RUDOLF STEINER

ARTA ÎN MISIUNEA EI COSMICĂ

GENIUL VORBIRII. LUMEA APARENŢEI STRĂLUCITOARE CE SE REVELEAZĂ
ANTROPOSOFIE ŞI ARTĂ
ANTROPOSOFIE ŞI POEZIE

GA 276

Opt conferinţe, prezentate la Dornach
între 27 mai - 9 iunie 1923
şi la Kristiania (Oslo) la 18 şi 20 mai 1923

CUPRINS

CUPRINS PE LARG 4
PRIMA CONFERINŢĂ 7
CONFERINŢA A DOUA 24
CONFERINŢA A TREIA 41
CONFERINŢA A PATRA 60
CONFERINŢA A CINCEA 79
CONFERINŢA A ŞASEA 95
CONFERINŢA A ŞAPTEA 114
ANTROPOSOFIE ŞI ARTĂ 114
CONFERINŢA A OPTA 137
ANTROPOSOFIE ŞI ARTĂ POETICĂ 137
DESENELE LA TABLĂ 163
NOTE 165

CUPRINS PE LARG

PRIMA CONFERINŢĂ — *Dornach, 27 mai 1923*

Modificările constituţiei sufleteşti în istoria evoluţiei omenirii. Specificul deosebit al epocilor de cultură protohindusă, protopersană, egipto-chaldeeană şi greacă. Misiunea ştiinţei spirituale antroposofice.

CONFERINŢA A DOUA — *Dornach, 1 iunie 1923*

O viziune artistică veritabilă: un impuls viu pentru civilizaţie. Despre naturalism. Elementul artistic în arhitectură. Originea artei vestimentaţiei. Conexiuni între forţele din lumea pământească şi cele din Cosmos. Asgard, cetatea zeilor. Midgard – patria propriu-zisă a oamenilor pe Pământ. Jotunheim – patria uriaşilor. Sesizarea artistică a formelor capului şi metamorfoza lor cosmică. Primul capitol al antroposoficului cu adevărat viu.

CONFERINŢA A TREIA — *Dornach, 2 iunie 1923*

Spiritualul fenomenelor lumii în diferitele arte. Arhitectura. Arta vestimentaţiei. Sculptura, plastica. – Pictura. Tridimensionalitatea în arhitectură. Bidimensionalitatea în pictură. Caracterul liniar, unidimensionalitatea în muzică. Poezia. Naturalismul în teatrul epocii prezente. Poezia epică: Homer. Muzele, zeii de sus. Poezia dramatică; zeii de jos, Dionyssos. Eschil, Euripide. – Elementul liric în partea mediană a omului. Elementul liric-dramatic şi cel liric-epic. Elementul artistic potrivit pentru o prosperare justă a antroposofiei.

CONFERINŢA A PATRA — *Dornach, 3 iunie 1923*

Arta: o cale spre revelarea a ceva extrapământesc prin forme, culori, cuvinte şi sunete muzicale. Activitatea de creaţie artistică: o căutare umană a acordului dintre ceva divin-spiritual şi ceva fizic-pământesc. Epoca lui Goethe şi Schiller. Deosebirile dintre poezia romantică şi arta clasică. Modul de tratare a formei. Ludwig Tieck: "Peregrinările lui Sternbald" şi alte opere. Winckelmann. Cartea lui Goethe despre Winckelmann. Căutarea unei deschideri noi a vieţii spirituale în epoca prezentă.

CONFERINŢA A CINCEA — *Dornach, 8 iunie 1923*

Originea poeziei. Arta originară a omenirii: vorbirea umană. Apariţia poeziei vechi. Modelarea materialului vorbirii. Perspectiva stelară a Iliadei. Rafael: Madonna Sixtină. Perspectivă prin culoare. Viaţa împreună cu Cosmosul. Cum se exprimă bunica lui Adalbert Stifter despre amurg. Reprezentări veşnic active în opoziţie cu concepţiile materialiste aride.

CONFERINŢA A ŞASEA — *Dornach, 9 iunie 1923*

Spiritualitate şi nespiritualitate în pictură. Despre viaţa interioară a culorii. "Înălţarea la Cer a Mariei" de Tizian. Despre geniul limbii. Aparenţă. Înţelepciune. Virtute. Opera de artă în contextul ei cosmic.

CONFERINŢA A ŞAPTEA — *Kristiania (Oslo), 18 mai 1923*

Antroposofie şi artă

Cultivarea în misterii a religiei, artei şi ştiinţei în epocile vechi din evoluţia omenirii. Actul cultic şi revelaţia artistică. Percepţie vie, nu gânduri moarte.

Afirmaţia făcută de Goethe în legătură cu arta. Cum s-au născut artele din natura umană. Arhitectura. Arta vestimentaţiei. Sculptura. Pictura. Muzica. Poezia. Recitarea, declamaţia. Euritmia. Mimica şi dansul. Goetheanum.

CONFERINŢA A OPTA — *Kristiania (Oslo), 20 mai 1923*

Antroposofie şi poezie

Viaţa culorilor. Culori-imagine şi culori strălucitoare. Perspectiva prin culoare şi perspectiva spaţială. Muzica în cadrul evoluţiei omenirii. Trăirea de septimă. Gama cvintelor. Intervalul de terţă. Sunetul muzical şi dimensiunea lui în adâncime. Arta poeziei. Forţa fanteziei. Reprezentarea dramatică. Dramele-mister ale lui Rudolf Steiner. Calea ce duce în spiritual. – Schiller. Goethe. Arta modelării vorbirii: Arta recitării şi declamaţiei, elaborată de Marie Steiner. Recitarea. "Ifigenia" germană şi "Ifigenia" romană de Goethe. Respiraţie şi circulaţie a sângelui. Indicaţii fundamentale pentru o nouă modelare a regiei, ca o adevărată artă a stilului.

PRIMA CONFERINŢĂ

Dornach, 27 mai 1923

Pornind de la diferite lucruri pe care le-am dezvoltat în ultima vreme în faţa dvs. [Nota 1], aş vrea să fac astăzi încă o dată un fel de expunere cu privire la evoluţia omenirii din perioada creştină şi să atrag atenţia apoi asupra câtorva aspecte care vor rezulta cel mai bine tocmai ca urmare a consideraţiilor precedente.

Dacă aruncăm o privire asupra evoluţiei omenirii, va trebui să spunem că epocile a căror existenţă o presupunem în ştiinţa spirituală antroposofică, pentru a avea o privire asupra evoluţiei omenirii, s-au format întru totul din constituţia sufletească, în general, din constituţia umană care a existat în cadrul acestor epoci. Această constituţie umană are forme foarte deosebite în diferitele epoci. Numai că astăzi oamenii sunt prea puţin dispuşi să depăşească dispoziţia actuală a sufletului şi a omenirii şi este reconstituită o evoluţie a omenirii care arată ca şi cum în perioada istorică pe care o urmărim cu ajutorul documentelor, chiar dacă a avut loc o evoluţie a civilizaţiei, descrisă în documentele exterioare, constituţia sufletească ar fi fost, totuşi, în general, mereu aceeaşi. În realitate, această constituţie sufletească s-a schimbat, şi noi cunoaştem diferite momente istorice în care ea a trecut prin câte o schimbare clar observabilă în plan exterior.

Ultimul dintre aceste momente a fost numit adeseori momentul secolului al 15-lea al erei creştine. Cel imediat precedent a fost secolul al 8-lea î. Chr., şi aşa ne-am putea întoarce şi mai departe în trecut. În cercurile noastre s-a subliniat, de altfel, adeseori, cât de just este, propriu-zis, ca un istoric de artă cum a fost *Herman Grimm* [Nota 2] să arate că întreaga înţelegere, întreaga înţelegere istorică a

oamenilor din epoca prezentă se întoarce numai până în epoca romană. Atunci s-au înrădăcinat în suflete aceleaşi reprezentări, cel puţin aproximativ aceleaşi reprezentări care mai sunt considerate valabile încă şi astăzi, uneori chiar în mod nejust, ele fiind transmise de-a lungul generaţiilor, de exemplu, noţiunile juridice romane, care nu se mai potrivesc deloc cu viaţa noastră socială etc. Oricum, prin întreg felul în care omul prezentului se transpune în viaţa socială generală, el încă mai are o oarecare înţelegere pentru ceea ce se întinde până la vechea civilizaţie romană. Dar, dacă ne întoarcem până la vechii greci, se fac, ce-i drept, şi în acest caz, descrieri istorice exterioare, după modelul a ceea ce exista mai târziu, însă cu aceasta nu se pătrunde absolut deloc în fiinţa sufletească propriu-zisă a grecilor. Şi Herman Grimm are dreptate când spune: Figurile de oameni pe care le descrie de obicei istoria drept greci sunt, de fapt, aşa cum sunt descrise, nişte umbre. – Conştienţa obişnuită nu mai poate privi în intimitatea a ceea ce a trăit în suflete şi de aceea nu mai poate înţelege în mod just nici structura socială. Încă şi mai diferită de viaţa noastră sufletească este, apoi, viaţa sufletească a oamenilor din epoca egipto-chaldeeană, situată înainte de secolul al 8-lea precreştin, şi mai diferită este cea din epoca protopersană, aşa cum am numit-o în cartea mea ***Ştiinţa ocultă***, şi cu totul diferită de ceea ce simţim noi, în viaţa noastră sufletească, de dimineaţa până seara, este apoi viaţa sufletească a epocii protohinduse, viaţa primei epoci care a urmat după marea catastrofă atlanteană.

Dar noi putem afla, cu ajutorul ştiinţei spirituale, ce deosebiri au existat în aceste epoci în ceea ce priveşte constituţia generală a oamenilor. Iar aici trebuie să spunem că a simţi în legătură cu omul cam aşa cum simţim noi

astăzi este ceva care a venit spre noi, de fapt, de-abia din epoca a patra postatlanteană. Dacă se vorbeşte despre trup, suflet, spirit, despre eul din om, aşa cum se obişnuieşte astăzi, şi despre o legătură interioară a omului cu planeta Pământ, omenirea are acest lucru începând din epoca a patra postatlanteană. Dar viaţa a devenit abia treptat aşa. Am putea spune că ea a devenit atât de legată de Pământ, încât omul se simte pe sine numai în legătura lui cu Pământul, încât el se simte străin faţă de Cosmos, privind stelele, mişcările stelare, chiar şi norii, am putea spune, ca pe ceva situat în afara locului său pământesc de viaţă şi având doar o importanţă minoră pentru el. Întreaga simţire, ba chiar şi impulsurile de voinţă ale oamenilor care au trăit înainte de epoca greco-latină, erau, dacă îmi daţi voie să folosesc această expresie, elementar-cosmice. Nu era nevoie ca omul să aibă mai întâi o filosofie pentru a se simţi o parte a întregului Univers, înainte de toate a Universului vizibil. Omului îi era firesc, era ceva de la sine înţeles să se simtă nu numai un cetăţean al Pământului, ci şi o parte a Cosmosului întreg.

Mai ales în prima epocă, în epoca protohindusă, dacă ne întoarcem, aşadar, în mileniile 7-8 ale erei precreştine, constatăm că omul simţea cu totul altfel – cred că nu pot să spun "vorbea", dar simţea cu totul altfel în legătură cu ceea ce noi numim astăzi eu. În general, în acea epocă, bineînţeles, oamenii nu îşi exprimau în acest fel sentimentele pe care le iscau în ei lucrurile, deoarece vorbirea umană nu se extinsese asupra lucrurilor în modul cunoscut astăzi, dar noi trebuie să facem în aşa fel încât lucrurile să intre în vorbirea noastră. Şi astfel, eu aş vrea să spun că un cetăţean al epocii protohinduse nu vorbea despre eu aşa cum vorbim noi astăzi, când spunem că eul este un fel de punct, care însumează trăirile sufleteşti, ci, în

era prehindusă, atunci când se vorbea despre eu, se înţelegea de la sine că eul are puţin de-a face cu Pământul şi cu evenimentele sale. Când omul se simţea un eu, el nu se simţea deloc, propriu-zis, ca şi cum ar aparţine Pământului, el se simţea ca eu, în primă instanţă, în legătură cu cerul stelelor fixe. Despre cerul stelelor fixe avea sentimentul că el îi dă soliditatea eului, sentimentul că are un eu. Iar acest eu nu era simţit deloc drept un eu uman. Omul era om numai prin faptul că era îmbrăcat, pe Pământ, cu un corp fizic. Prin acest corp fizic, care era privit drept un fel de coajă sau cochilie a eului, omul era un cetăţean al Pământului. Dar eul era privit întotdeauna ca ceva străin în cadrul lumii pământeşti. Şi, dacă am vrea să creăm astăzi un nume pentru a desemna felul cum era privit eul, ar trebui să spunem: Odinioară, omul nu se simţea deloc un eu uman, ci un eu divin.

Omul şi-ar fi putut îndrepta privirile afară, spre toate rocile posibile, spre munţi, spre stânci, el ar fi putut privi tot ceea ce există, în rest, pe Pământ, spunând despre toate acestea că sunt, că există, dar el ar fi simţit, totodată, în aceste vremuri vechi, că, dacă ar fi numai această existenţă, care există pe Pământ sub formă de pietre, plante, râuri, munţi, stânci, atunci noi, oamenii, nu am putea avea un eu. Fiindcă tot ceea ce garantează existenţa acestor lucruri şi entităţi pământeşti n-ar putea să-i garanteze eului existenţa. Omul nu simţea în el un eu uman, ci un eu divin. Şi, pentru el, eul divin era o picătură din marea divinului. Dar când voia să vorbească despre eu – o spun cu rezervele exprimate înainte –, el simţea eul, în primă instanţă, drept o creaţie a cerului stelelor fixe. Cerul stelelor fixe era resimţit de el drept singurul lucru care posedă o asemenea existenţă. Datorită faptului că eul are o existenţă asemănătoare cu aceea a cerului stelelor fixe, şi numai de aceea, omul poate

să spună despre sine: Eu sunt. Dacă eul ar vrea să spună: Eu sunt, numai după măsura existenţei unei pietre sau a lumii vegetale sau a munţilor şi stâncilor, atunci eul n-ar avea nici un drept să spună: Eu sunt. Numai datorită faptului că eul e de natură stelară el poate spune: Eu sunt. Pentru că existenţa pe care o au stelele trăieşte în eu, eul poate spune Eu sunt. Oamenii din această epocă străveche a omenirii vedeau cum acolo, afară, curg râurile, cum copacii se clatină sub vânt. Dar, dacă despre eul uman, care locuieşte în corpul fizic şi are în el impulsul mă duc încolo, mă duc dincolo, mă deplasez pe suprafaţa Pământului –, dacă despre acest eu, drept elementul activ din mişcare, s-ar putea spune doar că el pune capul în mişcare aşa cum putem spune: vântul pune în mişcare copacii, sau aşa cum despre orice alt lucru de pe Pământ, care poate fi în mişcare, se poate spune că se mişcă, atunci noi n-am avea nici un drept să atribuim eului un impuls de mişcare.

În cadrul misteriilor, maestrul le-ar fi vorbit discipolilor săi cam aşa: Puteţi vedea cum copacii se clatină, cum apele curg în râuri şi fluvii, dar de la valurile pe care le ridică marea eul n-ar putea învăţa niciodată să dezvolte acele impulsuri de mişcare pe care le dezvoltă omul atunci când îşi deplasează corpul în mişcare pe suprafaţa Pământului. Acest lucru, eul nu-l poate învăţa niciodată de la vreun lucru pământesc pus în mişcare. Eul poate învăţa aceasta numai pentru că el aparţine mişcărilor planetelor, mişcărilor stelare. Eul poate învăţa să se mişte numai de la Marte, de la Jupiter, de la Venus. Iar când eul se mişcă în mod voluntar pe suprafaţa Pământului, eul face un lucru care există prin faptul că ţine de lumea în mişcare, planetară, a stelelor. – Şi unui om din această epocă veche a istoriei omenirii i s-ar fi părut cu totul de neînţeles ca cineva să spună: Ia te uită, din creierul tău se înalţă

gânduri. – Dacă ne transpunem astăzi în dispoziţia sufletească pe care am avut-o noi înşine, fiindcă noi suntem cei care am trecut prin vieţile din vechea epocă protohindusă, şi dacă ne punem apoi în faţă dispoziţia sufletească actuală, în care se crede că gândurile ies din creier, atunci omului vechi, care am fost noi înşine, îi apare absolut fără sens, cu totul fără sens ceea ce crede omul nou. Fiindcă omul vechi ştia că gândurile n-ar putea să iasă niciodată dintr-o masă cerebrală. El ştia că Soarele este acela care incită gândurile, şi că Luna este aceea care aduce iarăşi gândurile la tăcere. El atribuia interacţiunii dintre Soare şi Lună viaţa gândurilor din sine însuşi. Astfel, în prima epocă postatlanteană, în epoca protohindusă, eul divin era privit drept ceva care ţine de mişcările planetare, de interacţiunea dintre Soare şi Lună. Ceea ce are eul de la Pământ era privit aproximativ ca nişte evenimente ce trec pe lângă eul cosmic-divin, pe când esenţa eului era, pentru aceste vremuri vechi, de o natură cu totul cosmic-divină.

