dobu následující s ohledem na pozemský život. Proto vychází architektura, jak jsem včera vysvětlil, z náhrobních staveb. Naproti tomu plastika poukazuje na způsob, jakým se člověk ve svém pozemském tvaru bezprostředně účastní duchovna, na to, jak neustále překonává to, co je pozemsko-naturalistické, jak je v každém ze svých jednotlivých tvarů i v celém svém utváření výrazem duchovna. Tím jsme se ovšem podívali na umění, která mají něco do činění s prostorovými formami, která tedy musí poukazovat na rozložení poměru lidské duše ke světu skrze prostorové fyzické tělo.

Sestoupíme-li ještě o stupeň blíže do toho, co nezaujímá prostor, dostaneme se od plastiky, od sochařství do oblasti malířství. Malířství pociťujeme správně jenom tehdy, můžeme-li počítat s materiálem malířství. Dnes, v pátém poatlantském věku, získalo malířství v určitém smyslu nejjasněji, nejsilněji právě ten charakter, který vede do naturalismu. To se ze všeho nejvíc ukazuje v tom, že se v malířství vlastně ztratilo hlubší pochopení barevnosti, a malířské chápání je v novější době takové, že to vlastně je, abych tak řekl, zkrácené plastické chápání. Dnes chceme na plátno malovat člověka chápaného plasticky, sochařsky. K tomu se také objevila prostorová perspektiva, která se vlastně ukázala teprve v pátém poatlantském věku, která perspektivní linií vyjadřuje, že něco je vzadu a něco jiného je vpředu, to znamená, že chce na plátně vykouzlit to, co je utvářené prostorově. Tím je a priori popřeno to první, co patří k materiálu malíře; malíř totiž netvoří v prostoru, malíř tvoří na ploše, a je vlastně nesmysl chtít pociťovat prostorově, má-li někdo jako to prvotní ve svém materiálu plochu.

Nemyslete si ovšem, že se nějakým fantastickým způsobem obracím proti prostorovému cítění; kouzlit věci na ploše v prostorové perspektivě bylo totiž ve vývoji lidstva nutné, a je samozřejmé, že to jednou nastalo. Musí to však být také zase překonáno. Ne že bychom v budoucnosti neměli rozumět perspektivě. Musíme jí rozumět, ale musíme se také dokázat znovu vrátit k barevné perspektivě, dokázat zase mít barevnou perspektivu. K tomu bude ovšem nutné nejen teoretické chápání; z žádného způsobu teoretického chápání totiž nevzejde impuls k umělecké tvorbě, nýbrž musí tu působit něco mocnějšího, něco elementárnějšího než jen teoretické chápání. I to je však možné.

V této souvislosti bych vás chtěl zaprvé poprosit, abyste se podívali na to, co jsem tady kdysi řekl o světě barev, a co pak Albert Steffen tak nádherným způsobem reprodukoval, takže ta reprodukce se dá mnohem lépe číst než to, co zde bylo původně řečeno. Lze si to přečíst v „Goetheanu“. Nuže, to je první věc. Druhá věc je ale ta, že bych chtěl probrat vaše následující dotazy. Venku v přírodě vidíme barvy. Na věcech vidíme barvy, na věcech, které počítáme, které vážíme na váhách, které měříme, zkrátka, s nimiž fyzikálně zacházíme: na těchto věcech vidíme barvy. Avšak barva - a to by mělo být anthroposofovi postupně jasné - je vlastně něco duchovního. Dokonce i na nerostech, to znamená na přírodních útvarech, které zprvu, tak jak se s nimi setkáváme, duchovní nejsou, vidíme ovšem barvy. Fyzika si to v novější době dělala čím dál jednodušší. Říká: Inu, barvy nemohou být na něčem mrtvém, hmotném, barvy jsou totiž něco duchovního. Jsou tedy jenom uvnitř v duši, a venku je tím spíše něco mrtvé-hmotného, vibrují tam hmotné atomy. Atomy pak působí na oko, na nerv nebo ještě na něco jiného, co se pak nechá neurčitě, a v duši pak barvy ožívají. - To je ovšem vysvětlení z rozpačitosti.

