

Ráda bych touto cestou poděkovala všem, kteří se na vytvoření mé diplomové práce nějakým způsobem podíleli. Děkuji především panu Mgr. Pavlu Kleinovi Ph.D., který mně dal v rámci své přednášky Symbolika divadla první impulzy k zabývání se osobností Rudolfa Steinera a jeho pojetím divadla a po celé roky byl pak mým velmi pečlivým konzultantem při psaní seminárních prací a posléze práce diplomové. Dále bych ráda poděkovala paní doc.PhDr.Miluši Kubíčkové CSc., panu Janu Dostalovi a paní Michaele Dostalové. Všichni tři jmenovaní mi na základě osobních rozhovorů s nimi velmi pomohli ujasnit si nejen principy anthroposofie, ale především ztvárnění řeči a podstatu eurytmie a poskytli mi četné množství velmi cenných materiálů. Můj velký dík patří též paní Vlastě Šustrové za ochotu, čas a pomoc, které mi věnovala při svém bádání v knihovně Anthroposofické společnosti v Praze.

Rovněž své rodině prostřednictvím této práce děkuji za podporu, lásku a trpělivost během celého mého vysokoškolského studia. Za pomoc, motivaci a mnohé další bych ráda poděkovala i svým blízkým – Šárce Kysové, Andy Jochmanové, Martinu Brabcovi, Alexanderu K. Stanzelovi a Miloši Hozákovi.

OBSAH

ÚVOD	3
RUDOLF STEINER, JEHO ŽIVOT A DÍLO	6
MYŠLENKY RUDOLFA STEINERA A JEJICH SOUVISLOST S ANTHROPOSOFIÍ	18
TROJČLENNOST LIDSKÉHO ORGANISMU	18
REINKARNACE.....	20
O VÝVOJI SVĚTA A ČLOVĚKA	20
OTÁZKY DOBRA A ZLA	21
ANTHROPOSOFIE A JEJÍ SOUVISLOST S KŘESŤANSTVÍM	21
KULTURNÍ VÝVOJ POČÁTKU 20. STOLETÍ, MEZNÍ ROK 1910	23
VLIV JOHANNA WOLFGANGA GOETHEHO A RICHARDA WAGNERA	30
STEINEROVO POJETÍ DIVADLA	37
STEINEROVY INSCENAČNÍ PROSTŘEDKY	41
JAZYKOVÝ PROJEV	41
EURYTMIE.....	44
VIZE PROSTORU	47
DEKORACE NA SCÉNĚ, STYLIZACE V BARVĚ A SVĚTLE	51
PRÁCE S HERCI, REŽIE, ZKOUŠKY.....	55
PROJEVY STEINEROVÝCH PRINCIPŮ V UMĚLECKÉ TVORBĚ JINÝCH OSOBNOSTÍ	57
CHRISTIAN MORGENSTERN (1871-1914).....	59
ANDREJ BĚLYJ (1880 – 1934)	61
MICHAIL A. ČECHOV (1891 – 1955)	66
ALBERT STEFFEN (1884 – 1963)	70
ZÁKLADNÍ POSTUPY, OBSAHOVÉ TENDENCE A POSTAVY V DRAMATECH RUDOLFA STEINERA A ALBERTA STEFFENA	75
DRAMATA KAROLA WOJTYLY – PAPEŽE JANA PAVLA II.	83
VLIV RUDOLFA STEINERA NA ČESKÉ PROSTŘEDÍ	87
ZÁVĚR	91
PRAMENY A POUŽITÁ LITERATURA	96
SUMMARY	100
PŘÍLOHY	94

ÚVOD

V posledních letech stoupá nebývalý zájem o velmi všestranně zaměřenou osobnost Rudolfa Steinera. Rudolf Steiner je v povědomí široké veřejnosti známý především jako „duchovní otec“ anthroposofie. Tato diplomová práce se však zaměřuje na další ze zásadních Steinerových oblastí zájmu, kterou je jeho umělecká činnost, zejména divadelní. Právě umění, především divadelní, považoval Steiner za jednu z nejdůležitějších oblastí lidské činnosti a během svého života vytvořil vlastní poetiku, týkající se dramatu, způsobů jeho inscenování a vztahů jednotlivých složek jevištního díla.

Jednotlivé kapitoly jsou řazeny tak, aby postupně čtenáře seznamovaly s různými aktivitami a tvorbou Rudolfa Steinera. Zvláštní pozornost věnují Steinerově umělecké koncepci.

V prvních kapitolách je zmíněn Steinerův život a jeho základní myšlenky, které vždy odkazují k podstatě duchovní nauky anthroposofie. Bylo zapotřebí ujasnit si v této kapitole některé základní pojmy z hlediska anthroposofie, aby bylo posléze možné aplikovat je do Steinerovy koncepce umění a zasadit umění a myšlenky anthroposofie do vzájemné konfrontace.

Rudolf Steiner nejvíce rozvíjel svoji uměleckou koncepci v desátých letech 20. století, proto bylo zapotřebí poukázat v samostatné kapitole na možné vlivy tehdejšího kulturně-spoločenského dění na tvorbu Rudolfa Steinera. Pozornost se soustředila především na ty umělecké proudy a osobnosti, které mohly Rudolfa Steinera ovlivnit nejvíce a kterými se sám Steiner ve svých recenzích a novinových článcích zabýval.

V závěru kapitoly nabízí práce paralely s díly Johanna Wolfganga Goetheho a Richarda Wagnera, jejichž tvorba se stala pro Steinera významnou inspirací.

Cílem diplomové práce bylo zaměřit se na Steinerovu vlastní koncepci umění, vymezení její podstaty a na její význam. Práce se také podrobněji věnovala jednotlivým složkám uměleckého díla, přičemž upozornila zejména na dvě zásadní, kterými Steiner vytvořil nové umělecké principy z hlediska divadelního umění. Těmito složkami jsou eurytmie jako nový druh pohybového

umění a zcela specifické ztvárnění řeči, které spolu vždy v uměleckém díle úzce souvisí. Zabývali jsme se též Steinerovou praxí, zejména prací režiséra s herci a postupy při zkoušení divadelního představení. V této souvislosti bylo nutné upozornit čtenáře také na budovu Goetheanum, v níž Steiner svoje umělecké tendence neustále rozvíjel a dotvářel. I Goetheanum má svoje, z hlediska architektury, neobvyklé principy, na které bylo třeba poukázat. Seznámením čtenáře se zcela ojedinělým pojetím jednotlivých inscenačních složek jako je pohyb, řeč, barva, dekorace atd. z hlediska Steinerovy koncepce a vysvětlením nových významů těchto složek v rámci duchovní vědy anthroposofie chce práce představit Rudolfa Steinera nejen jako již známého reformátora duchovních nauk, ale též jako reformátora divadelního.

Ve druhé hlavní kapitole jsme se pak věnovali umělcům, kteří byli (ať již trvale či v jistém období své tvorby) výrazně ovlivněni anthroposofickým učením a poukázali jsme na konkrétní projevy v jejich umělecké tvorbě. Na tomto základě pak bylo možné dojít v závěru ke vzájemnému porovnání jednotlivých umělců a míry vlivu Rudolfa Steinera na ně. Jednotliví umělci, u nichž je vliv Steinera známý, jsou chronologicky řazeni od Steinerových současníků až po dnešek. Pozornost je v samostatné kapitole věnována těm umělcům, jejichž dramatická tvorba se v určitých rysech podobá dramátům Steinerovým. Do práce jsou zahrnuti jak světoví, tak čeští umělci. V souvislosti s českým prostředím je též krátce zmíněn vývoj Anthroposofické společnosti u nás a její dnešní situace.

Základním zdrojem pro tuto diplomovou práci bylo především rozsáhlé dílo Rudolfa Steinera, k němuž jsem měla přístup zejména během svého ročního pobytu na vídeňské univerzitě, dále pak knihovna Anthroposofické společnosti v Praze, v níž jsem kromě Steinerových spisů měla k dispozici též materiály o Albertu Steffenovi, umělci, kterým se práce zabývá v kapitole o vlivu Rudolfa Steinera na další osobnosti. Rovněž samotná literární díla jednotlivých, v této práci zmíněných, umělců, na něž měl Rudolf Steiner vliv, a teoretické práce zabývající se obšírněji jejich uměleckou tvorbou byly mými důležitými zdroji. Podstatná část materiálů byla zpracovaná z německy psaných, dosud

nepřeložených, spisů, což se týká i děl, z nichž v souvislosti se Steinerovou divadelní poetikou tato práce vychází – *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst a Eurythmie*.

Podklady pro zpracování kapitoly o českém prostředí, stejně jako ujasnění si některých stěžejních principů ve Steinerově tvorbě jsem získala (kromě možnosti přístupu do knihovny Anthroposofické společnosti) na základě velmi laskavých, osobních rozhovorů s nynějšími členy Anthroposofické společnosti v České republice, panem Janem Dostalem a jeho manželkou Michaelou Dostalovou a paní Miluší Kubíčkovou.

RUDOLF STEINER, JEHO ŽIVOT A DÍLO

Rudolf Steiner se narodil 25. února 1861 v Kraljenci, ležícím na dnešním severním okraji Chorvatska, tehdy v Uhrách v blízkosti rakouské hranice, jako prvorozený syn Johanna Steinera (1829-1910) a Franzisky Blie (1834-1918). Zde jeho otec, původním povoláním myslivec a hajný v hraběcích službách, působil jako telegrafista u rakouské jižní dráhy. O dva dny později, 27. února, byl Rudolf Steiner pokřtěn. Právě datum křtu se často mylně uvádí jako den Steinerova narození. (Lindenberg, 1998:8)

Za dva roky byl jeho otec jmenován přednostou stanice v Pottschachu, později v Neudörflu, blíže k Vídni. Roky strávené v Pottschachu patřily k nejkrásnějším v rodině Steinerů. Zde se Steinerova rodina sblížila s tamějšími obyvateli, zde se též narodili sourozenci Rudolfa Steinera, Leopoldine (1864-1927) a Gustav (1866-1941) a vyrůstali v malebné krajině v okolí Schneebergu, Raxalpe a Wechselu patřící, jak Steiner později uvádí: „k nejkrásnějším koutům rakouské krajiny.“ (Lindenberg, 1998:8) Toto radostné a relativně bezstarostné období trvalo šest let. Poté, jak již bylo řečeno, byl otec přeložen do Neudörflu, kde se rodina opět uzavřela veškerému vnějšímu okolí. Částečnou příčinou této izolovanosti byla choroba Steinerova bratra Gustava, který byl hluchoněmý a nebyl plně při smyslech, proto potřeboval stálé opatrování. (Lindenberg, 1998:8) Je třeba zmínit, že i u samotného Rudolfa Steinera se již v sedmi letech projevil pozoruhodný psychický jev - jasnozřivost. Dokazuje to událost smrti jeho tety. Rudolf Steiner měl vidění, že teta, žijící ve vzdálené obci, si vzala život. „Seděl jsem v čekárně nádraží a viděl jsem obraz celé události. Naznačil jsem to svému otci a matce. Řekli jen: ‚Ty seš hloupej kluk‘.“ (Steiner, 2000:44) Až po několika dnech došla zpráva o tragické události. Od té chvíle, jak později Rudolf Steiner ve své autobiografii *Mein Lebensgang (Běh mého života)* uvádí, rozlišoval věci a bytosti, „které je vidět“ a věci a bytosti, „které vidět není“ a od této události pro něj začal „život v duši“. (Lindenberg, 1998:14)

Ačkoliv rodiče Rudolfa Steinera žili v chudých finančních poměrech, rozhodl se jeho otec dát svého syna na studia. Johann Steiner chtěl mít ze svého syna železničního inženýra, a tak chlapec podstoupil přijímací zkoušku na reálku ve Vídeňském Novém Městě a byl přijat. (Dostal, 2000:9) Od října 1872 zahájil toto studium, které roku 1879 ukončil maturitou s vyznamenáním a splnil také podmínky pro poskytnutí studijního stipendia. Již během středoškolského studia si osvojil coby samouk vyšší matematiku, konkrétně diferenciální a integrální počty, prohluboval znalosti dějin, které mu ve škole přišly nedostačující (Lindenberg, 1998:11) a začal se sám učit latině a řečtině, aby mohl číst v originále antickou literaturu, protože německé překlady ho taktéž neuspokojovaly. (Dostal, 2000:9) Mimo to se pokoušel proniknout do studia Kantovy filozofie. Od října 1876 dával Steiner pravidelně hodiny doučování, čímž si také alespoň částečně přispíval na studium. Tato zkušenost byla významná zejména pro jeho pozdější činnost, kdy přednášel dějiny na Škole pro vzdělávání dělníků v Berlíně¹.

Po maturitě na reálném gymnáziu následovalo studium na vídeňské Vysoké škole technické. Tato etapa Steinerova života je označována za tzv. Vídeňské období, které se datuje lety 1879-1890. Na technice studoval od října 1879 do srpna 1882 obory matematiku, fyziku, analytickou mechaniku, chemii, biologii, mineralogii, geologii, dějiny literatury a státní právo, vedle toho však tajně navštěvoval též univerzitní přednášky na filozofické a lékařské fakultě. Steiner tak velmi brzy získal poznatky o vznikající psychoanalýze, o experimentech s hypnózou, o hysterických onemocněních a o léčebných postupech. (Lindenberg, 1998:23) K věcem, které začal Steiner brzy po příchodu do Vídně sledovat, byl též politický a kulturní život. Právě ve Vídni, jakožto centru evropské hudby², našla své uspokojení dosud velice nenaplněná Steinerova touha po hudbě. (Lindenberg, 1998:21) Steiner též pravidelně navštěvoval vídeňské antikvariáty a knihkupectví, v nichž vyhledával zejména filozofické spisy Johanna Gottlieba Fichteho, později Wilhelma Josepha Schellinga.

¹ O této škole bude ještě později řeč.

² Ve Vídni v této době žily osobnosti jako např. Johannes Brahms, Anton Bruckner či Hugo Wolf.

Doba vídeňských studií zprostředkovala Steinerovi dvě důležitá setkání, jež měla zásadní význam pro jeho pozdější působení jako duchovního učitele. (Dostal, 2000:10). Při svých pravidelných cestách vlakem do Vídně se seznámil s bylinkářem Felixem Koguzkim (1833-1909), který, nedotčený moderní kulturou, měl vrozený dar náhledu do oblasti nadsmyslových sil skrytých za přírodou. Steinerova tyto vzájemné rozhovory vedly k myšlenkám hledání cesty od sebe si uvědomujícího já k porozumění přírodě. (Lindenberg, 1998:26)

Přibližně v zimě 1881/1882, ve věku 21 let, Steiner poznal svého skutečného spirituálního učitele. Občanská totožnost tohoto muže není známá a sám Steiner se o něm později zmiňuje spíše v náznacích (Dostal, 2000:10), každopádně však tento člověk vedl svého 21-letého žáka k objektivnímu, systematickému poznání nadsmyslových skutečností. Steiner byl podnícen jít cestou zkušenosti. Ujasnilo se mu, že vedle prohlubování v myšlení je zapotřebí právě téhož prohlubování ve světě vnímání. (Lindenberg, 1998:27)

Z univerzitního prostředí měl na Steinera největší vliv akademický profesor Karl Julis Schröer (1825-1900). Tento profesor přednášel na Vysoké škole technické německou literaturu, přičemž jeho pozornost směřovala především k osobnosti Johanna Wolfganga Goetheho. Díky Schröerovi měl Steiner vůbec poprvé možnost poznat Goetheho, a to nejen jako literáta, ale též coby vědce³. Steinerova pravidelná přítomnost na Schröerových přednáškách a úspěchy při semestrálních zkouškách záhy vedly k osobnímu kontaktu mezi Schröerem a Steinerem a byl to právě tento profesor německé literatury, který Steinera v době, kdy studoval na vídeňské technice posledním rokem, navrhl za editora všech Goethových vědeckých spisů v rámci vydání Goethova souborného díla (básnického i přírodovědeckého), které se připravovalo v Německu. Pro Steinera tento úkol znamenal připravit nejen kritické zpracování textů, ale i podrobný komentář k jednotlivým vědeckým výsledkům Goethovým. Steiner tuto ojedinělou nabídku přijal, přerušil studium a plně se věnoval pouze tomuto novému úkolu. Když vyšel roku 1884 první svazek,

³ Goethe sám se považoval v první řadě za badatele, až ve druhé řadě pak za básníka. Více viz Dostal, 2000:11.

setkal se s velkým ohlasem a Steiner sám snad s touto publikací spojoval větší naděje na vědeckou dráhu. Proto roku 1883, aniž by dokončil svá studia, vystoupil z Vysoké školy technické. Aby si po ztrátě stipendia zajistil živobytí, přivydělával si ještě ve Vídni jako domácí vychovatel, redaktor a divadelní kritik. (Lindenberg, 1998:34) Ačkoliv naděje, že bude moci udělat svoji kariéru ze své práce na Goethovi, se nenaplnily, setkání s Goethovým vědeckým dílem otevřelo Steinerovi úplně nové perspektivy poznávání světa. Shrnutím poznatků Steinerova studia Goethových přírodovědeckých spisů je dílo *Grundlinien einer Erkenntnistheorie des Goetheschen Weltanschauung* (*Základní linie teorie poznání Goethova světového názoru*, 1886).

V roce 1886 byl Rudolf Steiner vyzván k práci na „výmarském vydání“ (tzv. „Sophien-Ausgabe“) Goethových spisů, avšak teprve v létě roku 1889 mohl přijet na několik týdnů do Výmaru, aby se seznámil se svými budoucími úkoly. (Lindenberg, 1998:41) Práce ve zdejším archívu se nakonec Steinerovi jevila spíše jako utrpení než zajímavá obohacující činnost. „Sama archivářská práce, která otupuje ducha, vytváří ve mně duchovní nepohodu, jež mě téměř otupuje o jakoukoli chuť psát.“ (Lindenberg, 1998:43) K tomuto Steinerovu odporu přispěl i sám ředitel Bernhard Suphan svým puntičkářstvím a přísným neustálým dohledem. Nespokojenost v práci se snažil Steiner kompenzovat poznáváním německé společnosti a jejích osobností, především Ernsta Haeckela a Friedricha Nietzscheho. V roce 1888, od ledna do července, rediguje *Deutsche Wochenschrift* (*Německý týdeník*). Jeho výklady ke Goethově metodě poznání z let 1886 a 1887 i jeho disertace z roku 1892 *Die Grundfrage der Erkenntnistheorie mit besonderer Rücksicht auf Fichtes Wissenschaftslehre* (*Základní problém teorie poznání se zvláštním zřetelem k Fichteově vědosloví*), kterou ukončil studium filozofie na univerzitě v Rostocku, předznamenaly jeho další zájem v oblasti filozofie – pojem lidské svobody. Téma lidské svobody zpracoval ve svém hlavním filozofickém díle *Philosophie der Freiheit* (*Filozofie svobody*, 1893)⁴. Steinerovým cílem v této studii bylo dokázat empiricky možnost svobody. (Lindenberg, 1998:47) Sled

⁴ Česky tato kniha vyšla v nakladatelství Baltazar roku 1991.

Steinerových myšlenek zde neustále poukazuje na pozorování a sebezpozorování. Tím je východisko zasazeno do každodenní zkušenosti, podobně jak je tomu v přírodovědě. Pozornost je v této knize zaměřena na člověka, jednajícím na základě poznávání a jednání. Poznání a jednání jsou tedy jenom médiem, jimž má být popisován člověk⁵. Na toto téma navazuje ještě v jednom svém díle – *Goethes Weltanschauung (Goethův světový názor, 1897)*. Zde se snaží především dokázat, že poznatky člověka nejsou ničím jiným než vjemy, naplněnými lidskými niternými zážitky. V závěru pak vyvozuje svoji tezi, že každý zážitek osobnosti má své místo v člověku, jím se vyjadřuje pravda a tím lze též říci, že svět se odráží v každém jednotlivci⁶. Tyto myšlenky se staly jedním z východisek ve Steinerově pozdější anthroposofii.

Roku 1896 ukončil Rudolf Steiner spolupráci s výmarským archivem. Následující léta jsou u Steinera především ve znamení sledování kulturního života v tehdejší společnosti. V červenci roku 1897 převzal Steiner společně s dramatikem Otto Erichem Hartlebenem (1864-1905) redakci *Magazin für Literatur (Magazín pro literaturu)* a odstěhoval se do Berlína. Zde v centru jeho kulturně-společenských aktivit byla nejprve Freie Literarische Gesellschaft (Svobodná literární společnost) a Freie Dramatische Gesellschaft (Svobodná dramatická společnost). Od roku 1899 do roku 1905 se pak věnoval zejména svým kurzům a cvičením v oblasti dějin ve Škole pro vzdělávání dělníků, kterou založil Wilhelm Liebknecht. V roce 1899 se poprvé oženil. Jeho nastávající byla dlouholetá přítelkyně Anna Eunikeová. V roce 1900 se účastnil založení organizace Kruhu přicházejících a monistického Spolku Giordana Bruna. Členové obou spolků se zabývali otázkami příchodu nového století, který v mnohých vyvolával velké napětí a očekávání. Tématy večerních setkání byly většinou filozofické a světonázorné otázky. (Lindenberg, 1998:68)

V roce 1900 se však stala ještě jedna důležitá událost ve Steinerově životě, kdy dostal pozvání k přednáškám v malém theosofickém kruhu. S theosofií se

⁵ Více viz Steiner, 1991.

⁶ Více viz Lindenberg, 1998:55-57.

setkal již v době vídeňských studií, tenkrát ji však nevěnoval přílišnou pozornost. Zakladatelkou Theosofické společnosti byla Helena Petrovna Blavacká (1831-1891), která se snažila obnovit starou spiritualitu v době prvního rozmachu materialismu. (Lindenberg, 1998:89) Steiner byl požádán, aby pro Theosofickou společnost uspořádal nejprve přednášku o Friedrichu Nietzsche, poté o esoterních prvcích v Goethově díle. Tím začal jeho cyklus pravidelných přednášek pro Theosofickou společnost, kde si již sám volil jednotlivá témata. K nejvýznamnějším patřila roku 1901 přednáška na téma *Mystika na úsvitu novověkých dějin* a o rok později *Křesťanství jako mystická skutečnost a mystéria starověku*. Již v první jmenované přednášce učinil Steiner důležitý krok v souvislosti otevřeného zprostředkování nadsmyslových skutečností, které ve druhé přednášce rozvinul o další stupeň směrem ke zveřejňování vlastních duchovních poznatků. (Dostal, 2000:15) Mluvil zde též o podstatě a smyslu mystérií. Křesťanství, dle Steinera, vyvedlo mystérium z chrámové temnoty na jasné denní světlo. Zároveň však uzavřelo chrámové zjevení do nejvnitřnější komnaty, do obsahu víry. (Lindenberg, 1998:75)

V kruhu theosofů tak zřetelně pozorovali, že Steiner nemluvil v duchu indické theosofie, jak ji zastupovala zprvu Blavacká, později pak její následovnice Annie Besantová (1847-1933). Chápali, že navazoval na evropskou a křesťanskou tradici a na moderní vědu. (Lindenberg, 1998:75) Vůdčí osobnosti Theosofické společnosti v Německu zařídily, aby se Steiner roku 1902 stal členem Theosofické společnosti, aniž o to sám žádal. Zároveň tím byl jmenován předsedou Německé theosofické společnosti a na podzim roku 1902 byla založena všeobecná Německá sekce Theosofické společnosti, kde byl Steiner jmenován jejím tajemníkem. (Dostal, 2000:15) V tomtéž roce se seznámil s Marií von Sivers⁷, jeho pozdější druhou ženou a pomocnicí při formování jak anthroposofie, tak Steinerovy umělecké koncepce. Společně s ní také založil roku 1903 časopis *Luzifer*.

Následující roky jsou u Steinera především ve znamení zahraničních cest, při nichž přednášel v různých zemích pro členy Theosofické společnosti nebo

⁷ Více viz Steiner, 2000.

se účastnil mezinárodních kongresů v rámci této společnosti. Při jednom z těchto kongresů, konaného v květnu roku 1907 došlo k rozdělení pracovních oblastí mezi Annie Besantovou a Rudolfa Steinera. Jejich vzájemná spolupráce se zpočátku vyvíjela v přátelské součinnosti, ovšem později se začaly projevovat první zásadní odlišnosti nejen ve vedení a směřování Theosofické společnosti, ale i ve filozoficko-duchovním zacílení těchto dvou oblastí Theosofické společnosti. Společnost kolem Annie Besantové začala po roce 1909 prosazovat názor, že úkolem theosofického hnutí je, aby připravilo lidstvo na příchod světového učitele nebo spasitele světa. Tím se měl stát hinduistický chlapec Krišnamurti pocházející z mezinárodního centra Theosofické společnosti – indického Adyaru a který se měl po své „iniciaci“ stát tímto učitelem či spasitelem. Na západě byl dokonce ohlašován jako znovu přicházející Kristus. (Lindenberg, 1998:95) Rudolf Steiner, ačkoliv zpočátku k tomuto názoru zaujal zdrženlivý postoj, postupně varoval s použitím historických příkladů před představou o opětovném pozemském vtělení Krista. Ve svých přednáškách začal důrazně upozorňovat na to, že někdejší působnost božské bytosti Kristovy v lidském těle je třeba chápat jako neopakovatelný, jednorázový zásah do dějin, jímž se Kristus spojil už provždy s duchovým okruhem Země, a že jakékoliv opakování tohoto činu na způsob lidské reinkarnace je nemyslitelné. Právě Steinerovo bezvýhradné přiznání ke křesťanství nakonec vedlo k roztržce s Theosofickou společností. (Dostal, 2000:25) Výbor Německé sekce vyjádřil v jakémsi protestním listě, podepsaném všemi jeho členy kromě Steinera, neslučitelnost indické víry s ideály Theosofické společnosti. Nato označila Annie Besantová Steinera za agenta jezuitů, usilujících změnit Theosofickou společnost v křesťanskou sektu. (Dostal, 2000:25) Steinerovi a členům Německé sekce dala ultimátum pro změnu postoje. Nakonec, začátkem roku 1913, zrušila Annie Besantová zakládací listinu Německé sekce a tím ji vyloučila z Theosofické společnosti.

Již v prosinci roku 1912 byla však v Kolíně nad Rýnem neformálně vytvořena Anthroposofická společnost, která se pak na přelomu února a března roku 1913 řádně ustanovila na generálním shromáždění v Berlíně.

(Lindenberg, 1998:97) Kromě většiny německých členů se k ní připojili především theosofové ze skandinávských zemí, z Rakouska, Švýcarska a Itálie. Rovněž v Praze, kterou již předtím Steiner několikrát navštívil, se velká část členů připojila k této nově založené společnosti. Zajímavé je, že Steiner si k Anthroposofické společnosti zachovával spíše odstup, který mu umožňoval plnou svobodu svých myšlenek. Nestal se jejím členem, tím méně funkcionářem, jenom pro ni přednášel. (Dostal, 2000:25) Pro svou první přednášku, konanou v prosinci 1913, si zvolil téma *Bhagavadghíta a Pavlovy listy*. Tímto označením chtěl dát najevo, že v rozporu mezi Theosofickou společností a jím nejde o rozpor mezi východní a západní duchovností. (Lindenberg, 1998:97)

Následující období od roku 1910-1916 bylo charakteristické dvěma zásadními oblastmi Steinerovy činnosti. Jednak zápas o formulování, vývoj a názorné vyjádření anthroposofie, jednak rozvoj vlastní umělecké koncepce, týkající se především umění divadelního. V koncepci umění šlo Steinerovi především o pojetí divadelní inscenace z hlediska jejích jednotlivých složek, jakož i celkovou působnost a dopad na diváka. V letech 1910 – 1913 vytvořil čtyři vlastní mysterijní dramata⁸, která jsou v podstatě názorným dokladem jeho teoretické koncepce divadla. V souvislosti s uvedením těchto dramát vznikla u některých vůdčích anthroposofů idea vystavět vlastní budovu pro anthroposofickou práci a k provádění dramát. (Lindenberg, 1998:100) Původně měla tato budova vzniknout v Mnichově. Zde se však záhy objevila řada problémů a námitek ke stavbě a proto anthroposofové využili příležitost zrealizovat stavbu ve švýcarském Dornachu u Basileje.

