

O EXPRESIONISMU PŘED VÁLKOU A PO NÍ.

Kdo žil v posledních letech před válkou v Mnichově, v němž se v oné době, více než v jiných městech, shromažďovali cizí umělci, mohl pozorovati v dorůstající malířské generaci chaotickou duševní náladu, ve které se rvaly o vrch síly vzrůstu se silami rozkladu. Srb, jménem Dimitrij Mitronovič (v únoru 1914) pokusil se o vylíčení tohoto zápasu v přednášce, kterou nazval: „Kandinský a nové umění, neboli dobytí jitra“ a na které se sešli nejvýznamnější zástupcové mladého hnutí, Franc Marc, Kandinský a Paul Klee s přáteli, jakož i mnozí zahraniční umělci, Francouzové, Rusové a Italové, ba i Turci a Japonci.

Mitronovič pravil (a nyní se pokusím podati podle svých tehdejších záznamů dojem, jakého se mi onoho večera dostalo), že obrazy, které ukazuje nebo popisuje, jsou výrazem současně žijících duší, které byly civilisací zničeny, zničeny a odpraveny, výtvořily individuí, která by nejradyji zalezla hrůzou před tím, co je očekává, která by svoji sprostotu chtěla vykřičeti jako ze msty, že byla zrožena, která by sama sebe chtěla potrestati za zločiny, které je donutilo spáchatí jejich povolání. Výstražná znamení, výkřiky msty a výbuchy šílenství. Tak je asi houslistce v kinu, továrnímu dělníku u svěráku, nádražnímu zřízenci ve vřavě želez-



Dimitrij Mitronovič

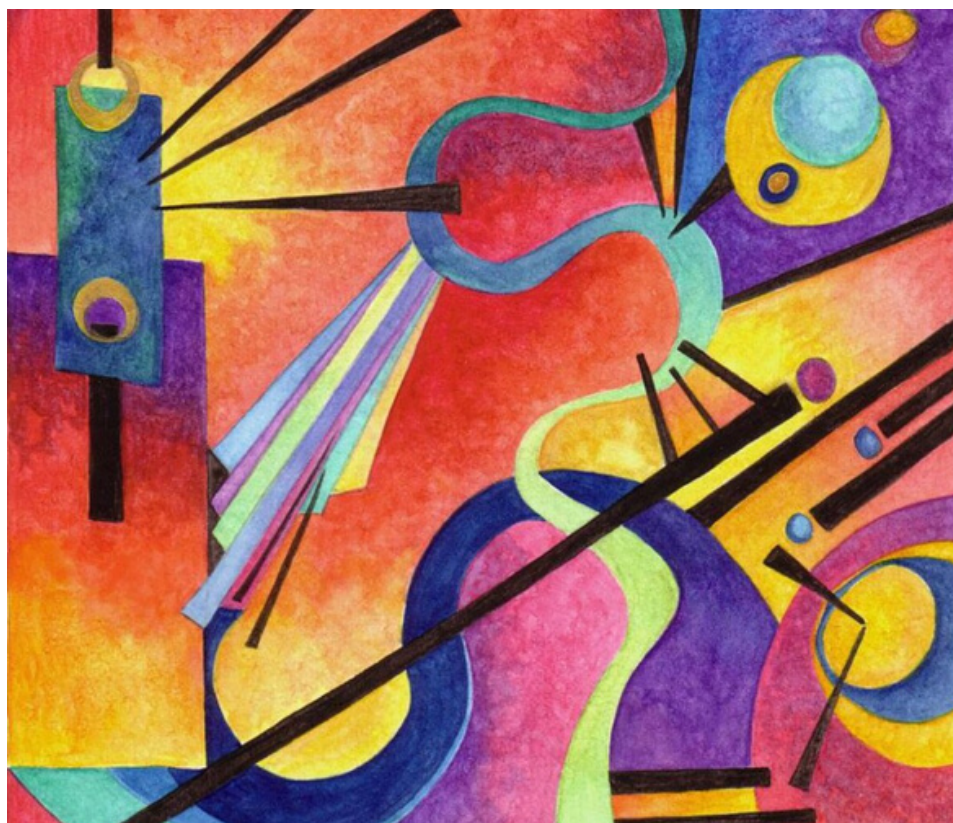


Franc Marc





Vasilij
Vasilievič
Kandinskij





Paul Klee



ničních tratí. Mezitím byly promítány skioptikonem na stěnu patřičné obrazy, jichž autoři seděli v sále. Obecenstvo se smálo. „Naše zvěstování je obětí!“ volal řečník. „Nemůžeme jinak, než obnažiti svoje rány!“

Toto zvěstování, čtené z rukopisu lámanou němčinou, bylo směsicí zběsilosti, hrůzy a proctví. Nebylo mi nikterak do smíchu, jako ostatním posluchačům. Musil jsem zpáteční cestou parkem stále mysliti: „Je v chtění těchto umělců příliš přecitlivělosti, vychloubačnosti, křečové podstaty, příliš mnoho perversity, než aby mohli přispěti k vytvoření nové kultury. Mohou jen bořiti i libovati si v chaosu. Program, který jsem toho večera vyslechl, byl mi tak příšerným, že jsem se po svém návratu cítil nucen vypsati svůj dojem, abych se ho zhostil. Počal jsem větou: „Při této přednášce před moje oči vyvstal obraz války všech proti všem.“ A končil jsem: „Protiproud musí vyjít od takových lidí, kteří vědí o duchovních cílech lidstva, dobytých svobodně, sebevědomým, bdělým zřením.“