Abyste nám ta věc byla zcela jasná, nebo lépe řečeno, aby se objevila v bodě, kde se jasnou může stát, podívejme se blíže na barevný mrtvý svět, na barevný nerostný svět. Vidíme, jak jsme si řekli, barvy na tom, co je čistě fyzikální, čistě fyzické, co počítáme, měříme, u čeho můžeme na váhách určit jeho váhu. Na tom vidíme barvu. Avšak nic, co fyzikou na věcech vnímáme, nedává barvu. Můžete jak chcete počítat - určovat počet, míru a váhu, s nímž má co dělat fyzik - k barvě se nedostanete. Proto potřeboval i fyzik východisko: barvy jsou jen v duši.

Chtěl bych to vysvětlit pomocí obrazu, který bych chtěl vytvořit následujícím způsobem. Představte si, že mám v levé ruce červený list, v pravé ruce, řekněme, zelený list, a s tím červeným a zeleným listem před vámi budu dělat určité pohyby. Jednou zakryji červenou barvu zelenou, podruhé zelenou barvu červenou. Budu tyto pohyby dělat střídavě sem a tam. A aby ten pohyb byl o něco charakterističtější, budu ho dělat takto, zelenou budu pohybovat takto nahoru, červenou takto dolů, takže kromě toho dělám ten pohyb takto. Řekněme, že to tak dnes před vámi provedu. Nyní necháme uplynout tři týdny, a za tři týdny si s sebou nepřinesu zelený a červený list, ale dva bílé listy, a budu s nimi dělat tytéž pohyby. Nuže, všimnete si, že i když teď budu mít bílé listy, vyvolal jsem před třemi týdny určité vjemy, které byly vyvolány jedním červeným a jedním zeleným listem. Předpokládejme nyní, že ze zdvořilosti budu chtít říci, že všichni z vás mají tak živou fantazii, že i když teď budu pohybovat bílými listy, uvidíte před sebou díky své fantazii, díky své rozpomínající se fantazii tentýž fenomén, jaký jste viděli před třemi týdny s červeným a zeleným listem. Ani nepomyslíte na to - tak živá je vaše fantazie - že to jsou jen bílé listy, ale protože budu dělat stejné pohyby, uvidíte tytéž harmonizace barev, které jsem před třemi týdny vyvolal červeným a zeleným listem. Budete mít před sebou to, co před vámi bylo před třemi týdny, přestože už nemám červený a zelený list - nerozvímám před vámi vůbec žádné barvy, provádím však stejná gesta, stejné pohyby, které jsem prováděl před třemi týdny.

Vidíte, něco podobného existuje venku v přírodě, když uvidíte, řekněme, nějaký zelený drahokam. Ten zelený drahokam ovšem není odkázaný na vaši duševní fantazii, ale apeluje na fantazii koncentrovanou ve vašem oku, neboť toto oko, toto lidské oko je se svými cévními a nervovými svazky vystavené z fantazie, je výsledkem účinné fantazie. A když uvidíte ten zelený drahokam, nemůžete ho vidět jinak - protože vaše oko je orgánem nadaným fantazií - než tak, jak je před nezměrně dlouhou dobou duchovně vystaven ze zelené barvy z duchovního světa. V tomtéž okamžiku, kdy se zelený drahokam objeví před vámi, vrátíte své oko do časů dávno minulých, a zelená barva se vám bude jevit proto, že tenkrát božsko-duchovní bytosti stvořily z duchovního světa tuto substanci skrze zelenou barvu v duchovnu. Ve chvíli, kdy na drahokamech vidíte zelenou, červenou, modrou, žlutou barvu, pohlížíte zpět do nekonečně vzdálené minulosti. Když vidíme barvy, tak totiž vůbec nevidíme pouze to současné; když vidíme barvy, tak se díváme zpět do dalekých časových perspektiv. Takový zbarvený drahokam totiž vůbec nemůžeme vidět pouze současně, stejně jako nemůžeme, stojíme-li dole na úpatí nějaké hory, vidět v naší bezprostřední blízkosti třeba nahoře nějakou zříceninu, která je na vrcholu. Protože jsme od té záležitosti vzdáleni, musíme ji vidět perspektivně.