A doua epocă a fost numită în cartea mea ***Ştiinţa ocultă*** epoca protopersană. Acum, percepţia eului cosmic nu mai era la fel de vie ca în epoca protohindusă. Această percepţie era deja estompată. Dar, în această epocă, omul trăia într-un mod intensiv ciclul anotimpurilor, despre care am vorbit adeseori aici în ultima vreme. Astăzi omul a devenit, propriu-zis, o râmă, aceasta este, bineînţeles, o imagine, el a devenit o râmă pentru că trăieşte mereu închis în sine, dar nici măcar o râmă, fiindcă aceasta iese din locuinţa ei pământească atunci când plouă, dar, nu-i aşa, astăzi omul trăieşte mereu închis în sine. Nu apare nimic deosebit pentru el, cel mult, nişte diferenţe abstracte de felul: Avem o senzaţie neplăcută când plouă şi n-am luat cu noi umbrela, ne orientăm iarna după zăpadă şi vara după căldura solară, ne ducem la ţară şi facem alte lucruri

asemănătoare. – Aşadar, şi noi trăim ciclul anotimpurilor, dar într-un mod îngrozitor de palid. Noi nu-l mai trăim cu întreaga noastră fiinţă umană. Am trăit ciclul anotimpurilor cu întreaga noastră fiinţă umană în epoca protopersană. Atunci, când era perioada Crăciunului, omul simţea: Da, acum sufletul Pământului este unit cu Pământul, acum Pământul se îmbracă în pătura lui de zăpadă, – care pentru oamenii de astăzi nu mai este altceva decât apă îngheţată. Dar odinioară ea era veşmântul în care se îmbracă Pământul pentru a se izola de Cosmos, pentru a duce în Cosmos o viaţă individual-independentă, pentru că sufletul Pământului se unea intim cu Pământul în timpul lunilor de iarnă, în perioada pe care o desemnăm astăzi drept perioada Crăciunului. Oamenii simţeau, de asemenea: Da, acum sufletul Pământului este unit cu Pământul. – Omul trebuia să se îndrepte el însuşi cu viaţa lui sufletească spre ceea ce trăieşte în Pământ. Omul simţea, aş zice, sub pătura de zăpadă, sufletul Pământului unit cu Pământul. Pătura de zăpadă devenea pentru om transparentă din punct de vedere sufletesc. El simţea sub covorul de zăpadă spiritele elementare, care poartă forţa seminţelor de-a lungul iernii, până în primăvara următoare. Când venea apoi primăvara, el simţea cum Pământul îşi expiră, într-un anumit sens, sufletul, cum Pământul tinde să-şi deschidă sufletul spre Cosmos, şi făcea el însuşi, cu simţirea sa, acelaşi gest de deschidere pe care îl făcea Pământul faţă de Cosmos. El începea să ridice înspre Cosmos ceea ce dezvoltase pe parcursul iernii drept ataşament, drept ataşament al sufletului faţă de Pământ.

În această epocă, omul nu mai putea, bineînţeles, să-şi înalţe privirile, pur şi simplu, spre Cosmos, cum făcea în epoca precedentă, când îi era clar: când îmi înalţ privirile spre Cosmos, văd ceea ce dă eului meu existenţă şi mişcare

şi gânduri. Dar apoi, el îşi înălţa privirile, presimţind, spre Cosmos şi îşi spunea: Ceea ce mă uneşte în timpul iernii cu Pământul mă îndeamnă acum să mă înalţ, presimţind, spre Cosmos. – El nu îşi mai ştia într-un mod la fel de intensiv ca înainte legătura cu Cosmosul, dar o simţea, într-un anumit fel, pe baza presimţirii. La fel cum în epoca protohindusă eul se simţea drept ceva cosmic, în epoca protopersană astralitatea din om se simţea drept ceva ce trăieşte împreună cu ciclul anotimpurilor. Omul trăia împreună cu ciclul anotimpurilor. Am putea spune că omul devenea foarte serios când vedea, în perioada iernii, pe cale sufletească, jos, pătura de zăpadă, el se umplea de o dispoziţie gravă; se cufunda în sine. El începea să facă atunci ceea ce am numi astăzi cercetări de conştiinţă. Şi el se deschidea cu o anumită bucurie Cosmosului, când se apropia primăvara. El se contopea, aş zice, într-o anumită stare de răpire, cu viaţa cosmică, nu cu aceeaşi claritate ca în epoca protohindusă, dar într-o anumită stare de răpire, simţindu-se bucuros, ieşit din corporalitatea umană, tocmai în miezul verii, în perioada pe care noi astăzi am numi-o a Sânzienelor. După cum în timpul iernii el se simţea unit cu spiritele înţelepte ale Pământului, în miezul verii el se simţea unit cu spiritele voioase, care, aş zice, dansează şi jubilează mereu în Cosmos, care zboară în jurul Pământului. Eu descriu doar felul cum simţeau oamenii .

Pe urmă, sufletul uman începea să simtă, când se apropia perioada noastră actuală a lunilor august, septembrie, că trebuie să se întoarcă iarăşi spre Pământ, dar că primise nişte forţe pe care şi le luase din Cosmos, în timpul extazului său de vară, nişte forţe care îi dau posibilitatea de a trăi într-un mod mai lăuntric-uman în timpul iernii. Oamenii trăiau cu adevărat, în acele vremuri vechi, cu întreaga lor fiinţă, viaţa ciclului anual, în aşa fel

încât ei simţeau spiritualitatea ciclului anual ca pe propria lor problemă umană. Şi pe atunci ei simţeau că e important ca în anumite puncte cruciale din an să înveţe să simtă în mod intensiv împreună cu acest ciclu anual. În această perioadă au luat naştere impulsurile pentru crearea sărbătorilor propriu-zise. Mai târziu, oamenii nu au mai simţit caracterul sărbătoresc al anumitor perioade ale anului decât în mod mai mult sau mai puţin tradiţional. Unele s-au păstrat, de exemplu, sărbătorile solstiţiului de vară, care mai prezintă doar nişte urme ale trăirii împreună cu ciclul anotimpurilor. În vremurile vechi, această trăire împreună cu ciclul anotimpurilor era puternică, intensivă.

Dar de aceasta se lega şi o transformare totală în conştienţa cea mai lăuntrică a omului. În epoca protohindusă, oamenilor li s-ar fi părut destul de imposibil ca cineva să le vorbească despre popor. Astăzi, aşa ceva le pare paradoxal oamenilor, fiindcă ei nu-şi pot imagina că şi simţirea legată de noţiunea popor a apărut cândva. Bineînţeles, condiţiile vieţii de pe Pământ au făcut să fie necesar şi în epoca protohindusă ca oamenii care locuiau împreună pe un anumit teritoriu să aibă relaţii mai intense decât cu cei aflaţi mai departe, dar noţiunea de popor, sentimentul de a aparţine unui popor nu exista în epoca protohindusă. Pe atunci exista altceva. Exista un sentiment foarte viu al succesiunii generaţiilor. Fiul se simţea drept fiu al tatălui său, drept nepot al bunicului său, drept strănepot al străbunicului său. Lucrurile nu erau, în orice caz, aşa cum suntem nevoiţi să le descriem noi astăzi, cu noţiunile noastre uzuale, dar ele pot fi descrise astfel, fiindcă redăm, totuşi, adevărul lor. Dacă am privi în intimitatea modului de a gândi al acelor vremuri vechi, am constata că în cadrul familiei se veghea cu stricteţe să se

poată indica, privind în trecut, cât de departe pot fi număraţi strămoşii, cine a fost bunicul, străbunicul, străstrăbunicul, cât de departe în trecut se putea număra, până la un strămoş, foarte, foarte îndepărtat. Omul se simţea o verigă în şirul generaţiilor. Şi, prin aceasta, el se simţea mult mai puţin în prezent decât va fi cazul mai târziu. El se simţea strâns unit cu şirul generaţiilor. Ceea ce s-a păstrat sub o formă caricaturală în principiul nobleţei, în sentimentul de a fi o verigă în şirul generaţiilor, după principiul descendenţei dintr-un neam de nobili, era în epoca protohindusă ceva de la sine înţeles pentru orice om, nu erau necesare cronici de familie. De aceea, era cu totul altfel în acele vremuri vechi, căci conştienţa umană însăşi indica printr-o clarvedere instinctivă o legătură cu şirul strămoşilor, prin faptul că omul nu-şi amintea, într-un anumit mod, numai propriile lui trăiri personale, ci îşi amintea, într-un mod aproape la fel de viu ca în cazul propriilor trăiri, de trăirile tatălui său, ale bunicului său. Aceste amintiri au luat din ce în ce mai mult un caracter de umbră, dar conştienţa umană avea o coeziune în cadrul şirului de generaţii înrudite prin legături de sânge. Prin urmare, faptul de a te simţi în şirul generaţiilor juca un rol important. Noţiunea de popor, sentimentul de a fi în sânul unui popor, s-a ivit paralel cu acesta, dar încet. În epoca protopersană, el încă nu era foarte bine conturat, ci s-a ivit treptat, în cursul timpului. Din momentul în care n-a mai existat conştienţa vie a faptului de a trăi în şirul generaţiilor, conştienţa s-a umplut de legătura cu poporul, aş zice, de legătura actuală cu poporul, pe când în acele vremuri foarte vechi esenţialul care era avut în vedere era legătura de sânge, de-a lungul timpului.

Noţiunea de popor şi-a dobândit importanţa sa plenară de-abia în a treia epocă postatlanteană, în epoca

egipto-chaldeeană. Dar în epoca egipto-chaldeeană deja era paralizată, într-o oarecare măsură, conştienţa ciclului anual. În schimb, în această epocă, până în ultimul mileniu al erei precreştine, a existat, în orice caz, o conştienţă vie a faptului că lumea e guvernată de gânduri, că pretutindeni în lume trăiesc gânduri. Am arătat deja într-un alt context că acea concepţie pe care o avem noi astăzi, conform căreia gândurile iau naştere în noi înşine şi se extind asupra lucrurilor din exterior, i-ar fi părut unui om din epoca de atunci ca şi cum cineva care ar bea azi un pahar cu apă ar spune că limba lui produce apa. Se poate întâmpla ca cineva să-şi închipuie că limba lui produce apa, în realitate, el îşi ia apa din cantitatea totală de apă a Pământului, care e ceva unitar. Dar cineva foarte naiv ar putea crede, dacă n-ar vedea, de exemplu, legătura dintre cantitatea de apă din paharul lui şi cantitatea de apă de pe întreg Pământul, că apa ia naştere pe limba lui. În acelaşi fel ar fi obiectat oamenii din vechea epocă egipto-chaldeeană dacă cineva ar fi spus că gândurile iau naştere în cap. Ei ştiau că pretutindeni în lume trăiesc gânduri. Ceea ce scoate omul din marea de gânduri a lumii în acest vas al capului său e scos din marea de gânduri a lumii. În această epocă, omul nu mai vieţuia în eul divin lucrurile vizibile ale Cosmosului, şi nici ciclul anual în fiinţa sa astrală, dar el vieţuia împreună cu gândurile cosmice, cu Logosul, în corpul eteric. Un om al epocii egipto-chaldeene n-ar fi vorbit despre corpul fizic al omului aşa cum vorbim noi astăzi. Noi vorbim despre acest corp fizic ca despre ceva care este principalul la om. Omul epocii egipto-chaldeene simţea trupul în sensul că vedea în el numai rezultatul a ceea ce trăieşte ca gând în corpul eteric. O imagine a gândului uman, asta era pentru omul acestei epoci corpul fizic al omului. El nu-i atribuia importanţa pe care i-o atribuim noi

astăzi. În cursul acestei perioade s-a conturat apoi din ce în ce mai mult, până la un anumit grad de claritate, tocmai noţiunea de popor. Aşa că noi putem spune: Omul a devenit din ce în ce mai mult un cetăţean al Pământului. – În cea de-a treia epocă postatlanteană, el a pierdut într-o măsură destul de mare legătura dintre lumea stelară şi eul său. Se mai calcula încă în astrologie această legătură, dar ea nu mai era contemplată în conştienţa elementară. Ciclul anual, care este important pentru corpul astral, nu mai era perceput în mod nemijlocit. Dar, oricum, mai era percepută gândirea Cosmosului. Omul ajunsese din ce în ce mai mult, ca să spunem aşa, să resimtă greutatea pământească drept fiinţa sa. Numai că el simţea gândul ca pe ceva atât de viu, încât încă nu credea că această fiinţă se epuizează o dată cu greutatea pământească.

Această atitudine a devenit valabilă de-abia în epoca de cultură greco-latină şi ea s-a dezvoltat din ce în ce mai mult şi mai mult în cursul acestei epoci. De-abia acum corpul fizic a devenit pentru om cel mai important. Totul îşi are, la vremea sa, firește, îndreptăţirea profundă şi noi vedem tocmai în cazul culturii greceşti această transpunere plenară, plină de prospeţime, în corpul fizic, o putem citi din fiecare produs al civilizaţiei greceşti. Aş zice că tocmai în cultura şi civilizaţia greacă se vede această transpunere a omului în corpul fizic. Cu adevărat, pentru vechii greci era un lucru pe care ei îl simţeau la fel ca un copil care se bucură de nişte haine noi, deoarece transpunerea în corpul fizic era de o prospeţime tinerească. Oamenii se transpuneau în corpul fizic. Când epoca greco-latină a mai înaintat şi când se formaseră poporul şi civilizaţia romană, oamenii nu mai simţeau prospeţimea transpunerii în corpul fizic, corpul fizic era resimţit deja mai mult, ei bine, cum să spun, ca şi cum

cineva ar purta un veşmânt oficial şi ar şti că prin uniformă înseamnă ceva. Cam aşa era sentimentul care, bineînţeles, nu era exprimat în cuvinte în acest fel, dar zăcea în întregul mod de a simţi. Romanul îşi simţea corpul fizic drept veşmântul oficial pe care i-l hărăzise ordinea cosmică a lumii. Vechiul grec simţea bucuria nespusă că acum, după ce se născuse, poate să se îmbrace cu ceva, că îi fusese repartizat un asemenea corp fizic. Aceasta a dat artei greceşti, tragediei, epopeilor homerice, acel elan specific al descrierii şi înfăţişării naturii umane, în măsura în care această natură umană are legătură şi cu aspectul fizic exterior al omului. Pentru toate realităţile psihologice trebuie căutate cauzele interioare. Încercaţi o dată să vă transpuneţi în felul de bucurie ce radiază la Homer din descrierea lui Hector, a lui Ahile ş.a.m.d., încercaţi să vedeţi cum este descrisă aici înfăţişarea exterioară, cum se pune cel mai mare preţ pe descrierea înfăţişării exterioare. În cadrul civilizaţiei romane, acest elan s-a potolit, s-a aşezat. În general, civilizaţia romană este ceva unde, aş zice, toate se aşează, unde începe acel mod de a trăi pe care noi îl mai putem înţelege prin conştienţa noastră obişnuită. Fiindcă de-abia în această a patra epocă de cultură postatlanteană omul devine, propriu-zis, un cetăţean al Pământului. Şi ceea ce era înainte percepţie a eului, a corpului astral, a corpului eteric, se retrage undeva, în indefinit. Grecii mai au un sentiment viu al faptului că gândul trăieşte în lucruri. Am descris aceasta în cartea ***Enigmele filosofiei***. Apoi, treptat, acest stadiu e depăşit. Se ajunge la credinţa că gândul ia naştere numai în om. Şi omul se uneşte din ce în ce mai mult, în acest fel, cu corpul său fizic.