Krátce nato byl jsem pozván do ateliéru již-
stého malíře expresionisty a poznal jsem tu osobně Kandinského a jeho hlasatele Mitronoviče. Kandinský jevil se býti mužem usedlého věku, v žaketu a brýlích, světácky zdrženlivý, který svoji bytost nikdy neměnil přes určitou hranici. Měl vysoké, trochu dozadu unikající čelo, krátký, zahnutý nos, vpadlou bradu, takže jeho

profil vypadal trošku jako myši ve své trojhranné tuposti. Jeho malé, pevné ruce byly mi zejména nápadny. Odpovídal tak obrazu, jaký jsem si o něm udělal po přečtení knihy jeho „Duchovno v umění“.

Jako pravý opak Mitronoviče, který stále netešně fanaticky vyjížděl, zůstával upiátý a klidný a zachovával stále jistou vzdálenost. Mluvil v odměřených větách, jako jeho kniha. „Naše duše,“ praví se v ní, „která je teprve na počátku probuzení po dlouhém materialistickém období, skrývá v sobě sémě zoufalství, nevíry, bezcílnosti a bezúčelnosti.“

Ještě neminula měra materialistických názorů, které udělaly ze života vesmíru zlou, bezúčelnou hru.

Probuzená duše jest ještě silně pod dojmem této měry. Jen slabé světélko svítá, jen jako malá tečička v ohromném kruhu černi.“

Poznal jsem v Kandinském spíše učence, než umělce, esteticko-mravního myslitele, který nebyl méně než původní. Což by jinak mohl napsati:

„V naší duši je trhlina, která zvučí, když toho dosáhneme dotknouti se jí, jako drahocenná nádoba v zemi znovunalezená, která je prasklá. Proto tažení do primitivního, jak je právě prožíváme, může mít v nynější značně vypůjčené formě jen krátké trvání.“

Ať už se v nauce o barvách, kterou ve své knize líčí, opírá o Goethovu nauku o bar-

Vraťme se však k naší čajové společnosti. Pamatuji se ještě, jak bylo proklínáno, že Leonardova Monna Lisa, před krátkým časem z Louvru ukradená, byla znovunalezena. „Její existence,“ pravil Mitrinovič, „brání nám dostat se dále“.

Dále podávali kolem kresbu k nahlédnutí, pojmenovanou „Sebevrazi na mostě“, dětsky načmáraná postava: paže, trup a nohy, kolo místo obličeje, s čtvercem místo cylindru na něm, paňácovitě cvičí přes zábradlí.

Jsem dalek toho, kritisovati. Život se zdál tehdy zápasícímu umělci právě pln hrůzy a nesmyslu, jako bláznoství zešílevšího světového ducha. Jedna z dam položila ruku na titul obrázku a tázala se, je-li možno smysl toho, co se tu událo, uhodnouti také bez nápisu. Vysmáli se jí a pravili: „Pod to by bylo lze zrovna tak dobře napsati cokoliv jiného. Kdo dnes hledí na zoufalce, vidí v něm bolest i posměch, prázdnotu i přeplnění, nebe i peklo atd.“

To, co tu vyprávím, je naprosto symptomatické pro způsob zábavy před válkou. Tak nebylo mluveno jen v Mnichově, nýbrž i v Paříži a Moskvě. Marinetti vydal v té době svůj manifest o futurismu, rozšířený a vysmíváný v celé Evropě, který byl však napodoben právě nejchytřejšími kritiky uměleckými, do novin píšícími (a venkovany ducha ještě dnes bývá imitován). Italská výstava futuristického umění dělala tehdy okružní cestu polovinou



Filippo
Marinetti

Evropy. V krátké době rozšířilo se hnutí do všech civilisovaných zemí. Bylo to, jako by to byl stín vržený světovou válkou, která se připravovala, na tehdejší přítomnost.

Merežkovský jednou řekl, že futuristé, ve kterých vidí předchůdce bolševiků, jsou jen ubozí a bezmocní psi (cituji jeho výrazy), že se v nich však zrcadlí temná tvář „strašného a chytrého ducha“, jako slunce v kapce vody, ducha sebezničení a negace.