Jestliže se tedy před námi objeví takový topas, můžeme ho vidět nejen v současném okamžiku; musíme pohlédnout do časové perspektivy. A když pak, podníceni drahokamem, do časové perspektivy pohlédneme, pohlédneme k prazákladu pozemského tvoření před lemurskou epochou vývoje naší Země a uvidíme drahokam vytvořený z duchovna, uvidíme ho díky tomu barevný. Tady dělá naše fyzika něco nesmírně absurdního. Staví před nás tento svět a za ním vibrující atomy, které v nás mají způsobovat barvy - zatímco jsou to před nekonečně dlouhými věky tvořící božsko-duchovní bytosti, které ožívají v barvách hornin, které vyvolávají živou vzpomínku na své předvěké tvoření. Vidíme-li neživou přírodu barevnou, uskutečňujeme ve styku s neživou přírodou vzpomínku na doby ležící nesmírně daleko v minulosti. A pokaždé, když se před námi na jaře objeví zelený rostlinný koberec Země, vidí ten, kdo dokáže tomuto objevování se zeleně v přírodě porozumět, nejen současnost, ale pohlíží zpět do oněch dob, kdy během bytí Starého Slunce byl z duchovna stvořen rostlinný svět a toto stvoření z duchovna se událo v zelenosti. Vidíte, že správně vidíme barevnost v přírodě tehdy, když nás tato barevnost podnítí k tomu, abychom v přírodě zřeli předvěké tvoření bohů.

K tomu však potřebujeme především umělecky možnost žít s barvou. Tedy například, jak jsem už několikrát naznačil a jak si to můžete přečíst v příslušných přednáškách v „Goetheanu“, potřebujeme možnost pociťovat plochu jako takovou, když ji natřu modrou barvou, ono vzdalování se nazpátek; když ji natřu červenou nebo žlutou barvou, ono přibližování se dopředu. Barevná perspektiva, nikoli perspektiva liniová, je to, co si musíme opět podmanit: pociťování plochy, vzdáleného a blízkého nikoli jen liniovou perspektivou, která chce vlastně vždycky určitým zkrácením vykouzlit na ploše to, co je plastické, nýbrž barevnost, která se na ploše intenzivně, nikoli extenzivně, vzdaluje a přibližuje. Takže skutečně malují žluto-červenou, chci-li naznačit, že je něco agresivní, že je na ploše něco, co chce jaksí vyskočit proti mně. Je-li něco v sobě v klidu, vzdaluje-li se to ode mě, jde-li to nazpátek, namalují to modro-fialově. Intenzivní barevná perspektiva! Studujte staré malíře; pokaždé zjistíte, že dokonce ještě i malíři rané renesance měli cit pro tuto barevnou perspektivu. Tento cit však najdete všude v době před renesancí; teprve s pátým poatlantským věkem totiž nastoupila liniová perspektiva na místo barevné, tedy intenzivní perspektivy. Tím však získává malířství vztah k duchovnu. Je to zvláštní, vidíte, lidé dnes přemýšlejí především takto: jak můžeme udělat prostor ještě prostorovější, chceme-li se dostat za něj? A tímto materialistickým způsobem