În prezent, încă nu există sentimentul real care să spună cât de mult s-a schimbat situaţia în cea de-a cincea epocă de cultură postatlanteană, care există de-abia din

secolul al 15-lea. Noi ne desprindem iarăşi din corpul nostru fizic, numai că nu observăm încă acest lucru. Noi încă fantazăm, s-ar putea spune, în legătură cu ceea ce simţea un grec faţă de forma umană. Dar sentimentul nostru e foarte vag. Când îl simţim, ca pe o umbră, pe Achille cel iute de picior, acest sentiment e vag. Noi simţim într-un mod mult prea vag că pentru ochiul grec aceasta era ceva care îi dădea o percepţie nemijlocită, instantanee, aş zice, a lui Achille, că Achille stătea în faţa lui în carne şi oase. Şi noi ne-am îndepărtat, în ceea ce priveşte întreaga artă, de pătrunderea corpului fizic cu suflet uman. Dacă grecul, în ultimele secole ale erei precreştine, simţea cum gândul cosmic dispare pentru el, cum gândul nu mai poate fi perceput decât dacă reflectezi înapoi, asupra omului, astăzi la oameni există o incertitudine totală în ceea ce priveşte gândul. Vedeţi dvs., unui grec din secolul al 6-lea î. Chr., să zicem, i s-ar fi părut îngrozitor de comic dacă cineva i-ar fi cerut să rezolve problema ştiinţifică a modului în care gândul are legătură cu creierul. El n-ar fi simţit deloc că poate exista o asemenea problemă, fiindcă ceea ce zace în această propoziţie i-ar fi părut un lucru absolut de la sine înţeles. El ar fi spus cam ceea ce am spune noi dacă am afirma: Iau ceasul în mână. Şi iată, mi se cere să fac speculaţii filosofice pentru a afla ce legătură există între ceas şi mâna mea. Eu cercetez carnea din care e făcută mâna mea, cercetez sticla şi metalul din care e făcut ceasul, pentru a ajunge la o înţelegere filosofică a cauzei care face ca mâna mea să fi luat ceasul şi să-l ţină. – Ei bine, dacă aş face aşa ceva, nu-i aşa, conştienţa actuală m-ar considera nebun. La fel de nebunească i s-ar fi părut vechiului grec încercarea de a explica, din natura gândului sau din natura creierului, faptul de la sine înţeles că entitatea umană percepe gândurile, apucă gândurile prin

intermediul creierului, fiindcă avem acest lucru drept percepţie nemijlocită, la fel cum avem drept percepţie nemijlocită faptul că mâna ia ceasul şi nu se consideră că e necesar să se stabilească o legătură ştiinţifică între metalul din care e făcut ceasul şi carnea muşchilor. Problemele apar, în cursul timpului, în funcţie de felul cum sunt privite lucrurile. Pentru vechii greci era de la sine înţeles ceea ce noi numim astăzi legătura dintre gândire şi organism, într-o măsură la fel de mare ca şi legătura cu ceasul şi cu mâna, când iau ceasul în mână. Grecul nu speculează asupra acestui lucru, pentru el era ceva de la sine înţeles. El ştia cum trebuie să stabilească legătura între gânduri şi fiinţa sa umană. O ştia, o ştia în mod instinctiv.

Dacă eu aş pune acum întrebarea: Da, dar aici e doar o mână şi, de fapt, ceasul ar trebui să cadă jos, de ce se ţine oare acest ceas? Pentru vechiul grec ar fi fost o întrebare similară aceea pe care o punem noi astăzi: Ce face să apară gândurile în creier? Acest lucru a devenit pentru noi o întrebare pentru că noi nu mai ştim deloc în ce fel am desprins deja gândul. Noi suntem pe cale de a desprinde iarăşi gândurile de om şi nu ştim ce să credem despre gânduri, pentru că nu mai avem corpul fizic, suntem iarăşi pe cale de a ieşi din el. Aş vrea să mai folosesc şi o altă comparaţie. Omul nu are numai haine, ci acestea mai au şi buzunare, în acestea se poate vârî ceva. Ei bine, aşa era la vechii greci. Corpul uman era ceva în care se puteau vârî, aş zice, gânduri, sentimente, impulsuri de voinţă. Astăzi, noi nu ştim ce să facem cu gândurile, sentimentele şi impulsurile de voinţă din fiinţa umană. E ca şi cum am avea buzunare la hainele noastre, dar toate lucrurile ar cădea jos sau ca şi cum n-am şti ce să facem cu buzunarele şi am vrea să ducem lucrurile numai în mâini, deoarece nu suntem conştienţi de faptul că avem buzunare. Aşa că noi

nu suntem conştienţi de natura organismului nostru, nu ştim ce să facem cu viaţa sufletească în raport cu organismul nostru, născocim ideile cele mai bizare cu privire la psihoparalelism ş.a.m.d. Dar pentru conştienţa unui vechi grec aceasta ar fi ca şi cum unui om care nu crede că are buzunare nu-i dă deloc prin minte să vâre ceva în aceste buzunare, că ele pentru asta sunt făcute. Dar eu vreau să spun toate acestea numai pentru a da de înţeles cum ne înstrăinăm noi iarăşi de corpul nostru fizic.

Acest lucru este întemeiat în evoluţia omenirii. Dacă ne îndreptăm încă o dată privirile spre epoca protohindusă, când omul privea în urmă la şirul generaţiilor până la un strămoş îndepărtat, ei bine, el nu simţea nevoia să caute zeii în altă parte în afara acestui şir al generaţiilor. El rămânea, deoarece pentru el omul însuşi era divin, el rămânea cu totul în cadrul evoluţiei umane, el căuta divinul în strămoşii săi. Evoluţia omenirii era aria în care căuta el divinul.

A venit apoi perioada al cărei punct de maximă înflorire a fost civilizaţia egipto-chaldeeană, când noţiunea de popor a ajuns pe o treaptă deosebit de înaltă. Acum divinul era văzut în diferiţii zei ai poporului, în ceea ce trăieşte împreună din punct de vedere spaţial, conform cu înrudirea de sânge.

Şi a venit pe urmă Antichitatea greacă, în care omul s-a simţit, aş zice, desdumnezeit, în care el a devenit un cetăţean al Pământului. De-abia acum a apărut necesitatea de a căuta zeii deasupra Pământului, de a înălţa privirile spre zei. Omul din vechime ştia de existenţa zeilor prin faptul că îşi îndrepta privirea spre stele. Grecul avea deja nevoie, pe lângă stele, de ceva al său, propriu, pentru a privi spre zei. Dar această nevoie devine din ce în ce mai mare în sânul omenirii. Omenirea trebuie să dezvolte din

ce în ce mai mult şi mai mult capacitatea de a face abstracţie de fizic, de a face abstracţie de cerul înstelat fizic, de a face abstracţie de ciclul fizic al anului, de a face abstracţie de ceea ce simte omul când stă faţă în faţă cu obiectele, astăzi, când el nu mai poate vedea gândurile lipite de obiecte. Omul trebuie să-şi cucerească posibilitatea de a descoperi divin-spiritualul drept ceva situat deasupra şi în afara fizic-senzorialului, pentru a-l putea găsi de-abia pe urmă în fizic-senzorial.

A sublinia în mod energic acest lucru, tocmai în aceasta constă misiunea ştiinţei spirituale antroposofice. Şi, în felul acesta, ştiinţa spirituală antroposofică se dezvoltă din sânul întregii evoluţii a omenirii pe Pământ. Noi trebuie să avem mereu în vedere faptul că antroposofia nu este ceva care a fost adus în viaţa lumii printr-o voinţă arbitrară şi introdus în evoluţia omenirii ca un fel de program, că ea este ceva ce rezultă pentru epoca noastră din necesităţile interioare ale evoluţiei omenirii. Dacă în epoca noastră materialismul se poate impune, aceasta nu este decât o rămânere în urmă. Necesităţii reale a epocii îi corespunde tocmai faptul că – deoarece omul nu a devenit doar un cetăţean al Pământului, aşa cum a fost în Antichitatea greacă, ci chiar s-a înstrăinat din nou de calitatea de cetăţean al Pământului, aşadar, nu mai ştie ce are de făcut cu spiritual-sufletescul său în raport cu trupul – pentru om rezultă necesitatea de a privi spiritual-sufletescul în el însuşi, fără fizic. Prin faptul că, alături de această nevoie care trăieşte azi în mod real în străfundurile sufletului, există materialismul, el este o rămânere ahrimanică la ceea ce în Antichitatea greacă, şi în cea romană, mai era natural pentru om. Pe atunci puteai privi spre fizic, fiindcă în fizic se mai vedea spiritualul. Din cauza rămânerii pe loc, azi noi nu mai vedem în fizic spiritualul, ci

luăm doar fizicul ca atare. Aceasta generează materialism. În evoluţia omenirii a apărut o tendinţă, dacă pot spune astfel, de adversitate faţă de evoluţia pe mai departe. Astăzi, omenirea încă se sfiieşte să formeze noţiuni noi, ea ar vrea să mai dezvolte în continuare vechile noţiuni. Noi trebuie să depăşim această adversitate faţă de evoluţia pe mai departe. Dacă vom trece la o atitudine prietenoasă faţă de evoluţia pe mai departe, ne vom cuceri, de asemenea, o relaţie absolut naturală faţă de ceva de felul dezvoltării spirituale antroposofice, dezvoltare care trece de la o nevoie perimată la nevoia cu adevărat actuală a omenirii, şi anume aceea de a se înălţa până la spiritual.

Am vrut să cuceresc şi astăzi, iarăşi, un punct de vedere de pe care puteţi vedea că antroposofia rezultă ca o necesitate, pentru epoca noastră, în evoluţia omenirii.

CONFERINŢA A DOUA

Dornach, 1 iunie 1923

Unul dintre rezultatele unei ştiinţe spirituale antroposofice just înţelese şi just integrate în civilizaţia epocii va fi acela că ea va fertiliza toate domeniile vieţii artistice. Tocmai în epoca noastră trebuie să se sublinieze în mod energic faptul că înclinaţiile umane către artă au regresat într-o foarte mare măsură. Ba poate că ne este îngăduit chiar să spunem că în cercurile antroposofice nu există întotdeauna o înţelegere deplină pentru faptul că noi ne străduim ca în cadrul mişcării antroposofice să se reverse într-o măsură cât mai largă elementul artistic. Aceasta are legătură, firește, cu slaba înclinaţie, amintită adineaori, a omenirii actuale pentru artă.

Se poate spune că cel din urmă care a simţit cu mare intensitate întreaga viaţă spirituală şi, în sânul acestei vieţi

spirituale, arta, a fost Goethe şi că după el arta a fost privită din ce în ce mai mult drept ceva care nu ţine în mod necesar de viaţă, ci este un adaos la viaţă, ba, am putea spune, chiar un fel de lux. Nici o mirare dacă în aceste condiţii şi operele de artă iau în multe cazuri forma unor obiect de lux.

Dar tocmai vremurilor vechi, care, în felul descris de mine adineaori, aveau o legătură vie, prin resturile vechii clarvederi, cu lumea spirituală, le era proprie însuşirea de a căuta în artă ceva fără care nu poate exista o civilizaţie generală: Se poate ca unii, de pe poziţiile actuale, să simtă antipatie faţă de caracterul uneori rigid al formelor de artă orientale sau africane, dar nu acesta este esenţialul. În momentul de faţă, esenţialul nu este, pentru noi, felul cum ne raportăm la diferitele forme de artă, ci esenţialul trebuie să fie felul cum arta a fost introdusă, prin modul de a gândi şi simţi al oamenilor, în civilizaţia generală. Şi despre aceasta ne propunem să spunem astăzi câte ceva, ca bază pentru expunerile pe care le vom face acum şi în conferinţele următoare. Noi trebuie să vedem o anumită legătură între întregul caracter al vieţii spirituale actuale şi mentalitatea artistică pe care tocmai am caracterizat-o în câteva cuvinte.

Dacă avem tendinţa de a-l privi pe om, cum se face astăzi, numai şi numai drept produsul cel mai înalt al activităţii naturii, drept cea mai evoluată entitate a naturii, drept acea fiinţă care a apărut în şirul evolutiv al celorlalte fiinţe, într-un anumit moment din evoluţia Pământului, atunci falsificăm întreaga poziţie a omului faţă de lume, deoarece, în realitate, omul nu poate avea acea relaţie satisfăcută cu lumea exterioară, când el se dăruieşte impulsurilor elementare din sufletul său, relaţie pe care ar trebui să o aibă dacă ar fi adevărat că el este, într-un fel,

doar punctul final al creaţiunii naturale. Dacă şirul animalelor s-ar fi dezvoltat în felul considerat astăzi în ştiinţă drept cel just, atunci omul, care n-ar putea fi nimic altceva decât acest cel mai înalt produs al activităţii naturii, ar trebui să fie perfect satisfăcut de locul său în Univers, în Cosmos. El n-ar trebui să aibă o năzuinţă specială de a crea ceva care să depăşească lumea naturală. Dacă vrem, de exemplu, să creăm ceva în domeniul artei, aşa cum au făcut grecii redându-l pe omul idealizat, atunci înseamnă că suntem nesatisfăcuţi, într-un anumit sens, cu ceea ce ne oferă natura. Fiindcă, altfel, dacă am fi satisfăcuţi, n-am introduce în natură nimic care să depăşească natura. Dacă am fi perfect satisfăcuţi din punct de vedere muzical de cântecul privighetorilor şi ciocârliilor, atunci n-am compune sonate şi simfonii, pentru că am simţi aşa ceva drept neadevărat, drept mincinos. Adevăratul, naturalul, ar trebui să se reducă atunci la cântecul privighetorilor şi ciocârliilor. Propriu-zis, concepţia actuală despre lume pretinde să fim satisfăcuţi cu imitarea a ceea ce există în natură, dacă vrem să creăm, totuşi, ceva, fiindcă, în momentul în care creăm ceva care depăşeşte natura, trebuie să simţim această creaţie care depăşeşte natura ca pe ceva mincinos, dacă nu presupunem că mai există şi o altă lume în afară de cea naturală. Oamenii ar trebui să înţeleagă bine acest lucru.

Dar oamenii nu trag din naturalism concluzia care se impune în domeniul artei. Fiindcă, ce ar rezulta, dacă s-ar trage această concluzie? Cel mult s-ar putea impune cerinţa de a se imita numai ceea ce există în natură. Ei bine, un grec sau chiar un om aparţinând unei civilizaţii mai vechi, un grec din epoca anterioară lui Eschil, să zicem, ar fi spus, dacă cineva ar fi vrut să-i înfăţişeze ceva ce doar imită natura: La ce bun să faci aşa ceva? La ce bun să pui nişte

oameni să vorbească pe scenă aşa cum vorbesc în viaţă! Pentru asta nu trebuie decât să ieşi în stradă. De ce e nevoie să se prezinte aşa ceva pe scenă? Aşa ceva este cu totul inutil. Pe stradă putem vedea mult mai bine ceea ce spun oamenii în viaţa obişnuită. – Vechiul grec n-ar fi înţeles deloc ce rost ar avea să se imite, pur şi simplu, natura. Fiindcă, dacă nu iei parte la nici un fel de viaţă spirituală, nu ai aproape nici un impuls pentru vreun fel de activitate de modelare, care să depăşească realitatea pur naturală. Şi de unde să îl iei, dacă nu participi la nici un fel de viaţă spirituală? Atunci trebuie să iei, pur şi simplu, de la singura realitate pe care o recunoşti, adică de la natură. Toate epocile care au creat lucruri cu adevărat noi în artă s-au aflat întotdeauna, din direcţia sufletului uman, într-o legătură absolut precisă cu lumea spirituală. Şi, tot din această legătură a omului, în acord cu spiritul, cu lumea spirituală, s-a născut arta. Arta nu poate lua naştere niciodată din altceva decât din legătura omului cu lumea spirituală. Epocile care vor să fie numai naturaliste, dacă ar fi sincere din punct de vedere interior, ar trebui să devină absolut neartistice, adică filistine. Şi epoca noastră are predispoziţiile cele mai variate pentru filistinism.