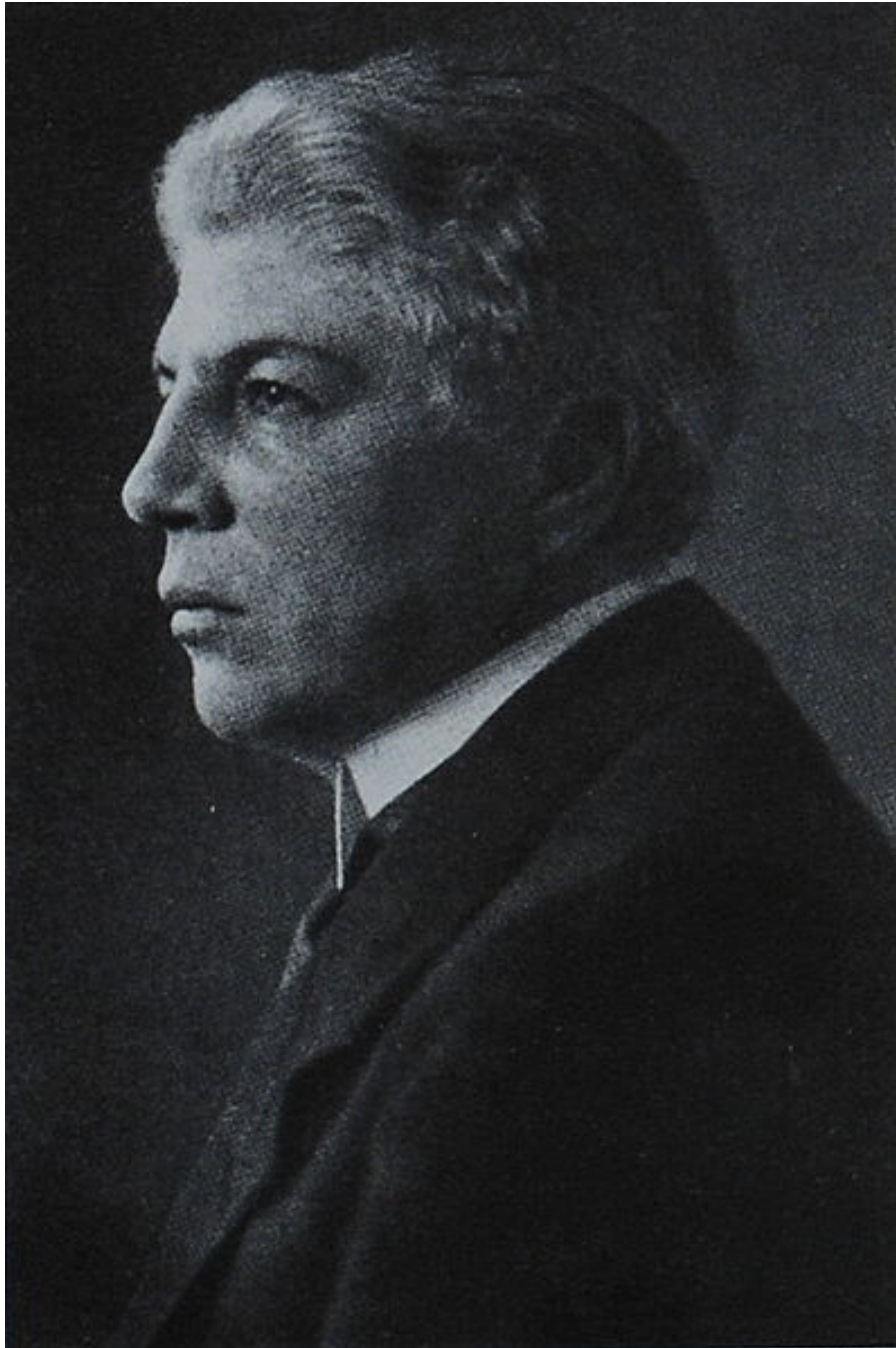
To může platiti jistě o Marinettim, jehož program obsahuje skutečně minimum ducha, který je tvůrčí. Nejraději by vše zničil.

Předhůzka Merežkovského nehodí se větším nebo menším právem na ruského hlavního zástupce futurismu, Tatlina, o němž referuje nedávno Arthur Holitscher ve své knize „Tři měsíce v sovětském Rusku“.

„Tatlin,“ píše tento, „je mladý umělec, profesor petrohradské akademie, který měl v pravém slova smyslu geniální nápad, že ve století, v němž stroje člověka předstihují, ničí, rozdupávají a roztloukají, je vlastně stroj, jakožto model, daleko zajímavější člověka. Proto dělá Tatlin pomníky strojům, místo aktů. Struktura lidského těla podléhá, viděna temperamentem moderního umělce, jistým změnám — nelze také Tatlinovi zazlívat, když jeho strojové pomníky také nejsou stroji, nýbrž výtažky strojů. Tatlin tvoří tato umělecká díla, která možno spatřiti ve výkladech moskevských, ja-



Dmitrij
Sergejevič
Merežkovskij



Arthur
Holtscher



Vladimir Jevgrafovič Tatlin

ko v petrohradské dvoraně akademie, přirozeně nikoli z obvyklých materiálů, jako mramoru, bronzi, nýbrž z latí, vysloužilých vodovodů, plechovek, galoší, drobnohledových čochek, pohrabáčů, zpuchřelých zábradlí.“

„Tatlin,“ pokračuje Holitscher, „je skutečně umělcem-představitelem tohoto období a nad chrámem jeho umění stojí ruské slovo: Remont.“

Holitscher pak popisuje Tatlinův návrh na pomník třetí internacionály.

„Pomník má být 300 m vysoký a u svých základů bude měřiti asi 100 kvadrátních metrů. Představme si, že nějaký obr popadne Eiffelovku za krk a otáčí jí máchnutím ruky kolem do spirály. V místě, které zůstává ve spirále prázdné, zavěšuje nyní Tatlin čtyři ohromné budovy ze skla, s železobetonovými žebry. Nejspodnější, největší je válec v průměru 80 m, v němž má být umístěn kongresový sál třetí internacionály, dále sál pro písáčky na stroji, čítárny, divadlo a restaurace. Asi třicet metrů nad tímto válcem je postavena pyramida, v té budou se odbývati sezení Exekutivy. Nad tím opět poněkud užší válec, ve kterém bude rádiová stanice, kinematograf a podobné místnosti. Vysoko však nahoře: polokoule: světelná a elektrická stanice. Tyto čtyři tvary jsou ze skla, železa a betonu a točí se bez přestání kolem svých os. Zasedací síň Třetí internacionály jednou za rok, Exekutiva jednou za měsíc, ra-