20. září 1913 byl položen základní kámen této budovy, nazvané Goetheanum⁹. Sám Steiner vytvořil model Goetheana a posléze se aktivně podílel na jeho stavbě. I přes vypuknutí první světové války roku 1914 a následném zmenšení počtu pracujících, neboť mnozí dostali povolávací rozkaz k nástupu na frontu, se ve stavbě pokračovalo. Mimo to se

⁸ O mysterijních dramatech bude podrobnější řeč v jedné z následujících kapitol.

⁹ Budovou a funkcí Goetheana se podrobněji zabývá jedna z následujících kapitol diplomové práce.

Goetheanum ve válečných letech pro anthroposofy stalo centrem kulturního života. Např. zde byl postupně uveden celý Goethův *Faust* a rozvíjeno nové pohybové umění – eurytmie¹⁰. První impulzy pro vytvoření eurytmie byly Steinerovy dány roku 1912, kdy byl svými příznivci požádán, zda-li by nemohl dát podněty pro něco na způsob někdejších chrámových tanců. (Dostal, 2000:27) Toto nové pohybové umění se během několika let rozšířilo nejen mezi jednotlivými anthroposofickými umělci a členy, působících v Dornachu, ale po různých veřejných představeních v evropských městech proniklo postupně do celého světa¹¹.

Steiner i za války pokračoval ve svých přednáškách, ve kterých se stále více zabýval otázkami budoucnosti Evropy, především střední Evropy, jejíž poslání spatřoval právě v tom, vysvětlovat a prosazovat myšlenku svobody lidského jedince. Roku 1918 byla americkým prezidentem Woodrowem Wilsonem vyhlášena koncepce tzv. čtrnácti bodů, která měla být předpokladem pro ukončení války a obsahovala též požadavky vyvozované z práva sebeurčení národů. Proti ní se Steiner, který považoval tento požadavek za katastrofu pro budoucí vývoj Evropy (Dostal, 2000:27), postavil svou

idejí sociální trojčlennosti¹² a pokusil se zasáhnout do diskuze o německém válečném cíli. Na koncepci ideje sociální trojčlennosti je též založen systém svobodných waldorfských škol. První z nich vznikla roku 1919, kdy ředitel stuttgartské továrny na cigarety Waldorf-Astoria požádal Steinera, aby se ujal řízení školy pro děti zaměstnanců jeho továrny. Waldorfská pedagogika byla založena na poznání člověka, na pravé psychologii každého jedince a na porozumění pro stupně dětského vývoje. Tak vznikla škola bez zkoušení, bez

¹⁰ Eurytmii se v diplomové práci věnuje samostatná kapitola.

¹¹ Veřejná eurytmická představení se konala též v Praze. 30. března 1924 v někdejším Německém divadle (dnes Státní opera), 2. dubna 1924 v sále pražské konzervatoře Na Slovanech a 6. dubna 1924 v Městském divadle na Královských Vinohradech.

¹² Výchozím bodem je idea, že tři oblasti sociálního života se mohou zdravě rozvíjet jen tehdy, když se uplatní specifické životní podmínky každé z nich. Duchovní život může prospívat jen ve svobodě, v právním životě musí panovat rovnost, hospodářský život potřebuje v době dělby práce nezbytně bratrskou pomoc. Více viz Lindenberg, 1998:113-121.

známek, bez žákovských knížek, s bohatou uměleckou i řemeslnou činností dětí. I přes ekonomickou krizi, která nastala roku 1922, byla tato první Waldorfská škola úspěchem. Dobrá pověst školy, stejně jako počet žáků se velmi rychle rozšířily a Steiner byl v letech 1920-1924 požádán, aby dával kurzy o své pedagogice také ve Švýcarsku, Anglii a Holandsku. Dnes je možné waldorfské školy navštěvovat ve všech světadílech, celkem jich je přes 700. (Dostal, 2000:29)

Od roku 1919 vstoupila Steinerova anthroposofie, především prostřednictvím myšlenky sociální trojčlennosti, Waldorfskou školou a různými kongresy, intenzivně do povědomí veřejnosti. Tak se na Steinera v roce 1921 obrátila skupina mladých theologů. Vyznali Steinerovi, že studium theologie neuspokojilo jejich očekávání a že by nemohli nábožensky působit ve stávajících církvích. Věděli, že anthroposofie, jakožto duchovní věda, není náboženstvím, ale mohla by se stát oporou náboženského života a náboženské praxe. (Lindenberg, 1998:131) Proto žádali Steinera o pomoc pro své povolání. Steiner pro ně poté uskutečnil krátký kurz a řadu přednášek a nakonec se spolupodílel na založení Obce křesťanů v září roku 1922. Obec křesťanů se nepovažovala za anthroposofickou církev, nýbrž za samostatné náboženské hnutí. Sám Steiner v souvislosti s Obcí křesťanů vždy zdůrazňoval, že nebyl jejím zakladatelem, protože jeho úkoly jsou v oblasti poznání. Založili ji ti, kdo se tenkrát na něho obrátili. (Dostal, 2000:30) Tato organizace funguje dodnes v různých zemích světa.

Na samém sklonku roku 1922 došlo k jedné zásadní události. O silvestrovské noci vypukl v Goetheanu požár a celá budova až na její železobetonový základ shořela. Steinerova pozornost se poté soustředila na znovuvybudování Goetheana, ačkoliv v této době již nebyl zdravotně zcela v pořádku. Osobně vedl jednání s úřady a podílel se na architektonické koncepci nové budovy Goetheana. Po požáru si však uvědomil, že bude třeba postavit nejen novou budovu, ale i vytvořit novou formu organizace Anthroposofické společnosti, která od doby svého vzniku prošla mnohými změnami. Především založení zemských společností v různých evropských

státech se stalo hrozbou, že se Anthroposofická společnost rozpadne do jednotlivých aktivit a bude se v každém státě rozvíjet izolovaně. Aktivity ztrácely postupně svůj význam bez neustálé obnovy impulzů z ducha anthroposofie a bez vnitřní soudržnosti. (Lindenberg, 1998:135)

O Vánocích roku 1923 proběhl v Dornachu celosvětový sjezd anthroposofů, na němž byla nově založena Všeobecná Anthroposofická společnost a spolu s ní Svobodná vysoká škola pro duchovní vědu se sídlem v Dornachu. 24. prosince předložil Steiner zakládajícímu shromáždění stanovy nové Společnosti a sám převzal její předsednictví. Jedním ze stěžejních principů této nové Všeobecné Anthroposofické společnosti bylo zbavit se jakýchkoliv sektářských snah, které se dříve v jednotlivých zemích objevovaly, a obecně zpřístupnit veřejnosti všechny přednáškové kurzy. Navíc založením Svobodné vysoké školy pro duchovní vědu dostala Anthroposofická společnost ono centrum, z něhož může být anthroposofická práce v jednotlivých zemích oživována a dále rozvíjena.

V posledních letech svého života se Steiner zaměřil na přednáškové kurzy zabývající se lékařstvím a biodynamickým zemědělstvím. Anthroposofická medicína se opírá především o znalost souvislostí mezi nerosty a rostlinami na jedné straně a orgány lidského těla na straně druhé. Do pochopení nemoci je třeba zahrnout i osudové souvislosti a zejména způsob sepětí jednotlivých článků lidské bytosti, tj. fyzického těla, organismu životních sil, duševní bytosti člověka a jeho já. (Dostal, 2000:29) Anthroposofická medicína tedy chápe nemoci v kontextu osobního vývoje člověka. Vlastní příčinou nemoci nejsou v jejím pojetí vnější faktory (např. infekce), ale neschopnost člověka vyrovnat se s nimi. Články lidské bytosti mohou být spojeny disharmonicky. Léčení zahrnuje vliv na všechny složky.

Podobně též u biodynamického zemědělství je východiskem duchovní zření problematiky. Jedná se o alternativní formu hospodaření, při níž hlavní podstata spočívá nikoliv ve vysoké výnosnosti, ale především ve vypěstování rostlin, zbavených od všech škodlivin a zajištění neustálé hojnosti a kvality

úrody. Má se toho dosahovat mimo jiné i respektováním kosmických a pozemských přírodních rytmů.

28. září 1924 měl Rudolf Steiner svoji poslední přednášku. Vyčerpanost, která se ohlašovala již od ledna roku 1923, uvrhla Rudolfa Steinera na lůžko, kde i přesto pokračoval ve své práci. (Lindenberg, 1998:156) Podílel se na dokončování devět metrů vysokého sousoší, znázorňujícího Krista mezi Luciferem a Ahrimanem¹³. Zejména však pracoval na své autobiografii nazvané *Mein Lebensgang (Běh mého života)*. Jeho poslední dílo však již zůstalo fragmentem. Rudolf Steiner 30. března 1925 zemřel.

¹³ O těchto dvou nadpozemských mocích bude v souvislosti s anthroposofií a mysterijními dramaty ještě řeč. Stejně tak zmiňovanému sousoší se práce více věnuje v kapitole o Goetheanu.

MYŠLENKY RUDOLFA STEINERA A JEJICH SOUVISLOST S ANTHROPOSOFIÍ

Jak již bylo v předchozí kapitole naznačeno, zabýval se Rudolf Steiner po celý svůj život myšlenkami zaměřenými na člověka, možnostmi sebepoznání a poznání světa jako celku. Souhrnem jeho nejzásadnějších tezí je duchovní nauka anthroposofie, která má být, jak již samotný název naznačuje, především moudrostí o člověku (Štampach, 2000:22), přesněji řečeno, vědomím svého lidství. (Lindenberg, 1998:142) Anthroposofie jako duchovní věda musí být založena na vědeckém přístupu, který je společný jak přírodní, tak duchovní vědě. Přírodní věda se zabývá smyslově postřehnutelnými jevy přírodních říší a rozlišuje mikroskopicky malé oblasti a makroskopicky velké a vzdálené objekty. (Bühler, 2004:15) Duchovní věda chce stejným způsobem činit objektem svého bádání to, co smyslům není přístupné, tedy to nadsmyslové, duchovní v přírodě. (Bühler, 2004:20) Anthroposofie se zabývá především otázkami po duchovním původu člověka, jeho vlastní podstatě a smyslu věcí, jakož i po existenci a svébytnosti vyšších světů, je tedy jakousi „cestou k sebeuvědomění a k duševním výsledkům pozorování podle přírodovědecké metody.“ (Bühler, 2004:15) Podstata anthroposofie vychází z teoretického základu teorie poznání ve filozofických dílech Rudolfa Steinera. Je proto nutné zmínit jeho základní myšlenky související s poznáním člověka.

Trojčlennost lidského organismu

Rudolf Steiner ve svém pojetí člověka přichází k závěru, že lidská bytost nemá jenom dvě podstatně odlišné složky, jak tomu bylo určeno křesťanskou církví, ale tři : tělo, duši a ducha. Přitom je důležité ujasnit si, jak chápe Steiner to, co nazývá duší. Duše je složkou lidského organismu, která poskytuje člověku jeho ryze osobní prožívání. To, co se děje v nitru člověka, může někdo druhý odhadovat, např. z výrazu tváře nebo slov, ale nikdo to nemůže zakoušet sám v sobě. Duševními zážitky tedy nazývá Steiner ty, které člověk prožívá niterně, osobně, u nichž není možné, aby je sdílel někdo jiný v této podobě a shrnuje je pod pojem lidské duše. (Dostal, 2000:18) Duše se tedy projevuje ryze vnitřními prožitky a je nesouměřitelná s čímkoli vnějším. Jakmile

si člověk toto jednou uvědomí, uvědomí si také, že jakožto bytost tělesná a duševní má podíl na dvou odlišných světech. Pro pochopení duše tedy není rozhodující, že je nehmotná, ale že je nositelem vnitřního individuálního života. (Dostal, 2000:18)

Člověk však, dle Steinerja, může mít ještě vnitřní zážitky zcela jiného druhu a to ty, jakým způsobem chápe zákonitosti světa prostřednictvím myšlení. Tyto zákony nevznikají v mysli člověka, ale jsou něčím, co trvá a působí objektivně ve světě. I větší počet lidí pak může chápat tutéž myšlenku, kterou chápu já. (Dostal, 2000:19) Myšlením má tedy člověk možnost pochopit něco, co nepatří k jeho vlastní bytosti, ale objektivně k vnějšímu světu. Tu složku lidské bytosti, která se může takto spojovat s něčím mimolidským, objektivním, nazývá Steiner duchem. Zde je potřeba zmínit, že myšlení je pouze nejnižší, stínový projev ducha, který však člověku umožňuje, aby si uvědomil i bez nadsmyslových schopností tuto další rovinu existence, vyšší, než je rovina duševní. (Dostal, 2000:20) Souhrnně řečeno, člověk má tedy podle Steinerja tělo, jímž souvisí s fyzickým světem, duši, kterou vytváří svůj vlastní vnitřní svět a ducha, jímž se spojuje s něčím nadsmyslovým, ale nesubjektivním, co trvá a působí ve světě.

Myšlenku trojčlennosti člověka lze nalézt i v předkřesťanských náboženských představách a u antických myslitelů. Jak již bylo zmíněno, byla v evropském duchovním životě definitivně potlačena 8. ekumenickým církevním koncilem v Konstantinopoli v roce 869, kde bylo dogmaticky stanoveno, že člověk se skládá z těla a duše¹⁴.

K porozumění vztahu duševního života k tělu na jedné straně a k duchu na straně druhé, je nutné vycházet z tzv. **trojčlennosti duševního života**, tj. z představování, cítění a chtění. Představování, chtění a cítění se liší stupněm vědomí. Plně vědomě se odehrává pouze představování. Cítění, které však může být mnohem intenzivnější, probíhá v onom vědomí, jaké mají snové představy. Chtění člověk neprožívá vědomě, ale ve stavu, jaký existuje

¹⁴ Jenom ojediněle se v následujících stoletích našli myslitelé, kteří taktéž zastávali trojčlennost člověka, u nás mezi ně patřil např. Jan Amos Komenský. Více viz Dostal, 2000:20.

ve spánku. (Lindenberg, 1998:109) Při tomto členění je však nutné mít na zřeteli fakt, že tyto procesy neprobíhají ani duševně, ani fyzicky souběžně, ale v sobě navzájem¹⁵.

Reinkarnace

Na rozdíl od duše je lidský duch věčný. V lidské duši se však mohou projevit zážitky vlastního já, a tímto zážitkem si může člověk uvědomit, že jeho nejvlastnější bytost pochází z vyššího, nadsmyslového světa a nemá nic společného s prostorem a časem. O lidském já učí Steiner, že trvá i po smrti dále v duchovním světě, kde zpracovává zkušenosti z uplynulého života, mění je v trvalé duchové kvality, ale pak se opět vtěluje na Zemi, aby pokračovalo ve svém vývoji. (Dostal, 2000:20) I Steiner se tedy hlásí k myšlence reinkarnace. Jestliže však především v Indii je myšlenka reinkarnace pocíťována jako výraz trpké nutnosti, jako něco negativního, je u Steinera vnímána jako možnost dalšího vývoje a zdokonalování.

O vývoji světa a člověka

Tato oblast Steinerova zájmu je podrobně popsána v jednom z nejrozsáhlejších Steinerových děl *Geheimwissenschaft im Umriß (Tajná věda v nástinu, 1910)*. Podle Steinerova líčení se člověk nevyvinul ze zvířecích předků, právě naopak, jednotlivé třídy živočichů vznikaly předčasným odštěpením z vývojové linie lidstva. Část bytostí totiž nevyčkala plné vnitřní zralosti pro spojení s hmotným světem, přijala hmotná těla, ale tato těla je uvěznila do nepřekonatelné jednostrannosti, zatímco člověk se spojil s fyzickým tělem až ve chvíli, kdy byl schopen uchovat si i v těle všestrannost. (Dostal, 2000:22) Ve Steinerově pojetí probíhá vývoj jako křivka, nejprve sestupující (tedy ve směru z duchovna do hmoty), potom vzestupná. Člověk se během vývoje spojuje stále těsněji s fyzickým světem a tím ztrácí krok za krokem schopnost vnímat nadsmyslové skutečnosti, ale právě tím dosahuje plného uvědomění sebe sama, své individuality a schopnosti svobodného jednání. Po tomto procesu poznání by se měl posléze v budoucí části svého vývoje ve svém vědomí probudit znovu pro vyšší světy a zapojit se svobodně

¹⁵ Více viz Lindenberg, 1998:109-112.

do jejich činnosti. Tato fáze vývoje začala podle Steinera přibližně kolem roku 1899, kdy člověk opět začal vnímat oblasti nadsmyslna¹⁶.

Otázky dobra a zla

Steinerův pohled na pojetí dobra a zla rozlišuje dvojí typ zla – luciferský a ahrimanský. Oba typy se projeví ve fázi sestupného vývoje lidstva právě vlivem dvou nadlidských duchových bytostí Lucifera a Ahrimana. Pro člověka to znamenalo, že se nedával vést jako dříve podněty těch duchovních bytostí, které mu daly vznik a provázely ho po celý dosavadní vývoj, a tak začal ztrácet někdejší životní jistotu, propadal omylům, strachu, nemocem a smrti. (Dostal, 2000:23) Stále více se nechával strhávat pokušitelskými mocnostmi zla. První z nich, mocnost luciferská, se snažila učinit z člověka bytost naprosto svobodnou, odpoutanou od světských povinností a nezávislou na kosmickém řádu. Ale dle Steinera není tato mocnost ryze negativní – v přiměřenosti je zároveň i dárcem nadšení, tvůrčích podnětů a smyslu pro krásu. Druhá z mocností, ahrimanská, se naopak snaží člověka co nejvíce uvěznit ve fyzických zákonitostech, učinit ho co nejzávislejším na hmotě a odpoutat ho tak od svých božských nadpozemských tvůrců. Ani tato mocnost není však jen výhradně škodlivá – může člověku přinést např. přesné logické myšlení a důslednost, smysl pro pozemský pořádek a pozemskou organizaci.

Protikladem jakéhokoli zla proto není nějaké dobro, ale jiné, protichůdné zlo. Dobro pak tvoří vždycky pozitivní střed mezi oběma extrémy. Například protikladem lakomství jakožto ahrimanské jednostrannosti je marnotratnost (jednostrannost luciferská), zatímco jim odpovídající dobrý sklon leží uprostřed – hospodárnost. (Dostal, 2000:23)

Anthroposofie a její souvislost s křesťanstvím

Svým pojetím pozemské evoluce se Steiner nevzdálil, ba naopak, svou vlastní koncepcí potvrdil obrazné líčení Bible o dávném prvotním hříchu. Božské bytosti, které vedly do doby prvotního hříchu vývoj lidstva, přivolily ve smyslu Steinerova výkladu k útoku luciferských bytostí. Tak se člověk začal vymykat božskému vedení. Nákaza svévole, která tím vnikla do lidské duše,

¹⁶ Více viz Dostal, 2000:22.

se po staletí stupňovala a časem by vedla k zániku lidství. (Dostal, 2000:24) Proto došlo ze strany božských bytostí – těch, které křesťanské náboženství shrnuje do souhrnného označení Bůh – k zásahu. Božská bytost musela v osobě Ježíše Krista vstoupit do lidského těla, projít utrpením a smrtí, aby mohla zůstat navždy přítomna ve světě, v němž vládnu síly zla, a být kdykoliv člověku k dispozici, aby v sobě překonal vliv luciferské a ahrimanské moci. Steiner vidí v události na Golgotě, kde Kristus přemohl síly smrti, ústřední událost celých dějin lidstva¹⁷.

Protože má anthroposofie své kořeny v křesťanství, bývá často chápána jako svobodná křesťanská církev, jejíž duchovní substance může vést k prohloubení chápání křesťanského náboženství. (Bühler, 2004:15)

Anthroposofie má vést člověka především k sebepoznání. Východisko anthroposofického sebepoznání tkví v tom, že svět zrcadlí naše vlastní myšlenky a naše já se stalo samo sebou skrze svět. (Lindenberg, 1998:144) Navíc anthroposofie nachází lidské já tak, že ukazuje, jak se ze smyslového světa člověku zjevují nejen smyslové vjemy, ale také následné vlivy z minulých pozemských životů. Veškeré Steinerovy poznatky z oblasti anthroposofie jsou shrnuty v díle *Anthroposofie*¹⁸.

¹⁷ Více viz Steiner, Rudolf. *Křesťanství jako mystická skutečnost a mystéria starověku*. Česky vydalo nakladatelství Ioanes roku 1998.

¹⁸ Česky vydána v nakladatelství Michael, 1999.

KULTURNÍ VÝVOJ POČÁTKU 20. STOLETÍ, MEZNÍ ROK 1910

V předchozích stránkách jsme se stručně seznámili se Steinerovým životem, jeho základními myšlenkami a aktivitami, kterým se během svého života věnoval. V dalších kapitolách se však bude diplomová práce zabývat pouze jednou z dílčích oblastí Steinerových aktivit a to oblastí spjatou se Steinerovou uměleckou činností, zejména pak jeho vlastní koncepcí uměleckého díla a pojetím jeho jednotlivých složek a působnosti, především v rámci umění divadelního. I Steinerův pohled na umění je ovšem vždy úzce spjat s anthroposofií.

Rudolf Steiner vytvořil svými mysterijními dramaty – *Die Pforte der Einweihung* (*Brána zasvěcení*, 1910), *Die Prüfung der Seele* (*Zkouška duše*, 1911), *Der Hüter der Schwelle* (*Strážce prahu*, 1912), *Der Seelen Erwachen* (*Procitnutí duší*, 1913) - která napsal v rozmezí let 1910- 1913 a která měla svoji premiéru v Mnichově, zcela novou a ojedinělou odnož dramatu s vlastními specifickými znaky. Tuto dráhu zahájil roku 1910, kdy vyšel tiskem první díl jeho tetralogie mysterijních dramát *Brána zasvěcení*. (Aschenbrenner, 1998:132) 15. srpna téhož roku se v mnichovském Schauspielhausu konala premiéra tohoto díla¹⁹. Do děje dramatu, respektive do jeho přede hry a mezihry, zakomponoval Rudolf Steiner otázky týkající se určité duality v tehdejší umění: naturalismu na jedné straně a umění mající spíše symbolistického ducha na straně druhé. Zároveň je zde vyjádřeno vnímání těchto dvou protikladných tendencí společností. Předmětem Steinerovy přede hry a mezihry je dialog dvou přítelkyň o plánované návštěvě divadelního představení. Jedna z nich, Estella, preferuje zobrazení skutečnosti, odraz tehdejší společnosti a životních poměrů prostřednictvím uměleckého díla, je tedy stoupencem uměleckého směru té doby zvaného naturalismus. Při volbě večerního představení proto dává zásadní přednost dílu naturalistickému. Druhá žena, Sophia, je více nakloněna představení

¹⁹ Data a místa premiér ostatních Steinerových dramát: *Zkouška duše* (17.8.1911, Theater am Gärtnerplatz), *Strážce prahu* (24.8.1912, Theater am Gärtnerplatz), *Procitnutí duší* (22.8.1913, Volkstheater).

založenému na vnitřním prožitku a odhalování tzv. vyšších nadsmyslových světů, tedy umění blízkému symbolismu. Vyzdvihuje krásy umění plného symbolů a pohledů do nitra lidské duše i oněch jiných, nadsmyslových světů.

Na úvod bude tedy vhodné krátce zmínit tento tehdejší umělecký svět, jeho vývoj a osobnosti, mezi nimiž najdeme také takové, jejichž myšlenky a koncepce korespondovaly s myšlenkami Steinerovými, popřípadě mohly tyto osobnosti, jakožto v podstatě vrstevníci, Steinerja přímo ovlivňovat či obohacovat.

Období kolem roku 1910 je, jak již bylo výše zmíněno, ve znamení doznívajícího, avšak neustále se ještě v dílech evropských, a zejména německých, autorů, vyskytujícího naturalismu na straně jedné. Na straně druhé ovládaly literaturu i mnohá jeviště směry jako impresionismus, symbolismus či novoromantismus, z nichž poslední jmenovaný se uplatňoval především v německy mluvících oblastech.

V **naturalismu** (jak již sám název napovídá) se autoři děl pokoušeli o co možná nejpřesnější a nejvěrnější odraz vnější skutečnosti a zobrazování lidí v jejich extrémně vyhrocených (často sociálně velmi špatných) souvislostech. Ještě v roce 1910 (tedy v roce vzniku Steinerova prvního mysterijního dramatu) napsal snad nejvýznamnější představitel německého naturalismu Gerhart Hauptmann drama *Die Ratten (Krysy)*, které bylo o rok později uvedeno na scéně. (Hammacher, 1998:12) V něm Hauptmann velmi pravdivě a přesně vylíčil společenské prostředí a poměry velkoměsta, konkrétně Berlína. Podobně jako u jiných naturalistických děl i zde se jedná o zničení života hlavních hrdinů nátlakem sociálních poměrů.

Oproti tomu nové směry jako **symbolismus** byly návratem k iracionální metafyzice, k nitru lidské duše. V těchto uměleckých dílech byl odhalován jakýsi vnitřní svět člověka či existence nadsmyslového světa, které byly zobrazovány pomocí různých symbolů. Za nejtypičtějšího představitele symbolismu vůbec je považován Belgičan Maurice Maeterlinck (nositel Nobelovy ceny za literaturu, kterou získal v roce 1911), jenž proslul především dramatem *Modrý pták* (pocházejícím však z pozdější fáze jeho

tvorby). Se symbolismem ho pojí především jednoaktovky jako jsou *Vnitro*, *Slepci*, *Vetřelkyně* a jiné. Právě roku 1910 zveřejnil další ze svých dramát *Marii Magdalenu* vyprávějící příběh o Lazarově vzkříšení. Celá atmosféra této hry je prostoupená eroticko-mystickým duchem, silným rozvášněním a vnitřními emocemi. Do díla je zakomponována též postava Krista, která ovšem na scéně nikdy nevystoupí, vždy je slyšet jen její hlas, přesto se však v různých motivech objevuje po celou dobu děje dramatu.

Také v německé oblasti je vidět ve sledovaném období v dílech různých spisovatelů vliv symbolismu. Především se jedná opět o nejznámějšího německého představitele naturalismu Gerharta Hauptmanna, který se však ve svých pozdějších dramatech jako jsou *Potopený zvon* či *Haniččino nanebevzetí* přiklání k symbolismu. Vliv a náznaky symbolismu jsou viditelné též u dalšího významného dramatika té doby, Franka Wedekinda, který je ale později známý spíše jako předchůdce německého expresionismu. Pojem expresionismus pochází původně z oblasti malířství, zhruba kolem roku 1910 se však prosazuje jakožto pojmenování nového uměleckého směru právě především v Německu. Podstatou expresionismu je vyjádření vnitřního neklidu, projekce lidských emocí a postojů, pramenících z tušení nezvratně se blížící první světové války a konce lidské humanity. Často se v dílech jedná o velmi subjektivní nahlížení autora, jenž je zakotveno v silném vyjádření pocitu života. Vedle děl s expresionistickými rysy se u Franka Wedekinda však objevuje jedna hříčka s náznaky symbolismu, pocházející z roku 1910 pod názvem *Der Stein der Weisen (Kámen mudrců)*. Jedná se o velmi specifické dílo psané ve verších, v němž jsou současně zahrnuty magie, erotika, vtip či komika s tragikou. Duševní síly se v ději společně vaří v „alchymistickém kotli“ a pronikají do všech směrů okultismu. (Hammacher, 1989:17) Zde je ovšem již vidět jistý posun vnímání symbolismu, neboť je ho zde použito v lehce nadnesené, ironizující formě.

Oba tyto směry, naturalismus a symbolismus, se poměrně často stávaly tématem různých přednášek, článků i diskuzí Rudolfa Steinera, neboť právě v této době (počátkem 20. století) se sám zabýval otázkami vlastní koncepce

ztvárnění uměleckého díla, jejichž výsledkem se staly v 10. letech 20. století Steinerovy mysterijní hry a jejich inscenování. Co se tedy Rudolfa Steinera v posuzování hodnot a smyslu těchto dvou uměleckých směrů a inspirace těmito dvěma směry týká, zamítá naturalismus jako kritiku nepravého umění. Se svojí divadelní koncepcí, bohatou na symboliku barev, významy jednotlivých rekvizit či ztvárnění řeči a pohybu, má jistě blíže k symbolismu. O tom koneckonců svědčí i předehra a mezihra jeho prvního dramatu *Brána zasvěcení*, ve kterých je zřetelně vidět Steinerova náklonnost k divadelnímu představení jakoby v symbolistickém duchu, které nakonec volí Sophia. U všech Steinerových mysterijních dramát lze vidět určité principy převzaté ze symbolismu, je ovšem nutné dodat, že Rudolf Steiner sám nikdy nechtěl považovat svoje dramata za symbolistická²⁰.