Să luăm diferitele arte înseşi. Simplul naturalism, simplul filistinism naturalist aproape că nu va putea crea o artă arhitecturală artistică, dacă îmi daţi voie să folosesc acest pleonasm – astăzi arhitectura se îndepărtează adeseori foarte mult de artă, chiar dacă e numită artă –, căci, dacă oamenii nu simt nevoia de a se întâlni în anumite lăcaşuri unde este cultivat ceva spiritual şi de a construi nişte clădiri pentru asemenea lăcaşuri, atunci ei nu vor construi clădiri pentru impulsuri spirituale. Vor construi simple clădiri utilitariste. Şi ce vor spune oare despre aceste clădiri utilitariste? Ei bine, ei vor spune: Construim

ca să ne protejăm, ca să-i protejăm pe oameni, ca să nu fim nevoiţi să trăim în aer liber, construim un înveliş pentru familie sau pentru oamenii individuali. – Tot mai mult va fi scoasă în evidenţă ideea de protejare a corporalului-natural, când se vorbeşte despre arhitectură de pe poziţia naturalismului. Chiar dacă, în general, poate, acest lucru nu e recunoscut întotdeauna, fiindcă oamenii se jenează să-l recunoască, în aspectele de amănunt el e recunoscut întotdeauna. Există astăzi numeroşi oameni care ţi-o iau în nume de rău dacă o casă destinată a fi locuită, ceva care este considerat că trebuie să fie doar util, e sacrificat unui principiu al frumosului, al artisticului. Astăzi se aude chiar, adeseori, afirmaţia că a construi în mod artistic e prea scump. Dar oamenii nu au gândit întotdeauna aşa, nu au gândit aşa mai ales în epocile în care ei simţeau în sufletul lor o legătură cu lumea spirituală. Fiindcă în aceste vremuri se simţea în privinţa omului şi a legăturii lui cu lumea spirituală, cam aşa: Eu mă aflu aici, în lume, dar, aşa cum stau eu aici cu această formă umană, care e locuită de suflet şi spirit, eu port în mine ceva care nu există în mediul pur natural. – Când ceea ce este spiritul şi sufletul părăseşte această formă corporală, atunci vedem cum se comportă mediul fizic faţă de această formă corporală fizică. Atunci, mediul fizic descompune această formă corporală, drept cadavru. De-abia atunci încep să acţioneze legile naturale, când omul a devenit un cadavru. Cât timp nu e un cadavru, cât timp trăieşte pe Pământul fizic, el sustrage, prin ceea ce a adus din lumea spirituală, prin sufletul şi spiritul uman, el sustrage acţiunii lumii fizice substanţele şi forţele care rămân apoi, ca rest, în cadavru.

Am spus-o adeseori, actul de a mânca nu e ceva atât de simplu cum ne imaginăm de obicei. Noi mâncăm, dar dacă hrana intră în organismul nostru, ea este un produs al

activităţii naturii, substanţă naturală şi forţe naturale. Ele ne sunt foarte străine. Nu le putem tolera în organismul nostru. Le transformăm în cu totul altceva. Iar acele forţe şi legi prin care transformăm în cu totul altceva alimentele nu sunt legile mediului fizic pământesc, ci legile pe care noi le aducem aici, în lumea fizică pământească, dintr-o altă lume. Aşa gândeau oamenii cu privire la acest lucru, aşa gândeau ei cu privire la multe altele, în vremurile în care omul avea o legătură cu lumea spirituală. Astăzi, oamenii gândesc: Ei da, legile naturii acţionează în biftecul din farfurie, ele acţionează în biftecul de pe limbă, din stomac, din intestine, din sânge – mereu numai legi ale naturii! – Faptul că în întâmpinarea biftecului vin nişte legi spiritual-sufleteşti, pe care oamenii le-au adus aici, în această lume, dintr-o altă lume, şi că ele îl transformă în cu totul altceva, acest lucru nu există deloc în conştienţa unei civilizaţii pur naturaliste, atât de paradoxal sună, fiindcă, bineînţeles, oamenii cu mentalitate materialistă se jenează să-l exprime în acest fel grotesc. Dar, în realitate, ei trăiesc cu acest mod de a gândi. Şi acesta este transferat apoi şi asupra modului de a gândi despre artă, fiindcă, la urma urmelor – de ce construim noi astăzi case? Pentru a fi mai bine protejaţi când ne mâncăm biftecul! Ei bine – e doar un amănunt luat la întâmplare, bineînţeles, dar tot ceea ce este gândit în felul amintit tinde în această direcţie.

În schimb, în vremurile în care oamenii încă mai aveau o conştienţă vie a raportului dintre om şi Univers, ei proclamau pentru clădirile lor cele mai preţioase principiul protejării sufletului uman pe Pământ de mediul său pământesc. Dacă exprim aceasta în cuvinte actuale, sună paradoxal. În vremurile vechi, lucrurile nu erau exprimate în acelaşi fel ca astăzi. Exprimarea nu era abstractă în acelaşi sens. Lucrurile erau mai mult simţite, simţite în

mod inconştient. Dar aceste sentimente, aceste sentimente inconştiente erau spirituale. Noi le îmbrăcăm astăzi în cuvinte clare. Totuşi, ele exprimă în mod absolut exact ceea ce trăia în suflete în vremurile mai vechi. Pe atunci, s-ar fi spus: După ce şi-a parcurs viaţa pământească, omul trebuie să-şi depună corpul fizic. Atunci, după ce a depus acest corp fizic, spiritual-sufletescul său trebuie să-şi găsească drumul de pe Pământ afară, spre Universul spiritual. – Vedeţi dvs., acesta era un sentiment important, care exista odinioară printre oameni: Cum se orientează sufletul, când nu mai e situat prin corpul său fizic în mediul pământesc? – Acum, el se află în sfera morţii, trebuie să găsească drumul înapoi de pe Pământ spre lumile spirituale.

Astăzi, bineînţeles, oamenii nu-şi prea fac griji în legătură cu asemenea lucruri, dar au fost epoci în care aceasta a fost o grijă principală a omului: Cum găseşte sufletul calea înapoi, în lumile spirituale? Fiindcă, se spunea, acolo afară sunt pietre, acolo afară sunt plante, acolo afară sunt animale. Tot ceea ce putem avea de la pietre, de la plante, de la animale, dacă omul preia aşa ceva în el, e prelucrat de către corpul său fizic. Corpul său fizic posedă forţele spirituale prin care poate să învingă mineralul, când omul preia în sine, de exemplu, ceva sărat. El posedă forţele spiritual-sufleteşti prin care să învingă vegetalul pur, când consumă plante. El posedă forţele spiritual-sufleteşti prin care să transforme substanţa animală în ceva uman, când mănâncă ceva de provenienţă animală. Şi corpul fizic este mijlocitorul pentru ceea ce omului, care coboară din lumi spirituale, îi este absolut străin din cele ce sunt pe Pământ. Cu corpul fizic, omul poate să stea pe Pământ. Cu corpul fizic, omul poate exista printre minerale, plante şi animale. Dar, după ce corpul fizic a fost depus, sufletul stă parcă în pielea goală, el este

aşa cum poate fi numai în lumea spirituală. Atunci sufletul, pentru că a depus corpul fizic, ar trebui să spună: Cum pot să răzbat prin impuritatea animalelor, ca să ies din regiunea pământească? Şi cum pot străbate, prin ceea ce prelucrează lumina în plante, prin ceea ce atrage, densifică lumina, cum pot ieşi din această sferă a lumii vegetale acum, când trebuie să mă duc spre întinderile luminii şi am fost deprins să trăiesc, pe Pământ, în lumina densificată de plante? Cum să ies din sfera mineralelor, care mă izbesc pretutindeni, ca suflet, acum, când eu nu le pot dizolva prin sevele trupului meu?

În vremurile vechi din evoluţia omenirii, acestea erau nişte griji religios-culturale. Pe atunci, oamenii cugetau la ceea ce au de făcut pentru suflete, mai ales pentru sufletele care le erau preţioase, pentru ca acestea să găsească liniile, suprafeţele, formele potrivite prin care să poată ajunge în lumea spirituală. Au fost create arcadele mausoleelor, monumentele mortuare, artele arhitecturale funerare, care, în primă instanţă, aveau, în esenţă, rostul de a înfăţişa ce trebuie să existe pentru suflet, astfel încât, după ce a fost dezbrăcat de corpul fizic, să nu se izbească de animale, plante, minerale, ci să găsească, de-a lungul liniilor arhitecturale, drumul înapoi în lumea spirituală. De aceea vedem cum în civilizaţiile vechi toate acestea se dezvoltă în mod caracteristic din cultul morţilor. Dacă vrem să înţelegem cum au fost create formele arhitectonice mai vechi, trebuie să încercăm pretutindeni să înţelegem cum îşi regăseşte sufletul drumul înapoi în lumea spirituală după ce a fost dezbrăcat de corp. Prin intermediul mineralelor, al plantelor, al animalelor, nu-l poate găsi. Dar, deoarece prin formele arhitecturale ce se boltesc deasupra lui – aşa se credea –, sufletul se află într-un anumit raport faţă de corpul fizic părăsit, el poate găsi acest drum, care îl

scoate afară, în lumea spirituală. În acest sentiment zace unul dintre impulsurile fundamentale care au dus la apariţia vechilor forme arhitectonice. Ele au luat naştere din construcţiile funerare, în măsura în care formele arhitectonice erau forme artistice, nu simple forme utilitariste. Caracterul artistic al arhitecturii e strâns legat de cultul morţilor sau şi de faptul că, de exemplu, în Grecia antică, se înălţau temple închinate Athenei, lui Apollo. Fiindcă, exact aşa cum se considera despre sufletul uman că el nu se poate dezvolta dacă e nevoit să se dezvolte în raport cu natura exterioară din jur, minerale, plante, animale, tot aşa se credea că divin-spiritualul lui Apollo, Zeus, al Athenei nu se pot manifesta dacă ei sunt înconjuraţi de simpla natură, dacă nu li se creează din spiritualul omului formele prin care sufletescul să se poată dezvolta înspre Cosmos. Trebuie să studiem felul cum sufletul se raportează la Cosmos, şi atunci vom înţelege măsurile formei arhitecturale complicate din vechiul Orient. Totodată, aceste forme arhitectonice ale vechiului Orient sunt o dovadă vie a faptului că oamenii, din a căror fantezie s-au născut aceste forme arhitectonice, şi-au spus: În interiorul lui, omul nu este din lumea care îl înconjoară pe Pământ. El este dintr-o altă lume. De aceea, el are nevoie de nişte forme care să fie ale lui, în măsura în care el este dintr-o altă lume. – Pe baza simplului principiu naturalist nu poate fi înţeleasă nici o formă de artă istorică. Aşa că putem spune: Ce zace în formele arhitectonice? – Ei bine, să zicem că aici e desenat în mod schematic trupul uman, iar aici e sufletul uman. Sufletul uman vrea să se dezvolte în toate părţile. Felul cum vrea el să se dezvolte, făcând abstracţie de trup, felul cum vrea să-şi scoată fiinţa afară în Cosmos, devine formă arhitectonică.

Planşa 1





Suflete, dacă vrei să-ţi părăseşti corpul fizic, pentru a intra în legătură cu Cosmosul exterior, cum vrei să arăţi atunci? – Aceasta era întrebarea. Formele arhitectonice erau răspunsurile întrupate la această întrebare.

O, putem simţi, în cadrul evoluţiei omenirii, cum a acţionat de-a lungul vremurilor sentimentul amintit. În perioada abstracţiunilor, toate dobândesc o altă nuanţă. Dar noi nu dorim să chemăm înapoi epoci mai vechi, ci să le înţelegem. Dar vrem să înţelegem de ce, când ajungem în nişte locuri unde se mai păstrează nişte datini nu chiar atât de vechi, ne apropiem de biserică şi vedem de jur împrejurul ei morminte. Nu era posibil să aibă fiecare o criptă, dar biserica era cripta comună, pentru toţi. Şi biserica este răspunsul la întrebarea care se aşeza mai întâi în faţa sufletului: Cum aş vrea să mă dezvolt, în primă instanţă, pentru a putea să scap în mod just de trup, singurul care mă leagă de lumea fizică, de Pământ? – În forma de biserică avem, într-un anumit sens, dorinţa arzătoare a sufletului după forma sa, după ce el a părăsit trupul.

Unele elemente ale cultului, provenind din nişte vremuri mai vechi, pot fi înţelese numai dacă le înţelegem în legătură cu sentimentele, cu intuiţiile pe care omul le avea faţă de lumea spirituală. Trebuie să avem, într-adevăr, un sentiment care să ne spună ce au simţit odinioară cei care au construit iniţial biserica şi cimitirul de jur

împrejurul ei. Trebuie să avem un anumit simţ pentru a înţelege că în acei oameni trăia sentimentul: Suflete dragi, care muriţi, plecând de la noi, ce fel de forme vreţi să vă construim, pentru ca, în timpul în care zburaţi în preajma corpului vostru, în timpul în care mai sunteţi aproape de corpul vostru, să aveţi deja formele pe care vreţi să le luaţi după moarte? – Iar răspunsul, care urma să fie pus o dată pentru întotdeauna în faţa sufletelor ce întreabă, era forma bisericii, arhitectura bisericii. Astfel că noi suntem trimişi spre unul dintre capetele vieţii pământeşti, când ajungem la aspectul artistic al arhitecturii. Toate acestea se metamorfozează, desigur. Ceea ce a luat naştere din cultul morţilor poate deveni forma cea mai înaltă de înflorire a vieţii, cum s-a şi întâmplat, cum s-a încercat cu Goetheanumul. Dar trebuie să înţelegem lucrurile, trebuie să înţelegem că, în general, arhitectura se dezvoltă din principiul părăsirii corpului fizic de către suflet, din principiul dilatării sufletului dincolo de limitele trupului, aşa cum se întâmplă în mod real în viaţa pământească, atunci când omul păşeşte prin poarta morţii.

Dacă privim spre cealaltă latură a vieţii, spre naştere, după intrarea omului în lumea fizică, aici va fi necesar, în orice caz, să vă spun un lucru la care dvs. sau, cel puţin, mulţi dintre dvs., vor zâmbi puţin interior, sau poate că nu vor zâmbi – şi atunci eu aş zice: Slavă Domnului. Totuşi, acesta este un adevăr. Vedeţi dvs., când sufletul soseşte pe Pământ, pentru a intra, dacă mă pot exprima astfel, în corpul său, el coboară din lumile spiritual-sufleteşti. În primă instanţă, în aceste lumi spiritual-sufleteşti nu există forme spaţiale. Sufletul cunoaşte formele spaţiale numai atunci când îşi părăseşte corpul, când ecourile spaţialităţii mai acţionează încă. Dar când sufletul coboară aici, pentru a locui în trup, el vine dintr-o lume în care nu sunt

cunoscute nici un fel de forme spaţiale, în care sunt cunoscute, din lumea noastră fizică, intensităţi cromatice, calităţi cromatice, dar nu linii spaţiale, forme spaţiale. În lumea pe care v-am descris-o adeseori şi în care omul trăieşte între moarte şi o nouă naştere, el trăieşte într-o lume a luminii, culorilor şi sunetelor, impregnată de suflet şi de spirit, într-o lume a calităţilor, a intensităţilor, dar nu într-o lume a cantităţilor, a extinderilor în spaţiu. Şi el coboară aici, se cufundă în corpul său fizic, el simte – descriu acum senzaţia, aşa cum o avea omul în cadrul unor civilizaţii primitive, aproape uitate de istorie –, el simte că se cufundă în corpul său fizic. Prin corpul fizic, i se creează imediat o relaţie cu mediul înconjurător: Acum mă transpun în spaţiu. – Acest corp fizic este adaptat deja în întregime spaţiului: Acesta îmi e străin. În lumea spiritual-sufletească nu era aşa. Aici sunt încadrat dintr-o dată în trei dimensiuni. – Aceste trei dimensiuni nu au nici un sens înainte ca omul să coboare din lumea spiritual-sufletească în lumea fizică. Dar culorile, armoniile de culori, armoniile de sunete, melodiile, au bunul lor sens în lumea spirituală. În acele vremuri vechi în care mai erau simţite asemenea lucruri, omul simţea o nevoie adâncă de a nu purta în sine lucruri care, de fapt, îi erau străine. El îşi simţea, cel mult, capul, ca fiind dat din lumea spirituală. Fiindcă ceea ce îi fusese dat în vieţile pământeşti anterioare drept restul trupului – am spus aceasta adeseori – devenise acum cap. Restul trupului va deveni un cap de-abia în viaţa pământească următoare. Şi omul acelor vremuri vechi simţea că restul trupului e adaptat la forţa gravitaţiei, la forţele ce se rotesc în jurul Pământului. El simţea acest lucru ca şi cum ar fi fost înghesuit în spaţiu. Şi simţea despre ceea ce pătrunde în corpul său fizic din mediul înconjurător: cu acestea eu, ca om, care aduc jos ceva din

lumile spirituale, nu mă potrivesc deloc. Trebuie să fac ceva ca să mă potrivesc cu ele.