diová stanice jednou za den a vrchní polokoule jednou za minutu. Všechny čtyři oddíly budou vytápěny po principu thermosů. Otáčivý pohyb vysvětlují myšlenkou, že Třetí internacionála je organismus, který je v neustálém pohybu, nepředstavuje nic stabilního, spíše se podobajíc nebeskému tělesu. Proto také vysoko nahoře je špička věže s antenami natočena šikmo, ku hvězdám do dále, do nekonečna, jako teleskop. Ptal jsem se jednou Tatlinova apoštola, který mi vysvětloval model, na sílu, která pomník má v pohyb uváděti. Mladý muž vlezl ihned pod podium a počal otáčeti jakousi klikou, načež nahoře byla uvedena internacionála v patřičnou rotaci.“

Kandinský ovšem nemá ničeho společného se světovým názorem, který dává zrání takovým zjevům. Je svojí knihou „Duchovno v umění“ dalek všeho praktického, jako teoretického bolševictví. Jistě by ho v nadšení nevedly ani myšlenky Machovy nebo Avenariovy, ani činy Leninovy, či Trockého. Slova Merežkovského, že futurismus není sice koncem, ale pokusem o konec, netýkají se jeho. Můžeme jistě doufati, že se s ním setkáme na vyšším stupni vývojevém.

A Picasso? Jak je tomu s ním, francouzským představitelem futurismu? Slyšíme, že odříkává pater peccavi a to Ingresovi, od něhož pochází rčení: „Jest ještě něco nového? Vše tu již bylo, vše již je vykonáno. Není naší věci vyna-



Pablo
Picasso



lézati nové, nýbrž pěstovati dochované a pokračovati v něm. Picasso se stal konservativním.

Co se Němců týče, stanuli tam, kde stáli před válkou. Jsou, jak se zdá, ještě daleci toho, aby poznali, jaká je úloha střední Evropy. Slídí napravo i nalevo za hranice, jak to až posud Němec vždy dělal. Ať to dělá, jen když se při tom sám najde! Německý impresionismus však se táže: Je Tatlin, či Picasso budoucnost umění? Sílu by měli, ale nikdo neví k čemu. A tak se cítí ochromeni. Zajisté, toho, kdo své vlastní poslání nechce poznati, musí umačkat vlastní můra.

Německo má takové poslání a jenom proto leží na zemi, že se nemá k tomu vyplniti je. Právě nejnadanější umělci nejraději by o ničem neslyšeli, ani o revoluci na východě, ani o reakci na západě. Nejraději by byli dětmi, a ježto k tomu nejsou dosti naivní, stávají se dadaisty.

Frac Marc, který byl za vůdce povolán, padl ve válce, a srnci, které choval ve svém venkovském sídle a které tak často maloval, zahynuli také, jak vyprávějí přátelé.

Z těch, kdo „chtějí dobýti jitra“, zůstal Paul Klee. Tento nejjemnocitnější z expressionistů a přes všechny psychoanalytické hračky skutečně musami nadaný člověk, stal se profesorem ve Výmaru. Doufejme, že tam potká duchovní postavu Goethovu a naplněn novým popudem, vyrve zániku hnutí, s nímž je tak úzce spojen.

VZNIKÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA

Během devatenáctého století mizela většině evropského lidstva stále více vůle a následkem toho i schopnost chápat svět jinak než smysly a rozumem, smysly ujařmeným. Lidé se počínali spokojovati, omezovati na to, že probádávali to, co tu již bylo a nikoli to, co vzniká. Kant, který praví: „Tvrším, že v každé přírodní vědě můžeme potkati jen tolik vlastní vědy, kolik tu lze najíti matematiky“ (a matematika je přece nejčistší forma, ve které je zachyceno to, co již existuje), přivedl svoji dobu k vrcholu, na kterýž, když lidé vystoupili, chtěli jen to ponechati v platnosti, co je možno časově odvoditi, uzavřítí, co možno prostorově položiti vedle sebe, měřiti, počítati a analysovati. Bylo sic předpokládáno, že vše je ve stavu vznikání, ale bylo pokládáno za nemožno probadati to. Nauka o mezích poznání stala se dogmatem.

Tím bylo v základě upřeno umění oprávnění zvěstovati pravdu. Bylo odkázáno do oblasti zdání. Umělci ortel přijali a sami jej vykonali. Počali kopírovati to, co vnímali smysly. Vyřešovali problémy romantickou ironií, dávali hrdinům končiti sebevraždou, taedem vitae a resignací, právem viděli v minulém pomíjející a nejraději líčili rozklad.

Goethe, který viděl blížiti se tento úpadek, věděl, že vše záleží na tom, zachytiti vznikající.