Ke zcela novým estetickým koncepcím směřovalo též taneční umění. I ono hledalo nové formy vyjádření a výrazové prostředky. K nejvýznamnějším a prvním moderním reformátorům tanečního umění patří zajisté Isadora Duncanová, která svůj protest proti klasickému baletu vyjádřila již tím, že odložila korzet, trikot a baletní špičky a tančila bosá, zahalená většinou jen do bílé tuniky. (Parr, 1993:27) Silně zapůsobila především svými myšlenkami, v nichž Duncanová odmítala formy projevu soudobého tanečního umění a přinášela principy obrodné, tenkrát až provokující. Základními prostředky byly pro Duncanovou volnost a přirozenost tanečního pohybu, který měl, dle Duncanové, původ v přírodě. Byla proti jakékoliv taneční konstrukci, protože ta stála v cestě volnosti: „Pohyby se nevynalézají, nýbrž objevují.“ (Burian, 1966:67) Z téhož důvodu byla i proti konvenci, jakou byl například kostým. Popřela i klasickým baletem zastávané teze, že centrem pohybu je při tanci střed zad, nacházející se na spodním konci páteře. Místo toho se snažila najít vnitřní impulz, od něhož se tělu sdělují duševní prožitky. V této koncepci vycházela ze dvou základních principů: z ideální krásy lidské postavy a ideální

²⁰ Svědčí o tom Steinerův komentář k jednotlivým postavám a dějům v každém z dramát, v nichž opakovaně zdůrazňuje svůj požadavek, aby postavy i události nebyly chápány jako určité symboly, ale jako reálné duševní zážitky a skutečné prožívání jedinců. Jeho hry měly znázorňovat tzv. duchovní (někdy též spirituální) realismus.

krásy pohybu, jenž je výrazem postavy. Dokázala vystihnout přirozenost pohybu těla osvobozeného od konvenčních gest. Taneční forma Duncanové byla jakási drobná, intimní miniatura, zcela vycházející z tanečnickovy individuality. Tanečník interpretuje jakýkoliv možný námět v drobném, subjektivním dramatu a stává se tak současně tvůrcem i interpretem, v čemž spočívá maximum jeho subjektivnosti. Zpravidla si vybírá již hotové dílo, k němuž cítí vnitřní vztah. Isadora Duncanová požadovala takové taneční umění, které neužívá prostředky klasické techniky. Ta byla pro Duncanovou nepřirozená a tím pádem neplodná. Osvojuje si ji však jako nástroj, jehož prostřednictvím se vyjadřuje emocionalita a jsoucnost tanečníků a tanečnic a tedy přirozený rytmus lidských pohybů. Tanečnickovo dílo je tak gesticky i námětově svobodné a respektuje pouze inspirační zdroj, jakým může být hudba, obraz či poezie.

Desátá léta 20. století jsou v oblasti tanečního umění spjata ještě s jedním významným jménem: Jaquesem-Emilem Dalcrozem a jeho **eurytmikou** (nazývanou též rytmickou dynamikou). Jedná se o systém, který učil žáky zažívat hudbu tak, aby byli schopni fyzicky reagovat na rytmus hudební skladby. Tím žáci vyjadřují své vnitřní stavy inspirované a vyvolané danou hudbou. Pohyb eurytmiky je tedy podřízen hudebním kvalitám, které eliminují tanečnickovu individualitu a vyjadřují pohyb esence a druhové prapodstaty. (Hyvnar, 2000:106) Dalcroze rozvíjel specifický druh výrazové gymnastiky, kterou postava prožívá rytmiku těla a podstatu hudby. Tím jsou zároveň uvolněny duševní a tvůrčí síly, které mohou dále vzrůstat. (Parr, 1993:29) Roku 1910 založil Dalcroze Institut v Hellerau, který se stal centrem jeho pokusů najít prostřednictvím eurytmiky skryté spojitosti těla a duše. Své myšlenky přibližoval okolí četnými přednáškami o podstatě a významu eurytmiky, vycházející částečně z principu řeckého tance a jeho významu. „Základní myšlenkou bylo a zůstalo rovnoměrné, jednomyslné spolupůsobení jednotlivých elementů (tanec, zpěv, instrumentální hudba a deklamace), které vedly k celkové harmonické účinnosti [...] Jakékoliv přehánění bylo odsouzeno. Duchovní výchova musela držet krok s tělesným cvičením. Při duchovním

vzdělávání bylo současně dbáno na harmonii linií, plastickou krásu těla a nejurozenější rytmus pohybu.“ (Parr, 1993:30) V podobném duchu pak měla působit i jeho moderní eurytmika. Ta má sloužit k identifikaci člověka v kolektivním obřadu, který je jednotně ovládaný impulzem, rytmem. Jen tímto prožíváním ve společné činnosti, nebo jakési kolektivní duši, bylo možné prožít život jako umění a jako obřad.

Rozsáhlé změny v tanečním umění tu byly obšírněji zmíněny hlavně proto, že tento obrat k duchovnosti a přirozenosti, až očištěnosti lidského těla při tanečním projevu mají jistou podobnost se Steinerovou tzv. viditelnou, zjevnou řečí, **eurytmií**. Ta se stala jako metoda postupně neodmyslitelnou součástí nejen jeho mysterijních dramát, ale všech inscenací nastudovaných v centru Anthroposofické společnosti v budově Goetheanum ve švýcarském městě Dornachu .

Aby se však zcela završila tato kapitola týkající se pro Steinera nových inspiračních zdrojů, je potřeba zmínit ještě v krátkosti změny v oblasti vizuálního umění. I v malířství nastává posun od zachycování reálného světa či objektu směrem k duchovnosti a vnitřnímu subjektivnímu nazírání. Roku 1910 přišel do Paříže z Ruska Marc Chagall, který měl svými atypickými obrazy jeden z nejtrvalejších vlivů na evropský umělecký i duchovní život. (Hammacher, 1989:19) V jeho obrazech se mísí prvky židovské mystiky, mytologie, legend a pohádkovosti, čímž vytvářejí vnitřní svět imaginace. Též malíř Vasilij Kandinskij popisuje ve svém umělecko-filozofickém spise *O duchovnosti v umění* (1911) proces opouštění vnější, smyslové skutečnosti a následný obrat „dovnitř“, do nitra, což poté transformuje do svých obrazů. V nich zanechal zobrazení vnějšího smyslového světa a zdůrazňuje spíše formu jako takovou. Forma je, dle Kandinského, vnějším vyjádřením vnitřního obsahu. V jeho obrazech není tedy podstatné, co se vyjadřuje, ale jak. Tím provedl odloučení umění od vnějškem determinovaného, smyslově vnímatelného světa. Umění se tak stává zviditelněním duchovních a duševních zkušeností v neustálém napjatém vztahu s vnějším, předmětným (věcným) světem. (Hammacher, 1989:20)

V této souvislosti je potřeba poukázat též na výrazně anti-naturalistické reformátory divadla jako byli Adolphe Appia (který byl v úzkém kontaktu s Dalcrozem a podstatnou část principu jeho eurytmiky převzal do své koncepce herce-tanečníka), Peter Behrens, Edward Gordon Craig nebo Georg Fuchs. Jejich základní inscenační principy směřovaly k opětovnému navrácení k prvopočátku zdroje divadelnosti, v němž měli herci i diváci „splynout“ při této společné komunikaci a při tom zažít duševní očištění. (Parr, 1993:30) K tomu měly posloužit do té doby zcela neobvyklé prostředky jako stylizovaný způsob řeči, výrazně prokomponovaná rytmicko-taneční forma pohybu, jakož i redukováná jevištní scéna. Charakteristickým prvkem byla důležitost slova a člověka, jak herce, tak diváka, v tomto stylizovaném prostoru. Tento prostor byl pojat zcela prostě, často jen symbolickými předměty a barevnými oponkami. Svou koncepcí měl ke Steinerovi nejbližší Adolphe Appia. Jeho hlavním cílem byla harmonie všech scénických a divadelních výrazových prostředků, jakož i požadavek možnosti neustále se pohybujícího a proměňujícího divadelního prostoru.

Doba vzniku mysterijních dramát tedy spadá do doby radikálních kulturních, duchovních, avšak i sociálně-politických změn, které posléze vyústily v první světovou válku. S rozvojem těchto hlubokých změn v životních podmínkách, předurčeným hospodářskými, vědecko-technickými a společenskými převraty, které v celém středoevropském prostoru postupně vyvolaly různé reakce, se projevovaly též protikladné tendence a střety různých proudů a směrů tehdejšího umění. Odvrácením se od vnější skutečnosti dosáhl proces vývoje umění nové podoby. Umělci období mezi rokem 1900 a první světovou válkou tedy nechtěli zobrazovat jen věci smyslově vnímatelné, ale především zachytit ono nadsmyslové, co je skryté za těmito smyslově poznatelnými věcmi a právě to umělecky vyjádřit ve svých dílech. Stejně tak učinil též Rudolf Steiner.

VLIV JOHANNA WOLFGANGA GOETHEHO A RICHARDA WAGNERA

Jsou známy dvě osobnosti, které nepatřily k současníkům Rudolfa Steinera a které ho přece dokázaly zásadním způsobem ovlivnit a inspirovat a k nimž se vždy opakovaně ve svých spisech a přednáškách hlásil: Johann Wolfgang Goethe a Richard Wagner.

Jak lze vyčíst z první kapitoly této práce, vliv Goetheho byl patrný již v době, kdy Steiner ještě studoval a byl na základě doporučení svého profesora dějin literatury na Technické univerzitě ve Vídni přizván do Německa, aby se podílel na přípravě souborného vydání Goethových, především přírodovědných spisů. Odtud se začala formovat Steinerova koncepce smyslově vnímatelného světa jako protikladu ke světu takovému, který je našim smyslům skrytý a kterého je možné poznat pouze odhalením určitých přírodních zákonitostí, jakož i vztah mezi duchovnem a přírodou a postupné odhalování a chápání jejich podstaty. Při studiu Goethových přírodovědných děl Steiner objevil, že Goethovo zkoumání přírody spočívá ve svých principech a cílech v možnosti pochopit zákony organické přírody na základě pozorování a smýšlení o ní. Goethe se snažil vnímat každý organismus jako princip celistvosti. Základem při pozorování přírody pro Goetheho byla tzv. **myšlenka metamorfózy**, kterou často vysvětloval na příkladu rostliny. Podstatou této metamorfózy bylo, že v každé jednotlivě oddělené části rostliny se odráží celá rostlina a při pečlivé koncentraci i jen na jednu její část lze odhalit a poznat rostlinu v její celistvosti. (Bühler, 2004:30) Do jisté míry tak Goethe převracel badatelskou metodu tehdejších vědců, neboť označuje jednotlivé části daného objektu za tvůrčí princip odkrytí jeho celku a tím i podstaty. Hlavní smysl Goethova zkoumání přírody je tedy spojen s principem důkladného, pečlivého pozorování jako nejvýše ceněné hodnoty. Dle Goetheho je ve všech odvětvích vědy podstatnější pozice pozorovatele než samotného předmětu či objektu pozorování. (Parr, 1993:73) Člověk pak, jakožto hlavní nositel a představitel těchto principů, v jakémkoliv svém projevu či díle, v každé jeho části, odhaluje

svoji osobnost jako celek. Goethův způsob poznávání tedy umožňuje zkoumání podstaty všeho živého a organického, i když často na první pohled našim smyslům skrytého, a současně tím naznačuje pomyslný most mezi přírodou a duchem. Jedná se o rovnovážný vztah přírody a lidského ducha charakterizovaný Goethem jako „manifestace tajných zákonů přírody“. Tento vztah pak Goethe uvádí do souvislosti s uměleckým dílem: „Dokonalé umělecké dílo je dílo lidského ducha a v tomto smyslu také dílo přírody.“ (Parr, 1993:73) Umělecké dílo jakožto originální, svobodný výtvar člověka je odrazem jeho duchovnosti. Jinak řečeno, umělecké dílo je přirozeným osvojením si duchovna člověka, které se projevuje při pečlivém pozorování přírody, do níž člověk zároveň při tomto důkladném nazírání proniká a tím dává prostor svému nejen badatelskému, ale i duchovnímu rozvoji. Každé umělecké dílo pak odkrývá tajné, skryté zákony přírody. Vše zde uvedené dokazuje, že Goethe zdaleka nebyl jen básníkem. Byl i významným badatelem v řadě vědeckých oborů a udržoval korespondenci s mnoha špičkovými vědci své doby. Tyto své vědecké poznatky však často vnášel do básnické tvorby, někdy je dokonce vyjadřoval ve verších. A stejně tak dovedl své badatelské snahy okrášlit uměleckými impulzy. (Dostal, 1999:63) Z výše uvedených Goethových myšlenek vyplývá jeho přesvědčení, že umění může být dokonce hlubší vykladačkou tajemství přírody než věda. Umění chápal Goethe jako činnost, v níž by se měly odrážet i odhalovat skryté zákony existence.

Rudolf Steiner se, nadšený Goethovými myšlenkami, snažil vzkřísit a dále rozvíjet Goethův přístup k poznání. Poznává, že mu Goethův přístup připadá „jako svítící had, schopný prosvětlit to, co leží pod smyslovým povrchem světa.“ (Steiner, 1979:79) Zmínka hada v citaci Rudolfa Steinera naznačuje jistý odkaz ke Goethově pozoruhodnému dílu, *Pohádce o zeleném hadu a krásné Lili*²¹, o kterém by se tato práce v souvislosti s J. W. Goethem také chtěla zmínit. Důležitost *Pohádky* spočívá nejen v tom, že jsou v ní zakomponovány Goethovy výše zmíněné teze, ale především v okolnosti, že tato *Pohádka* byla pro Steinera důležitým impulzem pro vznik jeho prvního

²¹ Nadále zkráceno a v textu používáno pouze jako *Pohádka*.

mysterijního dramatu, *Brány zasvěcení*, a jejíž některé postavy a kompoziční principy, jako je podzemní chrám či pohádkovost o sobě, Steiner volně do tohoto dramatu převzal.

Pohádka byla napsána kolem roku 1795 a tvoří závěr souboru sedmi novel, nazvaného *Rozmluvy německých vystěhovalců*. Vzbudila tehdy obdiv přicházející romantické generace a podnítila vznik mnoha dalších pohádek, zároveň však již v Goethově době vyvolala první pokusy o duchovní výklad *Pohádky*, které pokračují až do současnosti. Sám Goethe totiž naznačil, že nejde jen o nezávaznou básnickou hříčku. Oč tedy jde v oné *Pohádce* a jaké interpretace je možné z ní vyčíst? Podstatou *Pohádky* obecně je, aby osmnáct postav v ní vystupujících, které se často objevují v ději zcela náhle, bez předchozího seznámení čtenáře s nimi, čímž způsobují rychlé zvraty situací děje, ve „vzácném okamžiku“ určitým způsobem společně dovršily tvořivý proces vedoucí k dokonalosti světa. Každá postava má v díle svoje důležité postavení v rámci celku, nese svůj úkol či poslání. Všechny postavy, ať již svým zpřítomněním nebo samotnými činy, pak dohromady vytvářejí kauzální řetězec, díky němuž může být dílo dovršeno. Každá postava, každá věc je zároveň specifickým znakem důležitým pro hledání konečného cíle, jímž je dovršení dokonalosti. Především postava hada, jeho sebeobětování umožňující vzkříšení Jinocha, další z postav, a následná proměna hada v kruh svítivých drahokamů tvoří jádro *Pohádky*. Zbytky hada v podobě drahokamů se totiž následně stávají základními pilíři mostu, spojujícího dva dříve neslučitelné břehy. Ve stejný okamžik vystoupí z hlubin země posvátný chrám, sídlo krásné Lilie, zastupující v díle ideál ideálů, a Jinocha, který ve hře symbolizuje sílu lásky. Tento akt znamená ono dovršení procesu dokonalosti a celistvosti. Důležitým symbolem *Pohádky* je sklenutí mostu přes tyto dva břehy, nejčastěji interpretované jako dva světy: První je náš smyslový svět, který zachycujeme a řídíme především rozumem. Je zde však odvěká touha proniknout do světa za „řekou“, do říše „krásné Lilie“, do říše tajemných, hlubších zákonitostí, které nejsou běžným rozumem postižitelné. Most pak umožňuje přechod z jednoho světa do druhého, příležitost proniknout do

nadsmyslové říše. Tato cesta do nadsmyslového světa, jeho poznání a odhalení skrytých hodnot bylo v podstatě celoživotním úsilím Rudolfa Steinera, který se navíc rozhodl předat svoje poznatky a zkušenosti dalším generacím. Jedním z prostředků této cesty zasvěcení měla být též jeho mysterijní dramata. Sám Rudolf Steiner chápe *Pohádku* jako „básnické zobrazení oné nejzávažnější proměny lidské duše, k níž dochází, když lidské vědomí procítá ze smyslové existence k nadsmyslové, a člověk v důsledku toho dává svůj život cele k dispozici světu a Bohu.“ (Steiner, 1979:105) *Pohádku* Steiner tedy považuje za umělecké vodítko pro možnost „zasvěcení“. Právě proto se Goethova *Pohádka* vedle *Fausta* stala Steinerovi největší inspirací pro tvorbu svých vlastních, tzv. mysterijních, dramát.

Druhý jmenovaný, Richard Wagner, upoutal Steinera zejména svou ideou souborného uměleckého díla (v originále *das Gesamtkunstwerk*) a zpracováním v podstatě celé germánské mytologie do svých hudebních dramát v době, kdy se již Steiner coby divadelní kritik i sám aktivní divadelní činitel zabýval funkcí, záměrem i ztvárněním divadelního představení. Rudolf Steiner považoval Wagnera nejen za vynikajícího hudebníka, ale též za opravdového duchovního vědce, jehož základním přesvědčením je okolnost, že za naším smyslově zachytitelným světem existuje ještě neviditelný svět, do něhož však člověk přece jen může určitým způsobem proniknout. Richard Wagner tuto cestu podnikl jakožto hudebník na základě svého přesvědčení, že hudba není pouze jakýmsi doplňkem existence, ale že se jeví jako prostředek odhalování dalšího světa, který nám zcela jiným, specifickým způsobem objasňuje souvislosti. Pokud člověk dokáže tuto podstatu hudby přijmout do svého nitra a následně prožít, získá tím určitou jistotu a orientaci ve svých pocitech. Pro Richarda Wagnera byly tóny „vnější“ hudby, té, kterou pomocí sluchu bezprostředně vnímáme, prostředkem vyjádření „vnitřní“ hudby, tj. duchovního vyznění světa a světem pulzující harmonie: „V nástrojích se reprezentují základní prvky božského díla stvoření přírody a lidstva; to, co vyjadřují, se nikdy nemůže stát jasně určeným a stanoveným, neboť opět

dávají člověku ony prvotní pocity, kdy z chaosu začalo vystupovat první umělecké tvoření v době, kdy však ještě samo umění neexistovalo.“²² (Steiner, 1999a:162)

Zajímavým v tvorbě a myšlenkách Richarda Wagnera je též fakt, že chtěl objevit určité místo, v němž by se mohly jím zobrazované mýty a legendy prezentovat a nabýt tím největšího efektu a dojmu z představení. Tyto myšlenky dovršil ve své koncepci Bayreutských slavností. V Bayreuthu byla postavena budova, v níž se uvádělo pouze Wagnerovo dílo. Největšího ohlasu dosáhla jeho mytologická tetralogie *Prsten Nibelungů* a *Parsifal*. (Dellin, 1983:52) Wagner i v tomto ohledu zajisté ovlivnil Rudolfa Steinera, který na počátku 20. století učinil prakticky stejný krok, když nechal ve švýcarském městě Dornachu postavit kopulovitou budovu Goetheanum, určenou především pro inscenování Steinerových mysterijních dramát a Goethova *Fausta*, kterého Rudolf Steiner považoval za vrchol dramatiky zabývající se mystikou a nadpozemskými světy vůbec. Goetheanum se však stalo především centrem Anthroposofické společnosti a shromažďovacím místem, kde se konaly různé anthroposofické přednášky pro širokou veřejnost. Steiner tato „vyvolená“ místa přirovnává k pradávnejší lidské minulosti, ke starověkým národům, u nichž vždy existovala ona posvátná, mysterijní místa, chrámy a školy. Všude bylo mystérium konané v daném vyvoleném prostoru základem pozdější kultury a jehož součástí vždy byly prvopočátky náboženství, vědy i umění, které se od sebe postupně během vývoje lidstva oddělily. Podstatou mystéria bylo prožít tyto tři aspekty v celistvosti a ozřejmovat tím člověku různé hádanky světa. Prostřednictvím mystéria měly též k lidem sestupovat vyšší duchovní síly. Rudolf Steiner ve svých přednáškách předkládá a obhajuje svůj názor, že i Richard Wagner učinil tento krok zpět do minulosti, do časů pradávnejších mystérií a provedl při něm opětovné sloučení těchto oddělených oblastí (náboženství, vědy a umění) v jeden celek. Učinil tak

²² Citace pochází z Wagnerovy novely *Pout' k Beethovenovi* (*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*), která vznikla v letech 1840 a 1841, kdy Wagner pobýval ve Francii. Tento spis vypráví poetickou formou o mladém muži, který se vydal pěšky do Vídně, aby mohl mluvit s Beethovenem. Vylíčení jeho cesty je velmi humorné, ukazuje však zároveň hlubokou úctu k mistru.-Citaci předchází zajímavé porovnání orchestrální hudby a hudby vycházející z pocitů a nálady jednotlivce.

spojením hudby a dramatického znázornění daného příběhu a tím docílil oné celistvosti. Dle Steinera Richard Wagner věřil, že byl povolán, aby opět uskutečnil spojení těchto oblastí prostřednictvím svého umění, které, jak již bylo zmíněno, nazýval „das Gesamtkunstwerk“, v němž se jedná o sloučení všech prvků umění do celistvé jednoty. (Steiner, 1999a:165) I Richard Wagner, podobně jako Rudolf Steiner, byl při své tvorbě inspirován dvěma historickými uměleckými osobnostmi a to Williamem Shakespearem a Ludwigem van Beethovenem. V Shakespearovi totiž viděl dramatika, který v obdivuhodné vnitřní celistvosti přináší na jeviště lidské činy a skutky, které se pak ukazují v jeho, vynikajícím způsobem propracovaných, vnějších dějích. V Beethovenovi viděl naopak umělce, který ve stejně obdivuhodné vnitřní celistvosti dokázal vyjádřit to, co se odehrávalo v lidském nitru, co však (na rozdíl od Shakespeara) nepřechází do vnější akce, ale zůstává uchováno jako právě prožitá emoce v lidském nitru. Její prožití může mít vliv i na průběh oné vnější události. A právě tyto dva způsoby uměleckého znázornění byly tím, co chtěl Wagner dále následovat a rozvíjet. V každé události, ději či skutku existuje vždy jistý emocionální prožitek, který se nachází v lidském nitru jako zprostředkovatel těchto vnějších akcí, avšak nemůže být při komunikaci postav verbálně sdělen. Toto nitro lidských pocitů a prožitků se však může vyjádřit prostřednictvím hudby a neustále pak setrvávat v jednotlivých motivech hudby. Co tedy nemůže být navenek sděleno dramaticky, je realizováno v hudbě. Co není možné znázornit v hudbě, přechází do vnější akce. Richard Wagner tím učinil syntézu mezi Shakespearem a Beethovenem. (Steiner, 1999a:167) Z této základní myšlenky se rozvíjela koncepce souborného uměleckého díla, v němž chtěl Steiner navíc prostřednictvím mýtů a legend zobrazit vývoj lidstva i lidstvo jako takové.

Pro Steinera tak nemohl zůstat Richard Wagner zcela obyčejným, všedním umělcem, neboť podobně jako v mystériu dokázal ve svém souborném uměleckém díle nejhlubší pocity, které člověk může prožít, vyjádřit všemi prostředky umění. Navíc ve své hudbě zprostředkovává poznávání pradávného světa a tím obrozuje tradici mýtů, legend a mystérií, v nichž

dokázal osvětlit nejhlubší zákony, jakož i podstatu tohoto nepoznaného světa. Ve všech svých dílech, především však v jeho vrcholném, tetralogii *Prsten Nibelungů* a výsostně pro bayreutské slavnosti původně určeném *Parsifalovi* ukazuje, jak tyto zákony přechází a působí v ději z člověka na člověka a stejně tak se má stát u samotných diváků při prožívání daného uměleckého díla.

Nejen že byl Richard Wagner pro Rudolfa Steinera zajisté inspirací, důležitou pro Steinerovu divadelní činnost a praxi, ale v jistých ohledech mají též mnoho společného v osobním životě. Podobnost obou osobností je totiž vidět i v jejich kritice soudobého umění, určité kontroverznosti a reformátorství v jejich, tehdy neobvyklých, principech divadelního umění a s tím mnohokrát spjatým nepochopením a výtkami ze stran svých současníků.

STEINEROVO POJETÍ DIVADLA

Rudolf Steiner, jak již bylo v první kapitole zmíněno, byl od mládí aktivní coby spisovatel s velkým zájmem o divadelní a kulturní život tehdejší doby. Již roku 1888 byl známým divadelním recenzentem a redaktorem *Deutsche Wochenschrift* (*Německý týdeník*) ve Vídni a poté v letech 1897-1899 se stal v Berlíně vydavatelem *Magazins für Literatur* (*Magazíny pro literaturu*) vycházejícími s přílohou *Dramaturgische Blätter* (*Dramaturgické listy*) a též spolupracovníkem a členem Berliner Dramaturgische Gesellschaft (Berlínské dramaturgické společnosti). A právě tato společnost přivedla Steinera k divadelní praxi. Podílel se na přípravách koncepcí pro inscenace a účastnil se jednotlivých zkoušek. V roce 1898 nastudoval společně s dramatikem Ottem Erichem Hartlebenem Maeterlinckovo drama *L'Intruse* (*Vnitro*). Ve Vídni, Výmaru a Berlíně vycházely mezi roky 1889-1900 Steinerovy rozsáhlé články, týkající se divadelně-politických a divadelně-teoretických témat, dále pak recenze a kritiky dramatických děl, inscenací či dokonce osobností samotných autorů a herců²³.

Od roku 1907 začal Rudolf Steiner sám s vlastními prvotními pokusy režírování divadelních představení. Při příležitosti každoročně pořádaného Kongresu federace evropské sekce Theosofické společnosti²⁴ zinscenoval v roce 1907 *Das heilige Drama von Eleusis* (*Posvátné drama eleusinské*) a v roce 1909 *Die Kinder des Luzifer* (*Luciferovy děti*). Autorem obou dramát byl francouzský básník Eduard Schuré (1841-1929). Ačkoliv Schuré svoje hry, sdružené pod společným názvem *Theater der Seele* (*Divadlo duše*)²⁵, koncipoval pro jevištní zpracování, řadí se dnes tato díla spíše mezi knižní dramata. Kromě Steinerových inscenací v rámci theosofického kongresu bylo uvedeno jen jediné Schurého dílo – *Roussalka* a to v Paříži roku 1905. (Parr, 1993:87) Steiner však v Schurém viděl zástupce magického, intuitivního a

²³ Více viz Steiner, 1960.

²⁴ O kongresech lze dohledat více v knihovně Anthroposofické společnosti, Petržilkova 2485/44, 158 00 Praha 5-Stodůlky.

²⁵ Další informace o tomto díle nedohledány.

transcendentálního divadla ve světě racionalismu. (Aschenbrenner, 1998:121) Steinerja a Schurého spojovala společná myšlenka původu divadla. Cílem obou bylo nahlížet na prapodstatu inscenace zároveň jako na kultické místo, ve kterém právě probíhá zasvěcovací rituál. Hlavním úmyslem bylo navrácení dřívější jednoty mezi herce a diváky, zažívající stejnou měrou dané představení a jeho „zasvěcovací poslání“. Za největšího nepřítele „hluboce vnímaného pojetí“ kulturního zážitku považoval obzvláště Schuré vládnoucí racionalismus, který odvádí diváckou mysl od pravého intuitivního a emotivního prožití inscenace. Schuré dokonce vytvořil vlastní divadelní model, dělící se na tři okruhy: divadlo lidu, uskutečňující se v předměstích, divadlo městské a divadlo elity. Cílem každého okruhu však měla být vždy religiózní iniciace diváků. Tento model byl zamýšlen jako nová forma společenské hierarchie. (Aschenbrenner, 1998:122) I když se Steiner později od Schurého koncepce a jeho dramatických kvalit distancoval, je důležitá jeho návaznost na Schurého myšlenku paralelnosti umění a religiozity. V letech inscenování Schurého děl v rámci theosofických kongresů se postupně rozvíjela koncepce Steinerova mysterijního divadla. Jeho kulturní aktivity v tomto období (1907-1909) lze považovat za počáteční stadium vlastní vize mysterijního divadla.