Vedeţi dvs., şi atunci omul introducea în lumea fizică, din lumile spirituale, culorile veşmintelor sale. Dacă arhitectura ne conduce spre acel capăt al vieţii umane la care se află moartea, atunci arta vestimentaţiei, în sensul vremurilor vechi, când omul simţea bucurie, voioşie în faţa prospeţimii cromatice, în faţa aspectului artistic al veşmintelor sale şi avea înţelegere pentru ele, ne conduce spre capătul unde se află naşterea. În vechile veşminte trăia ceea ce oamenii introduceau din existenţa prepământească, din lumea spirituală, drept predilecţie pentru lucrurile colorate, pentru lucrurile ale căror culori se armonizează între ele. Şi nu e deloc de mirare dacă, în perioada în care perspectiva vieţii prenatale a fost înlăturată, artele vestimentaţiei au căzut în diletantism. Fiindcă, nu-i aşa, în hainele moderne dvs. nu simţiţi nicidecum că omul ar putea să vadă la sine cum a trăit în existenţa prepământească. Dar, dacă studiaţi nişte culturi primitive ajunse cu adevărat pe o treaptă înaltă de dezvoltare, cu bucuria lor faţă de coloritul vioi al veşmintelor, cu cromatismul adeseori caracteristic al veşmintelor, veţi vedea că aveţi, de fapt, în arta vestimentaţiei o artă importantă, îndreptăţită, prin care omul vrea să introducă existenţa prepământească în existenţa pământească, la fel cum prin arta arhitecturii ar vrea să aducă aici existenţa postpământească, existenţa în care el se smulge de sub puterea spaţiului, când mai are încă spaţiul, dar vrea să se desprindă de el şi exprimă acest lucru în forme arhitectonice. Dacă studiaţi nişte populaţii care îşi mai păstrează portul popular, mai puteţi găsi şi astăzi, văzând asemenea porturi populare, răspunsul la întrebarea: Cum s-au adunat aici un număr de suflete,

pentru a exprima în veşmintele lor acest lucru, pe baza înrudirii în care s-au aflat în existenţa prepământească şi care i-a făcut să se unească în comunitatea unui popor? – Prin veşmintele lor, oamenii voiau să-şi creeze nişte amintiri ale înfăţişării pe care o aveau în cer. Astfel, dacă vreţi să găsiţi nişte veşminte cu sens, va trebui să vă întoarceţi adesea în vremuri mai vechi.

Dar, pe de altă parte, puteţi vedea că în epocile în care întreaga fiinţă a omului era în stăpânirea elementului artistic, indiferent că, sub influenţa unor condiţii speciale din sânul cărora provenea sau crescuse, un om devenea pictor sau altceva, aşadar, puteţi vedea că îşi avea sensul său adânc ceea ce a făcut *Rafael* când a pictat, de exemplu, o Maria Magdalena sau o Maria. Ele poartă veşminte cu totul diferite. Dar veţi constata că pe urmă Rafael păstrează veşmintele de Magdalena pentru toate Magdalenele sale şi, în esenţă, veşmintele de Maria pentru toate Mariile, pentru că el mai avea un sentiment viu, sau măcar o tradiţie vie, a faptului că noi exprimăm cu ajutorul veşmintelor spiritual-sufletescul pe care îl coborâm din cer pe Pământ. Prin aceasta îşi primeşte vestimentaţia sensul ei. Omul de astăzi va spune că ea primeşte un sens şi prin faptul că ne ţine de cald. Ei da, firește, acesta este sensul material, dar aşa nu iau naştere forme artistice. Formele artistice iau naştere întotdeauna prin legătura cu spiritualul. Omul trebuie să găsească din nou această legătură cu spiritualul, dacă vrea să înainteze până la artisticul real.

Prin faptul că antroposofia vrea să perceapă spiritualul în mod nemijlocit, ea poate avea, totodată, o influenţă fertilizatoare asupra artei. Fiindcă acele lucruri pe care suntem nevoiţi să le dezvăluim, drept marile mistere ale lumii şi ale vieţii, prin cercetare antroposofică, duc în cele din urmă de la sine la artă. Acest lucru trebuie

văzut într-un mod spiritual just. Ceea ce în viaţa pământească anterioară nu a fost cap se transformă în raporturile sale de forţe, devine cap în viaţa pământească următoare. Şi se înţelege de la sine că pe urmă acesta se umple cu materie pământească. Am explicat adeseori că nu se poate ridica, bineînţeles, obiecţia prostească: dar corpul fizic a fost distrus cu totul, cum se poate ca de aici să se formeze un cap? Ei bine, nici celelalte obiecţii care sunt ridicate împotriva antroposofiei nu sunt, de regulă, mult mai inteligente. Obiecţia este, bineînţeles, foarte ieftină. Dar aici nu e vorba, în esenţă, de umplerea cu materie, ci de complexul de forţe care trece prin lumea spirituală.

Complexul de forţe care există în întregul nostru organism fizic, în organismul picioarelor ş.a.m.d., indiferent că forţele sunt verticale sau orizontale, că rămân împreună sau au tendinţe divergente, se rotunjeşte, devine complexul de forţe din care, în următoarea viaţă pământească, se va forma capul nostru. Dar aici conlucrează toate ierarhiile superioare, când are loc această transformare, metamorfozarea picioarelor, a labei piciorului etc., în cap uman. Aici colaborează toate spiritele cerului. Nu e de mirare dacă, în partea superioară, capul are acea formă prin care apare drept copie a imensităţii spaţiului ce se boltește rotund deasupra noastră, că în continuare apare drept copie a atmosferei ce înconjoară Pământul şi a forţelor atmosferice. Am putea spune că în partea superioară a capului avem copia fidelă a cerului, în partea mediană a capului avem deja adaptarea capului la piept, la ceea ce este adaptat la tot ceea ce se roteşte în jurul Pământului. În pieptul nostru avem nevoie de aerul care dă ocol Pământului, avem nevoie de lumina care dă ocol Pământului ş.a.m.d. Dar, după cum întreg organismul nostru nu se află în nici un fel de legătură a formei cu boltirea superioară a capului – ci numai într-o

legătură a substanţelor –, tot astfel pieptul nostru se află într-o legătură cu formaţiunea nasului, cu tot ceea ce este partea mediană a capului.



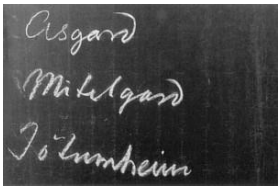
Iar dacă ajungem mai jos, la nivelul gurii, gura este deja în legătură cu cea de-a treia parte a organizării tripartite a omului, cu organismul digestiei, cu organismul hrănirii, cu organismul mişcării. Vedem cum ceea ce a străbătut cerurile, pentru a deveni pe Pământ, din formaţiunea lipsită de cap a trupului, un cap, încă mai este adaptat cerului în partea de sus, cu boltirea sa maiestuoasă, dar vedem cum deja în partea mediană se adaptează la ceea ce este omul datorită ambianţei Pământului, şi cum acest ceva e adaptat apoi la ceea ce este omul ca om pământesc datorită forţei gravitaţiei, datorită substanţelor pământeşti, în formaţiunea gurii.

Astfel că formaţiunea capului uman conţine, aş zice, dacă vrem să ne folosim de vechile expresii ale mitologiei europene, regiunile: Asgard, cetatea zeilor, în partea de sus. Midgard, regiunea de mijloc, adevărata patrie a omului pe Pământ. Ceea ce ţine de Pământ, Jotunheim, patria uriaşilor, a spiritelor pământeşti.

Planşa 2 Asgard

Midgard

Jotunheim



Nu ajungem să înţelegem în mod clar toate acestea dacă le privim doar cu ajutorul unor noţiuni abstracte, ci ele ne devin clare de-abia când reuşim să vedem capul uman în mod artistic, în legătura sa cu originea sa spirituală, numai când vedem în acest cap uman, într-un anumit sens, cerul, Pământul şi iadul, iadul nefiind, bineînţeles, reşedinţa prin excelenţă a diavolului, ci numai Jotunheim, patria uriaşilor. Şi atunci îl avem, din nou, în capul uman, pe omul întreg.

Am putea spune că privim în mod just acest cap uman dacă vedem în boltirea de sus a capului amintirea cea mai pură a încarnării pământeşti precedente a omului, dacă vedem în partea mediană, în partea inferioară a regiunii ochilor şi în regiunea nasului, în regiunea urechilor, amintirea deja estompată de atmosfera Pământului, iar în formaţiunea gurii – forma umană anterioară, supusă de Pământ, forma umană deja exilată pe Pământ. În forma frunţii sale, omul aduce cu sine, într-un anumit sens, ceea ce îi este transmis în virtutea karmei din viaţa sa pământească anterioară. În forma bărbiei, omul este supus deja de viaţa pământească a epocii prezente, el exprimă blândeţea sau încăpăţânarea vieţii lui actuale, prin forma deosebită a bărbiei sale. El nu ar avea o bărbie, dacă organizarea anterioară a restului organismului nu s-ar transforma în organizarea actuală a capului. Dar, în ceea ce priveşte forma gurii şi a bărbiei, suma impulsurilor pământeşti actuale este atât de mare, încât cele trecute sunt presărate în cele prezente, sunt înghesuite în cele prezente. De aceea, nimeni, dacă are o simţire artistică, nu va spune că omul e surprinzător prin fruntea sa deosebit de proeminentă. Cine are o capacitate de simţire artistică nu va spune acest lucru. El va fi atent întotdeauna la arcuirea frunţii, la suprafeţele mai plate ale frunţii, va

deveni atent în special la faptul că arcuirea iese în afară sau se retrage înapoi. În ceea ce priveşte bărbia, va spune că ea este ascuţită, ieşită în faţă, trădând încăpăţânarea, sau că ea se dă înapoi cu blândeţe, că e teşită. Aici începem să înţelegem forma omului drept ceva creat din întreg Universul, şi nu numai din Universul actual – aici găsim prea puţin –, ci din Universul temporal, în ultimă instanţă, şi din cel extratemporal.

Constatăm că printr-o abordare antroposofică suntem împinşi, pur şi simplu, spre artă, că filistinismul cel neartistic nu mai este deloc compatibil cu o înţelegere adevărată, vie, a antroposofiei. De aceea e un asemenea chin, aş zice, pentru naturile neartistice, să se armonizeze cu antroposofia ca întreg. Ei ar voi, firește, foarte mult, să vadă în mod abstract în viaţa actuală împlinirea vieţilor pământeşti trecute, dar nu sunt în stare să se adâncească în mod real în formele care se revelează în mod nemijlocit artistic, ca forme transformate, privirii spirituale. Pentru aceasta trebuie, de asemenea, să ne formăm un simţ, dacă ne transpunem în antroposofia reală, vie.

Acesta a fost, aş zice, primul capitol pe care am vrut să-l ofer, pentru a arăta cum nespiritualitatea epocii noastre se vede pe cele mai diferite tărâmuri. Nespiritualitatea se vede, printre altele, din poziţia nespirituală faţă de artă. Şi, dacă omenirea vrea să se salveze din nespiritualitate, unul dintre aceşti factori va fi şi orientarea spre artă. Dacă e ca în artă să existe din nou viaţă adevărată: antroposofia este în măsură să conducă spre acest ţel.

CONFERINŢA A TREIA

Dornach, 2 iunie 1923

Ieri am încercat să arăt că o percepere antroposofică a lumii trebuie să ducă la o nouă preluare, mai intensă, a

elementului artistic în civilizaţia omenirii, mai intensă decât e posibil sub influenţa materialismului sau a naturalismului, aşa cum se exprimă el în artă. Am încercat să arăt, dacă îmi este îngăduit să mă exprim astfel, cum simte privirea antroposofică realizările arhitecturii, forma arhitecturală, şi cum e simţită o artă care astăzi nu mai e considerată deloc ca atare, la care oamenii zâmbesc când se vorbeşte despre ea ca artă, şi anume arta vestimentaţiei. Apoi am mai atras atenţia asupra faptului că omul însuşi, în forma sa, poate fi perceput în mod artistic, şi am arătat cum capul uman e condiţionat cosmic şi cum, prin aceasta, el vorbeşte, în felul său, despre omul întreg.

Să încercăm încă o dată să aducem în faţa noastră câteva momente importante ale acestui triplu mod artistic de a privi lumea. Dacă ne îndreptăm privirile spre formele arhitectonice, trebuie să vedem în ele, în sensul expunerii de ieri, ceva care, într-un anumit sens, aşteaptă sufletul uman când el părăseşte corpul fizic, într-un fel sau altul, mai ales prin moarte. El este obişnuit, am spus eu, ca prin corpul fizic să intre într-o relaţie spaţială cu lumea înconjurătoare. El percepe formele spaţiale, dar aceste forme spaţiale sunt, de fapt, numai forme ale lumii fizice exterioare. Când omul părăseşte lumea fizică, la moarte, de exemplu, el caută să imprime spaţiului propria sa formă. El caută acele linii, acele suprafeţe, în general, toate acele forme prin care poate să crească dincolo de spaţiu şi să ajungă în lumea spirituală. Şi acestea sunt, în esenţă, formele arhitectonice, în măsura în care formele arhitectonice intră în considerare drept forme artistice. Astfel, dacă vrem să înţelegem caracterul artistic propriu-zis al arhitecturii, noi trebuie să avem în vedere momentul în care sufletul părăseşte trupul uman şi nevoile sale, în ceea ce priveşte spaţiul, după ce a părăsit corpul fizic.

Ca să înţelegem caracterul propriu-zis artistic al vestimentaţiei, am amintit de bucuria cu care se îmbracă popoarele primitive, care mai au măcar un sentiment general al faptului că au coborât din lumea spirituală în cea fizică, că s-au cufundat în trup, dar îşi spun, ca suflete: În acest corp fizic noi găsim altceva drept înveliş decât ceea ce putem simţi conform cu şederea noastră în lumea spirituală. – Aici ia naştere nevoia instinctivă, bazată pe sentiment, de a căuta un înveliş în nişte culori şi în nişte croieli, dacă mă pot exprimă astfel, care să corespundă amintirii din existenţa prepământească. La popoarele primitive noi vedem, aşadar, în modul lor de a se îmbrăca, un fel de reproducere stângace a fiinţei umane astrale, pe care omul a avut-o înainte de a fi coborât în existenţa pământească. Vedem, astfel, întotdeauna în arhitectură o raportare la ceva spre care sufletul uman tinde după ce părăseşte corpul fizic. Vedem în arta vestimentaţiei, în măsura în care ea e resimţită drept artă, ceva spre care sufletul uman tinde după ce, coborând din lumea spirituală, se cufundă în cea fizică.

Dacă simţim cu adevărat cele descrise la sfârşitul conferinţei de ieri, cum este omul în formaţiunea capului său, care constituie o metamorfoză a structurii sale trupeşti – cu excepţia capului – din viaţa pământească precedentă, dacă simţim cum rezultatul propriu-zis a ceea ce au făcut, ca să spunem aşa, ierarhiile superioare în patria cerească, în patria spirituală, din complexul de forţe al vieţii pământeşti anterioare, atunci am reuşit să înţelegem cea mai variată transformare a capului uman, a părţii superioare a capului uman. În schimb, dacă înţelegem în mod just tot ceea ce ţine de partea mediană a capului, formaţiunea nasului, partea inferioară a ochilor, am adaptat deja ceea ce vine din lumea spirituală în forma

capului la formaţiunea pieptului uman. Forma nasului are legătură cu respiraţia, aşadar, cu ceea ce ţine de omul pieptului. Iar dacă înţelegem în mod just partea inferioară a capului, forma gurii, a bărbiei, atunci avem deja şi la cap o indicare a adaptării la lumea pământească. Dar în felul acesta poate fi înţeles întregul om. Putem simţi în fiecare arcuire a părţii superioare a capului, în ieşirea în afară sau retragerea spre interior a părţilor inferioare ale craniului, adică a părţilor feţei, în toate acestea putem simţi cum în formă se oferă în mod nemijlocit privirii fiinţa suprasensibilă a omului. Şi putem simţi apoi acea legătură intimă pe care o are cu cerurile partea superioară a capului uman, boltirea sa mai ales, legătura pe care o are regiunea mediană a feţei cu ambianţa Pământului, cu tot ceea ce înconjoară Pământul drept aer şi formaţiune eterică, şi putem simţi că în fiecare formă de gură sau de bărbie, care au o legătură interioară cu întregul sistem al membrelor umane, cu sistemul digestiv, se exprimă faptul că omul este încătuşat de Pământ. Putem să-l înţelegem pe om în acest mod pur artistic, şi să îl transpunem apoi, drept copie a spiritualului, în prezentul imediat.