použijí čtvrtý rozměr. Avšak takto tento čtvrtý rozměr vůbec neexistuje; tento rozměr existuje tak, že zničí třetí rozměr, tak jako dluhy zničí majetek. Jakmile se člověk dostane z trojrozměrného prostoru, nedostane se do prostoru čtyřrozměrného, anebo se do čtvrtého rozměrového prostoru pro mě za mě dostane, ale tento prostor je dvojrozměrný, protože čtvrtý rozměr zničí ten třetí a zbudou jenom dva jako reálné rozměry, a když se ze tří rozměrů fyzického světa pozvedneme ke světu éternému, je všechno orientováno ke dvěma rozměrům. Éternému světu porozumíme jenom tehdy, budeme-li ho uvažovat orientovaný ke dvěma rozměrům. Možná si řeknete: Ale já přece jdu i v éterném světě odsud sem, to znamená trojrozměrně. Jenže ten třetí rozměr nemá pro éterný svět žádný význam; význam mají vždycky jen ty dva rozměry. Třetí rozměr se vždy vyjadřuje odstíněnou červenou, žlutou, modrou, fialovou, jak je nanesu na plochu - zcela lhostejno, jestli mám plochu tady nebo tam, v éterném světě se tu nemění třetí rozměr, ale mění se barva, a je lhostejné, kde tu plochu postavím, musím jen náležitě změnit barvy. Tady získáváme možnost žít s barvou, žít s barvou ve dvou rozměrech. Tím ale stoupáme od prostorových umění k uměním, které, tak jako malířství, jsou dvourozměrné, a překonáváme pouhou prostorovost. Všechno, co je v nás samých citem, nemá žádný vztah ke třem prostorovým rozměrům, jenom vůle k nim má vztah, cit ne, cit je vždy obsažen ve dvou rozměrech. Proto zjistíme, že to, co v nás má charakter citu, fje] co do možnosti třeba reprodukovat v tom, co může malířství vytvořit ve dvou rozměrech, pokud těmto dvěma rozměrům skutečně správně rozumíme.

Vidíte, že se člověk musí vymanit z trojrozměrné materiálnosti, chce-li se vyvinout od architektury, umění odívání a sochařství k malířství. Tím máme v malířství umění, o němž můžeme říci: člověk může malbu ve svém nitru duševně prožívat, neboť tvoří-li malbu nebojí vnímá, pak ji ve svém nitru duševně prožívá. Vlastně však prožívá to vnější. Prožívá to v barevné perspektivě. Neexistuje pak už žádný rozdíl mezi uvnitř a vně. Nemůžeme si říci, tak jako si to musíme říci u architektury: duše by chtěla vytvořit formy, které potřebuje, když pohlédne do těla. V plastice by duše chtěla utvářet formy v sochařsky utvářeném člověku, tam kde se člověk pro něj přirozeným způsobem smysluplně staví do prostoru v současnosti. V malířství to vše nehraje roli. V malířství nemá vlastně vůbec žádný smysl mluvit o tom, že něco je uvnitř nebo vně, nebo že duše je uvnitř nebo vně. Duše je ustavičně v duchovnu, pokud žije v barvě. Je to takřkajíc volný pohyb duše v kosmu, co v malířství prožíváme. Nehraje roli, zda obraz vnitřně prožíváme, zda ho vidíme vně, pokud ho - pomineme-li nedokonalost vnějších barevných prostředků - vidíme barevný.

Naproti tomu se plně dostaneme do toho, co duše prožívá jako duchovní, jako duchovně-duševní, přejdeme-li do oblasti hudby. Tady už musíme prostor úplně opustit. Hudba má charakter linie, je jednorozměrná. Je také jednorozměrně prožívána v linii času. Je však prožívána tak, že člověk přitom zároveň prožívá svět jako svůj svět. Duše nechce ani uplatňovat nic, co potřebuje, noří-li se do fyzická nebo opouští-li ho, duše chce v hudbě prožívat to, co v ní teď na Zemi duševně-duchovně žije a vibruje. Studuje-li člověk záhady hudby, přijde na to - už jsem to zde jednou vyslovil - co vlastně měli Rekové, kteří se v těchto věcech úžasně vyznali, na mysli Apollónovou lyrou. To, co je prožíváno hudebně, je sice skryté, avšak člověku vlastní přizpůsobení se vnitřním harmonicko-melodickým poměrům světového bytí, na jejichž základě je utvářen. Nervové svazky vycházející z míchy jsou v podstatě úžasnými strunami, které pouze mají metamorfovanou účinnost. To je Apollónova lyra: mícha končící nahoře v mozku, jednotlivé nervové svazky rozbíhající se do celého těla. Na tyto nervové svazky je hrán duševně-duchovní člověk v pozemském světě. Nejdokonalejším nástrojem tohoto světa je člověk sám; hudební nástroj venku kouzlí do té míry tóny, které jsou pro člověka umělecké, nakolik člověk například v rozeznění strun nového nástroje cítí něco, co souvisí s jeho vlastní konstitucí danou nervovými svazky a cévami, s jeho výstavbou. Člověk, nakolik je člověkem nervů, je vnitřně vystavěn jako hudba, a hudbu pociťuje umělecky, pokud něco, co se objeví jako hudba, souzní s tajemstvím jeho vlastní hudební výstavby.