Jak již bylo uvedeno, východiskem Steinerovy teoretické koncepce umění se stalo Goethovo učení a celkově estetika německé klasické literatury 18. a 19. století (Schiller, Jacobowski, Hamerling). V ní byl Steiner okouzlen především jednoduchostí, jasností a pravdivostí při ztvárnění uměleckého díla. Umění je pro Steinerja prostředkem zobrazení nebo též ukazatelem cesty k lidské schopnosti uvědomit si svoje myšlenkové pochody. Umění má tedy schopnost zviditelnit myšlenku a tím ukázat pravdivé, avšak za běžných okolností skryté, jevy naší existence. Úloha umělce je, dle Steinerja, podobná vědci. Oba se musí ponořit do skrytých zákonitostí a technik přírody, kde poznávají její univerzálně platné zákony a z nich pak mohou nadále čerpat či tvořit. S tím je též spojeno Steinerem požadované vědomí religiózního poslání umělce ozřejmující božské zákonitosti. Steiner v umění vyžadoval opětné sjednocení vědy, umění a náboženství, stejně jako tomu bylo v dávnověku v dobách

mysterijních kultů a jejich obřadů. Za svůj vlastní úkol jakožto divadelního reformátora si Steiner vytyčil navrácení divadla ke svým skutečným kořenům, odkud se postupně rozvíjelo. Šlo o navrácení k již zmíněnému kultu a rituálu, jež jsou oba spjatý s náboženstvím a vírou. I ve Steinerových mysterijních dramatech je vždy zastoupeno jejich spirituální a religiózní mystické poslání²⁶. Herci, kteří pak v těchto dílech vystupovali, měli dle Steinera zastávat zároveň funkce podobné kněžím.

V divadle jako takovém viděl Steiner „umělecký institut“, jehož hlavní funkcí je zobrazení duchovní skutečnosti, která je znázorněna pomocí divadelního představení. Ojedinělost divadla spočívá také v jeho enormní působnosti na obecenstvo, v němž je schopno vyvolat umělecký prožitek a zážitek. (Aschenbrenner, 1998:124) Dle Steinera se však divadlo musí vyhnout jakýmkoliv sociálně kritickým či politickým úmyslům.

Taktéž morální funkci divadla nechápal Steiner v schillerovském slova smyslu. Divadlo tedy nepovažoval za morální, nýbrž za uměleckou instituci, v níž samo umění pracuje dle vlastních zákonitostí, odvozených z přírody. V tomto pohledu přímo vychází z Goetheho a jeho pojetí umění v souvislosti s přírodou²⁷. To znamená, že umění musí být zároveň skutečné a přirozené jako zákonitosti v přírodě. Jen tak může celým dílem vyzařovat opravdový vnitřní umělecký prožitek. (Aschenbrenner, 1998:124)

V inscenování dramatického díla pak Steiner kladl zvláštní důraz na formu jazykového projevu propojeného se zvláštním pohybovým uměním - **eurytmií**, a na speciální uspořádání a použití jevištního prostoru, kostýmu či osvětlení. Zvláštní pozornost byla přikládána výběru dramatiků a jejich děl, která by bylo možné na základě obsahů aplikovat v duchu Steinerových tezí z hlediska anthroposofie. V první řadě se jednalo o cyklus mysterijních dramát samotného Steinera a Goethova *Fausta*, dále pak díla švýcarského básníka a anthroposofa Alberta Steffena²⁸ a dalších.

²⁶ Pojmem spirituální se rozumí duchovní poslání, spjaté se subjektivitou a nitrem člověka, pojmem religiózní náboženské, osvětové poslání zprostředkované pomocí mystéria.

²⁷ Zmíněno v kapitole Vliv Johanna Wolfganga Goetheho a Richarda Wagnera.

²⁸ Albertu Steffenovi je v této práci věnována samostatná podkapitola.

STEINEROVY INSCENAČNÍ PROSTŘEDKY

Nová interpretace jednotlivých inscenačních prostředků je vždy důležitá pro pochopení Steinerova cyklu mysterijních dramát. Každý z těchto prvků též podporuje samotný průběh představení. Řeč, pohyb, světlo, kostýmy, scéna, vše je podřízeno pravidlům anthroposofie.

Třemi základními složkami předpokládané nové koncepce pro celkové jevištní vyznění jsou však pro Steinera pokaždé **divadelní hra** jako taková²⁹, **jazykový projev** a **eurytmie**.

Při představování jednotlivých složek inscenace v této kapitole vychází diplomová práce především ze studie Steinerovy knihy *Sprachgestaltung und dramatische Kunst (Ztvárnění/Tvorba řeči a dramatické umění)*³⁰ (1969), kde se její autor velmi podrobně věnuje těmto jednotlivým složkám a jejich funkčnost při praktickém využití dokazuje mnohými ukázkami či příklady.

Jazykový projev

Jazykovým projevem, čili ztvárněním řeči se Rudolf Steiner zabývá v první části své knihy *Ztvárnění řeči a dramatické umění* nazvané *Über die eigentliche Sprachgestaltung (O vlastní tvorbě řeči)*.

Jazykový projev hraje v divadelní koncepci Rudolfa Steinera centrální roli. Řeč je zde chápána jako prostředek vyjádření ducha. V každém jazyce a jeho slovech, ve všech slabikách a hláskách se vždy odráží pocity člověka doplněné gesty a pohyby. Pro vyjádření každé hlásky je vždy použito určitého pohybu. Ovšem, jak sám Rudolf Steiner uvádí, nikdy se nejedná o pohyb stereotypní, ustálený, který je zároveň v daném okamžiku nezaměnitelný

²⁹ Té se věnovala předchozí kapitola.

³⁰ Toto dílo nebylo dosud přeloženo do češtiny. Dvojitý překlad slova *Sprachgestaltung* vychází z doslovného překladu významu tohoto slova jak je tomu v prvním případě (*Ztvárnění řeči*), překladu *Tvorba řeči* pak užívá významný český anthroposof Jan Dostal, který se tvorbě řeči a jazykovému projevu dle Steinerových principů již několik let intenzivně věnuje. V této práci však bude nadále používáno prvního případu, více na teorii odkazujícího, překladu.

s jiným pohybem³¹. „Pohybem či gesty se vyvolává celé spektrum nových pocitů, spjatých s jednotlivými hláskami,“ shrnuje ve své knize *Tvořivá řeč*, zabývající se právě tímto přístupem k řeči, Jan Dostal³², v současné době vůdčí osobnost Anthroposofické společnosti na území České republiky. Paralelnost mezi hláskami a gesty přispívají k odkrývání, zviditelňování a bezprostřednímu prožívání ducha projevujícího se ve světě, kosmu i člověku samém. (Parr, 1993:92) Každá souhláska odráží touhu duše zobrazit vnější svět, zatímco samohláska je vyjádřením vnitřního duševního prožívání. **Samohlásky** reprezentují emocionální, subjektivní, vnitřní výrazovou vlastnost, **souhlásky** mají charakter myšlenkového, objektivního, tedy vnějšího významu. Na tomto základě rozlišuje Steiner tři druhy promluvy: lyrickou, epickou a dramatickou.

Lyrická promluva, neboli deklamace, si vyžaduje zdůraznění samohlásek jakožto výrazu nitra, **dramatická promluva**, tedy konverzace, vyzdvihuje souhlásky. **Promluva epického textu**, čili recitace, si žádá rovnoměrné zpracování obou kategorií. Pro herce, kteří se měli stát představiteli procesu zviditelňování jednotlivých hlásek prostřednictvím pohybu, toto pojetí jazykového projevu znamená zcela novou a těžkou úlohu. Řeč tu nesmí být chápána pouze jako prostředek komunikace mezi lidmi, ale především jako nástroj lidské výpovědi, lépe řečeno, výpovědi lidského ducha. (Aschenbrenner, 1998:127) Proto byli představitelé mysterijních her dlouhodobě a pečlivě cvičeni a školeni, aby se ve svém projevu co nejvíce přiblížili lidskému nitru, v němž tento duch spočívá. Jejich projev nebyl častokrát příliš vzdálen pěveckému provedení.

V přednáškách pro profesionální herce rozlišuje Steiner základní typy mluvy. Jde o „základní typy“ asi v tom smyslu, jako Goethe hledal základní (myšlenkově uchopitelné) „typy“ pro podoby zvířat, tedy typy, z nichž by bylo možné vyvodit celé nepřehledné množství příbuzných zvířecích podob, nebo

³¹ Hlásku A je např. možné vyjádřit pažemi, nohama, pohybem do různých stran, velkým či malým, také pouze dlaněmi nebo jen prsty.

³² Janu Dostalovi se budeme v práci věnovat v souvislosti s vlivem anthroposofie na české prostředí.

jako je možné rozpoznat Goethův archetyp rostliny („prarostlinu“)³³ ve zdánlivě nejodlišnějších viditelných rostlinách. (Dostal, 2003:15)

Každý jazykový projev má, dle Steinera, šest různých možností svého vyjádření³⁴.

1) **Mluva působivá**

- nemluvíme jen čistě proto, abychom otvírali ústa a vydávali hlásky, ale v hlásce, slově či větě se může objevit něco, co poukazuje na duševní procesy ukazující se řečí.

2) **Mluva uvážlivá**

- člověk by neměl mluvit jen proto, aby něco říkal, ale měl by vyjadřovat své skutečné myšlenky.

3) **Mluva hledající si cestu proti odporům**

- jde o prozkoumání možnosti pronikat do vztahu s okolím (s vnějškem), jak a

co vyjádřit ve svých otázkách a přáních, to, co může vést duši prostřednictvím

řeči do vnějšího světa; v této fázi ještě chybí jistota, jakým způsobem lze do tohoto vnějšku proniknout, proto se zkoumá, zkouší.

4) **Mluva „odbavující antipatii“**

- řeč se může ve svém projevu stát výrazem nelibosti pro toho, k němuž se obrací. Ten se pak k pronášené řeči vyslovuje na základě svého vlastního duševního vztahu, vztahu antipatie k tomu druhému; jedná se o zcela zvláštní nuanci pro ztvárnění řeči = projevy nesympatie až odporu.

5) **Mluva „utvrzující sympatii“**

- další specifická vlastnost, kterou řeč může mít, v zásadě se jedná o protiklad ku 4).

6) **Mluva vyjadřující ústup člověka k sobě samému**

³³ Více viz kapitola Vliv Johanna Wolfganga Goetheho a Richarda Wagnera.

³⁴ Těchto šesti možností vyjádření řeči pojmenovali a užívali, dle Steinera, již staří Řekové.

- tedy zpět do sebe, tzn. že řeč může znamenat i navrácení se k sobě samému,
odtažení se z okolí³⁵.

Každá z těchto možností je spojena s určitým gestem či pohybem, čili s určitým prototypem hereckého gesta. Tato gesta v sobě opět zahrnují všechny nespočetné možnosti hereckého projevu. Pro **dramatickou promluvu** tedy Steiner doporučuje, aby herec postupoval od gesta ke slovu, tj. aby se gestem inspiroval k tomu typu mluvy, který bude potřeba v určité scéně. Tím se dostáváme ke zvláštní ojedinelosti promluvy ve Steinerových inscenacích. Každý jazykový projev je současně vyjádřen či podpořen tzv. **eurytmickým pohybem**. Tyto dvě vzájemně se doprovázející základní složky v inscenacích Rudolfa Steinera vedou společně k efektu vyjádření zjevné i skryté podstaty daného uměleckého díla.

Eurytmie

Veškeré své poznatky o eurytmii shrnuje Rudolf Steiner v dílech *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie (Vznik a vývoj eurythmie)* a *Eurythmie (Eurytmie)*.

První podněty ke vzniku tohoto nového druhu pohybového umění, eurytmie, byly dány na podzim roku 1911 v Bottmingen u Basileje. Poprvé eurytmii Rudolf Steiner použil v rámci nastudování vlastních mysterijních dramát v roce 1913 na festivalu v Mnichově. Na základě úspěchů v Mnichově ji později rozvíjel v eurytmických kurzech, v rozmezí let 1911 – 1925 pronesl na téma „eurytmie“ kolem 400 přednášek.

Rudolf Steiner pojímá eurytmii jako druh pohybového umění, které formou vnitřních specifických pohybů a gest zachycuje různé kvality tónů a hlásek. Základem eurytmie je recitace nebo hudba, kterou eurytmisté převádějí pohybem a gesty na jeviště. Steiner ji chápal jako „viditelnou řeč“ a „viditelný zpěv“. Východiskem pohybu jsou podle Steinera právě **hlásky a zvuky slov**,

³⁵ Více viz Steiner, 1969:74-92 nebo v české zkrácenější verzi Dostal, 2003:14-15.

jejichž vlastní významová hodnota leží mimo intelektuálně uchopitelný obsah ve skrytu našeho nitra pod prahem vědomí. Vnitřní zákonitosti struktury a vzniku hlásky, slova, větné skladby či tónu přenáší eurytmie do viditelného vnímání a chce tím evokovat názorné, vnitřní prožití. (Parr, 1993:36) Pohyb eurytmistů tedy vychází z hlásek řeči, tj. ze samohlásek a souhlásek a nebo z tónů. Při použití hlásek dochází v našem nitru k neviditelnému „volnímu gestu“, které nabývá v eurytmickém pohybu viditelného výrazu. Každá samohláska a každá souhláska mají svůj specifický pohyb. Podle Steinerovy terminologie se jedná o tzv. **lauteurytmii**³⁶. Převedení tónů a melodie ve vnější pohyb nazývá Steiner **toneurytmii**³⁷. Vychází z přesvědčení, že ve vnějším pohybu lze zachytit vnitřní skryté významy tónů a melodických úseků.

Pod pojmem lauteurytmie tedy Rudolf Steiner rozuměl převedení hlásek ve vnější jevištní pohyb. Herec – lauteurytmista se vcitováním do jednotlivé hlásky, samohlásky či souhlásky, odhaluje a ztvárňuje příslušná vnitřní gesta. Právě lauteurytmii chápal Rudolf Steiner jako tzv. „**viditelnou řeč**“ (v originále „sichtbare Rede“). Na základě rozdílných, výše zmíněných podstat samohlásek a souhlásek pak v pohybu eurytmistů vznikají dvě základní podoby projevu: pohyb charakteristický **výrazovými gesty** při vyjadřování samohlásek a **významová gesta** znázorňující souhlásky. V prvním případě záleží na nepřetržitém rozvíjení pohybu, při kterém se eurytmista aktivně ponoří do svých vlastních pocitů. Naproti tomu v druhém případě musí být souhláska nejprve názorně předvedena a pochopena, aby pak mohla být jako dojem z vnějšího prostředí dotvořena. V celkovém držení těla eurytmisty a v jeho výrazu se odráží tři základní vnitřní stavy člověka: myšlení, cítění a chtění. Přechody a změny těchto stavů se pak plasticky odrážejí ve formě a směru eurytmického pohybu. Stav **myšlení**, kdy člověk přesně ví, co koná a oč se v jeho pohybu jedná, odpovídají přímé linie pohybu. Stav **chtění** se naopak odrazí v zakřivených liniích, jejichž formy mohou mít, podle komplikovanosti, mnoho podob. **Zakřivená linie** značí situaci, při které člověk

³⁶ Více viz Steiner, Rudolf. *Eurythmie als sichtbare Sprache (Eurytmie jako viditelná řeč)*.

³⁷ Více viz Steiner, Rudolf. *Eurythmie als sichtbarer Gesang (Eurytmie jako viditelný zpěv)*.

vlastně nikdy přesně neví, oč se jedná a kam jeho jednání povede. Ve stavu **cítění** se obě linie prolínají.

Dále je důležité zmínit, že vlastní podstata řeči leží, dle Steinera, někde mezi myšlenkou a citem. Mluví o ní jako o tzv. vnitřní recitaci, která se na jedné straně odráží v obsahu jazyka a na druhé straně v jeho čisté zvukové podobě, tj. v toneurytmii.

Toneurytmie znamená převedení **tónů a melodie** ve vnější pohyb na jevišti. Stejně jako v lauteurytmii nalézá herec – lauteurytmista prostřednictvím vžívání se do každé hlásky jí příslušné vnitřní gesto, tak v toneurytmii hledají eurytmisté tato gesta skrytá za hudbou. Steiner chápal toneurytmii jako tzv. **“viditelný zpěv”** (v originále „sichtbarer Gesang“)

Na rozdíl od baletního umění, kde je těžiště pohybu interpreta opřeno především o dolní končetiny, má v toneurytmii pohyb své těžiště v klíční kosti a v lopatkách, čímž přímo ovlivňuje plastičnost celkového ztvárnění. Toneurytmisté převádějí v pohyb nejen výšku tónů, ale i ostatní doprovodné hudební aspekty, tj. dynamiku, takt, rytmus, střídání temp, frázování, melodické vzestupy, charakteristiku durové a mollové tóniny, konsonance, disonance i pauzy. Tyto všechny aspekty by měly být ovládnuty nástrojem těla tak, jako muzikant při hře ovládá svůj nástroj.

Interval oktávy, vzdálenost prvního a posledního tónu ve stupnici, aplikuje Steiner názorně na lidskou postavu, kdy souvztažný poměr dvou hlavních tónů vidí mezi hlavou a dolními končetinami. Lidské tělo je, dle Steinera, „hudební škálou“ pohybující se v prostoru vždy v několika základních směrech: se shora dolů, ze spodu nahoru, ve směru vpravo a vlevo a zepředu dozadu a naopak. Na tomto základě se pak např. tónové výšky vyjadřují pomocí pohybu ramen, rukou, nohou a hlavy ve vertikálním směru nahoru a dolů. V opačném, horizontálním směru, v krocích vpravo a vlevo, zachycuje eurytmista takt. Posledním směrem je směr dopředu a dozadu. Představuje třetí nejdůležitější složku – rytmus. Pohyb dopředu navíc Steiner spojuje s pocity, že se před námi rozprostírá viditelný svět. Dalším nezbytným elementem hudebního

zápisu je pauza, v hudbě značí ticho, v toneurytmii zastavení v pohybu a zklidnění.

Rudolf Steiner podotýká, že existuje mnoho možností, jak ztvárnit eurytmii. Ustavičným procvičováním se nalézají nové a nové varianty a možnosti, jak věci vyjádřit. Je však nutné vycházet ze samotného poznání podstaty eurytmie a jejího následného rozvíjení. S tím však souvisí fakt, že bez orientace a znalostí filozofických idejí anthroposofie lze principům eurytmického ztvárnění jen stěží porozumět. Technikou eurytmie chtěl navíc Steiner dosáhnout oživení pradávného chrámového tance a provést tak renovaci pohybového umění, které tělesným pohybem odkrývalo duchovní skutečnost. „Eurytmie by neměla být ani projevem vůle jak je tomu u moderního baletu, ani vyjádřením subjektivního pocitu života jako ve výrazovém tanci, ale nástrojem pro znázornění duševně-duchovních podstat člověka.“ (Aschenbrenner, 1998:126) Eurytmickým pohybem je tedy možné vyjádřit hluboké a vnitřní pochopení a procítění hudby a řeči právě tím, že ono slyšitelné se adekvátně objevuje ve viditelném. (Parr, 1993:37) Eurytmie je obecně chápána jako umění, které nahlíží na člověka jako na souzvuk těla, duše a ducha. V této trichotomii³⁸ funguje lidské tělo jako „instrument duše“ na základě duchovních zákonitostí. (Parr, 1993:37)

Od roku 1919 se eurytmie začalo využívat také v dramatické výchově (tzv. dramatická eurytmie, „**dramatische Eurythmie**“)³⁹, později s ozdravujícími účinky v lékařství a v pracovním procesu jako tzv. „**Heilseurythmie**“ a tzv. „**Betriebseurythmie**“ .

Vize prostoru

Pojetí jevištního prostoru úzce souvisí u Steinera se samotnou budovou, v níž se měla vybraná, povětšinou mysterijní díla, výhradně odehrávat. Proto

³⁸ Trichotomie = trojčlennost.

³⁹ Dnes existuje po celém světě více než 30 souborů v 15 zemích vycházejících z této tradice dramatické eurytmie. Více viz Příloha 13).

bude důležité paralelně v této části zmínit nejen Steinerovo ztvárnění scény, ale v první řadě především též onu budovu.

Jedná se o víceúčelovou budovu nazvanou **Goetheanum**. První plány k jeho stavbě je možné nalézt již v letech 1907 – 1910⁴⁰. S vlastním projektem se však začalo teprve roku 1911, kdy mělo být v Mnichově (kde tehdy Steiner působil) vybráno vhodné místo pro uvádění jeho mysterijních dramát, která v té době právě vznikala. Rudolf Steiner hledal za velké podpory svých přívrženců takovou architektonickou koncepci, která by odpovídala duchu dramát. Protože se v Mnichově nesetkal s příznivými podmínkami pro realizaci svého projektu, uskutečnil je ve Švýcarsku.

Roku 1913 byl ve městě Dornachu, nacházející se v severní části Švýcarska, blízko Basileje, položen základní kámen pozdější víceúčelové budovy se dvěma kopulemi, která měla sloužit především, jak již bylo zmíněno, pro inscenování Steinerových mysterijních dramát. Zároveň však měla být sídlem Anthroposofické společnosti, kde by v jejím rámci probíhaly také četné kurzy a přednášky. V neposlední řadě šlo o centrum, v němž by mohlo být rozvíjeno Steinerovo nové pohybové umění, eurýtmie. Stavba byla dokončena roku 1919, využívána byla však až od roku 1920. Tato původní stavba Goetheana měla betonový základ, jinak však byla ze dřeva. Pojatá byla jako „vznešené kultické místo, v němž se měly odehrávat slavnostní rituály, jako mysterijní místo, v němž mystéria starověku a novověku opět našla svoji posvátnost.“ (Aschenbrenner, 1998:118) Proto bylo Goetheanum Steinerem označené za chrám, který zároveň v duchu secese znázorňoval sloučení všech církví. (Kšicová, 1998:241)

V myšlence původní stavby Goetheana měly být sloučeny „dva protikladné prostorové světy“. Je tím ukázána koexistence prostoru hlediště a jeviště, kdy každý z těchto prostorů má (zejména) během představení jinou podstatu. Jen oba dva dohromady (právě při své koexistenci) však mohou přispět k opravdovému vyznění díla ve své celistvosti. Jeviště a hlediště tu sice tvoří

⁴⁰ Více viz Steiner, 1982.

oddělené jednotky, ovšem ve stejnorodém vnitřním prostorovém uspořádání, což opět odkazuje k vyjádření smyslu konečné celistvosti.

Nyní však přejděme k samotnému architektonickému ztvárnění Goetheana. Na dvou nestejně velkých, navzájem se prolínajících stavbách ve tvaru válce se klenuly dvě kopule. Tato podoba měla v sobě nést stopy starořeckých budov, kde se předváděla mystéria (např. v Eleusis), raně křesťanských mauzoleí a konečně kopulovitých kostelů východní pravoslavné církve. Při předvádění mysterijních dramát měly kopulovité stavby zprostředkovat zážitek prostoru pro člověka, který dozrál k individuální svobodě a k prožitku rovnováhy mezi klidem a pohybem.

Uvnitř budovy byl situován kruh z 26 sloupů, který sám o sobě podpíral dvě vnitřní, neúplné kopule. Větší kopulový prostor (hlediště) byl tvořen stoupajícími řadami sedadel a všech 14 sloupů v tomto okruhu si tak muselo zachovat stejné proporce s rostoucí délkou. Tím progresivně narůstal jejich průměr až k hranici jevištního prostoru, která byla tvořena proscéniovým obloukem, 25 m vysokým a 14 m širokým, který spočíval na dvou párech sloupů. Protože žádná průčelní stěna nebyla předpříčkována, neměl tento přechod charakter kukátka, ale vytvářel pouze nezbytný práh do jiného světa, který vyčníval do hlediště. Hlediště Goetheana bylo určeno asi pro 1000 sedadel. Sedadla byla jen v přízemí, neexistovaly tu žádné oddělené balkóny. V menším prostoru, používaném pro jevištní účely, tak musela jevištní technika ustoupit tomuto architektonickému záměru, což znamená, že se upustilo od provaziště a barevné osvětlení se pak provádělo z jevištní rampy a z prostoru mezi sloupy na jevišti. Vnitřní uspořádání této budovy dále tvořilo dvanáct sloupů, jejichž paty sloužily jako slavnostní sedadla, plastický architráv⁴¹ a jako vyvrcholení mohutná, devět a půl metrů vysoká, dřevěná socha, tzv. sousoší Reprezentanta lidstva (někdy též nazýváno jako Člověk, který se vypořádal se dvěma zly nebo obecně Kristus) v pozadí východní části jeviště. Sousoší tvoří tři postavy – Kristus, Lucifer a Ahriman. Uprostřed mezi pokušitelskou mocností Lucifera (vlevo) a mocností Ahrimana (vpravo), která

⁴¹ Architráv = příčné břevno nad hlavicemi sloupů, násloupí.

sráží člověka neustále k zemi, do hmoty, stojí postava Krista s levou rukou vztyčenou k nebi a s pravou směřující k zemi⁴².

Barevné osvětlení zde mohlo být uplatněno se zvláštní bezprostředností, protože dopadalo na fasetované⁴³ dřívky sloupů, které vysoko vyčnívaly, jakož i na ostatní architektonické tvary, čímž působilo doslova pohádkově. (Raab, 1968:89) V samotném jevištním prostoru pracoval Steiner s kulisami, které bylo možno přemístit či během okamžiku vyměnit za jiné. Kulisy znázorňovaly většinou různá mysterijní místa jako sluneční chrám, podzemní chrám, tajemné sloupy a ornamenty, kužely skal, propasti, ale též „nadpozemské“ krajiny, v nichž se pohybuje lidský duch a duše.

Během toneurytmie se zachovávala jednoduchá výprava tvořená ze středně modrého závěsu, který vzadu a po stranách ohraničoval a vymezoval prostor jeviště a různým speciálním osvětlováním podporoval tento eurytmický pohyb.

Tato původní podoba budovy Goetheana byla 31.12.1922 krátce po představení *Fausta* zničena požárem. Záhy se však, především díky dobrovolným finančním příspěvkům stoupenců anthroposofie, začalo s její obnovou, jejímž základním stavebním materiálem měl být již železobeton. Již v roce 1924 Steiner navrhl model nové podoby Goetheana. Ještě téhož roku byla zahájena stavba druhého Goetheana, která byla dokončena v roce 1928, tedy více než tři roky po smrti svého tvůrce. K rozsáhlým změnám v druhé podobě budovy Goetheana došlo především v samotné architektonické konstrukci mající docílit silnějšího, a tím více funkčního, rozlišování mezi hledištěm a jevištěm pro větší účelnost jejich vzájemné koexistence. Steiner opustil od samotné kruhové stavby, ta měla být totiž dle nového návrhu kombinována se stavbou úhelníkového tvaru pro zachování působnosti mysterijních her a eurytmie. Na tomto základě vlastního Steinerova návrhu byl o několik týdnů později vypracován model, který otevřel jeviště lichoběžníkového tvaru směrem k jevištní rampě. Jevištní prostor byl převeden zpět do pravoúhlého tvaru, aby byl způsobilý pro scénické představení pomocí

⁴² Více viz Biesantz, Klingborg, 1978.

⁴³ Fasetovaný = broušený na ploše okraje.

provaziště, kruhového horizontu atd. Točna zde umístěna nebyla. Jedním z mála, co se při požáru o silvestrovské noci roku 1922 zachránilo, byla ona pozoruhodná socha Krista, která byla posléze umístěna i do nově zřízené budovy Goetheana a dodnes tvoří jednu z dominant této budovy.