Astfel, noi putem spune: În plastică, în sculptură, îl privim pe om în mod spiritual, aşa cum este el situat în prezent, pe când arhitectura indică părăsirea trupului de către suflet, iar arta vestimentaţiei atrage atenţia asupra intrării sufletului în trup. – Arta vestimentaţiei se referă, aş spune, la ceva anterior faţă de viaţa pământească, iar arhitectura la ceva posterior vieţii pământeşti. De aceea, după cum am arătat ieri, arhitectura porneşte de la construirea mormintelor. Sculptura, în schimb, arată modul în care omul ia parte, în mod nemijlocit, cu forma sa pământească, la viaţa spiritualului, arată că el învinge în permanenţă elementul pământesc-naturalist, că în fiecare

dintre formele sale şi în întreaga sa alcătuire el este expresia spiritualului. Cu aceasta, am aruncat o privire asupra acelor arte care au de-a face cu formele spaţiale, care trebuie, aşadar, să atragă atenţia asupra distribuţiei raportului dintre sufletul uman şi lume prin intermediul corpului fizic spaţial.

Dacă mai coborâm cu o treaptă în nonspaţialitate, în sfera fără spaţialitate, ajungem de la sculptură la pictură. Simţim pictura în mod just numai dacă putem ţine seama de materialul picturii. Astăzi, în epoca a cincea postatlanteană, pictura a luat, într-un anumit sens, în modul cel mai clar, mai puternic, caracterul ce duce la naturalism. Acest lucru se vede cel mai mult din faptul că în pictură s-a pierdut, propriu-zis, înţelegerea pentru culoare şi că înţelegerea picturii s-a transformat în epoca modernă în aşa fel încât ea a devenit, aş putea spune, o înţelegere plastică falsificată. Astăzi, noi am vrea să-l aşternem pe pânză pe omul simţit în mod plastic, sculptural. De aceea a apărut şi perspectiva spaţială – ea s-a ivit abia în epoca a cincea postatlanteană –, care exprimă prin linia perspectivică faptul că un lucru se află în spate, altul în faţă, adică ea vrea să aştearnă pe pânză ca prin farmec ceva modelat spaţial. Prin aceasta se neagă din capul locului primul lucru care ţine de materialul pictorului, căci pictorul nu creează în spaţiu, pictorul creează pe suprafaţă, şi este, de fapt, o absurditate să vrei să simţi în mod spaţial, când în materialul tău ai drept prim element suprafaţa.

Să nu credeţi acum că eu mă ridic într-un mod fantasmagoric oarecare împotriva simţirii în spaţiu, fiindcă a aşterne pe suprafaţă perspective în spaţiu a fost o necesitate în evoluţia omenirii, este de la sine înţeles că a apărut, la un moment dat, aşa ceva. Dar această fază

trebuie să fie din nou depăşită. Nu vreau să spun că în viitor n-ar mai trebui să înţelegem perspectiva. Trebuie s-o înţelegem, dar trebuie să ne putem întoarce iar la perspectiva realizată prin culoare, trebuie să putem avea din nou perspectiva prin culoare. Pentru aceasta nu va fi necesară, firește, doar o înţelegere teoretică, fiindcă din nici un fel de înţelegere teoretică nu vine, de fapt, impulsul creaţiei artistice, trebuie să se pună în mişcare ceva mai viguros, mai elementar, decât o simplă înţelegere teoretică. Dar şi aşa ceva poate exista. Şi, în acest scop, aş vrea să vă recomand, în primul rând, să revedeţi ceea ce am spus aici cândva despre lumea culorilor şi ceea ce a redat apoi *Albert Steffen* într-un mod atât de minunat, în felul lui, încât redarea se poate citi mult mai bine decât ceea ce a fost dat aici iniţial. Acest text poate fi citit în "Goethenum". Ei bine, acesta e primul lucru. Celălalt este însă faptul că aş vrea să discut în faţa dvs. următoarele probleme. Noi vedem afară, în natură, culori, Vedem culori la lucrurile pe care le numărăm, pe care le cântărim cu ajutorul cântarului, pe care le măsurăm, într-un cuvânt, la lucrurile pe care le tratăm în mod fizic, la ele vedem culori. Dar culoarea, ar trebui ca acest lucru să le fi devenit clar antroposofilor, cu timpul, culoarea este, de fapt, ceva spiritual. Vedem culori chiar şi la minerale, adică la acele entităţi ale naturii care, în primă instanţă, nu sunt spirituale, aşa cum ne vin ele în întâmpinare. Fizica şi-a simplificat tot mai mult, în epoca modernă, această problemă. Ea spune: Ei bine, culorile nu pot fi pe nişte lucruri materiale moarte, căci culorile sunt ceva spiritual. Prin urmare, ele există numai în suflet, iar în lumea de afară se află cu atât mai mult ceva material mort, acolo vibrează nişte atomi materiali. Atomii îşi exercită apoi influenţele asupra ochiului, asupra nervului sau asupra altor părţi ale organismului, care nu sunt definite

deloc, şi pe urmă culorile se aprind în suflet. – S-a dat această explicaţie pentru că nu s-a găsit alta mai bună.

Pentru ca problema să ne devină absolut clară sau ca să apară într-un punct în care, cel puţin, poate deveni clară, să privim un moment lumea moartă colorată, lumea minerală colorată. Vedem culorile, aşa cum am spus, la nişte obiecte pur fizice, pe care le numărăm, le măsurăm, a căror greutate o putem determina cu ajutorul cântarului. La ele vedem culoarea. Dar tot ceea ce percepem noi la lucruri cu ajutorul fizicii nu dă nici o culoare. Oricât aţi calcula, oricât aţi determina după număr, măsură şi greutate, cu care lucrează fizica, nu veţi reuşi să vă apropiaţi de culoare. De aceea a şi avut nevoie fizicianul de acest surogat: Culorile există numai în suflet.

Aş vrea să mă explic acum cu ajutorul unei imagini, pe care aş construi-o în felul următor. Imaginaţi-vă că am în mâna stângă o coală de hârtie roşie, iar în mâna dreaptă, să zicem, o coală verde şi că eu fac în faţa dvs., cu coala roşie şi cu coala verde, anumite mişcări. Acopăr o dată roşul cu verdele, a doua oară verdele cu roşul. Fac asemenea mişcări în mod alternativ, încolo şi încoace. Şi, pentru ca mişcarea să fie puţin mai semnificativă, eu fac verdele să urce, roşul să coboare, în felul acesta. Să zicem că am făcut azi acest lucru în faţa dvs. Lăsăm să treacă trei săptămâni şi după trei săptămâni eu nu mai aduc aici o coală verde şi una roşie, ci două coli albe şi fac cu ele aceeaşi mişcare. Acum, dvs. vă va veni în minte faptul că, deşi am acum nişte foi albe, în urmă cu trei săptămâni v-am creat anumite percepţii, cu ajutorul unei coli de culoare roşie şi al uneia de culoare verde. Să presupunem acum – o voi spune din politeţe – că dvs. toţi aveţi o fantezie atât de vie, încât, deşi eu nu mişc acum decât colile albe, dvs., prin fantezia dvs., prin fantezia dvs. ce-şi aminteşte, vedeţi în

faţa ochilor acelaşi fenomen pe care l-aţi văzut acum trei săptămâni cu coala roşie şi cu cea verde. Dvs. nu vă gândiţi deloc – atât de vie e fantezia dvs. – că aici sunt doar nişte coli albe, ci, pentru că eu fac aceleaşi mişcări, dvs. vedeţi aceleaşi armonizări de culori pe care le-am făcut să apară acum trei săptămâni, cu coala roşie şi cu cea verde. Aveţi în faţa dvs. ceea ce aţi avut acum trei săptămâni, cu toate că eu nu mai am o coală roşie şi una verde – eu nu trebuie să creez nici un fel de culori în faţa dvs. –, dar fac aceleaşi gesturi, aceleaşi mişcări pe care le-am făcut acum trei săptămâni.

Vedeţi dvs., ceva asemănător este afară în natură, când dvs. vedeţi, de exemplu, o piatră preţioasă verde. Numai că piatra verde nu depinde de fantezia dvs. sufletească, ci ea apelează la fantezia concentrată în ochiul dvs., căci acest ochi, acest ochi uman, cu căile sale sanguine şi nervoase, e construit pe bază de fantezie, e rezultatul unei fantezii active. Şi, când vedeţi piatra preţioasă verde, dvs. nici nu puteţi să vedeţi altfel – pentru că ochiul dvs. e un organ plin de fantezie – decât aşa cum a fost construită ea în urmă cu un timp nemăsurat de lung, pe cale spirituală, din culoarea verde existentă în lumea spirituală. În momentul în care în faţa dvs. apare piatra preţioasă verde, dvs. vă transpuneţi ochiul în trecut, în vremuri de mult apuse, şi verdele vă apare datorită faptului că odinioară nişte entităţi divin-spirituale au creat această substanţă prin culoarea verde, în spiritual, din lumea spirituală! În clipa în care vedeţi la pietrele preţioase verde, roşu, albastru, galben, dvs. priviţi înapoi, în nişte vremuri trecute infinit de îndepărtate. Căci, atunci când vedem culori, noi nu vedem absolut deloc ceva din momentul prezent, ci atunci când vedem culori noi privim în urmă, în nişte perspective de timp îndepărtate. Căci noi

nu putem vedea deloc o piatră preţioasă colorată doar în prezent, tot aşa cum, dacă ne aflăm jos, la picioarele unui munte, nu putem vedea în imediata noastră apropiere nişte ruine de pe culme. Pentru că suntem la distanţă de întreaga situaţie, trebuie să vedem lucrurile în perspectivă.

Dacă întâlnim acum un topaz, noi nu-l putem vedea numai în momentul prezent, trebuie să-l privim în perspectivă temporală. Iar dacă, stimulaţi de piatra preţioasă, privim în perspectivă temporală, noi ajungem să vedem substratul originar al activităţii de creare a Pământului, de dinainte de era lemuriană a evoluţiei noastre pământeşti, şi vedem cum e creată piatra preţioasă din spiritual, o vedem, datorită acestui fapt, colorată. Aici, fizica noastră face un lucru extraordinar de absurd. Ea pune această lume în faţa noastră şi, în dosul ei, nişte atomi care vibrează şi despre care pretinde că ar produce în noi culorile, când, de fapt, entităţile divin-spirituale sunt cele care au desfăşurat o activitate creatoare cu perioade de timp infinit de lungi înainte, care învie în culorile rocilor, care incită o amintire vie a activităţii lor creatoare de odinioară. Dacă noi vedem natura lipsită de viaţă ca fiind colorată, noi suscităm, în relaţiile noastre cu natura lipsită de viaţă, amintirea unor vremuri foarte îndepărtate. Şi, de fiecare dată când, primăvara, în faţa noastră apare covorul vegetal verde al Pământului, cel care e în măsură să înţeleagă această ivire a verdelui în natură nu vede doar ceva prezent, ci priveşte înapoi, la acea vreme în care, în timpul unei vechi existenţe solare, din spiritual a fost creată lumea vegetală şi a avut loc această creare din spiritual în verde. Aşadar, vă daţi seama că noi vedem în mod just elementul culoare din natură atunci când elementul culoare ne incită să vedem în această natură o creaţie a zeilor din vremuri imemoriale.

Dar pentru aceasta noi avem nevoie, în primul rând, în domeniul artistic, de posibilitatea de a trăi cu culoarea. Aşadar, de exemplu, după cum am arătat adeseori, şi cum puteţi citi în conferinţele respective din "Goetheanum" [Nota 3], noi avem nevoie de posibilitatea de a simţi suprafaţa ca atare, când colorez suprafaţa în albastru, o îndepărtez spre fundal, când o colorez în roşu sau galben, o apropii, simţind-o în prim-plan. Căci perspectiva realizată prin culoare nu e o perspectivă bazată pe linii, e ceva ce trebuie să ne recucerim: senzaţia suprafeţei, a ceea ce este departe şi a ceea ce este aproape, nu numai prin perspectiva dată de linii, care vrea întotdeauna să aştearnă pe suprafaţă elementul plastic printr-o falsificare, ci culoarea, apropiind şi îndepărtând suprafaţa în mod intensiv, nu extensiv. Astfel, eu pictez, într-adevăr, în nuanţe de galben-roşu, când vreau să arăt că ceva este agresiv, că pe suprafaţă se află ceva care, într-un anumit sens, vrea să-mi sară în întâmpinare. Dacă ceva e liniştit în sine, dacă se îndepărtează de mine, se retrage, atunci îl pictez în nuanţe de albastru-violet. Perspectivă intensivă prin culoare! Studiaţi-i pe vechii pictori, veţi găsi pretutindeni că până şi la pictorii din perioada Renaşterii timpurii mai există în mod clar un sentiment al acestei perspective prin culoare. Dar el este prezent pretutindeni în perioada pre-Renaşterii, fiindcă perspectiva liniară a luat locul perspectivei prin culoare, al perspectivei intensive, abia o dată cu epoca a cincheа postatlanteană.

Dar, prin aceasta, pictura îşi dobândeşte legătura ei cu spiritualul. E ciudat, vedeţi dvs., astăzi oamenii se întreabă cum putem face ca spaţiul să devină şi mai spaţial, când vrem să depăşim spaţiul? Şi ei folosesc, în acest mod materialist, o a patra dimensiune. Dar această a patra dimensiune nu există deloc aşa, ci ea există în aşa fel încât

o distruge pe a treia, la fel cum datoriile distrug o avere. De îndată ce ieşim din spaţiul tridimensional, noi nu ajungem într-un spaţiu cvadridimensional, sau ajungem, dacă vreţi, într-un al patrulea spaţiu dimensional, dar el este bidimensional, pentru că a patra dimensiune o distruge pe a treia şi rămân numai două, ca dimensiuni reale, şi când ne înălţăm de la cele trei dimensiuni ale lumii fizice spre eteric, totul e orientat spre cele două dimensiuni. Noi înţelegem etericul numai dacă îl concepem ca fiind orientat spre două dimensiuni. Dvs. veţi spune că şi în eteric mergem de aici până acolo, adică spre trei dimensiuni. Numai că pentru eteric cea de-a treia dimensiune nu are nici o importanţă, au importanţă mereu numai cele două dimensiuni. Dimensiunea a treia se exprimă întotdeauna prin roşul, galbenul, albastrul, violetul nuanţat, aşa cum le aştern eu pe suprafaţă, absolut indiferent că am suprafaţa aici sau aici, în eteric dimensiunea a treia nu se schimbă, ci se schimbă culoarea, şi e indiferent unde pun eu suprafaţa, eu trebuie să schimb numai culorile în mod corespunzător. Aici dobândim posibilitatea de a trăi cu culoarea, de a trăi cu culoarea în două dimensiuni. Cu aceasta, ne înălţăm de la artele în spaţiu la artele care, ca pictura, sunt doar bidimensionale, şi învingem simpla spaţialitate. Tot ceea ce este în noi înşine sentiment nu are nici o legătură cu cele trei dimensiuni ale spaţiului, numai voinţa are o legătură cu ele, sentimentul nu, el este cuprins întotdeauna în două dimensiuni. De aceea, noi putem reda ce este în noi sentiment prin ceea ce pictura poate manifesta în două dimensiuni, dacă înţelegem, într-adevăr, cum trebuie cele două dimensiuni.