„Božství působí v živém, nikoli však v mrtvém — je ve vznikajícím a měnícím se, nikoli však v minulém a ztrnulém, proto také um ve své tendenci k božskému obírá se jen vznikajícím, živým, rozum minulým, ztrnulým, které zužitkuje.“

Tento názor nevyslovil toliko, nýbrž prožil jej též. V každém díle stvořil něco nového, co se týče látky i jejího zpracování. V každém přátelství probudil vyššího člověka. V každém pokuse snažil se uchopiti život a nikoli mrtvolu. To, kterak prohlížel obrazy, zakládal zahrady, dával nastudovati dramata, to vše ukazuje, kterak mu vždy záleželo na tom, aby uplatnil zákonitě ve vznikajícím. Dokonce tak prchavé zjevy, jako mračna, pozoroval více duší než smysly. Pozorujme však všechny zjevy, zejména organické a vidíme, že nikde není nic stálého, nic odpočívajícího, uzavřeného, nýbrž že vše spíše kolísá v neustálém pohybu. Stálý pohyb ten nebyl mu ničím neprobadatelným. Nachází, že se děje podle zákonů, které duch může postihnouti, ovšem nikoli pomocí rozumu, který chápe jen vzniklé, nýbrž pomocí zcela jiné duševní schopnosti, kterou nazývá a charakterisuje „názornou soudností“ a charakterisuje ji v pojednání nesoucím toto pojmenování, v němž se staví úplně proti Kantovi: „Jedině, když se povznášíme v mravním ohledu do vyšší oblasti věrou v Boha, ctnost a nesmrtelnost, a když se máme přiblížiti prvotní bytosti, tu by měl nastati v intelektuálním ohledu týž případ,

to jest, že bychom se měli svým názorem státi hodnými duševní účasti na stále tvořící přírodě. Když jsem se zprvu zcela neuvědoměle a z vnitřního pudu pídil po onom prapůvodním, typickém, zdařilo se mi přece vybudovati dokonce přirozenou představu a nic mi nemohlo nadále brániti, abych nepřestál odvážně „Dobrodružství rozumu“, jak to nazývá starý von Königsberg sám.

Tuto přirozenou představu onoho pravzoru, typu nacházíme v jeho metamorfose rostlin, kde dokazuje, kterak se princip vznikání táhne klíčkovou, listem, stvolem, květem, plodem a semenem a projevuje se hned výbojem, hned stažením. V nauce o prarostlině je vnější odvozeno od vnitřního, tedy právě naopak, než je tomu v přírodní vědě, dnes ještě namnoze vládnuoucí, kde organické prý z neorganického povstává.

Goethe použil v mnoha oborech tohoto způsobu, který jsa aktivní, musí být vždy znovu vyvoláván v duši, a to z vlastního, svobodného rozhodnutí, i udělal při tom před důležitě objevy. Je neocenitelnou zásluhou Rudolfa Steinera, že vědecky odůvodnil a vybuodoval tuto metodu vystihnutí vznikajícího. Tím zachránil vědě výsledky, ke kterým došel Goethe. Bez činu toho, byly by propadly neporozumění přese všechnu pilnou a oddanou práci literárních historiků. Vytvořil vědu vznikání v důsledném a obsáhlém způsobu a tím vrátil umělci vědomí oprávnění a důstojnosti jeho úkolu.

Neboť, jako je pravda, že věda vzniklého usmrcuje tvořivé schopnosti, tím, že se nedotýká vznikajícího v člověku a tak je nechává zakrněti, právě tak je pravda, že věda vzniku pomáhá plodným silám k posílení a zajištění, ke znovuzrození, tím, že dává duši možnost splynutí s povstáváním věcí a omlazování se v něm.

Metoda materialistů XIX. století pracuje se silami smrti, pochází z rozumu, který spočívá v rozkladných pochodech mozku.

Metoda Goethova a jeho vědeckého doplnitele Rudolfa Steinera, pracuje se silami vzkříšení. Nachází v procesech, tvořících ústrojí, sama svoje popudy.

Goethe mohl tyto síly pozorovati při jejich vlastní práci.

„Měl jsem dar, že, když jsem zavřel oči a představil jsem si při sehnuté hlavě květinu ve středisku svého zraku, nezůstala ani chvíli ve své původní podobě, nýbrž rozložila se a z jejího nitra rozvířaly se nové květiny. Bylo nemožno zachytiti vyvěrající tvoření, naopak však trvalo tak dlouho, jak se mi zlíbilo; neochabovalo a nesláblo.“

Goethe pokračuje:

„Tady může bezprostředně nastoupiti vyšší úvaha o všem výtvarném umění. Vidíme zřetelněji, že básníci a všichni skuteční umělci musí být takovými zrozeni. Jejich vnitřní tvořivá síla totiž musí vyzvednouti ony obrazy, v ústrojí zbylé idoly, dobrovolně a bez úmyslu a chtění je rozvíjeti, ony musí růsti, rozkládati a sta-

hovatí se, aby se staly z prchavého schematu skutečnými hmotnými bytostmi.“

Vznikání, které v člověku působí, musí se státi ústrojím, kterým chápe svět. „Básníci a všichni skuteční umělci“ mohou dopomoci svému genu k neustálému znovuzrození, když se oddají přirozenosti, která je tvořivá. Toto tvořivé, na kterém berou podíl, je prostředkem k přemožení smrti, souvisí se vzkříšením. V prarostlině počíná znovu se zelenatí strom ráje, který se stal suchým křížem.

Goethe vyslovil kdysi, v dopise Herderovi, tajemství tvůrčího činu.

„Pochopili-li jsme zákony tvoření, onen pravzor rostliny, tu podrželi jsme v mysli to, co příroda každému rostlinnému jednotlivci stejně za základ klade a z čeho to vyvozuje jakožto následek a nechává povstati, ba můžeme sami podle zákona tohoto rostlinné tvary vynalézati, které nutně z bytosti rostliny se vyvíjejí a mohly by existovati, kdyby zavládly potřebné podmínky.“

Zde můžeme opravdu říci: Prarostlina dělá člověka tvořivým.