Zde tedy člověk, oddává-li se hudbě, apeluje na svou na Zemi žijící duševně-duchovní podstatu. Stejnou měrou, jakou anthroposofické nazírání odhaluje záhady vnitřní duchovně-duševní povahy člověka, bude moci oplodňovat právě oblast hudby, nikoli teoreticky, nýbrž hudební tvorbu. Uvědomte si totiž, že to skutečně není teoretizování, když řeknu: podívejme se na neživý hmotný svět; jestliže ho vidíme barevný, je toto vidění barev kosmickou vzpomínkou. - Na předvěce působících božích se pomocí správného anthroposofického nazírání učíme chápat, jak v ,

drahokamech, ve vnějších barevných předmětech, vůbec skrze barvy se bohové ve svém prarodění vyvolávají do vzpomínek. Uvědomíme-li si, že věci jsou barevné, protože se skrze ně vyslovují bohové, pak to vyvolá ono nadšení, které vychází z prožívání v duchovnu. To není teoretizování, to je něco, co může duši bezprostředně prostoupit vnitřní silou. Není to teoretizování o umění, co z toho vychází. Může tím být podnícena umělecká tvorba i umělecké vnímání samotné. Tak je pravé umění vždy hledáním vztahu člověka k duchovnu, ať už k duchovnu, v němž doufá, když svou duši opouští tělo, anebo duchovno, které si chce uchovat ve vzpomínce, když se noří do těla, či duchovno, s nímž se cítí být spřízněný, protože se necítí být spřízněný s pouhou příhodností svého okolí, nebo ať už je tomu tak, že se cítí v duchovnu, abych tak řekl, více ve světě v barevnosti, kde se uvnitř a vně ztrácí, kde se duše pohybuje, jako by plula, vznášela se v kosmu, kde v barevnosti cítí svůj vlastní život v kosmu, kde skrze barevnost může být všude. Anebo duše cítí ještě i v rámci pozemskosti svou spřízněnost s kosmicko-duševně-duchovním živlem, jako je tomu v hudbě.

Nyní se dostáváme k básnictví. Leccos z toho, co jsem řekl v souvislosti se starými časy básnického citění, kdy bylo básnictví ještě zcela umělecké, nás může upozornit na to, jak bylo toto básnictví pocíťováno, dokud měli lidé ještě živé vztahy k duchovně-duševnímu světu. Už včera jsem říkal, že popisovat, jak se Hinc a Kunc pohybují po tržišti v Klein Griebersdorfu, by pro skutečně umělecké časy nebylo nic rozumného; člověk totiž jde na tržišti v Klein Griebersdorfu a dívá se na Hince a Kunce, a jejich pohyby, jejich rozhovory jsou pořád ještě bohatší než ty, které pak lze popsat. U Řeků vlastního uměleckého řeckého období by se jevílo jako něco zcela absurdního líčit takto lidi na tržišti a v jejich domech. Na základě naturalismu měli lidé zvláštní potřebu napodobovat v divadle skrz naskrz - dokonce i ve scénérii - naturalno. Právě tak jako by vlastně nebylo malířstvím, kdyby člověk nemaloval na plochu, nýbrž chtěl barvu nějakým způsobem utvářet do prostoru, není ani jevištním uměním, pokud člověk skutečně umělecky nechápe jevištní prostředky, které jsou zcela určité, dané. Považte, kdyby chtěl být člověk skutečně naturalistický, tak by vlastně nesměl udělat z jeviště takový pokoj a tady mít diváky. Takový pokoj by nemohl udělat, neboť takové pokoje neexistují, v takových by člověk přece v zimě zmrzl. Člověk dělá pokoje, které jsou ze všech čtyř stran uzavřené. Kdyby chtěl člověk hrát zcela naturalisticky, musel by jeviště také uzavřít a hrát tady za tím. Nevím, kolik lidí by si pak koupilo lístky do divadla, ale bylo by to jevištní umění, kde by se zohlednilo všechno naturalistické a reálné - kdyby tu měl člověk i tu čtvrtou stěnu. To je samozřejmě dohnáno poněkud do krajnosti, ale v podstatě tomu tak je.