Vedeţi, aşadar, că noi trebuie să ne desferecăm din realitatea materială tridimensională, când vrem să evoluăm de la arhitectură, de la arta vestimentaţiei şi de la

sculptură, spre elementul pictural. Cu aceasta, avem în pictură o artă despre care se poate spune: omul poate să trăiască pictura în mod interior-sufletesc, căci, atunci când pictează sau admiră o pictură, noi avem de-a face, în primă instanţă, cu nişte trăiri interioare, sufleteşti. Dar el trăieşte, de fapt, ceea ce este exterior. Îl trăieşte din perspectiva culorii. Nu mai există absolut nici o deosebire între interior şi exterior. Nu se poate spune, aşa cum trebuie să spunem în cazul arhitecturii, că sufletul ar vrea să creeze formele de care are el nevoie când priveşte din interiorul trupului. Prin sculptură, sufletul ar vrea să creeze forme în omul modelat sculptural, când omul se transpune în spaţiu, într-un mod plin de sens, firesc pentru el, în prezent. În pictură, nimic din toate acestea nu intră în considerare. În pictură nu are absolut nici un sens să spunem că ceva este în interior sau în exterior, sau că sufletul este în interior şi în exterior. Când trăieşte în culoare, sufletul se află mereu în spiritual. Ceea ce trăieşte omul în pictură este, aş zice, mişcarea liberă a sufletului în Cosmos. Este indiferent că noi trăim imaginea în interior sau că o vedem în exterior, când o vedem colorată, făcând abstracţie de imperfecţiunea culorilor exterioare.

În schimb, pătrundem, cu totul în ceea ce trăieşte sufletul drept spiritual, drept spiritual-sufletesc, când ajungem la muzică. Aici trebuie să ieşim cu totul din spaţiu. Muzica este liniară, unidimensională. Şi este şi trăită în mod unidimensional, în linia timpului. Dar noi o trăim în aşa fel încât omul trăieşte, totodată, lumea drept lume a sa. Sufletul nu vrea să pună în valoare un lucru de care are nevoie când se cufundă în fizic sau când părăseşte fizicul, sufletul vrea să trăiască în muzică ceea ce vieţuieşte şi vibrează în el acum, pe Pământ, în mod sufletesc-spiritual. Dacă studiem misterele muzicii, aflăm ce înţelegeau grecii

– am spus deja odată acest lucru aici –, ce înţelegeau grecii, care se pricepeau în mod minunat la asemenea lucruri, când vorbeau despre lira lui Apollo [Nota 4]. Ceea ce trăim din punct de vedere muzical este adaptarea ascunsă, totuşi, proprie omului, la raporturile interioare armonic-melodice ale existenţei cosmice, din care este plăsmuit el însuşi. Cordoanele sale nervoase, care pleacă din măduva spinării, sunt, de fapt, nişte coarde minunate, doar că au nişte funcţii metamorfozate. E lira lui Apollo, această măduvă a spinării, terminându-se în creier, extinzându-şi cordoanele nervoase în tot corpul. Pe aceste cordoane nervoase e cântat omul sufletesc-spiritual, în cadrul lumii pământeşti. Instrumentul cel mai desăvârşit al acestei lumi este omul însuşi, şi un instrument muzical din exterior scoate sunete pentru om, drept sunete artistice, în măsura în care omul, făcând să sune, de exemplu, coardele unui instrument nou, simte ceva care are legătură cu propria sa constituţie, cu alcătuirea sa, realizată prin cordoanele nervoase şi căile sanguine. Omul, în măsura în care este un om al nervilor, e construit în interiorul său din muzică, şi el simte muzica în mod artistic în măsura în care ceva ce apare sub o formă muzicală se află în armonie cu propria sa structură muzicală.

Când se dăruieşte muzicii, omul apelează, aşadar, la sufletesc-spiritualul său care trăieşte pe Pământ. În măsura în care o concepţie antroposofică descoperă misterele propriei naturi umane spiritual-sufleteşti, acestea vor putea avea un efect fertilizator asupra muzicii, nu unul teoretic, ci stimulând activitatea de creaţie artistică. Căci, ia gândiţi-vă, nu e o teorie, când eu spun: Să privim afară, la lumea materială lipsită de viaţă. Când noi o vedem colorată, faptul de a o vedea colorată este o amintire cosmică. – Datorită zeilor care şi-au desfăşurat activitatea

în vremuri de mult trecute, noi învăţăm să înţelegem, printr-o concepţie antroposofică justă, cum în pietrele preţioase, în obiectele colorate din lumea exterioară, în general, prin culori, sunt evocaţi în amintire, în activitatea lor originară de creaţie, zeii. Când ne dăm seama că lucrurile sunt colorate pentru că zeii se exprimă prin lucruri, atunci aceasta trezeşte în noi acel entuziasm care izvorăşte din trăirea spiritualului. Aceasta nu e teoretizare, e ceva care poate să pătrunde sufletul în mod direct cu forţă interioară. De aici nu rezultă o teoretizare în legătură cu arta. Prin aceasta pot fi stimulate activitatea de creaţie artistică şi savurarea operelor de artă. Astfel, arta adevărată este pretutindeni o căutare a legăturii omului cu spiritualul, fie cu spiritualul pe care speră să-l găsească după ce va fi ieşit cu sufletul său din trup, fie cu spiritualul pe care, amintindu-şi, ar vrea să şi-l păstreze când se cufundă în trup, fie cu spiritualul cu care se simte înrudit, dar aici nu se simte înrudit cu simpla lume naturală din jurul său, fie că se simte în spiritual, aş zice, mai mult în lumea culorilor, unde încetează să existe deosebirea dintre interior şi exterior, unde sufletul se mişcă, am putea spune, înotând prin Cosmos, plutind, simţindu-şi în culoare propria sa viaţă din Cosmos, unde el poate fi pretutindeni prin culoare. Sau sufletul simte, tot în cadrul lumii pământeşti, înrudirea sa cu elementul sufletesc-spiritual-cosmic, cum e cazul în muzică.

Ne înălţăm acum pe treapta artei poetice. Unele dintre lucrurile pe care le-am spus cu privire la nişte sentimente poetice ale unor vremuri mai vechi, vremuri în care arta poetice mai era încă întru totul artistică, ne pot arăta cum era simţită această artă în vremea în care omul mai avea nişte legături vii cu lumea spiritual-sufletească. Am spus deja ieri că a descrie cum se mişcă Hinz şi Kunz

prin piaţa principală din Klein-Griebersdorf n-ar fi fost ceva rezonabil pentru nişte vremuri cu adevărat artistice, pentru că atunci mai bine te duci în piaţa din Klein-Griebesdorf şi te uiţi la Hinz şi Kunz, şi mişcările, discuţiile lor, tot sunt mai bogate decât acelea care ar putea fi descrise. Grecilor din epoca adevăratei arte greceşti li s-ar fi părut cu totul absurd să-i descrii astfel pe oamenii din piaţa oraşului şi în casele lor. Sub influenţa naturalismului s-a născut o tendinţă bizară, în teatru mai ales, de a se reproduce până şi în decor numai aspecte naturaliste. Exact la fel de puţin cum ar fi pictură ceea ce un om nu ar picta pe o suprafaţă, ci ar vrea să plăsmuiască în spaţiu, într-un fel oarecare, din culoare, tot atât de puţin e artă scenică ceea ce se face fără a se înţelege în mod cu adevărat artistic mijloacele de care dispune scena, şi care sunt unele absolut precise, date. Ia gândiţi-vă, dacă am vrea să facem cu adevărat artă naturalistă, atunci n-ar trebui să facem din scenă o asemenea cameră şi dincolo să fie spectatorii. N-am putea face o asemenea cameră, fiindcă asemenea camere nu există, căci iarna am îngheţa de tot în ele. Se fac camere închise din toate părţile. Dacă am vrea să jucăm într-un mod absolut naturalist, ar trebui să închidem şi scena şi să jucăm în spatele peretelui. Nu ştiu câţi oameni ar mai cumpăra atunci bilete de teatru, dar aşa ar arăta arta scenei, cu respectarea întregii realităţi naturaliste, dacă s-ar face şi cel de-al patrulea perete. Am exprimat lucrurile, firește, într-un mod cam radical, dar ceea ce am spus este cât se poate de corect.

Planşa 3





Acum mai trebuie să vă atrag atenţia asupra unui singur lucru, la care m-am referit adeseori. *Homer* îşi începe Iliada spunând: “Cântă, o, muză, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul.” – Aceasta nu e doar o frază goală, ci Homer a avut cu adevărat trăirea obiectivă că s-a înălţat până la o entitate divin-spirituală suprapământească şi că aceasta se foloseşte de trupul său pentru a da o formă artistică unui material epic. Epic înseamnă zeii de sus, care erau resimţiţi ca fiind de sex feminin, pentru că ei erau cei ce fecundau, erau resimţiţi drept entităţi feminine, drept muze. El trebuie să-i caute pe zeii de sus, să se pună, cu entitatea sa de om, la dispoziţia zeilor de sus, pentru a face astfel posibil ca gândirea Cosmosului să se exprime în evenimente. Vedeţi dvs., aceasta este poezia epică, a-i lăsa pe zeii de sus să vorbească, punându-le la dispoziţie propria fiinţă umană. Homer începe: “Cântă, o, muză, despre bărbatul ce mult prin lume călătorit-a.” – Se referă la Odiseu. Lui nici nu i-ar fi dat prin minte să le prezinte oamenilor doar ceva născut sau văzut de el însuşi. Fiindcă, de ce ar face aşa ceva? Aşa ceva poate să facă fiecare pentru sine. Homer vrea neapărat să pună acest organism al lui Homer la dispoziţia entităţilor divin-spirituale de sus, pentru ca acestea să exprime cum văd ele comunitatea oamenilor de pe Pământ. De aici ia naştere poezia epică.

Iar poezia dramatică? Ei bine, ea s-a născut – nu e nevoie să ne gândim decât la perioada anterioară lui Eschil – din prezentarea zeului Dionyssos, care acţionează din adâncuri spre suprafaţă. Mai întâi, e singură persoana lui Dionyssos, apoi Dionyssos şi ajutoarele sale, corul, care se grupează în jurul lui, pentru a fi un fel de reflex nu a ceea ce fac oamenii, ci a ceea ce fac, propriu-zis, zeii subpământeni, zeii voinţei, care se folosesc de figurile umane pentru a face să acţioneze pe scenă nu o voinţă umană, ci voinţa zeilor. De-abia treptat, pe măsură ce a fost uitată legătura omului cu lumea spirituală, oamenii au făcut, pe scenă, din activitatea zeilor o activitate pur umană. Acest proces a avut loc încă în Grecia antică, între epoca lui Eschil, când mai vedem peste tot cum impulsurile zeilor răzbat prin oameni, până la aceea a lui Euripide, când oamenii apar deja ca oameni, dar mai având încă impulsuri suprapământeşti, aş zice, căci tendinţele propriu-zis naturaliste au devenit posibile de-abia în epoca modernă.

Dar omul trebuie să găsească şi în arta poetică drumul înapoi, spre spiritual. Aşa că putem, spune: Opera epică se îndreaptă spre zeii de sus. Opera dramatică se îndreaptă spre zeii de jos, drama adevărată vede cum lumea de sub Pământ a zeilor urcă pe Pământ. Omul se poate face instrumentul activităţii acestei lumi a zeilor de jos. Dacă privim, într-un fel, ca om, afară, în lume, avem aici în artă ceea ce există în exterior, aş spune, sub o formă nemijlocit naturalistă.

4



Dimpotrivă, în opera dramatică avem, ridicându-se la suprafaţă, lumea spirituală de jos. Avem în opera epică o lume spirituală superioară ce coboară. Muza care coboară, pentru a se folosi, prin capul omului, de om, şi pentru a spune, ca muză, ce săvârşesc oamenii pe Pământ sau ce se săvârşeşte, în general, în Univers, este epică. Înălţarea din adâncurile lumii, folosirea trupurilor umane pentru a lăsa să acţioneze voinţa care este voinţă zeiească subpământeană, aceasta este operă dramatică.

Am putea spune: Când avem ariile existenţei pământeşti, atunci avem, coborând parcă din nori, muza divină a artei epice; ca înălţându-se din adâncurile Pământului, ridicând nori de fum, fumegând, puterile divine dionisiac-subpământene acţionează, în elementul voinţă, prin oameni, în sus. Dar noi trebuie să vedem pretutindeni, prin aria pământească, ridicându-se, într-un anumit sens, vulcanic, creaţia dramatică, şi coborând, ca ploaie aducătoare de binecuvântări, de sus în jos, creaţia epică. Iar ceea ce se petrece la acelaşi nivel cu noi, acolo unde vedem, într-un fel, cum solii cei mai exteriori ai zeilor de sus colaborează, simţind, împreună cu zeii de jos, la acelaşi nivel cu noi, acolo unde, aş zice, elementul cosmic – dar nu simţit într-un mod filistin-teoretic, ci în întreaga lui

concreteţe – se lasă incitat de jos, se lasă înveselit, se lasă să-l facă să râdă, să chiuie de spiritualitate înfocată de nimfă, de sus, aici, la mijloc, omul devine liric. El nu simte elementul dramatic ce urcă de jos în sus, nu simte elementul epic ce coboară de sus în jos, ci simte element liric ce trăieşte la acelaşi nivel cu el, spiritualul delicat, care nu coboară ploaie asupra pădurii, nici nu izbucneşte de jos în vulcan şi despică pomii, ci ceea ce susură în frunze, ceea ce ne bucură în flori, ceea ce adie în vânt. Toate acestea, tot ceea ce, la acelaşi nivel, ne face să presimţim în lumea materiei spiritualul, astfel încât inima ne creşte în piept, respiraţia noastră e incitată în bucurie, întreg sufletul se topeşte într-un element pentru care fenomenele exterioare ale naturii stau drept semne ale unei realităţi spiritual-sufleteşti, care se află la acelaşi nivel cu noi: aici fiinţează şi urzeşte elementul liric, care, aş zice, îşi înalţă privirile cu un chip bucuros spre zeii de sus, care priveşte, cu un chip puţin întristat, spre zeii de jos, care se poate dezvolta, într-o direcţie, fiind liric, în direcţia creaţiei liric-dramatice, în cealaltă direcţie se poate linişti, în direcţia creaţiei liric-epice, dar care e mereu un element liric prin faptul că omul trăieşte, într-un fel, ambianţa Pământului cu partea mediană a fiinţei sale, cu fiinţa sa de simţire, în care el trăieşte ceea ce fiinţează împreună cu el în ambianţa Pământului.

Vedeţi dvs., dacă pătrundem cu adevărat în spiritualul fenomenelor lumii, nu putem altfel, de fapt, decât să lăsăm reprezentările afurisit de abstracte să se transforme în urzire şi fiinţare vie, colorată, plină de forme. Cu totul pe neaşteptate, aş zice, reprezentarea ideatică devine reprezentare artistică, pentru că ceea ce există de jur împrejurul nostru trăieşte în elementul artei. De aceea, există mereu nevoia de a trezi aceste determinări noţionale

impertinent de abstracte – corp fizic, corp eteric, corp astral, tot ceea ce este noţional-ideatic, aceste lucruri impertinent de liniare, aceste lucruri impertinent de definibile în mod filistin, aceste lucruri înfiorător de determinabile în mod ştiinţific –, există mereu nevoia de a nuanţa toate acestea în culoare şi formă artistică. Este o nevoie interioară, nu doar una exterioară, a vieţii antroposofice.

De aceea, ne este îngăduit să exprimăm speranţa că omenirea va reuşi să iasă cu adevărat din filistinismul, din pedanteria, din stupizenia naturalismului. Ea este împotmolită în filistinism, în pedanterie, în stupizenie, cu abstractismul ei, cu teoretizările ei, cu activitatea numai-ştiinţifică, şi cu aşa-numita practică – fiindcă în realitate nu e deloc practică –, ea este adânc împotmolită în toate acestea şi are nevoie de un avânt. Înainte de a exista acest avânt, antroposofia nu poate prospera în mod just, fiindcă într-un element neartistic ea va avea un suflu scurt. Ea poate respira liber numai într-un element artistic. Dacă va fi înţeleasă în mod just, ea va duce şi la artă, fără a renunţa câtuşi de puţin la ceea ce ţine de cunoaştere.