Goetheanum je v současnosti sídlem die Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft⁴⁴ (Všeobecné anthroposofické společnosti) a zcela specifické vysoké duchovědní školy - die Freie Hochschule für Geisteswissenschaft (Svobodné vysoké školy pro duchovní vědu), která je rozčleněna do jedenácti různých fakult (tzv. sekcí) – matematicko-astronomické, medicínské, zemědělské, pedagogické, sekce společenských věd, sekce pro umění recitace a hudby, zahrnující eurytmii, drama, tvorbu řeči, loutkářství apod., sekce výtvarných a krásných umění. Jejím cílem je vytvářet most mezi vědou a uměním a ústředním zájmem je básnířství, literatura a kultivace slovního projevu. Tato škola má vyspělým členům anthroposofické společnosti poskytovat speciální pomoc pro individuální duchovní cestu.

Mimo to si Goetheanum stále zachovává svoji prvotní funkci divadelní budovy, v níž se pravidelně konají různá mysterijní a eurytmická představení, jak domácích, tak hostujících souborů, stejně jako četné koncerty a recitační večery.

Dekorace na scéně, stylizace v barvě a světle

Rudolf Steiner se těmito inscenačním prostředkům věnuje zejména ve druhé části knihy *Ztvárnění řeči a dramatické umění– Regie- und Bühnenkunst (Režijní a scénické umění)*.

Scénické provedení daného dramatu zahrnuje u Rudolfa Steinera komplex ztvárňovaného prostoru za pomoci **tvaru, barvy a světla, dekorací a kostýmů**. Východiskem provedení je vždy snaha o navození jistého, již na první pohled zjevného, duchovního rázu. Na scénu pak vstupují lidé a věci

⁴⁴ Další informace lze nalézt pod webovou adresou www.anthroposophie.ch nebo www.goetheanum.ch. Na této adrese lze dohledat též informace o Svobodné vysoké škole duchovní vědy.

s určitými, jim vlastními vlastnostmi. Charakter dané postavy se vždy objevuje fixovaně na základě specifické podoby a barvy, které tuto postavu doprovázejí. Kolem ní však ještě probíhá samotný příběh s časovou posloupností, která reprezentuje měnící se prvek inscenace a s tím související neustálé proměňování nálad i celkové atmosféry představení. Stálost dekorací a barev u postav spolu s měnícím se osvětlením evokujícím změnu nálad pak v jejich společném působení odhalují Steinerovy teze o duchovních souvislostech dramatu. Podstatou pro myšlenkový obsah mysterijních, či jiných duchovně zaměřených dramát je pro Steinera ozřejmění okultních pravd⁴⁵ v umělecké formě. V těchto dramatech se mimo obvyklé scény z reálného života daných jedinců objevují také **situace**, které mají zviditelňovat něco nadsmyslového či nadpozemského. Často se jedná o niterné prožitky v duši živé či zemřelé⁴⁶ postavy nebo vytvoření určitého prostředí čistě duchovních bytostí (jde zejména o obrazy dávných historických epoch mající v ději souvislosti s různými reinkarnacemi postav atd.). Protože v těchto scénách nemůže být v žádném případě řeč o ilustraci či vyobrazení konkrétního, nám známého prostředí, ale spíše o vytvoření obrazů pro reálnou duchovně-duševní situaci⁴⁷ (kol. autorů, 66), měl by každý divák znát jisté principy a symboly u daných **dekorací, kostýmů a barev**, které tyto scény doprovázejí a jsou vždy důležitým klíčem k jejich porozumění a smysluplnosti. Základní principy jsou obsažené již v samotné scénické koncepci, jednak v ohraničení prostoru a jeho konkrétnímu tvaru, jednak v rozlišení daného prostoru na reálné scény (např. venkovská krajina, skály) a jimi prostupující podoby duchovně-duševních obrazů. Důležitá jsou například stanoviska jednotlivých postav. O jejich postavení a důležitosti v ději může názorně vypovídat vnějškově výškový rozdíl schodu, na kterém jedna z nich stojí. Stejně jako elevace postav je

⁴⁵ Okultní pravda znamená pravda nezjevená, jsoucí za smysly i rozumem. Jde o skutečnosti, které nelze ozřejmit rozumovými prostředky, přesahují možnosti běžného poznání. Okultní pravdy jsou tedy pravdy vyšší, nadsmyslové.

⁴⁶ Ve hrách se často objevují principy reinkarnace různých postav.

⁴⁷ S pojmem duševně-duchovní podstata či složka člověka se v anthroposofii setkáváme velmi často. Tento pojem v sobě zahrnuje vlastní lidské já, jeho vnitřní já-člověk je trojčlenná bytost skládající se z těla, duše jakožto nástroje pro prožívání sebe a smyslového světa a ducha jakožto duchovního bytostného jádra člověka, který je věčný a skrze duši se zjevuje.

důležité umístění konkrétních bytostí vpravo či vlevo, které pak naznačuje základní rozdíly mezi, dle Steinerova rozlišení, racionální motivací a city, mezi zainteresovaností a porozuměním. Směr vpravo bývá v anthroposofickém významu tím aktivním, konajícím, v přeneseném slova smyslu tedy tím racionálním, rozumovým, čili intelektuálnějším, směr vlevo je naopak ten tzv. přijímající, tedy citový. Stejnou úlohu hraje také popředí a pozadí jeviště odkazující buď ke směřování vědomí všedního dne nebo obrat k onomu duchovnímu (nadsmyslovému) světu. Rozhodující význam může mít i způsob, jakým nás jednotlivé osoby o daném místě pomocí slov a výrazů gest informují. V centru jevištního dění tedy stojí konkrétní postavy jako středobod děje. Východiskem této koncepce je určitá **typizace kostýmu** každé z postav, který má charakterizovat předlohu postavy jako takové, poukázat na samotné její následné ztělesnění (tj. vlastnosti, charakteristiku atd.). Ve stříhu a tvaru šatu lze vyčíst **racionální stránku** jednotlivých postav, zatímco na jejich **citovost** odkazuje barva šatu a **vůle**, tedy aktivní či pasivní odhodlanost daného jedince v materiálu a struktuře látky. Například chladný odlesk hedvábí naznačuje odmítnutí, zatímco matná a vlněná látka poukazuje na vřelou ochotu přijetí, pevné vysoké boty nejvyššího duchovního vůdce Benedicta⁴⁸ pak zdůrazňují jeho neotřesitelný postoj ve své těžké pozemské úloze.

Taktéž základní vlastnosti **dekorací** a **rekvizit** jako atributy prostředí přispívají k významotvornému aspektu celku. Zlato nebo spíše zlatavý předmět na scéně je symbolem **moudrosti**, měď je **sílou vůle**, koule či kulatý předmět jsou obrazem nashromážděné **kosmické síly**. Velmi zásadní bývají na scéně červené růže kolem černého kříže symbolizující **sílu vzkříšení, přemožení smrti**.

Při ztvárnění scény však má nejdůležitější funkci osvětlení a význam **barvy** jako takové. „Jevištní dekorace je hotová až tehdy, je-li prozářena jevištním světlem a je tedy nazírána pomocí světla společně s tím, co se na scéně odehrává.“ (Steiner, 1998:301) Základem pro Steinerovo pojetí barvy je

⁴⁸ Jedna ze stěžejních postav Steinerových čtyř mysterijních dramát. Více viz kapitola Základní postupy, obsahové tendence a postavy v dramatech Rudolfa Steinera a Alberta Steffena.

Goethova kniha *Smyslově-morální účinek barev*⁴⁹, z níž autor vychází a dále ji ve své koncepci rozvádí. Dle Steinera žije v barvě celá lidská duše nebo naopak, lidská duše je bytí žijící uvnitř v barvě. Člověk může dojít k tomu, že každá barva v něm vzbuzuje jistý vnitřní pocit barvy, který není závislý na subjektivních vnějších zážitcích. Tak může daný člověk barvu niterně prožít. Tento stav by se však měl umět vidět a prožít i navenek. A podobně je tomu též na scéně: divák musí u určitých jednotlivých postav poznat a procítit pomocí barvy jejich náladu a prožívání v daných okamžicích. Každá scéna či obraz by měl mít svůj charakteristický základní tón, který se vztahuje k celkovému obsahu hry. K tomu se však musí přidat i specifické jevištní osvětlení, které je dle Steinera jistým vyjádřením nitra lidských duší a nálad v dané situaci. Pokud oba tyto principy spoluúčinkují, pak dochází k harmonickému porozumění scény divákem. Porozumění je tedy závislé na základě osvětlení, tedy vyjádření nitra a nálad postav a na pojetí vnější dekorace, která za pomoci symbolů zobrazuje reálnou část a atmosféru daného obrazu. Pro Steinera existuje několik základních barev, vyjadřujících určité vnitřní vlastnosti, přičemž vždy vychází ze základního vztahu poměru barvy červené a modré:

- červená – je barvou symbolizující duchovní aktivitu v nejčistší formě, jdoucí ze své podstaty ven, do prostoru, vpřed. Duševně je procítěna jako hřejivé teplo. Duše v červené barvě nachází uspokojení v tom, co se přihodilo či nově objevilo. Její působení na lidskou duši znamená jásoť, radost, nadšený zápal a lásku k bytí.
- modrá – je stavěna do protikladu k červené, tedy barva znamenající pasivitu v nejčistší formě, zpět do nitra navracející barva spojená s pocitem chladu a vážného vnitřního počínání. Její působení přináší poklidnou, duševní náladu.
- žlutá - je barvou ještě více zjasňující aktivity, tedy jistá vlastnost červené v transparentní podobě. Způsobuje vnitřní upevnění člověka

⁴⁹ Rudolf Steiner na základě Goethovy knihy napsal spis zabývající se jeho vlastním pojetím barev pod názvem *Tajemství barev*. Česky vydalo nakladatelství Fabula roku 2005.

v jeho pocitech, tento jedinec chce žít v souladu s přírodou, které je ovšem svým bytím nadřazen.

- zelená – je blízká pasivitě modré, má význam klidného, přes všechno se rozprostírajícího úmyslu. Duše v zelené barvě je ponořena do vnitřního přemýšlení. V zelené žije vše, co se člověku jako brána otvírá k obdivu a sympatii i antipatii se všemi věcmi. Její poznání přináší naučení se rozumět všemu bytí světa (které je však v této prvotní fázi poznání omezené).
- fialová – barva středu, stojící mezi aktivní červenou a pasivní modrou, barva vyrovnanosti a klidu. Její poznávání odkazuje až k jakési daleké prozařující nekonečnosti.
- oranžová – znamená pocítění vlastního vnitřního tepla a s tím spojené pocítění mnohých nedostatků i předností svého charakteru⁵⁰.

Tato tzv. **obrazná řeč všech barev a rekvizit** je součástí bohatě rozvětveného organismu jednotlivých prvků daných postav, kdy až jejich celistvý smysluplný souzvuk může být úplným obrazem života jednotlivých hrdinů daného dramatu.

Práce s herci, režie, zkoušky

Koncepce herectví je zahrnuta ve třetí části knihy *Ztvárnění řeči a dramatické umění* pod názvem *Die Schauspielkunst und die übrige Menschheit (Herecké umění a ostatní lidstvo)*.

Herectví má být pro Rudolfa Steinera především odhalováním a poznáváním světa a podstaty života. Každý dobrý herec má ve svém výkonu zachytit jak stránku života na zemi, tedy tu povrchní, smysly zachytitelnou, tak též vyjevit onu druhou stránku, nadpozemskou a přivést své diváky k uvědomění a přiblížení se této oblasti. Úkolem herců je připodobnit se funkci kněze. Podobně jako kněží by i herec měl při svém projevu dbát nejen na formu jednotlivých slov, ale i na jejich význam, což by mělo, dle Steinera, vést

⁵⁰ Více viz Steiner, 2005.

k dobru a spáse lidstva. Z toho důvodu tedy pochopitelně Steiner od svých herců požadoval praktickou i teoretickou znalost učení anthroposofie. Prostřednictvím jednotlivých postav dramát pak mají herci rozvíjet tělesné, duševní a duchovní hodnoty člověka jak u sebe sama, tak také u přítomných diváků. Herec, jakožto znalec fyzického i duchovního, tedy nadsmyslového světa, je za jejich znázornění v rámci divadelního představení zodpovědný. Má zvláštní pozici prostředníka mezi dvěma světy a přebírá tedy roli zprostředkovatele, který divákům umožňuje do těchto světů s jeho pomocí proniknout. Východiskem koncepce herecké metody se stává triáda oblasti své bytosti: jednak je stále člověkem jako každý druhý, tedy **fyzickou osobou**, jednak ve své roli představuje jinou, **konkrétní postavu** a za třetí se u něj odkrývá jeho **umělecky utvářené Já**, které zajišťuje harmonické spolupůsobení fyzické osoby a dramatické figury. Konkrétní herec má ve svém výkonu umět vyjádřit postavení své postavy v dané situaci, které je navíc podpořeno hercovým vlastním duchovním vztahem k této události.

Vlastní projev herců má ve své stylizovanosti řeči, gest i celkového pohybu blízko ke kodifikované gestikulaci raného školského divadla jezuitů. Jistým patosem v jednotlivých gestech odkazuje taktéž ke středověkým náboženským hrám. K oběma těmto principům divadla a herectví se anthroposofové dodnes otevřeně hlásí. (Aschenbrenner, 1998:131)

Co se samotné práce s herci týká, byl Steiner vždy toho názoru, že herci mají být a jsou plně podřízeni požadavkům dramatika, popřípadě jeho realizátora, tedy režiséra. V tomto duchu praktikoval též zkoušky jím nastudovaných her, především pak zkoušky jeho vlastních mysterijních dramát. Je známo, že Steiner jednotlivé scény dramatu dotvářel až během zkoušek. Ráno na zkoušku přinesl jednu právě dokončenou scénu, kterou před všemi okázalou intonací a důrazem na rytmus předčítal, čímž se pokoušel poukázat již na samotnou charakterizaci jednotlivých postav. Poté texty představitelům jednotlivých postav rozdál či si jej dotyční opsali a nastal samotný průběh zkoušek, který byl přísně disciplinovaný a strukturovaný Steinerovými výše zmíněnými požadavky. Protože herci neměli prakticky

žádný čas na individuální přípravu, zkoušel s nimi Steiner jednotlivé scény a znovu předčítal či předehrával konkrétní postavy tak dlouho, dokud herci svým vlastním výkonem neodpovídali Steinerovým požadavkům. Akceptováni byli samozřejmě jen ti herci, kteří se těmto podmínkám přizpůsobili a byli schopni adekvátně vyjádřit obsah daného textu vedoucího k jeho porozumění a prožití. (Aschenbrenner, 1998:131)

Rudolf Steiner, ačkoliv jeho umělecké ambice dosud stojí oproti samotné anthroposofii v ústraní, je zajisté jedním z novátorů a můžeme říci i reformátorů umění (zejména divadelního a tanečního). Doba přelomu 19. a 20. století a prvních dvou desetiletí byla navíc příznačná pro řadu reforem a vytváření zcela nových uměleckých stylů. Steinerova zcela neobvyklá koncepce umění v rámci duchovní vědy anthroposofie byla pro mnohé další osobnosti významným impulzem pro vývoj jejich vlastních uměleckých ambicí. Tito umělci se tak stali Steinerovými pokračovateli.

PROJEVY STEINEROVÝCH PRINCIPŮ V UMĚLECKÉ TVORBĚ JINÝCH OSOBNOSTÍ

Patrně každá umělecká osobnost prochází během svého života několika vývojovými fázemi, přičemž obvykle bývá více či méně ovlivněna nejen svým vlastním životem a jeho událostmi a zvraty, ale do jisté míry též zvnějšku na základě světového vývoje a kontaktem s dalšími lidmi. Právě odsud může často přijít nová volná inspirace či motivace k přiklonění se k anthroposofickému směru a jeho pojetí umělecké tvorby, určující další umělcovu tvorbu a jeho další umělecký rozvoj.

Existuje řada osobností v různých uměleckých oblastech, které se po setkání s Rudolfem Steinerem a seznámení s jeho tzv. duchovní vědou anthroposofií (ať již osobně či prostřednictvím jeho rozsáhlého písemného odkazu) staly stoupenci Steinera a jeho anthroposofie a ve svých dílech pak navázaly na základní myšlenky a principy této vědy. Jednou z jejích stěžejních idejí je též sloučení náboženství, vědy a umění v jeden celek, o co se Rudolf

Steiner pokusil zejména ve svých čtyřech, již zmíněných, mysterijních dramatech, která považoval za dovršení svého duchovního i uměleckého vývoje. Zinscenování těchto dramát, stejně jako podrobné studie zabývající se jednotlivými inscenačními prostředky zpřístupnily mnohým osobnostem poznání nového druhu umění⁵¹ spojeným s hlubokým vnitřním prožitkem poznání světa, čímž si také Anthroposofická společnost v čele s Rudolfem Steinerem zajistila své nové příznivce.

Následující stránky této diplomové práce by se chtěly zabývat umělci, kteří byli (ať již trvale či v jistém období své tvorby) výrazně ovlivněni anthroposofickým učením a poukážou na konkrétní projevy v jejich umělecké tvorbě. Na tomto základě pak bude možné dojít v závěru ke vzájemnému porovnání jednotlivých umělců a míry vlivu Rudolfa Steinera na ně.

⁵¹Více viz *Mysteriendramen am Goetheanum*.

Christian Morgenstern (1871-1914)

„Dalo by se říci, že jsem dospěl ke čtvrté hodině ranní
a už jsem nedoufal, že se ještě rozbřeskuje.
Viděl jsem všude pronikat světlo Boží, ale...

Pak jste mi naráz a právě včas ukázal pátou, šestou, sedmou-
nový den.“

(Rudolfu Steinerovi – Štěstí in medias res)

Autor *Šibeničních písní*⁵² - v českém prostředí asi nejznámější z jeho děl – Christian Morgenstern, prošel za svého života hned několika vývojovými fázemi a to nejen, co se umělecké tvorby týká, ale i sebe samého. Jeho tvorba zahrnuje až pozoruhodně rozdílná díla, v nichž se vždy určitým způsobem odráží jistá etapa jeho nepříliš dlouhého žití. Navíc měl Morgenstern po celou dobu svého života zvláštní nadání mísit vážnost a humor a dokonce je mnohdy slučovat v harmonickou jednotu.

Morgenstern se veřejnosti představil jako satirický básník na straně jedné (největší projev této tendence je patrně v již zmíněných *Šibeničních písních*), na straně druhé jako kritik své doby a především myslitel ovlivněný názory a úvahami Friedricha Nietzscheho, Arthura Schopenhauera a, pro tuto práci zvláště důležitého, Rudolfa Steinera. V roce 1898 byl Morgensternovi zadán úkol přeložit Ibsenova básnická díla, což ho vzápětí přivedlo do Norska, kde měl příležitost poznat Henrika Ibsena osobně. Jak sám ve své *Malé autobiografii* uvádí: „měl jsem tu čest se s ním (Ibsenem–pozn.aut.) niterně spojit při překladech jeho veršovaných her Brand a Peer Gynt.“ (Morgenstern, 2002:9)

Již od mládí měl silný osobitý vztah k přírodě. Zhruba ve svých pětatřiceti letech pak dospěl k závěru, že člověk i příroda mají svojí duchovní povahu. V roce 1908, v době, kdy již trpěl vážnými zdravotními problémy, se poprvé setkal se Steinerovou anthroposofií a již roku 1909 se stal jejím členem. Rudolfa Steinera osobně doprovázel na jeho přednáškových cestách po celé

⁵² České vydání např. Praha: SNKL,1958.

Evropě a následující Morgensternova tvorba je prolnuta Steinerovými myšlenkami.

Na rozdíl od dříve vzniklých básní, shrnutých zejména do svazku pod názvem *Šibeniční písně*, kde jde o tzv. groteskní lyriku a jejichž zárodky pocházejí ještě ze studentských let jako podnět k vynálezu „nového jazyka“ (Kundera, 1994:164)⁵³, jsou verše z období zaujetí anthroposofickým myšlením prolnuty duchovními úvahami o světě a úloze člověka v něm.

Morgenstern vidí lidskou cestu jako „jemně zářící paprsek, vycházející ze skrytého vnitřního světa člověka, který prochází světem vnějším a hledá své neznámé mateřské slunce, aby se k němu mohl zase vrátit.“ (Kayssler, 1952:6)⁵⁴ Motivy slunce se také velmi často objevují v jeho sbírce *Wir fanden einen Pfad (Našli jsme cestu)*, vydané až krátce po jeho smrti roku 1914. Celá je věnovaná velkému „Mistru“ Rudolfu Steinerovi, kterému Morgenstern vzdává poctu ve své *Malé autobiografii* básní a komentářem k ní:

„V jeho osobě (Rudolfa Steinera-pozn.aut.) před našima očima a pro nás žije velký spirituální badatel, jehož život je cele oddán službě pravdě.

Tváří v tvář tomuto člověku se smí i nejsvobodnější duch znovu zamyslet a zrevidovat svůj život, tak jako to učinil i ten, který chtěl vždy žít především podle hesla: *Vitam impendere vero!*“⁵⁵

Ve výše zmiňované básnické sbírce a především v Morgensternově svazku o cestě člověka k vyšším poznáním nazvaném *Stupně* se odráží Steinerova anthroposofie nejvíce. Druhé jmenované dílo obsahuje již ve svém příznačném názvu svůj význam: má být, v duchu Steinerových tezí, jednotlivými stupni k výšinám, stupně do hlubin vlastního já, do nejskrytějších zákoutí nitra lidí i světů, stupně na cestě k Bohu, k absolutnu. Morgenstern provází své čtenáře krok za krokem stezkami, kterými se ubírá jeho duch a přibírá je k účasti na svém putování za pravdou a smyslem.

⁵³ In: Morgenstern, 1994:151-164.

⁵⁴ In: Morgenstern, 1952:5-7.

⁵⁵ Více viz Morgenstern, 2002.

Jednotlivé fragmentární výpovědi zavádějí čtenáře tedy nejprve k sobě samému. Hlavní zaměření je duchovní a duševní zrání autora, na první setkání s přírodou a světem, s ostatními lidmi jako těmi „druhými“, kteří dotvářejí svět jedince, s láskou jako nejvyšší kvalitou a konečně s cestou vedoucí vzhůru – „k chrámu“, k pravdě. (Morgenstern, 2002:172) Cesta tak zavádí nejprve k sobě samému, k poznání sebe samého. Zkoumat sebe sama, své vlastní Já, tedy svou podstatu a svou duši umožňuje přistoupit posléze ke zkoumání přírody a světa, aby se zjistilo, že se mezi oběma oblastmi nachází stopy jednoty a blízkosti. Dalším „stupněm této cesty“ je Příroda začínající na samém dně, na vlastních základech, nad nimiž se rozkládá celá stavba světa. Ve dvojznačnosti německého slova „Grund“⁵⁶ tkví pak jedna z mnoha Morgensternových jazykových hříček. Pro Morgensterna není jazyk jen poddajný instrument, nýbrž už v něm samém se skrývá určitá výpověď⁵⁷. Proto jako další následuje stupeň Jazyk. Protože však vztahy mezi lidmi a mezi člověkem a světem se nevyčerpávají jen ve slovní komunikaci, přicházejí tedy úvahy o etice, kultuře, o poznávání světa. Celý soubor pak uzavírá ze tří částí složený Obraz světa. Morgenstern jej původně zamýšlel jako román o zrání k mystice, odtud také podtitul Deník mystikův. (Morgenstern, 2002:173) Právě v této části se nejvíce projevují autorovy anthroposofické úvahy. Autor a spolu s ním i čtenář tak v tomto závěru dospívá k vrcholu cesty, vrcholu hory, na níž stojí chrám.

K nejčastěji používaným výrazům tohoto díla patří pojem „tiefer Mensch“⁵⁸ znamenající ve své plnosti právě cestu do hloubek nitra, cestu sebepoznání, cestu zduchovnění. Christian Morgenstern tak v duchu Steinerových myšlenek o umění sám vstoupil do svého díla, do svého vlastního ducha. (Kayssler, 1952:7)

Andrej Bělyj (1880 – 1934)

⁵⁶ Německé slovo *der Grund* znamená současně jak dno, tak také základ, důvod.

⁵⁷ Srov. Steiner, Rudolf. *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*.

⁵⁸ *Tiefer Mensch* = hluboký člověk (v duchovním slova smyslu vnitřní člověk, prohloubený ve svém poznání).

„Veškeré umění začíná tam, kde lidský duch,
byť i neuvědoměle, převyšuje prvenství tvořivosti
nad poznáním. Svobodná vůle je vůle tvořivá.“

Andrej Bělyj, vl. jm. Boris Bugajev, je považován za jednoho z hlavních představitelů tzv. mladších ruských symbolistů. Psal především básně a prozaická díla, s jejichž formou Bělyj poněkud experimentoval. Mimo to byl ojedinělým estetikem a filozofem ruského symbolismu, rozvíjející myšlenky Kanta, Schopenhauera a především Nietzscheho, kvůli kterému podnikl i cestu do Švýcarska, kde Nietzsche nějaký čas v okolí Basileje pobýval a kde také vzniklo jedno z nejlepších děl *Zrození tragédie*.

Již v roce 1902 vyšla jeho první esteticko-filozofická studie *Formy umění* a roku 1910 pak v Moskvě jedno z jeho nejpodstatnějších teoretických děl *Simvolizm (Symbolismus)*⁵⁹. Andrej Bělyj v něm rozvíjí svoji myšlenku, že umění vychází ze skutečnosti, jejíž zobrazení je mu buď cílem nebo výchozím bodem. V kategorii hodnot staví na první místo poezii a hudbu. Dle Bělého též každé umění směřuje do budoucnosti, což je pro Bělého samotného neobyčejně významná formulace z hlediska sakrální symboliky. (Kšicová, 1998:238) Jednotlivé typy umění se však mohou do jisté míry prolínat. Za nejdůležitější pojem v umění považuje Bělyj symbol. Zvláštní pozornost pak věnuje svému zájmu o mýtus a jeho zrod, který rozvíjí ve své stati z roku 1909 pod názvem *Magie slov* vycházející ze základní premisy Bělého, že „básnický jazyk je bezprostředně spjat s tvorbou mýtů.“ (Kšicová, 1998:240)

Ve své tvorbě usiloval Andrej Bělyj o univerzálnost, uvědomoval si vzájemnou souvislost jevů a snažil se ji umělecky vyjádřit. Jeho díla jsou dynamická, směřující k syntéze vědních poznatků, filozofie a básnické inspirace. Tvorba Bělého zůstala nerozlučně spjata s celoživotním úsilím hledání světonázorného poznání života oddaného víře v lidského ducha. S Rudolfem Steinerem a jeho učením o anthroposofii se Andrej Bělyj spolu se svoji ženou Asjou Turgeněvovou⁶⁰ blíže seznámil za svého zahraničního

⁵⁹ Více viz Bělyj, Andrej. *Simvolizm*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969.

⁶⁰ Asja Turgeněvová se později stala jednou z prvních nejvýznamnějších eurytmistek v Dornachu.

pobytu v letech 1912 – 1916, k prvnímu osobnímu setkání Steinerja a Bělého došlo v květnu roku 1912. Tuto událost komentoval později Bělyj slovy: „V dubnu-květnu roku 1912 mě osud přivedl k osobnímu setkání s Rudolfem Steinerem. Od té doby zvláště pociťuji těsné spojení mezi svojí vlastní sférou symbolů a sférou Krista, můj symbolismus je Steinerova anthroposofie.“ (Bělyj, 1992:52) Bělyj se svoji ženou též přijali Steinerovo pozvání a 1. února 1913 přijeli do anthroposofického centra ve švýcarském Dornachu. Zde se spolupodíleli na tvorbě Goetheana, budoucího centra anthroposofie, nazvaného na počest Goetha, z jehož myšlenek Steiner vycházel. Andrej Bělyj se stal záhy jedním z hlavních propagátorů anthroposofie v Rusku, pravidelně navštěvoval Steinerovy přednášky, meditace a ezoterická cvičení⁶¹ a vliv Steinerja a jeho učení se od té doby znatelně odráží v Bělého umělecké tvorbě. I když později prošel Bělyj ve svém životě těžkou osobní krizí, zůstal myšlenkám anthroposofie, jak sám uvádí, věrný až do konce svého života. (Bělyj, 1992:286)

O silném zapůsobení anthroposofie na Bělého během pobytu v Dornachu svědčí jeho vzpomínky sepsané v próze z roku 1922 *Zapiski čudaka (Podivínovy zápisky)* (Kšicová, 1998:242), kde je popsáno každodenní žití anthroposofické společnosti v Dornachu se zvláštním zaměřením na událost stavby Goetheana a možnosti spoluúčasti na ní. Anthroposofickým učením Rudolfa Steinerja a osobními zážitky či vzpomínkami Andreje Bělého na svoje setkání s touto duchovní vědou je nejvíce prolnta básnická sbírka *Hvězda*⁶². Většina básní vznikala v rozmezí let 1913 – 1918, tedy za autorova pobytu v Dornachu (kde se spřátelil s jiným významným básníkem, Christianem Morgensternem) a po jeho návratu do Ruska v roce 1916. Ve sbírce *Hvězda* se objevují motivy karmy, ducha či holuba coby symbolu Vykupitele, odkazující na anthroposofickou podstatu této sbírky. Několik básní je přímo anthroposofii věnováno a Andrej Bělyj se v nich prostřednictvím veršů otevřeně hlásí k tomuto učení. Druhou linií, avšak též jistým způsobem s anthroposofií

⁶¹ Jejich celkový počet je přes 400. Více viz souborné vydání Steinerových děl, Dornach nebo česká verze viz Příloha 2).