Právě tak nás k tvořivosti mohou probuditi i ostatní říše přírodní, když je pochopíme v jejich vznikaní.

Zda už se tvořící umělec obrátí spíše ke kamení, kovům, dřevu, barvě či tónu, nebo slovu, je osudem, to leží v lidské moci v nejřidších případech. Osud ovšem může být probuzen i v pozdějším věku, nejenom při zrození. Ale

chtění, které působí mezi zrozením a smrtí, nemůže všeho vynutiti.

Můžeme říci: To, že Michelangelo našel mramor, z něhož tesal svoje postavy, byl osud, mající původ před zrozením, to že Goethe měl takový vroucí vztah ke světlu, které je podkladem jeho nauky o barvách, byl osud, osud bylo též, že byl Rembrandt postaven do holandské krajiny.

Pochod, kterým síla vzniku v člověku se zmocňuje hmoty, aby ji formovala, je podobný onomu, kterým prarostlina se zmocňuje vnějších podmínek, světla, vzduchu, vody, říše zemské, všech klimatických podmínek vůbec. Spojuje se s nimi a tvoří list tu široký, tu úzký, podle vlhkosti nebo suchosti, lístky tu červené, tu žluté, podle výše polohy, kořen tu se plazící, tu do hlubiny sahající, podle kamenitého nebo jílovitého složení vrstev půdy. Rostlina je vždy skutečná. Neboť v síle vznikání samotné je moudrost. Když jsme již jednou pochopili vznikání jakožto takové, dáme mu čistě v sobě působiti, pak nejsme více v nebezpečí slátávání mosaiky vnějších dojmů, pak sahá ono vnitřní samo po vnějším, které se mu hodí, pak se teprve zdá, že strom, který malujeme, je živý.

Dáti se takto vésti silou vznikání dává nám daleko více jistoty tvoření, než pravidla, která stanoví rozum. Rozumu smí býti používáno jedině k přemožení technického.

Jedna podmínka zůstává: aby toto vznikání bylo čisté. V tom je nutno, aby se umělec neustále tříbil, jinak se dostane do extase krve, do mystiky tělesné poddanosti, která vše prozařuje horečným žářem.

Při tvořivém rozjímání proměňuje se i v kameni, granitu, vápně i uhlí ono minulé, jako neživé podle sebe ležící, ve vznikající. Jen rozum vidí tu ukončené. Produktivnímu pozorování je nerost čímsi jiným, na prvním stupni rozjímání je to, co pozůstalo, na druhém vzpomínka a na třetím čin duchovní bytosti. Při živém pochopení můžeme poznati úmysly této duchovní bytosti. Zasahují přes daleká období, táhnou se hluboko do budoucnosti. Skutečný umělec může je tušiti a rozváděti. Pak vytváří, jak bohové sami chtějí. Formuje zemi, jaká by mohla býti v některém pozdějším období: obyvatelnější. Tak cítí dítě, když si na pobřeží v písku jeskyni hloubí, která chrání před nečasem. Přijímá popud zříditi si obydlí od země samotné.

Pro dítě není kamení něčím mrtvým. Když si otec staví dům a vozka přiváží fůru žlutého vápence, když skládají rudé cihly, když opracovávají žulu na schodech, má každé dítě mocný citový zážitek, v němž žije něco, co mluví o vzniku kamene. Tento pocit přivádí duši, aniž o tom ví, daleko zpět, v dávno zašlé věky. Křemeny přicházíme v jiná období, než uhličitan. Slída a dolomit vedou naprosto jinam.

Tu jsou probouzeny nejrůznější minulosti. V kovech prožívá dítě ještě něco kosmického, působí v tom ještě něco z toho, co prožívali pranárodové, když přiváděli v souvislost zlato se sluncem, měď s Venuší, železo s Marsem.

Něco podobného prožívá dělník. Stojí v přátelském poměru ke hmotám, které zpracovává, bývá jimi obšťastňován, nebo zarmucován. Může mu býti velmi hořce, když musí vyměnit ušlechtilý kov za méněcenný.

Když v tomto prostoru (Goetheanu) byly různé druhy dřev vyřezávány, dub, jasan, bříza, višně, jilm... prožíval každý umělec bytost dřeva až do ruky. Toužil za chvíli vyměnit přátelství. Dřevo počalo ze sebe hovořiti: Tak musíš se mnou zacházeti, to je dobrodiní; a když to bolelo, i to bylo vycítěno.

Věda, která by dovedla obnoviti souvislost hmoty s duchem, který ve hmotě dlí, může vrátiti práci osobní důstojnost a znovu probuditi radost z práce, pro jejíž mizení je tolik naříkáno. Nikdy však nebude radost z tvoření probuzena změnou poměrů, jak se toho domýšlí marxismus. Jakým mocným způsobem může účinkovati duchovní zážitek na tvůrčí horlivost, umění a sociální soudržnost, ukázalo se při stavbě této budovy,*) která povstala, co se týče uměleckého provedení, největším dílem z dobrovolné práce, z lásky k duchu, který je

*) Goetheana v Dornachu, které, bohužel, shořelo.



Goetheanum

v hmotě, z lásky k duchu země samotnu. Jedině věda vznikání, duchovní věda může dávat takové impulsy. Věda vzniklého, věda přírodní, nemůže proměnit dřevu a kámen v živé umělecké dílo. Může peň stromu sesadit ve kříž a žulu v náhrobek.

