

Štávová, Jitka

Ztvárnění řeči a dramatické umění - divadelní poetika Rudolfa Steinera

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2007, vol. 56, iss. Q10, pp. [115]-127

ISBN 978-80-210-4541-5

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114503>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JITKA ŠTÁVOVÁ

ZTVÁRNĚNÍ ŘEČI A DRAMATICKÉ UMĚNÍ – DIVADELNÍ POETIKA RUDOLFA STEINERA

Celoživotní úsilí Rudolfa Steinera¹ lze rozčlenit do dvou stěžejních linií. V povědomí široké veřejnosti je Steiner známý především jako „duchovní otec“ anthroposofie², kterou ve svých rozsáhlých dílech a nesčetných přednáškách neustále rozvíjel a přibližoval společnosti. Důležitý význam v životě Steinera má však také jeho umělecká činnost. Právě umění, a především to divadelní, považoval Rudolf Steiner za jednu z nejdůležitějších oblastí lidské činnosti a v průběhu let vytvořil vlastní poetiku týkající se dramatu, způsobů jeho inscenování a vztahů jednotlivých složek jevištního díla.

Aktivní zájem o divadelní a kulturní život tehdejší doby jevil Rudolf Steiner od mládí. Již roku 1888 byl známým divadelním recenzentem a redaktorem *Deutsche Wochenschrift* (*Německý týdeník*) ve Vídni a poté v letech 1897–1899 působil v Berlíně jako vydavatel *Magazins für Literatur* (*Magazíny pro literaturu*) vycházejícími s přílohou *Dramaturgische Blätter* (*Dramaturgické listy*) a stal se též spolupracovníkem a členem Berliner Dramaturgische Gesellschaft (Berlínské dramaturgické společnosti). 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 divadel-

¹ **Rudolf Steiner** (1861–1925) – vědec, umělec, spisovatel, známý především jako zakladatel duchovní vědy anthroposofie; velký znalec J.W.Goetha, iniciátor nového pohybového umění – eurýtmie a specifického ztvárnění řeči; autor mnoha duchovně-filozofických spisů, vlastní divadelní poetiky a 4 mysterijních dramát.

² **Anthroposofie** – duchovní nauka, zformulovaná Rudolfem Steinerem na počátku 20. století, jejíž podstatou je poznání člověka, zaměřené především na sebepoznání a jeho spojitost se světem vnějším, přičemž poznání sebe sama i světa kolem sebe spolu vždy úzce souvisí. Anthroposofie se zabývá otázkami duchovního původu člověka, jeho vlastní podstaty a smyslu věci, jakož i existenci a svébytností nadmyslových světů. Anthroposofie je tedy jakousi cestou k sebeuvědomění a k duševním výsledkům pozorování podle přírodovědecké metody.

ně-politických a divadelně-teoretických témat, dále pak recenze a kritiky dramatických děl, inscenací či dokonce osobností samotných autorů a herců³.

Od roku 1907 začal Rudolf Steiner sám s vlastními prvotními pokusy režirování divadelních představení. Při příležitosti každoročně pořádaného Kongresu federace evropské sekce Theosofické společnosti⁴ 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)⁵. Steinera 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“. 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.

Steinerovo pojetí divadla

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 Steinera 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 rozměry naší existence. Úloha umělce je, dle Steinera, 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, tj. úkol divadelního reformátora, si Steiner vytyčil navrácení divadla ke svým skutečným kořenům, odkud se postupně rozvíjelo. Šlo o navrácení k již zmíněnému kultu a rituálu, již jsou oba spjaty s náboženstvím a vírou. I ve Steinerových mysterijních dramatech⁶ je vždy zastoupeno jejich spirituální a religiózní mystické

³ Více viz Steiner, 1960.

⁴ O kongresech lze dohledat více v knihovně Anthroposofické společnosti, Petržilkova 2485/44, 158 00 Praha 5–Stodůlky.

⁵ Ačkoliv Schuré svoje hry, sdružené pod společným názvem *Theater der Seele (Divadlo duše)*, 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 (Rusalka)* a to v Paříži roku 1905. (Parr, 1993:87)

⁶ Mysterijní dramata budeme ještě zmiňovat v závěru této práce.

poslání⁷. 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 moralizující, nýbrž za uměleckou instituci, v níž samo umění pracuje dle vlastních zákonitostí, odvozených z přírody, jak to chápal i již zmíněný Goethe. 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 obsahu aplikovat v duchu Steinerových tezí z hlediska anthroposofie.

Steinerovy inscenační prostředky

Nová interpretace jednotlivých inscenačních prostředků je vždy důležitá pro pochopení jevištního díla jako celku. 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 taková, **jazykový projev** a **eurytmie**.