⁶² České vydání např. Praha, 1968.

spjatou, tvoří básně věnované svým blízkým – Christianovi Morgensternovi a své ženě Asje Turgeněvové. Svá básnická poslání Morgensternovi napsal roku 1918, tedy pět let po setkání s tímto německým básníkem. K Morgensternovi se hlásí jako ke svému staršímu bratrovi v anthroposofii a v jedné z nich dokonce dochází k naprostému ztotožnění obou autorů, plujících vesmírem v tomtéž oslepujícím světle poznání, v jehož sílu anthroposofové věří. (Kšicová, 1998:248)⁶³

I v básních milostných, ve kterých se autor vyznává k lásce k Asje, se odráží další ze Steinerových principů – pojetí lásky. Steiner hodnotí nejvýše intelektuální podněty lásky, založené na představivosti⁶⁴ a stejně tak Bělyj přechází z lásky vášnivé, kterou Steiner považuje za nejnižší stupeň, spjatý s pudem, k lásce transcendentální. Tak se např. v básni *Asje* stává jeho milovaná zdrojem sluneční záře, do níž se halí její vyvolený a v této zářící podobě vyvstává žena i v poetické vizi posledního poselství. (Kšicová, 1998:249) Zvláště důležitými jsou ve sbírce básně *Těla a Sebeuvědomění*. První z nich je jakousi meditací o smyslu lidské existence, kde podle básníka jsou těla jen útržky zazpívané písně, v nichž duch zkameněl. Prostor nabývá u Bělého kosmických rozměrů a ztrácí lidskou dimenzi. Na toto téma naráží i v básni druhé, jejíž verše jsou postaveny na protikladu kosmu a jeho vnímatele a básník v nich následuje Steinerovo pojetí poznání světa, které pro něj začíná poznáním sebe sama.

Při četbě Bělého tvorby po roce 1912 je zřejmé, že Steinerovy názory výrazně ovlivnily jeho esteticko-filozofické eseje i básnickou tvorbu, spjatou především s jeho pobytem v Dornachu. V souladu se Steinerem usiluje Bělyj ve svém výkladu symbolismu o zduchovnění svých myšlenek, citů i vůle v širším kontextu univerza, přičemž se opírá o tehdy nové psychologické poznatky z oblasti nevědomí a temných zákoutí lidské psychiky, stejně jako čerpá podněty z možnosti předvídání člověka a schopnosti rozdvojení osobnosti.

⁶³ Srov. báseň nazvanou *Christianu Morgensternovi*, autoru „*Wir fanden einen Pfad*“ (Bělyj, 1968).

⁶⁴ Více viz Steiner, Rudolf: *Filozofie svobody*.

Na závěr vlivu Steinera na Bělého by chtěla tato práce upozornit na jednu pozoruhodnost. V roce 1903 napsal Andrej Bělyj krátké drama *Příchozí*⁶⁵, které v podtitulu nese označení „úryvek z nenapsaného mystéria“⁶⁶. Ačkoliv toto drama vzniklo mnohem dříve, než Bělyj Steinera osobně poznal, svým obsahem jako by evokuje mnohé ze Steinerových myšlenek. Jedná se především o motiv chrámu Slávy se dvěma kopulemi, tyčícím se na skalách nad mořem. Základním tématem dramatu je na jedné straně očekávání Příchozího, který je nositelem slávy, lásky a všeobecného dobra ve světě lidí a má jim být zářným příkladem. Na straně druhé se jedná o existenciální pocit strachu lidí z konce – ať již příchodem bouře, vojsk či západem Slunce. Významnou funkci mají v dramatu postavy Michaila a Sergeje, kteří zde vystupují jako duchovní žáci a oba se též podíleli na stavbě chrámu Slávy. Jeden z nich, Michail, se však náhle ocitl ve stavu pochybností o víře a jejím smyslu a označí ji za podvod. Michailova duše na své duchovní cestě zbloudila a byla uvržena v pokušení, přesto se ho Sergej snaží před ostatními duchovními za jeho slova omluvit a jeho stav označuje za onemocnění. Podobný pocit ze ztráty víry však prožívá i sám duchovní učitel Ilja. Až opravdové zjevení se Příchozího Iljovo trápení ukončí. Příchozí dá Iljovi své požehnání a ten opět procitne. Příchozí pak, zády k publiku stoupá vzhůru k chrámu a při tom jsou slyšet slova: „To je on – to je můj milovaný car, kterému jsem svěřil vládu nad zemí.“⁶⁷

Zejména motiv chrámu, pocity pochybností a zármutku postav na svých duchovních cestách, stejně jako příchod duchovního vůdce, které člověku pomůže překonat tyto nesnáze, odkazují na jistou podobnost se Steinerovými mysterijními dramaty, vzniklých deset let poté. Možná i díky svým podobným myšlenkám a tvorbě si byli Rudolf Steiner a Andrej Bělyj později tak blízcí.

⁶⁵ Více viz Bělyj, 1972.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Více viz Bělyj, 1972.

Michail A. Čechov (1891 – 1955)⁶⁸

*„Mohu-li říci, že systém Stanislavského je vyšší školou,
pak Steinerova cvičení jsou systémem univerza.“*

K nejvýznamnějším a nejtalentovanějším žákům K. S. Stanislavského patří zajisté herec Michail A. Čechov, synovec dramatika a spisovatele A. P. Čechova. Michail Čechov se narodil v Petrohradě a vyrůstal mezi předními osobnostmi ruské inteligence a podobně jako jeho otec miloval filozofii. Již jako mladík četl díla Friedricha Nietzscheho, Arthura Schopenhauera či Fjodora M. Dostojevského. Vystudoval herectví a v roce 1912 byl Stanislavským přijat do MCHATu, kde také spolupracoval s jinými významnými osobnostmi: J. Vachtangovem, V. Němirovič-Dančenkem a přišel též do styku s V. Mejercholdem. Čechov patřil mezi zakládající členy Prvního studia, kde na sobě vyzkoušel rodící se Stanislavského systém. (Hyvnar, 2000:49)

V roce 1922 došlo v Berlíně k prvnímu osobnímu setkání Michaila Čechova s Rudolfem Steinerem, již předtím však četl Steinerovu knihu *O poznávání vyšších světů*⁶⁹. Brzy nato vyslechl Čechov ve Stuttgartu Steinerovu přednášku o eurytmii, nauce o viditelné mluvě a roku 1924 se za Steinerem vydal do Arnheimu v Holandsku, kde s ním poprvé na téma eurytmie promlouval. Po roce 1928 odešel Čechov definitivně z Ruska do emigrace, v roce 1930 se usadil na nějakou dobu v Paříži, poté co Marie Steinerová, manželka Steinera a jedna z vůdčích osobností Anthroposofické společnosti po jeho smrti v roce 1925, odmítla nabídku Čechova spolupracovat v Goetheanu v Dornachu. (Parr, 1993:124)

Od roku 1938 pak žil až do své smrti v USA, kde dále rozvíjel, tehdy již zcela definovanou, svou vlastní hereckou metodu. Do New Yorku, místa svého působení, také přesídlil své divadlo Chekhov-Theatre, původně založeném

⁶⁸ Dle chronologického řazení jednotlivých osobností by měl nyní být uveden Albert Steffen, protože se však jeho život a dílo, v českém prostředí prakticky neznámému, chce tato práce více věnovat a Steffenova dramata posléze v další kapitole konfrontovat s dramaty Rudolfa Steinera a papeže Jana Pavla II., zmíní tato práce nejprve Michaila Čechova.

⁶⁹ Více viz Steiner, Rudolf. *O poznávání vyšších světů*. V českém překladu vydalo v Praze v roce 1993 nakladatelství Baltazar.

v anglickém Dartingtonu. Tak vzniká v USA herecké a divadelní centrum stavící na základech anthroposofie, zejména na uměleckém vyjádření eurýtmie a řeči. V roce 1942 odešel pracovat, jak sám říká „z ekonomických důvodů, ale proti svému uměleckému přesvědčení“ (Parr, 1993:124), do Hollywoodu. Mezi jeho žáky a posluchače patřily známé osobnosti jako Yul Brynner, Martin Ritt, Jack Palance, Marilyn Monroe či Ingrid Bergmann.

Michail Čechov zemřel roku 1955 v Beverly Hills, slovy jeho přátel: „až do samého konce hluboce ponořen do Steinerových mysterijních dramát.“ (Parr, 1993:124)

Již zmíněnou hereckou metodu Michaila Čechova ovlivnily tedy dvě osobnosti: Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Rudolf Steiner. Stanislavského metoda posloužila Čechovovi hlavně jako inspirace k vytvoření vlastní metody. Rozdíl mezi nimi byl v různých přístupech a myšlení dvou generací. Stanislavskij nikdy zcela nepřekročil rozpor psychologie a fyziologie nebo těla a duše. Jeho příkladem zůstával hlubinný člověk psychologický, ovládaný kauzalitou motivu a výrazu, třebaže tuto motivaci přesunul do nevědomí. Stanislavskij primárně vychází z osobně-subjektivního prožívání představitele, které se spojuje s existencí role.

Pro Čechova jsou naopak role samostatným, vlastním bytím, mající objektivní „uměleckou existenci“ a život. Realistický způsob zobrazení se proto mění a herce jako by vyzývá ke hře duchovní bytost, které musí propůjčit sebe sama, svou duši i své tělo. (Hyvnar, 2000:51) Tento vzájemný vztah herce a role je založen na již zmíněné základní Steinerově anthroposofické úvaze o lidské trojčlennosti, tedy triádě ducha, duše a těla. Krátce však, pro navázání souvislosti s hereckou technikou Čechova, připomeňme, že lidská trojčlennost je založena na myšlence, že člověk existuje v trojím světě: tělem patří do světa smyslů, duše si tvoří vlastní svět a skrze ducha se jí odkrývá svět vyšší. Duše, která podléhá osudu, je tedy prostředníkem mezi dočasným tělem a věčným duchem, je kmenem stromu, který má dole kořeny-tělo a nahoře květy-ducha. Ty běžně naše oči nevidí a odhalit je dokáže jen umělec, který učiní viditelným to, co se neskrývá v psychologické hlubině jako u

Stanislavského, ale dostává se přímo na povrch. Herec je tedy něco jako mystický fenomenolog, zviditelňující neviditelné. (Hyvnar, 2000:54)

Čechov na tomto základě vytváří vlastní hereckou triádu, kterou opět personifikuje. Existuje vyšší já, které znamená stav inspirace a je spojeno se silným přívalem energie a jejím přeléváním do hlediště, ve kterém toto já dokáže předvídat reakci publika. Druhou bytostí je nereálné já postavy, kterou vyšší já vytvoří tak, aby mělo vlastní nezávislý život. Třetí bytostí je všední já, které má zdravý rozum a kontroluje tvorbu vyššího já, jehož energie i síla fantazie mají tendenci překračovat možné hranice. Všední já strhává tedy božské vyšší já k zemi mezi obyčejné lidi. (Čechov, 1990:125)

Triádu těla, duše a ducha převádí Čechov i na vizi divadla: idea inscenace je jejím duchem, atmosféra duší a to, co vidíme a slyšíme jejím tělem. (Parr, 1993:126)

Další motivací pro hereckou metodu Čechova, byla Steinerova eurytmie. S ní Čechov experimentoval jak ještě ve Studiu, tak v emigraci a je obsažena i v jeho spisech o herecké tvorbě – *O herecké technice*⁷⁰ a *Hercova cesta*⁷¹. Ještě jednou zdůrazněme, že eurytmie, jakožto nauka o viditelné řeči, je Steinerem považována za vrchol uměleckých druhů, protože jedině díky ní lze prezentovat impulzy ducha skrze duši. Princip eurytmie spočívá ve spojení mluveného slova, gesta a mimiky takovým způsobem, aby herec bezprostředně přenášel do divákova vědomí to, co se děje hluboko v nevědomí lidské osobnosti. Lidská řeč je, dle Steinera, zároveň pohybem, jednáním i chtěním. Jejím zviditelňováním prostřednictvím eurytmie se působí na divákovy emoce a vyvolávají se představy, jež odpovídají obsahu zvuku-gesta. Mluvená řeč se stává obsažnou, živou a uměleckou. (Hyvnar, 2000:60)

Právě tyto principy přejímá Čechov ve své koncepci tzv. psychologického gesta. Čechov říká, že každý zvuk a hláska skrývají psychologické gesto a řeč je může zviditelnit. Ve své koncepci rozlišuje dva druhy gest: eurytmická a psychologická, jinými slovy gesta všeobecná a individuální. Eurytmická gesta

⁷⁰ České vydání - Praha: Divadelní ústav, 1996.

⁷¹ České vydání - Praha: Panorama, 1990.

mají objektivní platnost, jsou psychicko-duševní přirozeností a jsou zcela nepozorovaně vykonávána v lidských pocitech. Psychologická gesta jsou pak jejich konkretizací nebo subjektivní variantou.

„Co se v nás odehrává, když slyšíme nebo sami vyjadřujeme tyto pojmy:

DOSPĚT k závěru.
DOTKNOUT SE problému.
PŘERUŠIT vztah.
UCHOPIT SE myšlenky.
UNIKAT zodpovědnosti.
UPADNOUT v zoufalství.
POLOŽIT otázku.

O co jde v těchto slovesech? Jde o jasná, zřetelná gesta. Tato v jazykovém projevu skrytá gesta vykonáváme v duši. Tím, že se např. dotkneme nějakého problému, nedotýkáme se ho fyzicky, ale duševně.[...] A přece všechna tato gesta žijí v každém z nás jako prototypy naší každodenní fyzické gestiky. Stojí za nimi (jako za slovy naší řeči) [...]. V nich se neviditelně projevuje naše duše. To jsou PSYCHOLOGICKÁ GESTA.“⁷²

Dalo by se tedy říci, že eurytmická gesta do jisté míry slouží jako zdroj gestům psychologickým, odlišují se ale od nich „jako CELEK od své ČÁSTI.“ (Parr, 1993:125)

Hlavní rozdíl mezi oběma druhy gest však spočívá v tom, že zatímco gesta psychologická, mající čistě subjektivní hodnotu, vytváří herec sám, eurytmická gesta existují objektivně a nemůžou být námi nijak měněna, podobně jako např. hláska A prostě nemůže být nahrazena hláskou B. (Parr, 1993:126) Tato Steinerem již určená eurytmická gesta můžeme variovat, psychologická gesta však musíme vždy v sobě nalézt nebo objevit. Oba druhy gest však slouží stejnému účelu: dávají řeči sílu, výraz, krásu a život.

⁷² Více viz Parr, 1993:123-128. Český překlad: Jitka Štřávová.

Rudolf Steiner byl pro Michaila Čechova velkou autoritou a od něj Čechov přejal i víru v existenci idejí v platónském duchu. Čechov chtěl svojí tvorbou i metodou uchránit divadlo před degenerací materialismem, a tím mu vrátit jeho původní smysl. Divadlo bylo podle něj od počátku nástrojem hromadění impulzů, jež přicházely zevnitř a obohacovaly naši zkušenost. „Nemocí“ dnešního divadla bylo podle Čechova také ukrytí emocí i srdcí: lidé mají strach z vysmání se ze strany jiných lidí při odkrytí svých emocí a srdcí. A pokud se herec nezbaví této uzavřenosti a strachu, ztrácí smysl jakákoliv metoda herecké tvorby.

Albert Steffen (1884 – 1963)

*„Básník budiž lékařem,
slovo jeho lékem.“*

Tomuto švýcarskému umělci by chtěla tato práce věnovat větší pozornost hned ze dvou důvodů. Jednak proto, že Albert Steffen a jeho dílo jsou českému čtenáři doposud prakticky zcela neznámé, jednak proto, že myšlenky i díla tohoto autora jsou zajímavá svojí filozofickou náplní. Pro divadelního vědce bude pak obzvláště přínosné, že značnou část jeho tvorby tvoří dramatická díla, v nichž zpracovává velmi rozsáhlé spektrum témat. Albert Steffen navázal z velké části na Steinerovu koncepci umění, zároveň však vytváří nové, vlastní pojetí a význam umění a role tvůrce v něm.

Aby se čtenáři později více objasnily souvislosti Steffenovy koncepce umění, zaměří se tato podkapitola v úvodu na životní údaje tohoto umělce podrobněji, než tomu bylo u předchozích, české veřejnosti známějších, „kolegů“.

Albert Steffen se narodil roku 1884 v Murgenthalu ve Švýcarsku, ležícím v blízkosti Bernu. Jeho otec byl venkovským lékařem, matka dcerou majitele továrny v Murgenthalu. Po základní škole nastoupil roku 1900 na literární gymnázium v Bernu, kde na podzim roku 1904 složil maturitní zkoušku. (kol. autorů, 1984:3)

Poté nastoupil v Lausanne na studium medicíny, kterého však zanechal a vydal se na dráhu básníka. Ve studiích však i nadále pokračoval, nejprve v Curychu (1905/06), poté v Berlíně (do roku 1908) a nakonec v Mnichově obory historie, filozofie a sociologie. (kol. autorů, 1984:3)

V Berlíně se Albert Steffen roku 1907 poprvé seznámil prostřednictvím jedné přednášky s myšlenkami Rudolfa Steinera, kterého osobně poznal roku 1910. (kol. autorů, 1984:3) V roce 1908 se Steffen přestěhoval z Berlína do Mnichova, kde s krátkými přestávkami žil až do roku 1920. Poté se vrátil zpět do Švýcarska, kde se stal jeho trvalým bydlištěm Dornach. Tam zavítal Steffen poprvé v létě roku 1914, kde se podílel na stavbě prvního Goetheana. (Lindenberg, 1998:103)

Ještě za svých studií v Curychu napsal svoji uměleckou prvotinu, román *Ott, Alois und Werelsche (Ott, Alois a Werelsche)*, který byl vydán v roce 1907 v Berlíně a s ohlasem a nadšením byl přijat. (kol. autorů, 1964:3) Do roku 1918 pak vydal další čtyři romány, dvě dramata – *Der Auszug aus Ägypten (Odchod z Egypta, 1916)* a *Die Manichäer (Manichejci, 1916)* a první svazek jeho novel.

Od roku 1920 začal přednášet v Dornachu (jeho první přednáška se zabývala krizí v životě umělce) a 1921 pak přijal nečekaný návrh Steinera, aby vedl redakci nového týdeníku *Das Goethanum (Goetheanum)*, který řídil až do své smrti, tedy zhruba 42 let, přičemž každé číslo tohoto týdeníku vždy obsahovalo nějaký Steffenův příspěvek⁷³.

Jak již víme ze Steinerova životopisu, byla na Vánoce roku 1923 nově založena Všeobecná anthroposofická společnost, do níž byl Albert Steffen jmenován Steinerem jako její zastupující předseda. Současně Albert Steffen převzal na Svobodné vysoké škole pro duchovní vědu funkci vedoucího Sekce pro krásné vědy. Po smrti Steinera v roce 1925 se stal prvním předsedou společnosti. (kol. autorů, 1984:4)

Navzdory plnění těchto zodpovědných funkcí, se intenzivně věnoval své tvůrčí umělecké činnosti. Vznikla řada románů, básní, novel i esejů, které se zabývaly především oblastmi duchovního života. Napsal také několik dramát,

⁷³ Více viz jednotlivá čísla týdeníku *Goetheanum*, Dornach Verlag, roč. 1921-1964.

kteřá byla uváděna ve Švýcarsku v Curychu, Basileji a St. Gallenu, především však v Goetheanu v Dornachu. Steffenova dramata byla často vybranými inscenacemi pro hostující představení v zahraničí. Sám Steffen často cestoval, nejvíce do Itálie a Francie. Jeho neobvykle bohaté a různorodé umělecké dílo čítá kolem 70 svazků a nespočet novinových příspěvků. Teprve po Steffenově smrti byla též objevena jeho obsáhlá malířská tvorba (akvarely, skicy a různé kresby)⁷⁴.

V osobním životě byl Steffen spjat s Elisabeth Stückgoldovou, s níž se roku 1935 oženil a která mu byla družkou až do své smrti 1961. Jeho žena měla již z prvního manželství dceru Felicitu, která však po dlouhé nemoci roku 1937 zemřela. Spolu Albert Steffen a Elisabeth Stückgoldová žádné dítě neměli. Po ztrátě Steffenových dvou nejbližších osob pro něj nastává „období osamělosti“, které se mnohdy odráží i v jeho uměleckých dílech. (kol. autorů, 1984:4)

V březnu roku 1963, krátce před svou smrtí, zakládá Stiftung für Therapeutische Dichtung (Nadaci pro terapeutické básnictví)⁷⁵, která měla převzít odkaz a další vedení Steffenova uměleckého a vědeckého životního díla.

Albert Steffen zemřel 13. července 1963 ve věku 79 let ve svém domě v Dornachu, který má, dle jeho přání, zůstat pro jeho následovníky místem výzkumu a dalšího vývoje jeho díla. (kol. autorů., 1984:4)

Albert Steffen se v několika svých esejistických a teoretických spisech věnuje otázce umění a jeho významu pro člověka. Mezi stěžejní díla zabývající se touto problematikou patří *Die Krisis im Leben des Künstlers (Krise v životě umělce, 1922)*, *Dramaturgische Beiträge zu den Schönen Wissenschaften (Dramaturgické příspěvky ke krásným vědám, 1935)* a *Dichtung als Weg zur Einweihung (Básnictví jako cesta k zasvěcení, 1960)*.

Základem umělecké tvorby Alberta Steffena je jeho přesvědčení o tom, že básnické (stejně jako dramatické či prozaické) umění má mít léčebné účinky.

⁷⁴ Steffena pozůstalost, obsahující všechna Steffenova dochovaná díla, je uložena v Dornachu ve správě Nadace Alberta Steffena.

⁷⁵ Dnes přejmenována na Albert Steffen Stiftung (Nadace Alberta Steffena).

Obzvláště samotné slovo pak hraje ve Steffenově pojetí umění zásadní roli. Tento léčebný proces skrze umění spočívá v potřebě přinést lidem v době atomových bomb a kriminality pomoc z nejvyšších nadsmyslových sfér a nejhlubších základů nitra duše. (kol. autorů, 1964:11) Je třeba navrátit se k člověku samotnému a hledat začátek světa, v němž se skrývá podstata lidského bytí. Tak je zároveň umění impulzem vést člověka k sebepoznání. Během jakéhokoliv příběhu (zprostředkovaného uměleckým dílem), který se většinou týká jedné konkrétní osoby, se odkrývá též celkový vývoj této osoby s rozpoznáním jejích nedostatků a chyb, které vedou k „onemocnění“ jejího Já. Tímto krizovým prožitkem uvědomění si sebe sama může nastat katarze, neboli samotná léčba. A právě ve slově či řeči obecně se skrývají všechny léčebné prostředky, které díky básníkovi ukazují vyšší Já daného člověka. Důležité při tom však je, aby měl daný jedinec neustále pocit naprosté svobody a volnosti svého bytí⁷⁶. Druhým základním požadavkem je všeobecná láska k Já druhých lidí a jeho poznávání, což může vést k poznání podstaty světa obecně, lépe řečeno, poznání přírody, jejíž důležitou součástí je člověk. Příroda má u Steffena, podobně jako u Steinera, své zásadní postavení v chápání lidské existence a pojetí umění jako jedné z lidských činností, které mohou vést k vyššímu poznání. Příroda je, dle Steffena, odrazem lidské duše, tedy lidského nitra. (kol. autorů, 1986:11)

Každý člověk je pro daný proces tím významnější, čím více se mu podaří proniknout do minulosti jako i vizí budoucnosti. V umění lze tuto časovou propojenost vyjádřit nejlépe pomocí dramatu, kde mohou být zároveň názorně ukázány projevy nejhlubšího nevědomí, vůle, jako i osudy lidí a národů se všemi jejich klady a zápory. Autor dramatu se tak přirozeně stává pomocníkem a léčitelem lidstva. Obecným motivem Steffenových dramát je odpovědnost vůči zlu a proměna zla v ještě větší dobro. Nejčastěji se tak stane na základě obětování se některé z jiných osob, než o kom samotné drama pojednává.

Například v dramatu *Viergetier* (*Čtvero zvířat*, 1920) zachovává Christine věrnost svému snoubenci, ačkoliv se z něj stal lupič, vrah a násilník a přebírá

⁷⁶ Zde se Albert Steffen přímo odvolává na Steinerovu *Filozofii svobody* jako inspirační zdroj.

jeho zločiny do vlastního osudu. Nejde zde však o věrnost, která povznáší k vyššímu Já dané, někoho jiného zachraňující osoby⁷⁷, ale o záchranu „člověka“ v samotném zločinci, který svými činy tuto hodnotu ztrácí. V dramatu *Barrabas* (*Barabáš*, 1949) zůstává Seraphita, Barabášova žena, věrná svému muži i přes jeho souhlas se zavražděním Ježíše Krista. Tento motiv věrnosti působí u Steffena jako tzv. prvek katarze. (kol. autorů, 1986:15)

Stejně tak se velmi často objevuje ve Steffenových dramatech ona propojenost časů. „Jak mě tady dnes lidé spatřují, tak jsem tu byl takhle přítomný určitě již tisíckrát a doufám, že snad ještě tisíckrát budu.“ (kol. autorů, 1986:16) Zejména v dramatech, založených na historických podkladech⁷⁸, je důležité ukázat tyto dávné události v novém světle a s novými impulzy pro budoucnost.

Albert Steffen je - po Rudolfovi Steinerovi, který jako první ve svých mysterijních dramatech názorně zobrazil realitu a podstatu duchovního světa, důležitou pro pozemské osudové události - druhým ojedinělým dramatickým básníkem, který přetvořil drama k novému ztvárnění osudu. Tím otevírá nové možnosti dramatu jako zprostředkovatele k dobru a spáse lidstva.

⁷⁷ Srovnej Gabriel Marcela a jeho existenciální pojetí motivu věrnosti.

⁷⁸ Např. drama *Alexanders Wandlung* (*Alexandrova proměna*, 1953).

ZÁKLADNÍ POSTUPY, OBSAHOVÉ TENDENCE A POSTAVY V DRAMATECH RUDOLFA STEINERA A ALBERTA STEFFENA

Již zmíněná Steinerova mysterijní dramata mají vyvolat podnět k novému způsobu umělecké tvorby, především co se týká tématu a obsahu těchto dramát. Vědy o nadmyslových světech, mezi něž patří též samotná anthroposofie, tedy rozšiřují lidskou říši do duchovna a kosmična (tedy do oněch vyšších nadmyslových světů) a tím odkrývají lidskou individualitu na cestě poznání nových světů a sfér. Jak již bylo řečeno, právě tyto okolnosti zobrazení dvou světů a jejich principů lze nejlépe vyjevit prostřednictvím umění, konkrétně divadla. Umění se tak podle Steinera stává cestou k zasvěcení, přičemž se každá část uměleckého díla musí stát individuálním prožitkem každého jednotlivce. Duchovní cesta daného člověka pak bude, i když všichni sledují v podstatě během představení jedno a totéž, zcela jiná, na základě podstaty a osudu daného jednotlivce. Umění mysterijní dramatiky je individuální forma cesty poznání k duchu. Zde vede cesta k pravé skutečnosti právě tím osobním a subjektivním.