Stačí ovšem, abych vás upozornil na jednu věc, na kterou jsem již několikrát upozorňoval. Homér začíná svou Iliadu tím, že říká: *O hněvu Achilleově, tak zhozném, nám zpívej, ó múzo!* - To není žádná fráze; je to tak, že Homér měl skutečně onen pozitivní prožitek, že se musí pozvednout k nadpozemské božsko-duchovní bytosti, která použije jeho tělo, aby umělecky utvářela epiku. Epika znamená vyšší bohy, kteří byli pociťováni jako ženštití, protože byli těmi, kdo oplodňují, a byli proto pociťováni jako ženštití, jako múzy. Homér musí vyhledat vyšší bohy, svou lidskou bytostí se dát vyšším bohům k dispozici, aby tím mohla být myšlenkovost vesmíru vyjádřena v událostech. Vidíte, to je epika: nechat hovořit vyšší bohy tím, že jim dá člověk sebe sama k dispozici. Homér začíná: *O muži bystrém mi vyprávěj, Múzo, jenž velmi mnoho se nabloužil světem* - Má na mysli Odyssea. Vůbec by ho nenapadlo, aby lidem předestíral pouze něco, co si sám vymyslel nebo co sám viděl. Vždyť proč by to dělal? To si může udělat každý sám. Homér chce tento organismus Homéra dát k dispozici vyšším božsko-duchovním bytostem, aby vyjádřily, *Drama* jak vidí lidskou souvislost na zemi. Z toho vzniká epická skladba.

A dramatická skladba? Inu, ta vzešla - stačí, když si vzpomeneme na předaischylovské období - ze ztvárnění z hlubin působícího boha Dionýsa. Nejprve je to jediná osoba Dionýsa, potom Dionýsos a jeho pomocníci, sbor, který se kolem něj shlukuje, aby byl jakoby odrazem toho, co nečiní lidé, nýbrž co vlastně činí podzemští bohové, bohové vůle, kteří používají lidské postavy, aby na jevišti nechali jednat nikoli lidskou vůli, nýbrž vůli bohů. Teprve pozvolna, s tím, jak upadala v zapomnění souvislost člověka s duchovním světem, se na jevišti změnilo působení bohů skrze lidi na čiré působení lidí. Tento proces se odehrál ještě v Řecku mezi Aischylem, u něhož dosud všude vidíme božské impulsy pronikající lidmi, až k Euripidovi, kde už lidé vystupují jako lidé, pořád ale ještě s nadzemskými impulsy, abych tak řekl, neboť onen vlastní naturalismus byl možný teprve v novější době.



Avšak člověk musí znovu najít cestu zpět k duchovnu i v básnictví. Takže můžeme říci, že epické básnictví se obrací na vyšší bohy. Dramatické básnictví se obrací na nižší bohy, skutečné drama vidí svět bohů nacházející se pod zemí vystupovat na zemi. Člověk ze sebe může udělat nástroj pro působení tohoto světa nižších bohů. Tady máme, pokud se jaksí jako člověk díváme do světa, v umění to, co je, abych tak řekl, bezprostředně venku naturalistické. Naproti tomu máme v dramatickém umění vystupující nižší duchovní svět. V epickém umění máme nořící se vyšší duchovní svět. Múza, která sestupuje, aby skrze lidskou hlavu člověka použila a jako múza řekla, co lidé na zemi konají nebo co se vůbec koná ve vesmíru, je epická. Vystupování z hlubin světa, používání lidských těl k tomu, aby působila vůle, podzemská vůle bohů, to je dramatika.