Úpadek stavitelského umění nastal, když byl prostor zbaven ducha, když měl být již jen matematikou. Tu se stávalo umění stavitelské stále více rozumovým. Bylo vzato to, co leží v prostoru vedle sebe, i to, co časově po sobě následovalo a to bylo sestaveno, podle účelu, který byl vedoucí, ať už to bylo dílo užitkové, jako v stavbách technických, nebo dogmatické, jako při stavbách církevních. Kategorický imperativ, který se dal do služeb státu, vytvořil styl, který se nyní opět drolí. Kasárny stávají se nejrychleji ze všech staveb ssutinami. Vydávají jasné svědectví o „vládnoucím duchu“.

Architektura dostala se do úpadku, protože nebylo lze více žít silami, které působily nekonečnými věky, aby vytvořily látky fysického světa. Jelikož lidé nemohli více chápat princip vznikání, museli se spokojit kombinováním, počítáním a hraním s povstalými již slohy. Ztratili souvislost, přístup k oněm tvarům, které jsou odůvodněny ve vývoji samotném. Ježto podpírání a zatěžování bylo prožíváno jen mechanicky, mizela z architektury dramatickost, která vládne mezi nebem a zemí. Nebylo již lze vycítit v ní snahu o povznesení a

potlačení, vysvobození a zatížení, vznášení a tíhu. Neslyšeli již kontrapunktu v prostoru. Ve skutečném umění stavitelském žijí síly lidského těla, které působí, když se rodí i když umírá, když se dítě postaví a kmet klesne, síly, které se nesou výše, a síly, které k zemi tlačí, pozvedávající i porážející síly, síly rovnováhy, které mohou býti pochopeny jedině způsobem duchovním, který vyciťuje, jak staví vesmír na lidském těle.

Když spoluprožíváme stupně vývoje naší planety, země, různými stavy, jak je duchovní věda popisuje, pak pěstujeme tento způsob duchovní. Takový způsob duchovní, žijící v samotném povstávání látek, vytvoří prostor, který je vyplněn zážitky, které nelze měřiti ani počítati, které nevyčerpatelně prýští, prostor, ve kterém se cítíme svobodnějšími ve svém Já a přece spjatějšími s ostatními lidmi, prostor, ve kterém nejsme nuceni žádným dogmatem, ani sváděni jakýmkoli prospěchářstvím, prostor, v němž prožíváme onu lásku, kterou potřebujeme, abychom mohli pracovati pro svět.

Jsou ještě jiné síly v člověku, které jsou v činnosti, když síla vzpřímení a síla zhroucení odpočívají, tedy, když tělo spí a leží, síly, které zvláště působí v dítěti, jehož tělo ještě roste. Projevují se ve zjevech vzrůstu, v rozkvětu i vadnutí, probíhají uvnitř těla, jsou natahovány a stahovány, v rostlinných pochodech, působí v tom, co máme s rostlinou společného.

Tato zásada vzrůstu nemá tendenci vystoupiti z lidského těla a státi se architekturou. „Síly tvárné“, jak je nazývá duchovní věda, zůstávají uvnitř postavy a tvoří na ní samé. Když je pozorujeme při činnosti, můžeme poznati, že mají snahu vybudovati ji. Předmětem jejich práce je tvar jakožto takový.

Musíme pozorovati věcně lidskou postavu vzhledem k principu, který ji staví. Tu můžeme při hlubším vniknutí v bytost tvárných sil poznati, že působí různě, podle toho, na které části organismu pracují.

Když pozorujeme hlavu člověka, vidíme, že tu musila býti práce déle a pronikavěji v činnosti. Zanechala na lebce složitější stopy než v ostatním ústrojí. Hlava je starší než trup. Nyní však, a to poznáme také s určitostí, stáhly se tyto tvárné síly zpět a hlava, dílo jejich, jest do jisté míry sama sobě ponechána. Je samostatnější než ostatní tělo.

Na těle pracuje tvárná síla s daleko větší prudkostí, mohutněji a primitivněji, v celé svěžesti mládí, bouřlivě podle druhu.

Hlava naopak stala se individuální, starou a zkosnatělou. Kdyby byla síla, která pracovala o hlavě, stejným způsobem i tělo byla zpracovala, bylo by se musilo státi stařeckým, oškli-vým, jako mumie.

Kdybychom chtěli přesaditi hybnou sílu trupu lidského do systému hlavy, musili bychom mu dáti rysy, jaké nalézáme s jedné stra-

ny jednak ve světě zvířecím, neboť život druhu s ním souvisí, s druhé strany však nic nízkého v sobě nemají, neboť druh je řízen božstvím — musili bychom na plecích a hlavě připojiti křídla.

Pro toto měl středověk ještě smysl. Maloval produševnělým tvářím dřevěná těla. Dělal z člověka anděla, aby ho pozvedl a vyrval zvířecí říši. Když počala malba aktů, ztratilo podání vnitřní pravdivost, třebať by vnější kopie sebe více souhlasila.

Řekové chtěli tvořiti krásná těla, proto vytvářeli obličejе všeobecné a bezvýrazné, se snícími tahy. Když se stala tvář individuální, přišlo umění do rozkladu.