Všechna čtyři mysterijní dramata by se mohla nazvat knihami zasvěcení, která se prostřednictvím inscenace stávají iniciačním procesem předvedeným před a pro veřejnost. Obsahem dramát jsou souhrnné poznatky učení anthroposofie o lidstvu i člověku jako samotné individualitě a cestách z pozemského (smyslového) světa do nadpozemské (nadmyslové) říše. Prostřednictvím jednotlivých postav dramát se tedy anthroposofie stává uměleckou skutečností, je názorně prožívána. V jednotlivých hrách můžeme sledovat postavy na cestách vedoucích do vyšších, nadmyslových světů. Spolu s těmito postavami se mají i diváci snažit pochopit smysl této cesty a procesu zasvěcení, jakož i jednotlivé osudy každé postavy.

Základní, neustále rozvíjenou, myšlenkou Steinerovy tetralogie mysterijních dramát je fakt, že kolem každého člověka se pohybuje určitý okruh lidí, s nímž je onen člověk karmicky spojen a tito lidé do určité míry ovlivňují a směřují jeho život (tato schopnost samozřejmě působí i naopak, každý jedinec má též

určitý vliv na své okolí). V každém člověku se však projevuje ještě tzv. vnitřní osobní okruh, jenž je vytvářen a dán různými předchozími inkarnacemi dané postavy. Z toho vyplývá, že současný život, počínání i prožitky daného člověka jsou též formovány na základě zkušeností z minulých životů. Právě prožitky z předchozích inkarnací postav ve Steinerových mysterijních dramatech tvoří často jádro dramatu, neboť podávají postavám vystupujícím v současnosti klíč k pochopení jejich myšlení a vlastností, jež byly utvořeny v minulosti. A nikdy nejde jen o poznání prapodstaty u konkrétního člověka, ale společnosti jako celku. Zasvěcení duše pak nemá význam jen pro jednu konkrétní osobu, ale je podstatné pro lidstvo jako celek, protože svým dokončeným zasvěcovacím procesem potvrzuje možnost dosáhnout vyšších světů a stává se tak vodítkem pro další jedince. A tato motivace je také zásadním cílem každého z dramát: kdokoliv, kdo vnitřně zažívá zasvěcovací boj jedné z centrálních postav i všech, kdo jsou s touto postavou osudově spojeni, se zároveň účastní zasvěcovacího boje celého lidstva. Celé lidstvo má tak určitý podíl na tajemství iniciace.

Ve všech dějích mysterijních dramát vystupují stále stejné postavy, které jsou často „symbolickými reprezentanty“ různých lidských charakterů, přičemž každý z nás by mohl objevit jistou podobnost určité postavy se sebou samým a právě díky ní a s ní pak zkusit prožívat cestu poznávání a zasvěcení do vyšších světů.

Třemi základními postavami, které reprezentují tři typy člověka mající vždy určité, od ostatních odlišné, rysy, jsou ve Steinerových dramatech **Johannes Thomasius**, **profesor Capesius** a **doktor Strader**.

Johannes Thomasius zastupuje člověka-umělce, který se náhle ocitá v osobní tvůrčí krizi, prožívá drama umělce, neboť ve své práci stagnuje. Teprve po možnosti nahlédnout do vyšších světů, ke kterým se musí nejprve (jako všichni ostatní) různými zkouškami vypracovat, může posléze dále rozvíjet svůj talent, který je navíc posílen zkušenostmi z cest poznání vyšších světů, tedy cesty zasvěcení. Na duchovní cestu ho přivedla jeho přítelkyně **Maria**, s níž je také nejvíce karmicky spojen. K ní prožívá Johannes

Thomasius také jistou duchovní lásku a věrnost, jejichž hloubka a síla je také během dramatu zkoušena. Johannes Thomasius bude moci po svém zasvěcovacím procesu své zkušenosti uplatnit ve smyslovém světě právě prostřednictvím umění. V jeho obrazech se budou odrážet vyšší světy a styl jeho malby bude nyní založen na zobrazování osobního duchovního prožitku k jevu, který ztvárňuje. Jedná se tedy o realizaci toho, co prožil v duchovní oblasti a bude tak moci udržovat kontakty s nadpozemskými světy a čerpat z nich určité poznatky ku prospěchu sebe sama i lidského světa jako celku. Aby však dosažení vyšších světů dosáhl v plné míře, musí existovat sám o sobě, tedy bez neustálé duchovní fixace na Marii. Johannes Thomasius a takový typ člověka obecně si musí vydobýt důvěru v sebe sama, naučit se nazírat na své vlastní poznatky s jistotou a vlastním rozumem.

Capesius, další z postav, je v dramatu líčen jako univerzitní profesor dějin filozofie, který tráví hodiny nad různými dokumenty a zamýšlí se nad smyslem minulosti. Zároveň je také jedním z těch, kdo usilují o poznání vyšších, nadsmyslových světů. Hlavní překážka u něj spočívá ve snaze porozumět vyšším světům a jejich podstatě prostým lidským rozumem. V nadsmyslové oblasti lze však jakýkoli význam pochopit jen tak, že je skutečně prožit. Profesor Capesius reprezentuje rozum, což vyplývá i ze samotného jeho jména, které je odvozeno od latinského slova *caput* = hlava⁷⁹. V tomto smyslu je tedy vylíčen jako zvěstovatel, ohlašovatel, nositel síly rozumu, který zastupuje onen typ lidí, kteří mohou dospět k poznání vyšších světů především svými rozumovými schopnostmi. Toho však lze docílit až poté, co získají vjem tzv. vnitřního slova, to znamená, že se jim budou myšlenky a slova vyjevovat jako opravdové bytosti promlouvající k nim.

Doktor Strader reprezentuje člověka přírodovědně zaměřeného. Nedostatkem takového člověka je skutečnost, že coby doktor je vlastně učencem pozemských věd a znalcem lidského fyzického těla a z téhož pohledu o něm též smýšlí. Je tedy příliš ve svém smýšlení uvázan na lidské fyzično, které způsobuje, že není schopen plně „proniknout“ do světa

⁷⁹ Více viz Št'áková, 2004.

nadpozemského, nadsmyslového. I přesto má však doktor Strader v dramatech zcela ojedinělé postavení, opět vyplývající z pojmenování této postavy: původ jeho jména je dán sloučením italského slova *strada* = ulice a německého *Strahl* = paprsek. V přeneseném slova smyslu má Strader v ději funkci toho, kdo „dláždí“ cestu, po níž půjdou jiní za duchovním poznáním, je tedy jakýmsi paprskem osvětlujícím temné kouty pro jiné⁸⁰.

Dále se v dramatech objevují postavy – zasvěcenci, kteří postávám pomáhají a vedou je na cestě do vyšších světů. Jedná se především o postavu **Benedicta**, duchovního vůdce, který je postavami nazývaný Mistrem a který stojí nad kruhem karmicky spojených osob. Benedictus ztvárňuje duchovního posla nosícího v sobě podstatu Kristova působení a síly, kterou může člověku propůjčit na cestách do vyšších světů. Benedictus člověku pomáhá při jednotlivých zkouškách, vede jeho kroky správným směrem.

Podobně činí i **Maria**, taktéž osoba již zasvěcená, považovaná samotným Benedictem za svého zástupce. Maria se po něm má stát vůdcem osob do nadsmyslových světů a prvním takovým, kterého má na cestě zasvěcení doprovázet, je Mariin nejbližší přítel, již zmiňovaný Johannes Thomasius. Největší zkouškou pro ni je naučit se vše, tj. každý Mariin čin, slovo atd., vést tak, aby jimi nezasáhla do svobodného rozhodnutí vůle jiného. Maria je reprezentantem tzv. „vnitřní kvality“, tj. lásky osvětlené duchovní pravdou, přičemž zároveň pomáhá vzbudit tyto kvality i u jiných.

Další postavou řadící se mezi „pomocníky“ člověka na cestě do vyšších světů je **Felix Balde**, znalec přírody. Zde se dostáváme ke Steinerově myšlence, která vychází z Goetheho, že pro pochopení vyšších světů je potřeba pochopit správné nazírání a chápání přírody související se správným pochopením svého vlastního bytí. A právě tato schopnost je pro Felixe Baldeho zcela přirozená. Tento muž v sobě nosí skrytý dar být prostředníkem mezi světy, objasňovat pravdivosti o neviditelném světě přírody a tak učit lidi soustředit se na sebe samé, na svoji vlastní sílu. I on má však jeden nedostatek: není schopen mluvit zřetelně, pouze v náznacích a symbolech,

⁸⁰ Více viz Št'áková, 2004.

proto musí po jeho boku vždy stát ještě manželka Felicia, tvořící „most“ mezi oběma světy. Felicia abstrahuje Felixovu výpověď do jiné, smysluplnější podoby a dává jí prostřednictvím vyprávění pohádky⁸¹ konkrétní obrazovou formu.

Zvláštností je, že všechny tyto postavy mající ve hrách roli vůdců či zprostředkovatelů vyšších světů jsou odvozeny z reality a vznikly podle skutečných žijících osobností. Netřeba více zdůrazňovat, že postava duchovní vůdce Benedictus je ztělesněním samotného Rudolfa Steinera a postava jeho nástupce Maria je analogie s jeho životní družkou Marií von Sivers. Felix Balde je vlastně, již ve Steinerově životopise zmíněný, bylinkář Felix Koguzki, s nímž se Steiner seznámil během studií ve Vídni a jehož vědomosti o duchovních souvislostech přírody zpracoval ve svých dramatech právě v postavě Felixe Baldeho. (Aschenbrenner, 1998:136) Tyto postavy dodnes hrají herci, kteří prošli důkladným studiem anthroposofie a důslednou hereckou přípravou dle principů Steinerovy koncepce umění.

Neodmyslitelnou součástí Steinerových dramát jsou mocnosti z nadmyslových světů, které jednotlivým postavám neustále křížují jejich duchovní cesty a znemožňují tak přístup do vyšších, nadmyslových světů. Těmi mocnostmi jsou postavy **Lucifera** a **Ahrimana**, známé též z křesťanství. Lucifer je, jak již bylo v souvislosti se Steinerovým pojetím dobra a zla uvedeno, duch lehkosti žití, který chce člověka předčasně vzdálit pozemskému životu. Lucifer člověka odvádí od jasného myšlení, od lásky k zemi a snaží se ho strhnout v jakousi rozevlátost a bohémství jeho bytí jako jistý únik z pozemského světa.⁸² (Bühler, 2004:129) V dramatech vždy přichází z pravé strany jako červeně žhnoucí postava. (kol. autorů,66) Oproti tomu Ahriman, jak již jsme se také v práci dozvěděli, člověka stahuje k zemi, k hmotě, což evokuje sevřenost člověka. Ahriman je duch tíže a temnoty, jenž vládne ve hmotě. Výsledkem jeho práce je mysl ovládaná intelektualismem a neustálé zamračení činící z člověka nihilistu. Ahrimanská mocnost zatemňuje člověku

⁸¹ Princip pohádky hraje u Steinera velkou roli. Srov. kapitola Vliv Johanna Wolfganga Goetheho a Richarda Wagnera.

⁸² Jedná se o principy podobné romantismu.

jeho vědomí a odcizuje ho jeho božské duchovní podstatě. Člověku nahání strach, protože se v jeho bytosti skrývají nejhrůznější podoby daného člověka, na které se Ahriman snaží neustále svést duchovní pohled člověka a tak mu znemožnit poznávání vyšších světů (Bühler, 2004:135). Ahriman se v dramatech zjevuje vždy zleva v sírově žlutém zabarvení. (kol. autorů,66)

V závěru mysterijních dramát má pak být dosažen cíl procesu proměny člověka na své cestě k poznání Já i tzv. vyšších světů jako základní, stavební myšlenka k vytvoření nové lidské kultury, svobodně obrácené k duchovnu.

Na tyto principy, které jsme v souvislosti s obsahem a významem Steinerových mysterijních dramát popsali, přímo navázal Albert Steffen a ve svých dílech je dále rozvíjel.

V **dramatické tvorbě Alberta Steffena** se setkáváme s tematicky velmi rozmanitými příběhy. Albert Steffen ve svých dramatech (celkem jich je šestnáct a vznikala v rozmezí let 1916-1957) zpracovává starověké mýty, biografie různých osobností, které jsou důležité především z hlediska náboženského či etického, i náměty z doby, v níž žil (první polovina 20. století). Nezdráhal se však vytvořit i díla týkající se budoucnosti s vlastními vizemi, jak bude tento svět vypadat. Všechna díla jsou spojena jedním Steffenovým záměrem: dle jeho koncepce básníka coby lékaře a slova jako léku chce ve svých dílech ukázat lidem cestu k lepšímu žití, cestu k dobru a spáse poznáním vyšších, tj. duchovních světů prostřednictvím jedné postavy jakožto zástupce určitého typu lidské společnosti.

Již v jeho dramatické prvotině, která je zajímavá i tím, že jde vlastně o dvě dramata zobrazující protipóly negativního a pozitivního jednání člověka pro dobro lidstva, je zasazeno pozdější celoživotní úsilí Alberta Steffena: každý tzv. "básník budoucnosti" (mezi něž se samozřejmě sám čítá) se musí snažit, aby i čtenář (popř. divák) jeho dílo plnohodnotně vstřebal a tím dílo, mající své poslání, zasáhlo nitro tohoto jedince a on tak v sobě započal nový vývoj svého bytí, obracející se ke svému duchu⁸³. Jedná se o dvojici dramát *Der Auszug*

⁸³ Více viz kol. autorů, 1986:3-13.

aus Ägypten (*Odchod z Egypta*, 1916) a *Die Manichäer* (*Manichejci*, 1916). Obě dramata jsou jakýmsi profilem dvou duší hledajícím božskou podstatu, podstatu lidského bytí, čímž se chtějí tyto duše vyhnout lidskému zániku. Zatímco hrdina v prvním dramatu volí negativní řešení, tj. uprchnout zániku a smrti útekem a opuštěním, což vede k jeho odsouzení, hrdina druhého dramatu se naopak snaží síly smrti vyhledat, aby je posléze mohl proměnit a tím dovršil své snahy o sloučení a jednotu protikladných sil života a smrti a vytvořit harmonii v lidském bytí.

V pořadí druhé drama Alberta Steffena *Das Viergetier* (*Čtvero zvířat*, 1920) patří mezi nejvíce ceněná Steffenova díla vůbec⁸⁴. Jak již bylo výše zmíněno, jde o drama spásy loupeživého vraha díky lásce jeho ženy Christiny⁸⁵. Spolu s dalším dramatem *Hieram und Salomo* (*Hieram a Salome*, 1925) je *Čtvero zvířat* nejčastěji uváděným dramatem Alberta Steffena. *Hieram a Salome* je vlastně, dle Steinera, mysterijní hra, která má svým obsahem přinést lidem vizi nové éry a zároveň již tím proměnit jak člověka, tak zemi⁸⁶. Dle různých kritik a recenzí jde o jazykem i obsahem mistrovské dílo. (kol. autorů, 10)

K myšlence dramatu jako mystéria se vrátil ještě několikrát. Poprvé v roce 1934 hrou *Das Todeserlebnis des Manes* (*Maniho prožitky smrti*, 1934). Tato mysterijní hra vypráví o zakladateli manicheismu⁸⁷ Manim (zemřel 276 n.l.) a oslavuje vítězství živého ducha navzdory fyzickému zániku (kol. autorů, 10). Mani zde nevystupuje jen jako myslitel, ale též jako umělec (v manicheismu se jedná o nazírání světa v obrazech, ne jen v myšlenkách), který (podobně jak tomu chtěl též Rudolf Steiner) slučuje vědu, umění a náboženství. Hlavní myšlenkou tohoto dramatu je, že člověk může svým duchem (v tomto slova smyslu názory, myšlenkami a činy) zůstat navěky nesmrtelným, i když fyzicky musí jednoho dne zemřít. V roce 1935 napsal Steffen další mystérium *Adonis-Spiel* (*Hra o Adonisovi*, 1935)⁸⁸. Motívem hry je slavnost podzimu, která byla

⁸⁴ Více viz kol. autorů, 1964:13.

⁸⁵ V postavě Christiny je jistá analogie s láskou Kristovou ke svým bližním.

⁸⁶ Více viz kol. autorů, 1964:17.

⁸⁷ Manicheismus je náboženské učení založené ve 3. století n.l. Babylónanem Manim považující za základ světa boj světla a tmy dle principu dobra a zla. (kol. autorů, 1995:478)

⁸⁸ Adonis je symbolem nápadného krasavce mající původ v maloasijském a syrském božstvu rodící se a umírající přírody. (kol. autorů, 1995:22)

rozšířena v různých zemích v období starověku (např. v Řecku, Fénicii, Sýrii či Egyptě) a která byla později vystředána mystériem Golgoty. I v tomto dramatu se tedy jedná o symbolické úmrtí a znovuzrození člověka (=lidstva) v nové, dokonalejší formě. Vnější podobenství osudu lidstva se má stát vnitřním prožitkem člověka. Tímto prožitkem se „zrodí“ noví, svobodní, milující a oduchovnění lidé⁸⁹. Do třetice se pak Steffen k mystériu vrátil v roce 1949 hrou *Barrabas* (*Barabáš*,1949), v němž zpracovává příběh Barabáše, který, dle Evangelia, při jedné vzpouře spáchal zločin, byl zatčen a odsouzen, nakonec však byl Pilátem, na žádost lidu, místo Krista propuštěn. Albert Steffen se pokusil typ takového člověka individualizovat a přivést do centra dění⁹⁰.

Zcela ojedinělá jsou však ve Steffenově tvorbě dramata s vizemi vývoje lidstva na konci 20. století – *Der Sturz des Antichrist* (*Pád Antikrista*,1928) a *Märtyrer* (*Mučedníci*,1942). První z nich je svou podstatou jakýmsi dramatickým nákresem vypořádání se se zlem. Vypráví o jistém „ideálu naší doby“, jak jej koncipoval Friedrich Nietzsche ve svém nadčlověku, géniovi, majícím schopnost ovládnout lidstvo. Ten při tom používá duchovní slabosti a sílu instinktu dané společnosti jako nástroj k tomu, aby se prohlásil za vladaře mající lidstvo ve své moci a tím též moc nad veškerou vědou, uměním a náboženstvím. Najdou se tři lidé, kteří mu vzdorují: Technik, Básník a Kněz. Technika a kněze však tento vladař brzy vtáhne do své oblasti působnosti a jediný, kdo zůstává ve svém odporu silný, je básník díky tomu, že se neřídí ničím jiným než silou slova, mající svůj nadpozemský původ, a vlastním rozumem. Drama se odehrává ve třech dějstvích, která jsou vždy zastoupena třemi hlavními postavami „odboje“ a jejich jediným, mocným protivníkem. Jednotlivé scény se odehrávají ve třech sférách lidského bytí: ve fyzické, duševní a duchovní. První dějství líčí vpád nadsmyslového do sféry myšlení. Druhé pak již stále více přechází do sféry pocitové a vede k inspirativnímu prožitku uvnitř říše mrtvých. Třetí jednání se zcela odehrává ve sféře vůle. Drama v sobě skrývá trojnásobnou katastrofu, kterou může lidstvo prožít,

⁸⁹ Více viz kol.autorů, 1964:34.

⁹⁰ Více viz kol.autorů, 1964:62.

pokud jeho vlastní podstata ztratí svoji přirozenost a pokud svým sebepoznáním i poznáním světa jako celku nedospěje k vlastnímu rozhodnutí nutnosti jeho proměny. Toto rozhodnutí ve hře zobrazuje právě postava Básníka⁹¹. Druhé zmiňované drama *Mučedníci* chce svým obsahem vést lidstvo k tomu, aby zabránilo nebo alespoň zmírnilo katastrofy, které tentokrát ne lidstvo jako celek, ale jednotlivé národy čekají, pokud si neuvědomí sebepoznání své tzv. duše národa vedoucí k naplnění její úlohy ve světě. Civilizace půjde vstříc svému zániku, pokud jednotlivé národy nedokáží přijmout „ducha“ jiných národů než toho svého. (Steffen, 1964:52) Děj dramatu i doba vzniku odkazují k vlivu tehdejší společenské situace: období nacistické diktatury a hrozby, které přináší⁹².

Dramata Karola Wojtyly – papeže Jana Pavla II.

V souvislosti s dramatickými díly Rudolfa Steinera a Alberta Steffena je důležité zmínit také dramata, která vytvořil Karol Wojtyla ještě před tím, než se stal papežem Janem Pavlem II.⁹³ Zajímavá je především obsahová podobnost a záměr jeho divadelních her s dramaty Steinera a Steffena. Navíc je znám fakt, že Karol Wojtyla v okupovaném Polsku působil jako herec a spoluorganizátor v Rapsodickém divadle⁹⁴ v Krakově pod vedením Mieczysława Kotlarczyka. (Weigel, 2000:68) Jednalo se o tajné „podzemní“⁹⁵ divadlo hlásající svou podstatou odboj prostřednictvím kultury, přesněji řečeno prostřednictvím tzv. „divadla slova.“ (Weigel, 2000:69) Kotlarczyk navíc v divadelní práci viděl vedle běžné práce také poslání. Divadlo chápal spíše jako rituál, a proto divadlo neslouží pouze k zábavě, ale má především v člověku probouzet transcendentální pocity lidského nitra. Divadlo je tedy jakousi cestou jevištního zkoumání vnitřního života. (Weigel, 2000:71) Síla

⁹¹ Více viz kol. autorů, 1935:23-26.

⁹² Více viz kol. autorů, 1964:50.

⁹³ Papežem se stal v roce 1978 ve svých padesáti osmi letech.

⁹⁴ Rapsodické divadlo bylo založeno roku 1941 a ve své činnosti pokračovalo i po válce, než bylo v roce 1953, v době vrcholu stalinské doby v Polsku, zavřeno. Znovuotevřeno bylo v roce 1957 a fungovalo až do roku 1967, kdy jej opět komunistický režim zakázal.

⁹⁵ U nás je obdobou tzv. bytové divadlo.

slova pak spočívala v tom, že je-li slovo vyřčené nahlas, stává se zbraní proti zlu. Síla slova vychází z přesvědčení, že „slovo“ je osou, kolem níž se točí celý svět. (Weigel, 2000:72)

Tato epizoda v životě Karola Wojtyly, pozdějšího papeže Jana Pavla II., spjatá s divadlem, také souvisí s anthroposofickým vlivem. Mieczyslaw Kotlarczyk se podle vlastních slov opíral o mystiku Východu i Západu, o Steinera a jeho činnost v Goetheanu⁹⁶.

Jak již bylo zmíněno, Karol Wojtyla vytvořil též několik vlastních dramát⁹⁷, která začal psát právě v době okupace. Patří mezi ně jeho dramatická prvotina *David*, která se však nedochovala a dvě další dramata, inspirovaná biblickými motivy *Job* (1940) a *Jeremiáš* (1940). (Weigel, 2000:68)

Po válce pak ve své literární činnosti coby básník a dramatik pokračoval. Psal pod pseudonymy Andrzej Jawień nebo Stanislaw Andrzej Gruda. Wojtylovy hry a básně byly výrazem jeho přesvědčení, že realitu nelze zobrazit pouze jedním nástrojem, jedinou cestou k porozumění lidskému údělu, jak to nabízí např. filozofie či teologie. Říkal, že hloubka lidského bytí je natolik složitá, že ji nelze pochopit jinak než pomocí celé soustavy metod. Literatura – ve Wojtylově případě drama a poezie – má někdy moc dopídit se pravd, jež jsou filozofickou nebo teologickou cestou nedostupné. (Weigel, 2000:117)

Do tohoto období spadá hra *Bratr našeho pána* (1950), zachycující život a osudy Adama Chmielowského, jednu z nejzajímavějších figur polského kulturního a náboženského života⁹⁸. V tomto dramatu se však nejedná o tradiční životopisné drama, i když zde Wojtyla život Adama Chmielowského v hrubých rysech sleduje. Jeho drama je příkladem od Kotlarczyka přejetého „vnitřního divadla“. Děj se především odehrává ve svědomí Adama Chmielowského a hlavním motivem dramatického napětí hry je hledání poslání lidského jedince. Jde o vnitřní zápas mezi sebou samým a potřebou odevzdat se, vzdát se svého vnějšího Já. V nejhlubší rovině je *Bratr našeho*

⁹⁶ Více viz Štampach, 2000:51.

⁹⁷ Všechna papežova dochovaná dramata jsou obsažena v souborném vydání pod názvem *The collected plays and writings on theatre*. Berkeley:University of California Press,1987.

⁹⁸ Více viz Weigel, 2000:117-120.

pána snahou o nalezení významu pravdy, potažmo smyslu celé lidské existence. (Weigel, 2000:119)

Druhá hra, *Před zlatnickým chrámem* (1960), je poetickou meditací o tajemství manželství, která zároveň prohlubuje autorovo uvažování o lidském snažení darovat se jiným a žít tak v souladu s Božským obrazem. Tato hra je do jisté míry analogií Steinerova již zmíněného pojetí lásky z transcendentálního hlediska. Wojtylovo drama vypráví vnitřní příběh tří manželských párů. Ondřej a Tereza, první pár, spolu žijí jen chvíli, neboť Ondřej záhy umírá ve válce a Tereza se pak musí sama starat o jejich malého syna Kryštofa. Druhý pár, Štěpán a Anna válku sice přežijí, ale jejich manželství upadlo do vzájemné netečnosti a jejich vztah nemá daleko k nenávisti. Štěpán bere lásku jako samozřejmost, a tak jejich láska chřadne. Složitý vztah Štěpána a Anny se podepíše na jejich dceři Monice, zatímco na Terezině synu Kryštofovi leží břímě dětství bez otce. Když se do sebe Kryštof a Monika zamilují, přinesou si s sebou bolest a tíhu svých rodin a domovů. A právě díky tomuto břemeni ztělesňují pro své rodiče i sebe sama naději na spásu od zla, nasbíraného za celá ta léta. Wojtyla – autor v této scénické meditaci zaujímá roli účastného a soudného přítele. (Weigel, 2000:120)

Wojtyla v díle jemně naznačuje, že lásku a věrnost nelze zúžit na emoce. Jediný pravý základ leží v lidské schopnosti rozeznat a pochopit morální pravdu věcí. V lásce se nejedná o neustále oscilující setkávání dvou citových vztahů, ale realitu dvou lidí, kteří byli proměněni svým shledáním a počátečním vzájemným darem sebe sama. Tato proměna pokračuje i tehdy, když city, jež byly součástí vztahu na jeho začátku, postupně vymizely. Nejdůležitější je tyto city časem kultivovat a proměňovat je do pevnější reality obětavé lásky. Na základě tohoto prožitku pak také začíná člověk více rozumět vnitřnímu životu Boha. Člověk jako by tedy v tomto „procesu lásky“ hrál hru, jejímž původcem a protagonistou je sám Bůh, jakožto Stvořitel a Spasitel všech. (Weigel, 2000:122)

Pokud se podíváme souhrnně na dramatická díla všech tří, v této kapitole zmiňovaných, osobností – Rudolfa Steinera, Alberta Steffena a Karola Wojtyly – můžeme říci, že v sobě zahrnují jeden společný záměr: být člověku vodítkem při poznávání svého nitra a podstaty lidského bytí, které není tvořeno pouze vnějším světem a různými historickými a společenskými událostmi, ale též vnitřním světem každého jednotlivce, tedy jakýmsi světem nadsmyslovým. „Vstoupením“ do tohoto duchovního světa a jeho poznáním pak může daný jedinec formovat svůj život a usilovat o proměnu světa jako takového. U všech tří autorů, Steinera, Steffena i Wojtyly, hraje klíčovou roli slovo a události odehrávající se v lidském nitru. U všech tří autorů má také drama či jeho inscenování spíše morální funkci, míněnou ve smyslu uvědomování a poznávání sebe sama prostřednictvím jednotlivých, nám podobných postav, než zábavnou a relaxační. Žádné z výše zmíněných dramát, ať již Rudolfa Steinera, Alberta Steffena či Karola Wojtyly, nebylo dosud do češtiny přeloženo.

VLIV RUDOLFA STEINERA NA ČESKÉ PROSTŘEDÍ

V předchozí kapitole jsme se seznámili s umělci z různých zemí, na které Rudolf Steiner nějakým způsobem zapůsobil a tito umělci pak jeho umělecké principy včlenili do svého vlastního pojetí umění. Jak tomu ale bylo a dodnes je v českém prostředí? Byly či jsou zde také osobnosti, které byli ovlivněni Rudolfem Steinerem a mohly tak i čtenáře či diváka prostřednictvím svých děl seznámit s uměleckými představami Rudolfa Steinera? Závěrečná kapitola se pokusí na tyto otázky zodpovědět a jmenovat ty umělce, u kterých je Steinerův vliv známý.