Při představování jednotlivých složek inscenace vycházíme ve své práci především ze studie Steinerovy knihy *Sprachgestaltung und dramatische Kunst (Ztvárnění/Tvorba řeči a dramatické umění)*⁸ (1969), kde se její autor podrobně věnuje těmto jednotlivým složkám a jejich funkčnost při praktickém využití dokazuje mnohými ukázkami či příklady.

⁷ Pojmem **spirituální** se rozumí duchovní poslání, spjaté se subjektivitou a nitrem člověka, pojmem **religiózní** náboženské, osvětové poslání zprostředkované pomocí mystéria.

⁸ 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 prvého případu, více na teorii odkazujícího, překladu.

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 s jiným pohybem⁹. „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 Dostal, v současné době vůdčí osobnost Anthroposofické společnosti na území České republiky. Paralelnost mezi hláskami a gesty přispívá 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, vnitřní stav duše, **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, znamená toto pojetí jazykového projevu 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, přičemž každý jazykový projev má, dle Steinera, šest různých možností svého vyjádření¹⁰:

1) **Mluva působivá**

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

⁹ Hlásku á je např. možné vyjádřit pažemi, nohama, pohybem do různých stran, velkým či malým, také pouze dlaněmi nebo jen prsty.

¹⁰ Těchto šest možností vyjádření řeči pojmenovali a užívali, dle Steinera, již staří Řekové.

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**

– tedy zpět do sebe, tzn. že řeč může znamenat i navrácení se k sobě samému, odtazení se od okolí¹¹.

Každá z těchto možností je spojena s určitým gestem či pohybem, čili s určitým prototypem hereckého gesta. Tato gesta v sobě opět zahrnují všechny nesčetné 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 zvláštnosti 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 eurytmie)* 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.

¹¹ Více viz Steiner, 1969:74–92 nebo v české zkrácenější verzi Dostal, 2003:14–15.

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**, 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 anebo z tónů. Při vyslovení 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**“, hláskovou eurytmii¹². Převedení tónů a melodie ve vnější pohyb nazývá Steiner „**toneurytmii**“, tónovou eurytmii¹³. 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, citění 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 linii pohybu. Stav **chtění** se naopak odráží v zakřivených liniích, jejichž formy mohou mít, podle komplikovanosti, mnoho podob. **Zakřivená linie** značí situaci, při které člověk vlastně nikdy přesně neví, oč se jedná a kam jeho jednání povede. Ve stavu **citění** 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“)

¹² Více viz Steiner, Rudolf. *Eurythmie als sichtbare Sprache* (Eurytmie jako viditelná řeč).

¹³ Více viz Steiner, Rudolf. *Eurythmie als sichtbarer Gesang*. (Eurytmie jako viditelný zpěv).

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 hudby by měly být ovládány 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 značící 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 trichotomii¹⁴ 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**“)¹⁵, později s ozdravujícími účinky v lékařství a v pracovním procesu jako tzv. „**Heilseurythmie**“, léčebná eurytmie a tzv. „**Betriebseurythmie**“, u nás prezentovaná jako sociální eurytmie.

¹⁴ Trichotomie = trojčlennost. Myšlenka trojčlennosti lidského organismu je jedním ze základních principů anthroposofie, založená na tezi, že lidská bytost nemá jenom dvě podstatně odlišné složky, jak tomu bylo určeno křesťanskou církví, ale tři: tělo, duši a ducha. Člověk má tedy tělo, jímž souvisí s fyzickým světem, duši, kterou vytváří svůj vlastní vnitřní svět a ducha, jímž se spojuje s něčím nadmyslovým, ale nesubjektivním, co trvá a působí ve světě.

¹⁵ Dnes existuje po celém světě více než 30 souborů v 15 zemích vycházejících z této tradice dramatické eurytmie.

Dekorace na scéně, stylizace v barvě a světle

Těmto inscenačním prostředkům se Rudolf Steiner 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 ztvárněvaného 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 s určitými, jim specifickými vlastnostmi. Charakter dané postavy se vždy objevuje fixovaně na základě určité 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 pravd¹⁶ 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 zemřelé¹⁷ 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 situaci¹⁸ (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 konkrétním tvaru, jednak v rozlišení daného prostoru na reálné scény (např. venkovská krajina, skály) a jimi prostupující podoby duchovně-duševních obrazů. Důležitá jsou

¹⁶ 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.

¹⁷ Ve hrách se často objevují u různých postav zmínky o reinkarnaci. Reinkarnace tvoří podstatnou součást anthroposofického myšlení. O lidském já anthroposofie hlásá, že i po smrti trvá dále v duchovním světě, kde zpracovává zkušenosti z uplynulého života, mění je v trvalé duchovní kvality, ale pak se opět vtěluje na Zemi, aby pokračovalo ve svém vývoji. Na rozdíl od východní filozofie je reinkarnace z hlediska anthroposofie vnímaná jako možnost dalšího vývoje a zdokonalování.