Ve středověku a v době řecké mohli ještě umělci postavitі organizaci trupu a hlavy do správného poměru, protože měli sílu víry a pud, čímž se brala jejich fantasie určitými drahami. Nemohli zblouditi jako naše doba, která ztratila obé. Naše doba nemá více zdání o tom, že síly, působící ve hlavě a trupu, jsou úplně jinak řízeny. V období, které mohlo se chytiti takového pojmu o vývoji, jak jej Darwin podal ve své nauce, musel představitel sochař dojíti k podání, jaké máme v Rodinově mysliteli, k tupě snícímu kolosu s praehistorickou stavbou údů. Ale takovým koukáním před sebe nepřijdeme k myšlenkám.

Co nás zachrání před tím, abychom se nestali takovými mysliteli, jakého Rodin tak geniálně

Máme fyziologii, která tvrdí, že se vidění a slyšení odehrává jediné v ústrojí oka a ucha; v nitru jeho jsou barvy a tóny — zevně jen vychvěvy. Ty dělají dojmy, které se nám jeví jako kožto pozorování. Pochody v nervech a mozku jsou tu líčeny jako zjevy světelné a zvukové. Na to následuje obnovování spotřebované hmoty systémem výměny látek. Příklad: Posadíme se před světlé okno a uzavřeme do zorného pole lesknoucí se tabule skla, proříznuté černým křížem. Načež zavřeme oči. Obraz zůstává lpěti jako oslňující zjev, bledne a zanikne, aniž jsme cokoliv pro to nebo proti tomu činili. Pochod děje se nezávisle na našem cítění a chtění. „Já“ při tom vůbec není.

Toto dění však, které se sice odehrává v nitru oka, není totožným s viděním. K vidění dochází, když duše z nás vystupuje a spojuje se s předměty. Máme smyslově-mravní zažitky ze zevního světa.

„Zjev není oddělen od pozorovatele,“ praví Goethe, „spíše pohlcen a zapleten v jeho individualitě.“

Tento výrok je základem nauky o barvách, ve které Goethe dokazuje, že oko nemůže býti oddělováno od světla, že jedno tu je pro druhé a žádné z nich bez druhého nemůže působiti.

Co se odehrává na sítnici, probíhá podle fyziologických zákonů, nikoli však to, co z naší individuality je pohlceno a zapleteno ve zjevu. Můžeme při pozorování barvy probuditi v sobě

duševní síly, které jsou tvůrčí. Goethe nazývá je smyslově-mravními účinky. Cítíme žluť jako něco útočícího, modř jako něco, co nás odvádí. Je třeba vnitřní aktivity, abychom si to uvědomili, jistá síla vůle musí být v činnost uvedena. Musíme do toho něco dáti. A to nepřichází z ústrojí oka.

Malíř může přirozeně čistě mechanicky položit vedle sebe žluť a modř, jako to činí sítnice, aniž by prožil tvůrčí impulsy, které leží v barvách — ty pak budou působiti mrtvě.

V době, kdy materialismus a s ním materialistická fyziologie smyslů stály na nejvyšším stupni, v polovině XIX. stol., přišlo malování v plein-airu, které se snažilo jak možno nejrychleji zachytiti tak, jak do oka padají, nejraději sluncem ozářená mračna, oslňující sněžné pláně, ostré reflexy. V takových obrazech, které zaujmají chladně přese všechno světlo, máme vlastně cosi mrtvého. Tady chtělo také umění podati, co pokládala věda za jediné platné: to, co jen smysly lze postřehnouti. Tu bylo zapomenuto tvůrčích sil duše. Neboť když už nemůže býti podána modř silou touhy v čílost uvedenou a žluť bez probuzené touhy vůle po vznikání, pak je třeba nejvroucnější síly Já k pojetí a podání světla: světlo vzkříšení.

Podle toho, kterak oživujeme v sobě tvůrčí síly, je barva formována, tvořena, v pohyb uvedena — pohyb, duše — člověk. Světlo má

vždy snahu býti zrozeno v oku. Má v sobě lásku. Chce ploditi v člověku tvorbu.

Přichází-li v malbě barva zvenčí, prostřednictvím oka a je zevnitř utvářena prostřednictvím smyslově-mravních popudů, povstávají tóny uvnitř duše a mají tendenci projevit se v pohybu. Tón přicházející zevnitř a barva přicházející z vnějška se křížují. Proto mluvíme o tónu barvy a barvě tónu. Ucho jakožto činnost je ve skutečnosti v nitru oka. A zrak a sluch se vzdalují od sebe jen tehdy, když se dá umělec svěsti rozumem a pozoruje barvu opticky nebo naslouchá-li šelestům. Barva má touhu státi se duší a zvuk má touhu státi se pohybem. Oba touží státi se člověkem. Ve světle leží stále cíl zářiti ve tváři. A ve zvuku pud, hráti v noze.

Pravá hudba chce dáti tělu pohyb, který je krásnější, dokonalejší a duchovněji, chce mu vštípiti dráhu hvězd, se kterých sestoupila, chce se státi eurythmií.

S čím souvisí básnictví? — S tím, co žije v Já: s osudem.

Básník musí býti architektem stavby veršové, sochařem řeči, malířem a hudebníkem v obraze a rytmu. Ale na tom není dosti. Musí být s to, prožiti povstávání individuality.

Síly, vytvářející osud, kterým bylo špatně rozuměno, které byly překrucovány a oslabovány, které byly stísněny do hranic mezi zrozením a smrtí, vedly v XIX. století k dramatům dědičnosti a společenským románům.



Rudolf Steiner
Mysterijné
drámy

Do digitálnej
podoby spracovala

Perla Perpetua
Voberová