Na úvod je však třeba jen krátce zmínit historii Theosofické společnosti, z níž později vyšla Anthroposofická společnost u nás, aby bylo posléze možné konfrontovat dané období s konkrétními osobnostmi.

Počátky sahají do roku 1891, kdy v Praze neoficiálně vznikla theosofická lóže. Lóže byla česko-německá a její činnost vedl německý spisovatel **Gustav Meyrink**. Ten se také osobně s Rudolfem Steinerem znal, jak však různé prameny uvádějí, měli mezi sebou spíše napjatý vztah⁹⁹. Členem tehdejší theosofické lóže byl i další významný spisovatel **Julius Zeyer**. Po několikaletém trvání byl v Praze roku 1897 založen oficiální Theosofický spolek, který se o jedenáct let přeměnil na Českou společnost theosofickou. Tato změna znamenala zesílení orientace na původní Theosofickou společnost se sídlem v indickém Adyaru, zejména však na její německou sekci, kterou vedl Rudolf Steiner, který též Prahu několikrát navštívil a pronesl zde různé přednášky v rámci theosofie, později anthroposofie. (Zdražil, 1997:77) Anthroposofická společnost byla v Praze založena roku 1912 tak, že někteří členové Theosofické společnosti, kteří však byli nespokojeni s jejím vývojem, z jejího pole působnosti vystoupili a založili Anthroposofickou společnost, myšlenkově následující jejího zakladatele – Rudolfa Steinera.

⁹⁹ Více viz Zdražil, 1997:23-27.

(Zdražil, 1997:77) Činnost Anthroposofické společnosti byla u nás pozastavena nejdříve za 2. světové války, a pak opět na 40 let za komunismu.

Vliv anthroposofie je patrný v dílech skladatelů **Aloise Háby** a **Viktora Ullmana**, z nichž druhý jmenovaný zahynul roku 1944 v Osvětimi. Mezi Ullmanova díla patří též opera, která svým libretem vychází ze hry Alberta Steffena *Pád Antikrista*, která však na své první uvedení dodnes čeká. (kol. autorů:10) Určité ohlasy anthroposofického učení je možné nalézt v dílech spisovatelky **Boženy Benešové**. (Dostal, 2000:31) Se Steinerem a jeho, ať již duchovědnou či uměleckou, činností byl též obeznámen básník **Otokar Březina**. O tom svědčí zejména jeho básnická sbírka *Stavitelé chrámů* (1899), jejíž hlavní myšlenkou je Březinův názor, že práce není trestem, nýbrž rozkoší. V tomto smyslu je zmíněná básnická sbírka „jakési pendant komuně Rudolfa Steinera ve švýcarském Dornachu.“ (Kšicová, 1998:208) Navíc podobně jako Steiner a jeho stoupenci vidí též Březina za nejvyšší projev lásky její duchovní substanci, její transcendentální podobu. (Kšicová, 1998:209) Březinovy básnické sbírky jsou povětšinou odrazem duševního života, ve kterém Březina hledá odpověď na tajemství vlastní duše. Básníkův dlouholetý přítel byl český secesní sochař **František Bílek**, který svými řezbami zobrazil, podobně jako Steiner ve svém sousoší *Reprezentanta lidstva v Goetheanu*, postavy představitelů mocností zla Ahrimana a Lucifera.

K významným anthroposofům patřil též herec a režisér **Karel Dostal**, který stejně jako Steiner trval na hluboce propracované mluvě herců, pohybu a celkovému vystupování v rámci své role. Jeho inscenace zavádí často do nitra lidských pocitů a myšlenek, které pak určují vývoj dané osobnosti také navenek.

Své hlavní působiště coby režiséra měl Karel Dostal (1885-1966) po celý život zejména ve dvou divadlech – v Městském divadle na Královských Vinohradech a Národním divadle v Praze. Od samého počátku své režisérské práce byl Dostalův projev introvertního a myšlenkově koncentrovaného založení, v němž se odráželo tíhnutí k symboličnosti¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Více viz kol. autorů, 1983:120.

Při modelování postavy Dostal vždy dbal na to, aby herec s postavou úplně nesplynul, ale aby si podržel vůči ní jistý odstup, který by mu dovolil intelektuálně se nad ni povznést a z této pozice pak tlumočit i určité dobově závažné významy, skládající ve svém celku ideové poselství inscenace. (kol. autorů, 1983:469)

Dostalovy režie se také vyznačovaly zřetelným důrazem na hudbu, která byla organicky sepnuta s ostatními složkami inscenace.

K nejvýznamnějším Dostalovým inscenacím patří Claudelovo drama *Výměna* v Městském divadle na Královských Vinohradech z roku 1922, které je označováno za jedno z nejdůslednějších představení meziválečného období (kol. autorů, 1983:120). Dále pak vynikající provedení Čapkových her *Bílá nemoc* (1937) a *Matka* (1938) v Národním divadle v Praze, kde dokázal Dostal uplatnit především svoji hlubokou zainteresovanost o filozofickou a společensko-politickou problematiku. V neposlední řadě jsou to pak Dostalovy inscenace, které vznikly v Národním divadle v Praze v letech okupace. Jsou jimi Sofoklova *Antigona* (1941), Euripidova *Médea* (1942) a Goethova *Ifigenie na Tauridě* (1943). Jejich ideovým východiskem bylo Dostalovo přesvědčení, že za situace, kdy se v důsledku společenského a politického vývoje vychýlilo mravní těžiště lidské osobnosti, může jenom duchovní kontemplace ochránit lidskou důstojnost a lidskému životu smysl a obsah. Proto také tyto tři inscenace koncipoval jako náboženský obřad. (kol. autorů, 1983:469)

Dodnes patří Karel Dostal mezi významné režisérské osobnosti 20. století¹⁰¹. O to zvláštější je fakt, že pozůstalost s materiály jeho umělecké činnosti nebyla dosud obšírněji zpracovaná, která však - podle slov jeho syna, Jana Dostala - v sobě skrývá nejen Dostalovu koncepci režijního umění, ale též úvahy a názory v rámci anthroposofie a významu umění pro ní¹⁰².

Právě jeho syn, již zmíněný **Jan Dostal**, je v současné době předsedou české Anthroposofické společnosti v Praze a sám se dodnes aktivně věnuje ztvárnění řeči dle Rudolfa Steinera a je aktivním překladatelem nejen děl

¹⁰¹ Více o tvorbě Karla Dostala viz kol. autorů, 1983:339-340 a 469-473.

¹⁰² Pozůstalost Karla Dostala je u jeho dcery, Magdaleny Štulcové.

Rudolfa Steinera, ale též děl jiných osobností, např. Johanna Wolfganga Goetheho¹⁰³. Pořádá též různé přednášky jak na témata týkající se samotné anthroposofie a její podstaty, tak též na témata zaměřená na umění a jeho duchovního významu pro člověka. Jeho manželka **Michaela Dostalová**, kvalifikovaná eurytmistka, vede v Praze v rámci Anthroposofické společnosti kurzy eurytmie a podílí se též na její prezentaci. Zde stojí za pozornost zmínit, že pod jejím vedením navštívily v roce 2006 české eurytmistky Goetheanum v Dornachu, kde představily své eurytmické představení – zpracování české pohádky O Palečkovi. V Praze pak členové Anthroposofické společnosti pravidelně organizují nejen přednášky, ale též eurytmická a divadelní představení¹⁰⁴. Jak sám jejich předseda Jan Dostal říká, věří, že anthroposofie a její působení má v rukou klíč k lidštější budoucnosti naší planety. (Dostal, 2000:31)

¹⁰³ Např. *Pohádka o zeleném hadu a krásné lilli*, Praha:Opherus,2001, *Smyslově-morální účinek barev*,Hranice: Fabula,2004 a jiné.

¹⁰⁴ Kontaktní adresy: Anthroposofická společnost, Petřvílkova 2485/44, 158 00 Praha 5 – Stodůlky, Obec křesťanů, Na Špejcharu 3, 170 00 Praha 7 či internetová adresa www.anthroposof.org.

ZÁVĚR

V této práci, ve které jsme prostřednictvím jednotlivých kapitol zaměřili pozornost na Steinerovu uměleckou tvorbu, jsme se pokusili vymezit nejen základní principy Steinerovy poetiky, ale též její odraz ve tvorbě jiných osobností v rámci historicky-společenského kontextu. Důležité pro nás též bylo vydefinovat si v úvodu základní pojmy anthroposofie jako nauky o člověku. Duchovní věda anthroposofie se ve své podstatě zaměřuje na možnosti poznání člověka, především sebepoznání a jeho spojitost se světem vnějším, přičemž poznání sebe sama i světa kolem sebe spolu vždy úzce souvisí. Zvláštního významu dosahuje u Steinera pojem trojčlennosti lidského organismu, která nahlíží na člověka jako na bytost skládající se z těla (hmoty), duše (nitra daného jedince) a ducha (vyšší, nezanikající substance, sestupující do lidského těla z vyšších světů). Anthroposofie vysvětluje možnosti reinkarnace, která se od východní filozofie odlišuje především tím, že z hlediska anthroposofie znamená každá reinkarnace posunutí lidského jedince o vyšší stupeň, vede tedy k postupnému zdokonalování a vypořádání se s mocnostmi zla – s mocností luciferskou a ahrimanskou. Jak bylo v práci zmíněno, všechny principy týkající se anthroposofie a duchovně-filozofických myšlenek Rudolfa Steinera jsou přesunuty do jeho umělecké koncepce. Základem Steinerovy koncepce umění je právě možnost názorně divákovi ukázat a přiblížit principy anthroposofie prostřednictvím uměleckého díla, které má především člověku zpřístupnit poznání nadmyslových světů, v nichž lze dojít k vlastnímu sebepoznání a pochopení smyslu lidské existence.

Dovršením Steinerovy teoretické koncepce umění a poukazem na účelnost divadelního představení, jakož i jeho jednotlivých složek, byla čtyři vlastní mysterijní dramata – *Brána zasvěcení*, *Zkouška duše*, *Strážce prahu* a *Procitnutí duší* - vzniklá v letech 1910-1913 (tedy v době, kdy již měl Steiner praktické zkušenosti s dramatickým i divadelním uměním). Tato tetralogie mysterijních dramát znamenala nejen převedení anthroposofických myšlenek na úroveň divadelního představení, ale jsou též důkazem celistvého působení

jednotlivých složek divadelní inscenace v praxi se snahou mít co největší dopad na divákovu mysl a jeho lepšího (a pro Steinera především hlubšího) uvědomění si podstaty anthroposofie a především sebe sama.

V souvislosti s uvedením těchto her na jeviště obeznámil Rudolf Steiner také svou teoretickou koncepci, zaměřující se na zvukovou a vizuální stránku divadelního představení. Jak tato práce dosvědčuje, speciální pozornost věnoval Steiner ztvárnění řeči a pohybu jako dvou vzájemně propojených složek. V této koncepci vycházel z významu hlásek v rámci jazykového projevu, kterým připisoval centrální roli. Každou hlásku, stejně jako její význam, lze tedy viditelně znázornit. K tomuto znázornění je však potřeba zcela specifického pohybového umění - eurytmie, která dokáže pohybově vyjádřit danou hlásku i další jazykové prvky (v podstatě tedy básnickou řeč jako takovou nebo v obměněné variantě též hudbu). Řeč je pro Steinera, jak bylo v této práci nastíněno, nejdiferenciovanější formou lidského pohybu, která vede k plasticky-hudebním tvarům ve slově a větě. Tyto tvary lze znázornit lidským organismem, zvláště pažemi a rukama. Tím člověk vytváří možnost vidět, co je při řeči či zpívání slyšeno. Dosáhne-li eurytmie svého cíle, vzniká u naslouchajícího diváka nová forma uměleckého požitku: syntetické vidoucí naslouchání a naslouchající vidění.

Barva a dekorace, jako další podstatné složky inscenace, pomáhají svou, v rámci anthroposofie, zcela specifickou symbolikou zejména při ozřejmování duchovní, na první pohled nepoznatelné, podstaty. Obě tyto složky slouží k navození určité nálady či vnitřního pocitu jak u jednotlivých dějství dramatu, tak u představení jako celku. Během představení doprovázejí jednotlivé postavy, mající svoje vlastní charakterové rysy a spolu s nimi určují celkovou atmosféru děje. Každá barva zastupuje u Steinera zcela konkrétní náladu či pocit.

Herci pak, nahlíženi ve své funkci jako kněží, jsou nositeli poslání zprostředkovat divákům možnost nahlédnout do principů nadmyslových světů. Prostřednictvím inscenace mají herci diváku pomoci snadněji najít jeho vlastní cestu do těchto světů. Herci musí být osoby, které již mají hlubší

znalosti v anthroposofickém učení a mohou při představení přispět svým osobním potenciálem. Tito herci také musí být znalci v oblasti ztvárnění řeči a eurytmie.

Právě eurytmie je dodnes považovaná za nejdůležitější aspekt pro rozvoj anthroposofického umění a od doby jejího vzniku byla založena celá řada uměleckých škol specializujících se právě na eurytmii jako umění pohybu¹⁰⁵.

Divadelní koncepce Rudolfa Steinera, ačkoliv jeho umělecké ambice dosud stojí oproti samotné anthroposofii v ústraní, byla pro mnohé další osobnosti významným impulzem a východiskem při formování vlastních uměleckých koncepcí.

Prostřednictvím další z kapitol této práce jsme se blíže seznámili s konkrétními umělci, kteří byli ovlivněni myšlenkami a dílem Rudolfa Steinera a kteří přenášeli a interpretovali jeho principy ve svých vlastních dílech. Za nejpodstatnější Steinerův vliv v umělecké tvorbě těchto osobností lze považovat především obrat umělcovy pozornosti k nitru člověka a vyšším, duchovním (někdy též nadpozemským) světům, v nichž se skrývá podstata světa, lidského bytí i sebepoznání konkrétního jednotlivce. Pro vyjádření tohoto světa povyšují všichni výše zmínění umělci, následující Steinerovy myšlenky, platnost slova nad pouhý prostředek komunikace. Slovo získává pozici zprostředkovatele možnosti ponořit se do těchto vyšších světů a odkrýt člověku dosud nepoznanou část světa.

Zejména básníci, jmenovitě Morgenstern, Bělyj a částečně i Březina ve svých básních dokonce vzdávají hold anthroposofii a samotnému Steinerovi jako „Mistru“, který jim ukázal cestu nových možností poznání, především sebepoznání. To vedlo též k proměně jejich umělecké tvorby, která se posunula za hranice vnímání pouze smyslového (tedy vnějšího) světa, do oblasti duchovna a nadsmyslových oblastí.

Bělyj jakožto básník symbolismu zprostředkovává tyto nadsmyslové světy, stejně jako možnosti poznání jejich smyslu, prostřednictvím nejrůznějších symbolů a astrální či duchovní tematikou svých děl.

¹⁰⁵ Více viz Příloha č.13.

U Morgensterna je vidět největší vliv zejména v jeho filozofických esejích, které byly shrnuty do díla *Stupně*, v nichž se dle Steinerova pojetí poznání člověka zabývá úvahami o možnostech tohoto poznání. Mimo to jej se Steinerem spojuje zcela ojedinělý zájem o funkci a význam slova v rámci uměleckého díla. Jak již bylo řečeno, Morgenstern ve svých básních často vytvářel nic neznamající slova a věty, jejichž význam tkvěl především na vzájemné harmonii a zvukomalebnosti při jejich sloučení do formy básně. Stejně tak Steiner ve svém pojetí ztvárnění řeči klade důraz nejen na obsah slov, ale především na to, jakým způsobem a důrazem jsou jednotlivá slova prezentována. Význam slova u Steinera a Morgensterna odkazují k myšlence, že slovem se projevují tvůrčí duchovní síly.

Zvláštní význam měl Steiner pro ruského herce a režiséra Michaila Čechova. Ten kromě vlivu Steinerova pojetí a ztvárnění řeči jedinečným způsobem převzal a použil eurytmii ve své herecké koncepci, kterou shrnul v dílech *O herecké technice* a *Hercova cesta*. Tak vlastně došlo na základě spojení tzv. psychologického a eurytmického gesta ke sloučení individuálního bytí a prožívání jednotlivého umělce (herce) s všeobecně platnými principy, které jsou v našem nitru přirozeným způsobem vytvářeny dle vlivu vyšších, nadmyslových oblastí, majících u Čechova též označení univerzum. Čechov do své herecké koncepce převzal i Steinerovu trojčlennost lidského organismu. Ve smyslu herecké triády Čechova v rámci inscenace existuje vyšší já, které je zdrojem inspirace a energie, které má navíc schopnost předvídat reakce publika. Dále se zde projevuje nereálné já postavy, které však prostřednictvím působení zmíněného vyššího já získává vlastní nezávislý život a třetí, všední já, mající udržovat kontrolu nad působením vyššího já. Stejně jako Steiner vytvořil i Čechov systém propracovaných hereckých cvičení, která vedou k maximálnímu výkonu herce. V oblasti herectví a režie můžeme vidět i jistou podobnost u českého režiséra Karla Dostala. U jeho tvorby se sice nedá přesněji definovat konkrétní vliv Steinera, ale na základě monografií hereckých osobností (např. Václava Vosky) lze vyčíst podobné principy práce režiséra s hercem jako u Steinera. Také Karel Dostal dával

velký důraz na řeč a pohyb herců a propracovanost charakteru postav, které herci představovali, a to v souladu s vlastním hercovým nitrem .

Nemalý význam pro divadlo, zvláště pro divadelní vědu, mají jistě i Steinerova mysterijní dramata. Navázaly na ně totiž i další osobnosti, zejména Albert Steffen a do jisté míry i Karol Wojtyla ve svých dramatech, ačkoliv je Wojtyla vykládá ne z hlediska anthroposofie, ale křesťanství. Je tedy možné říci, že na základě Steinerových mysterijních dramát vznikla nová linie dramatu, obracející se k nadsmyslovým světům a nitru člověka v jiném smyslu a významu než dramata symbolistická. V symbolismu jsou lidské nitro či nadsmyslové světy odkrývány pouze v náznacích prostřednictvím různých symbolů, zatímco v dramatech dle Steinerových principů jsou oblasti lidského nitra a nadsmyslových světů vyjadřovány realisticky a neexistují ostré hranice mezi světem reálným a nadsmyslovým.

Albert Steffen na základě Steinerova pojetí umění vytváří svoji vlastní filozoficko-uměleckou koncepci, která posouvá Steinerovy myšlenky dále v tom smyslu, že význam umělce a jeho díla srovnává s lékařem a lékem. Umělecké dílo, jeho vnímání a dopad na člověka má být pak jistým léčebným procesem, vedoucím k uzdravení sebe sama, což se pak může odrazit i v jeho působení ve vnějším světě.

Oblast umělecké činnosti v rámci anthroposofie se dodnes rozvíjí po celém světě, jak již bylo řečeno, taktéž v českém prostředí a lze tedy předpokládat, že i mnohé umělecké osobnosti současnosti budou ve své tvorbě ovlivněny právě anthroposofií, a tedy Steinerovou koncepcí umění.

Centrem umělecké inspirace z hlediska anthroposofie zůstává dodnes Goetheanum ve švýcarském Dornachu, umělecké aktivity ovšem vytvářejí členové Anthroposofické společnosti v různých zemích. Jedná se především o eurytmická představení s důrazem na význam slova, k nimž si jejich tvůrci často volí díla svých národních umělců. V jednotlivých zemích je možné odebírat časopisy a publikace, které v Dornachu pravidelně vychází (např. časopis *Goetheanum* nebo postupné vydávání Steinerova souborného díla). Na závěr lze tedy říci, že ačkoliv členové Anthroposofické společnosti

pracují ve svých zemích zcela samostatně, mají možnost být v neustálém kontaktu se „srdcem Anthroposofické společnosti“ – Goetheanem, sledovat prostřednictvím tisku či internetu tamější dění a sami se aktivně zapojovat svými duchovně-filozofickými i uměleckými příspěvky.

Prameny a použitá literatura

Akademický slovník cizích slov. kolektiv autorů. Praha:Academia,2001. ISBN 80-200-0607-9.

Albert Steffen. kolektiv autorů. Dornach,1984.

Albert Steffen. Die dichterische Werk in seiner Entfaltung. kolektiv autorů. Dornach,1964.

ASCHENBRENNER, Barbara. *Rudolf Steiner Theaterkritiker/Theatermacher.* Wien,1998.

BĚLYJ, Andrej. *Geheime Aufzeichnungen. Erinnerungen an das Leben im Umkreis Rudolf Steiners (1911-1915).* Hamburg: Rudolf Geering Verlag,1992. ISBN 3-7235-0667-4.

BĚLYJ, Andrej. *Hvězda.* Praha,1968.

BĚLYJ, Andrej. *Příšedšij. Odryvok iz nennapisannoj misterii.* Band III.,str. 2-25. In: *Severnye cvety I.-V., Nördliche Blumen I.-V.,*München: Wilhelm Fink Verlag, Band 114,1972.

BIESANTZ, Hagen - KLINGBORG, Arne. *Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners.* Dornach: Verlag Goetheanum,1978. ISBN 3-7235-0211-3.

BOKOVÁ, Marie. *Václav Voska. Intelekt a srdce.* Praha: Achát,1999. ISBN 80-902680-0-5.

BÜHLER, Walter. *Anthroposofie jako požadavek dnešní doby*. Olomouc: Fabula,2004. ISBN 80-86600-15-7.

BURIAN, K.V. *Hvězdy baletu*. Praha: Panton,1971. 221s.

ČECHOV, Michail. *Die Kunst des Schauspielers*. Stuttgart,1990. ISBN 3-87838-671-0.

DELLIN, Martin Gregor. *Richard Wagner. Leben-Werk-Wirkung*. Düsseldorf: ECON Taschenbuch Verlag,1983. ISBN 3-612-10007-6.

DOSTAL, Jan. *Rudolf Steiner a jeho zvěstování. Od filosofie k theosofii a anthroposofii*. Dvě přednášky na Chodově. rukopis. 2000.

DOSTAL, Jan. *Tvořivá řeč*. Semily: Opherus,2003. ISBN 80-903647-5-1.

DOSTAL, Jan. *Tajemství Goethovy Pohádky*. In:Goethe, J. W. *Pohádka o zeleném hadu a krásné lilii*. Semily: Opherus,2001. ISBN 80-903647-1-9. str.57-71.

Dějiny českého divadla IV.. kolektiv autorů, Černý František. Praha: Academia,1983.

Die Werke von Albert Steffen. Eine Übersicht. kolektiv autorů. Dornach.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Pohádka o zeleném hadu a krásné lilii*. Semily: Opherus,2001. ISBN 80-903647-1-9.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula,2004. ISBN 80-86600-13-0.

Goetheanische Bühnenkunst. kolektiv autorů. Dornach: Verlag am Goetheanum,1935.

HAMMACHER, Wilfried. *Einführung in Rudolf Steiners Mysteriendramen*. Dornach: Verlag am Goetheanum,1998.

Hinweise und Studien zum Lebenswerk von Albert Steffen. kolektiv autorů. Dornach,1986. 32 s.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna,2000. ISBN 80-86102-07-6.

KŠICOVÁ, Danuše. *Secese:Slovo a tvar*. Brno: Masarykova univerzita,1998. ISBN 80-21019-70-0.

LINDENBERG, Christoph. *Rudolf Steiner. Semily: Opherus*,1998. ISBN 80-902647-0-0.

MORGENSTERN, Christian. *Auf vielen Wegen*. München,1921.

MORGENSTERN, Christian. *Ein Leben in Briefen*. Wiesbaden: Insel-Verlag,1952.

MORGENSTERN, Christian. *Nočný spev ryb*.Bratislava,1994. ISBN 80-220-0532-0.

MORGENSTERN, Christian. *Stupně*. Praha: Vyšehrad,2002. ISBN 80-7021-556-9.

MORGENSTERN, Christian. *Šibeniční písně*. Praha: SNKL,1958.

MORGENSTERN, Christian. *Wir fanden einen Pfad*. München,1929.

Mysteriendramen am Goetheanum. kolektiv autorů. Dornach.

PARR, Thomas. *Eurythmie-Rudolf Steiners Bühnenkunst*. Dornach: Verlag am Goetheanum,1993. ISBN 3-7235-0663-1.

RAAB, Rex. *Eurytmie a mysteriózní dramata v Goetheanu v Dornachu*. In: *Scénografie*. Praha,1968. č.2. str.86-96.

STEFFEN, Albert. *Dramaturgische Beiträge zu den schönen Wissenschaften*. Dornach,1935.

STEINER, Rudolf. *Běh mého života*. Samotišky: Michael, 2000.

STEINER, Rudolf. *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag,1998. ISBN 3-7274-2775-2.

STEINER, Rudolf. 1999a. *Die okkulten Wahrheiten alter Mythen und Sagen*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag,1999. ISBN 3-7274-0920-7.

STEINER, Rudolf. 1999b. *Eurythmie*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag,1999. ISBN 3-7274-2770-1.

STEINER, Rudolf. 1999c. *Eurythmie-Die Offenbarung der sprechenden Seele*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag,1999. ISBN 3-7274-2770-1.

STEINER, Rudolf. *Gesammelte Aufsätze zur Literatur (1884-1902)*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag,1971.

STEINER, Rudolf. *Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie (1889-1900)*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1960.

STEINER, Rudolf. *Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch seinen Faust und das Märchen „Von der Schlange und der Lillie“*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1979.

STEINER, Rudolf. *Die Kunst der Rezitation und Deklamation*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1928.

STEINER, Rudolf. *Filozofie svobody*. Praha: Baltazar, 1991.

STEINER, Rudolf. *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1969.

STEINER, Rudolf. *Tajemství barev*. Hranice: Fabula, 2005. ISBN 80-86600-25-4.

STEINER, Rudolf. *Vier Mysteriendramen*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1996. ISBN 3-7274-5712-0.

STEINER, Rudolf. *Wege zu einem neuen Baustil*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1982. ISBN 3-7274-2860-0.

ŠTAMPACH, Ivan O. *Anthroposofie*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-7198-431-0.

ŠTÁVOVÁ, Jitka. *Novodobá mysterijní dramata Rudolfa Steinera*. nepublikovaná seminární práce. Brno: Masarykova univerzita, 2004.

VURM, Bohumil. *Tajné dějiny Evropy*. Praha, 1998.

WEIGEL, George. *Svědék naděje. Životopis papeže Jana Pavla II*. Praha: Práh, 2000. ISBN 80-7252-035-0.

ZDRAŽIL, Tomáš. *Počátky theosofie a anthroposofie v Čechách*. Březnice: Ioanes, 1997. ISBN 80-902100-4-X.

SUMMARY

The thesis discusses Rudolf Steiner's conception of art and especially theatrical art. First, the thesis focuses on Steiner's life and fundamental views and thoughts from the anthroposophical point of view. The main theme of this thesis is focused on particular staging means. With special attention I deal with two staging constituents developed for years in Steiner artistic work. It is the area of the new moving art, eurythmie, as a visible language, and the externalisation of speech on its own. I take up special interest in building called Goetheanum, the centre of The Anthroposophical Corporation and (generally) the heart of anthroposophical art. Writing four mystery plays – *The Portal of Initiation* (1910), *The Soul's Probation* (1911), *The Guardian of the Threshold* (1912), *The Soul's Awakening* (1913) - realized on stage in his direction completed Steiner's theatrical conception. These plays represent a new dramatic phenomenon. It is possible to compare them with the plays by Jan Pavel 2nd, decedent pope. The second course of study discusses an influence of Steiner's work on others important personalities in the area of art – the poets Andrei Bely and Christian Morgenstern, the actor and director Michail Chekhov and particularly Swiss writer Albert Steffen. The last one followed Rudolf Steiner in his work.

Likewise in special chapter is shortly mentioned an influence of Steiner's work on others important personalities in Czech artistic context. In this part of the thesis is delineated course of events Czech anthroposofie. I also introduce a couple of important personalities and their works where can be found the signs of Steiner's influence.

Anyway, in this thesis I tried to present Rudolf Steiner not only as a reformer of spiritual science but also as the important reformer of theatrical art.