¹⁸ S pojmem duševně-duchovní podstata či složka člověka se v anthroposofii v souvislosti s trojčlenností lidského organismu setkáváme velmi často. Tento pojem v sobě zahrnuje vlastní lidské já – člověk je trojčlenná bytost skládající se z fyzické schránky – 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.

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 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 obrát 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, která 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 Benedicta¹⁹ 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 **sílu 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** (rosenkrucciánský vliv).

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 Goethova kniha *Smyslově-morální účinek barev*²⁰, 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 vnějších podnětech. 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 jevišt-

¹⁹ Jedna ze stěžejních postav Steinerových čtyř mysterijních dramát.

²⁰ Rudolf Steiner na základě Goethovy knihy napsal spis zabývající se jeho vlastním pojetím barev pod názvem *Tajemství barev*. Česky vydalo nakladatelství Fabula roku 2005.

ní 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 scéně 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 Steiner 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 procitěna jako hřejivé teplo. Duše v červené barvě nachází uspokojení v tom, co se přihodilo či nově objevilo. Její působení na lidskou duši znamená jásot, 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 se barva spojená s pocítním 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 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 pocítní vlastního vnitřního tepla a s tím spojené pocítní mnohých nedostatků i předností svého vlastního charakteru²¹.

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

²¹ Více viz Steiner, 2005.

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 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 postavy. 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 realizátora díla, tedy režiséra. V tomto duchu praktikoval též zkoušky jím nastudovaných her, především pak zkoušky svých 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. Akceptování 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)

Dovršením Steinerovy teoretické koncepce umění a poukazem na účelnost divadelního představení, jakož i jeho jednotlivých složek, byla čtyři vlastní mysterijní dramata – *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 měla svoji premiéru v Mnichově²² a kterými Steiner vytvořil zcela novou a ojedinělou odnož dramatu s vlastními specifickými znaky. 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 lepší (a pro Steinera především hlubší) uvědomění si podstaty anthroposofie a především sebe sama. Své poznatky a zkušenosti z oblasti divadelní tvorby pak shrnul ve svém cyklu přednášek *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, později vydaném jako jednotná publikace.

POUŽITÁ LITERATURA

- ASCHENBRENNER, Barbara. Rudolf Steiner Theaterkritiker/Theatermacher. Wien, 1998.
- BÜHLER, Walter. Anthroposofie jako požadavek dnešní doby. Olomouc: Fabula, 2004. ISBN 80-86600-15-7.
- DOSTAL, Jan. Tvořivá řeč. Semily: Opherus, 2003. ISBN 80-903647-5-1.
- GOETHE, Johann Wolfgang. Smyslově-morální účinek barev. Hranice: Fabula, 2004. ISBN 80-86600-13-0.
- LINDENBERG, Christoph. Rudolf Steiner. Semily: Opherus, 1998. ISBN 80-902647-0-0. Mysteriendramen am Goetheanum. kolektiv autorů. Dornach.
- PARR, Thomas. Eurythmie-Rudolf Steiners Bühnenkunst. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1993. ISBN 3-7235-0663-1.
- RAAB, Rex. Eurythmie a mysteriózní dramata v Goetheanu v Dornachu. In: Scénografie. Praha, 1968. č.2. str.86-96.
- 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. Eurythmie. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1999. ISBN 3-7274-2770-1.
- STEINER, Rudolf. 1999b. 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. 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.
- ŠTAMPACH, Ivan O. Anthroposofie. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-7198-431-0.

²² Data a místa premiér Steinerových dramát: *Brána zasvěcení* (15. 8. 1910, Schauspielhaus), *Zkouška duše* (17. 8. 1911, Theater am Gärtnerplatz), *Strážce prahu* (24. 8. 1912, Theater am Gärtnerplatz), *Procitnutí duší* (22. 8. 1913, Volkstheater).

SPEECH INTERPRETATION AND ART OF DRAMA – THEATRE POETICS OF RUDOLF STEINER

The article deals with Steiner's theatre conception and his theory concerning individual elements of a theatre performance, mainly their meaning and effect on the viewer. This concept was created at the beginning of the 20th century and is broadly the result of Steiner's long-standing career in the field of art, in the course of which, his own opinions on the interpretation and meaning of a work of art was formed.

The individual parts of the article are focused on every theatre means in detail and individually included in Steiner's theatre conception. The emphasis is put primarily on the specific function of the given theatre means for the sense of the performance as a whole. In the conclusion, Steiner's work with actors is tackled from the director's point of view, together with the acting-teaching method and their overall function and emergence of Steiner's mystery dramas.

The cardinal work, which the article is based on, is Steiner's book *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, not translated into Czech until now. The author depicts in detail the crucial principles of his conception, which are supplemented by extracts from various works of art, which help the reader to comprehend some difficult excerpts. Thanks to this extensive and elaborated work, Steiner created new poetics of art production.