Člověk by řekl: Máme-li pláň pozemského bytí, pak máme božskou múzu epického umění, která jako by sestupovala z oblaků; a jako by vystupovaly, dýmaly, kouřily z hlubin země, máme dionýsovsko-pozemské božsko-duchovní mocnosti, které vůlí působí skrze lidi vzhůru. Všude ale musíme vidět skrz pozemské pláň, jak - můžeme říci - vulkanicky vystupuje dramaticko, jak se s žehnajícím deštěm shora dolů noří epično. A co se odehrává na stejné úrovni s námi, kde jaksí pociťujícím způsobem vidíme spolupůsobit nejkrajnější posly vyšších bohů s nižšími bohy na stejné úrovni s námi, kde se jaksí kosmické - nikoli avšak pociťováno teoreticko-šosácky, nýbrž pociťováno ve vší utvářlivosti - nechává zdola dráždit, nechává se radovat, nechává se smát, nechává se výskat oním nymficky duchovně-ohnivým shora, tu uprostřed se člověk stává lyrickým. Necítí zdola nahoru stoupající dramaticko, ani shora dolů se nořící epično, nýbrž na stejné úrovni s ním žijící lyrično, ono jemnocitné duchovno, které neprší až dolů k lesu, ani nevybuchuje v sopce zdola a neštípá stromy, nýbrž to, co ševelí v listech, co v květech potěší, co ve větru zavane. Všechno, co nám na stejné úrovni dává v hmotě tušit duchovno, takže naše srdce překypuje, náš dech je radostně vzrušen, celá naše duše se rozplývá v tom, pro co představují vnější přírodní jevy znamení duchovně-duševního živlu, jnež je na stejné úrovni s námi: tu žije a působí lyrično, které, abych tak řekl, s radostí ve tváři pohlíží vzhůru k vyšším bohům, které se s poněkud posmutnělou tváří dívá dolů k nižším bohům, které se může utvářet na jednu stranu, pokud je to lyrické, k dramaticko-lyrickému, které se na druhé straně může zklidnit k epicko-lyrickému, které je však vždycky lyrickým v důsledku toho, že člověk prožívá okruh Země, mohli bychom říci, svým středním člověkem, svou citovou bytostí, již prožívá to, co s ním existuje v okruhu Země.

Vidíte, člověk vlastně nemůž^jinak, dostane-li se skutečně do duchovní povahy světovýcbtiejV'než že nechá ty pokrouceně abstraktní představy pozvolna přejít do živého, barevného, tvárlivého působení. Zcela mimoděk, abych tak řekl, se ideové ztvárnění stane ztvárněním uměleckým, protože to, co je kolem nás, žije v umělečnu. Proto je tu vždycky potřeba probudit tato imper- tinentně abstraktní pojmová určení - fyzické tělo, éterné tělo, astrální tělo, všechno, co je tu pojmově ideové, toto impertinentně přímočaře, toto impertinentně šosácky definovatelné, toto příšerně vědecky určitelné - to odstínit v umělecké barvě a formě. To je vnitřní, nikoli jen vnější potřeba anthroposofie.

Proto smím vyslovit naději, že lidstvo se z naturalismu skutečně odšosáctí, odpedantizuje, odbotokudizuje. Lidstvo vězí hluboko v šosáctví, v pedanterii, v botokudství s abstraktností, s teo- retičností, s pouhou vědeckostí, s takzvanou praktičností - skutečně praktické to totiž není - a potřebuje vzlet. A dokud tu tento vzlet nebude, nemůže vlastně anthroposofie náležitě prospívat, neboť v neuměleckém živlu jí bude docházet dech. Volně může dýchat jen v živlu uměleckém. Bude-li chápána správně, povede také k uměleckosti, aniž by se vzdala toho nejmenšího v oblasti poznávání.

Dornach, 2. června 1923

GA 291