CONFERINŢA A PATRA

Dornach, 3 iunie 1923

Ultimele două conferinţe au fost consacrate, în esenţă, celor mai diferite domenii ale activităţii şi simţirii artistice umane. Am procedat în modul acesta pentru că am vrut să atrag atenţia asupra faptului că felul deosebit de a privi lumea care se poate dezvolta în om pe baza unei aprofundări antroposofice trebuie să ducă, la rândul său, la o reînviere interioară elementară a artei în cadrul civilizaţiei prezentului şi a viitorului. La sfârşit, am vrut să atrag atenţia în mod

deosebit asupra faptului că, dacă omul ajunge să-şi cucerească, printr-o concepţie antroposofică despre lume, o legătură nemijlocită cu spiritualul, atunci pot fi cucerite din nou forţele spirituale care trebuie să existe dacă e să ia naştere o artă adevărată, forţe care au existat întotdeauna când, într-o epocă sau alta, a acţionat, pe baza omenescului nemijlocit, elementul artistic adevărat. Acest element artistic adevărat poate sta, pe de o parte, numai alături de cunoaşterea adevărată şi, pe de altă parte, alături de viaţa cu adevărat religioasă a omenirii. Prin cunoaştere şi prin religie, omul se poate apropia, într-un anumit sens, de viaţa de gândire, simţire şi voinţă spirituală, dar în aşa fel încât, tocmai în acea perioadă pe care omul o petrece pe pământ între naştere şi moarte, să simtă, printr-o cunoaştere interior trăită şi printr-o religie interior trăită, că ceea ce am oferit drept bază a expunerilor de ieri şi alaltăieri este adevărat. Când vede ceea ce îl înconjoară în natura exterioară, care este de aceeaşi fiinţă cu fizicul, omul trebuie să-şi spună că prin aceasta nu se epuizează omenescul. El şi-a spus acest lucru în toate epocile artistice, în toate epocile cu adevărat religioase. Eu sunt situat în existenţa pământească, îşi spunea omul, dar în aşa fel încât existenţa pământească îmi contrazice întreaga esenţă a omenescului. În aşa fel încât, pe de altă parte, întreaga esenţă a omenescului meu – aşa era nevoit omul să-şi spună – poartă în sine ceva care trebuie că este imaginea, rezultatul unei alte lumi, sau al altor lumi, decât aceea în care trăiesc eu între naştere şi moarte.

Să studiem acest moment afectiv, pe care l-am caracterizat adineaori, tocmai din punct de vedere antroposofic, în ceea ce priveşte cunoaşterea. În ceea ce priveşte cunoaşterea, omul vrea să pătrundă în tainele, în enigmele existenţei lumii. Omenirea modernă e atât de mândră de cunoştinţele ei naturaliste exterioare. Desigur,

ne este îngăduit să spunem că, în privinţa aspectelor naturaliste exterioare, omenirea modernă a ajuns cu adevărat, în ultimele trei-patru secole, extraordinar de departe. În acest domeniu, în faţa privirii se aştern conexiuni minunate din viaţa naturii. Dar, tocmai referitor la aceste conexiuni din viaţa naturii, ştiinţa actuală, când cugetă la propria ei esenţă, trebuie să-şi spună cu toată intensitatea că, de fapt, prin ceea ce se poate cunoaşte cu ajutorul simţurilor, al corpului pământesc, putem ajunge în studierea lumii numai până la acea poartă a conexiunilor lumii care se închide pentru noi în faţa tainelor şi enigmelor propriu-zise ale lumii. Şi noi ştim, prin aprofundare antroposofică: pentru a trece prin această poartă, pentru a ajunge cu adevărat pe tărâmurile unde ne putem cuceri o impresie despre ceea ce se află în dosul lumii senzoriale exterioare, acolo unde trebuie să se meargă pe aceste căi, care trec prin această poartă, pentru om există, în primă instanţă, anumite pericole interioare, noi ştim că omul trebuie să fi ajuns la o anumită soliditate interioară din punctul de vedere al gândirii, al voinţei şi al simţirii. De aceea, trecerea prin această poartă se numeşte trecerea pe lângă Păzitorul Pragului. Aşadar, trebuie să atragem atenţia asupra faptului că, dacă e să fie dobândită o cunoaştere reală a bazei spiritual-divine a lumii, trebuie învinse anumite pericole, că prin această poartă ce duce în lumea spirituală nu se poate trece în mod nemijlocit cu ceea ce suntem noi, ca oameni, între naştere şi moarte, în virtutea condiţiilor naturale.

Cu aceasta atragem atenţia asupra seriozităţii imense a ceea ce ne este îngăduit să numim, de fapt, cunoaştere. Aceasta, pe de o parte. Şi atragem atenţia, de asemenea, asupra faptului că există, într-un anumit sens, un abis între lumea pur naturalistă şi ceea ce trebuie să caute omul când

el vrea să ajungă în patria sa adevărată, când el vrea să ştie cu ce este legată, înrudită fiinţa sa cea mai interioară, cu care se simte străin în lumea pur naturalistă. Între ceea ce este fiinţa cea mai interioară a omului şi cunoaşterea lumii în care o putem găsi, există, aşadar, un abis. Chiar dacă, prin naştere, intrăm în existenţa fizică, noi ducem cu noi în existenţa pământească fiinţa noastră etern-divină. Dar, dacă se pune problema ca ea să fie cunoscută conform cu izvorul său, în lume, atunci, între viaţa pământească nemijlocită şi acele regiuni ale cunoaşterii pe care trebuie să le străbatem ca să cunoaştem propria noastră fiinţă, există un abis. Aşadar, ideea de cunoaştere atrage atenţia, pe de o parte, în mod clar, asupra seriozităţii imense care zace în raport cu lumea spirituală şi căutarea unei legături cu ea. Pe de altă parte, omul religios, ca atare, n-ar exista, dacă existenţa pământească ar fi în mod nemijlocit satisfăcătoare, dacă lucrurile ar sta aşa cum visează în multe cazuri naturalismul modern, că omul nu este decât culmea cea mai înaltă a fenomenelor naturii. Omul religios n-ar exista deloc, dacă lucrurile ar sta aşa, fiindcă atunci omul ar trebui să fie mulţumit cu existenţa lui pământească. Dar religia caută cu totul altceva decât mulţumirea în existenţa pământească. Religia caută fie să-l consoleze pe om de această existenţă pământească, fie să pună în faţa omului ceva care să constituie o echilibrare în raport cu existenţa pământească. Sau, religia mai vrea ca omul să se trezească din simpla existenţă pământească, pentru a simţi, într-un fel de trezire, că el este mai mult decât i se poate prezenta numai în existenţa pământească.

Aprofundarea antroposofică este în măsură să trezească în ambele direcţii un sentiment puternic, atât în direcţia cunoaşterii, cât şi în direcţia trăirii religioase. În direcţia cunoaşterii, atrăgând atenţia asupra faptului că

omul trebuie să meargă pe un drum care îl curăţă şi îl purifică, înainte de a păşi prin poarta ce duce în lumea spirituală. Ea atrage atenţia, de asemenea, asupra vieţii religioase, arătând că această viaţă religioasă trebuie să-l ducă pe om dincolo de faptele ce pot fi urmărite exclusiv în conştienţa pământească obişnuită. Căci antroposofia înţelege Misterul de pe Golgotha, apariţia lui Christos Iisus pe Pământ, în sensul că acesta se situează, în sânul celorlalte evenimente istorice care pot fi înţelese numai pe cale senzorială şi care au survenit în lume, drept un eveniment ce trebuie înţeles pe cale suprasensibilă.

Ei bine, omul trăieşte, s-ar putea spune, în faţa acestui abis, care se cască în faţa lui din punct de vedere cognitiv şi religios, un abis peste care sigur că se poate trece, dar, după conţinutul religios, nu în timpul petrecut pe Pământ, iar după conţinutul cognitiv, nu cu acea conştienţă care îi este dată omului numai de la Pământ. Tocmai pentru a avea, în sânul evoluţiei de pe Pământ, ceva care să facă în mod direct, şi pentru existenţa pământească, pod peste acest abis, apare arta. De aceea, arta adevărată, veritabilă, nu poate altfel decât să fie conştientă de faptul că, pe de o parte, ea are misiunea de a aduce viaţa spiritual-divină pe Pământ, iar, pe de altă parte, trebuie să modeleze viaţa pământesc-fizică ridicând-o la un nivel mai înalt, în aşa fel încât, în formele ei, în culorile ei, în cuvinte şi sunete, aceasta să poată apărea ca o revelare pământească a ceva extrapământesc. Că arta e mai mult idealistă, sau mai mult realistă – nu acesta este esenţialul. Arta are nevoie de o legătură cu spiritualul, cu spiritualul real, nu cu spiritualul doar gândit. Artistul n-ar putea să lucreze deloc în materialul său dacă în el n-ar trăi impulsul care vine din lumea spirituală. Dar cu aceasta am atras atenţia, în acelaşi timp, asupra seriozităţii care trebuie să existe în domeniul artei, alături de seriozitatea din domeniul

cunoaşterii şi seriozitatea din sfera trăirii religioase. Lumea şi omenirea noastră, cu o simţire atât de materialistă, s-a îndepărtat, în multe privinţe, de această seriozitate în artă, acesta e un fapt care nu poate fi negat. Orice privire aruncată într-o activitate de creaţie artistică ce merită cu adevărat acest nume ne arată că activitatea de creaţie artistică este, totodată, o căutare umană a unui acord, a unei armonii, între ceva spiritual-divin şi ceva fizic-pământesc. Iar acolo unde, la un artist, nu se vede această căutare, acolo nu există un impuls artistic adevărat. S-ar putea spune că aceasta s-a văzut tocmai pe când de omenire s-a apropiat, în cadrul unei anumite evoluţii a culturii, cu toată seriozitate, marea întrebare a artei. S-a văzut în cele din urmă, în stil mare, în cadrul evoluţiei lumii, prin ceea ce a trăit epoca lui Goethe şi Schiller. Tocmai această căutare a unui echilibru, a unei armonizări între spiritual-divin şi fizic-senzorial, caracterizează epoca lui Goethe şi Schiller. Nu e nevoie să aruncăm decât o privire asupra căutărilor lui Goethe însuşi, asupra căutărilor lui Schiller, şi vom găsi confirmat acest gând. Din mulţimea aspectelor care ar putea fi amintite aici, noi am amintit unele, în cursul expunerilor pe care le ţinem de ani de zile. Astăzi vreau să atrag atenţia numai asupra câtorva, spre a indica tonul general.

În epoca lui *Goethe* şi *Schiller* a ieşit la iveală, acceptată deja de Goethe şi Schiller înşişi, ca orientare ideatică, deosebirea dintre arta romantică şi cea clasică. Goethe se considera pe sine în întregime adeptul unei arte clasice. El voia să devină un cultivator adevărat al artei clasice, urmărind să se transpună în ceea ce îi mai puteau dezvălui tainele propriu-zise ale marii arte greceşti. Prin călătoria făcută în Italia, el a încercat să se transpună sufleteşte în tainele artei greceşti. Călătoria în Italia a fost pentru el un fel de împlinire a unui dor. El nu simţise, în

ambianţa sa nordică, nici o posibilitate de a pune în armonie, prin artă, divin-spiritualul, care, pe de o parte, plana în faţa sufletului său, şi fizic-senzorialul, care, pe de altă parte, se afla în faţa simţurilor sale. Prin contemplarea a ceea ce credea el că presimte transpărând din operele de artă italiene, din arta greacă, el a căutat, în momentul în care a plecat de la Weimar spre Italia, armonizarea a ceea ce încă nu era armonizat. Este, într-un sens mai profund – trebuie să creez acum o expresie paradoxală, dar nu găsesc o alta, dacă vreau să desemnez în mod adecvat experienţa prin care a trecut Goethe parcurgându-şi călătoria în Italia –, este ceva care dă impresia de eroism înduioşător.

Goethe este adeptul unei direcţii clasice în artă, în sensul – s-o spunem în cuvintele ce redau foarte bine propria sa idee – că privirea îi era îndreptată spre ceea ce este exterior, senzorial-real. Dar el era un spirit mult prea profund ca să nu simtă: Acest ceva senzorial-real nu corespunde acelei realităţi în care omul trebuie, conform cu partea sufletească a fiinţei sale, să-şi caute patria. Senzorial-realul trebuie purificat, remodelat, ridicat pe o treaptă mai înaltă. Aşa că Goethe, ca artist, a căutat pretutindeni în formele naturii, în faptele oamenilor, toate lucrurile despre care credea că, chiar dacă se prezintă ca ceva imperfect în lumea senzorial-fizică, poate fi purificat, remodelat, înălţat pe o treaptă mai înaltă, dacă e tratat în modul potrivit, fără ca prin aceasta să trădăm alcătuirea senzorial-fizică, în aşa fel încât divin-spiritualul să transpară prin forma senzorială purificată. În aceasta a constat întreaga străduinţă energică a lui Goethe, a nu primi cu uşurinţă divin-spiritualul în cuvintele sale, a nu exprima cu uşurinţă divin-spiritualul în linii sau altele asemenea, fiindcă el a fost convins întotdeauna că, atunci când vorbeşti despre divin-spiritual în această formă

romantică, e relativ uşor, sugerând, dar nu epuizând, nu rotunjind, să transpui divin-spiritualul în viaţa pământească. Goethe nu voia să spună: Zeii trăiesc. Eu creez o imagine, mai mult sau mai puţin simbolică, din material pământesc, ca dovadă a faptului că, după cum cred eu, zeii trăiesc. Goethe nu voia acest lucru. El nu avea un asemenea sentiment. El avea, mai degrabă, sentimentul: Privesc pietrele, privesc plantele, privesc animalele, percep faptele oamenilor. Acestea sunt pentru mine ca nişte plăsmuiri care s-au desprins din divin-spiritual, căzând mai jos, care poate că s-au îndepărtat foarte mult de divin-spiritual; dar, chiar dacă văd că în forma în care mă întâmpină ele în lumea pământească, chiar dacă văd că în culoarea care mă întâmpină în lumea pământească, îmi apare pretutindeni o desprindere şi o cădere din divin-spiritual, eu trebuie să ştiu mânui, totuşi, această culoare, această formă, în aşa fel încât să o ridic pe o treaptă mai înaltă, în aşa fel încât ele să poată înfăţişa din propria lor entitate divin-spiritualul. – Nu e necesar, aşa simţea Goethe, să trădez natura, ci trebuie doar să purific, în procesul plăsmuirii artistice, natura căzută, şi atunci ea va fi în propria ei entitate o expresie a divin-spiritualului. Acest lucru îl simţea Goethe drept clasicitate. Despre aceasta credea el că a fost impulsul principal al artei greceşti, el credea că aceasta este, în general, arta adevărată.

O personalitate de felul lui Schiller nu putea merge pe calea unei asemenea orientări de idei, fiindcă privirea lui era înălţată în mod idealist în lumea divin-spirituală. El trata ceea ce există în lumea senzorial-fizică numai ca pe un prilej de a exprima, sugerându-l, divin-spiritualul. De aceea, Schiller a fost iniţiatorul poeziei romantice, care s-a dezvoltat apoi în continuarea a ceea ce a dat Goethe. Este

extraordinar de interesant să vezi cum modul diametral opus de a dispera, aş zice, pentru că nu poţi înălţa elementul senzorial-pământesc până la elementul divin, acest mod care se mulţumeşte să folosească elementul senzorial-fizic-pământesc numai pentru a exprima, cu ajutorul acestuia, mai mult sau mai puţin sugerând, divin-spiritualul, să vezi cum tocmai această artă poetică romantică s-a dezvoltat în Europa Centrală în continuarea clasicismului spre care năzuia Goethe.

Dar, ia să privim puţin însuşi acest clasicism al lui Goethe. Goethe, care a creat frumoasa maximă:

Cine are ştiinţă şi artă, [Nota 5]
Are şi religie;
Cine pe acestea două nu le are,
Acela să aibă religie –

era atât de adânc pătruns de ideea că nu poate exista nici un artist care să nu aibă în el impulsul religios, Goethe, care simţea atâta repulsie în faţa religiozităţii banale numai din cauză că în el însuşi exista un impuls religios atât de profund, şi-a dat în modul cel mai onest posibil osteneala – dacă pot folosi această expresie aproape pedantă – să purifice cu mijloacele artei forma senzorial-fizic-pământească, în aşa fel încât ea să apară drept o copie a ceva divin-spiritual. Să vedem în ce fel şi-a dat el această osteneală onestă. El abordează tocmai lucruri care sunt cu adevărat pământeşti în sensul cel mai grosolan al cuvântului, şi se simte îndemnat să nu le modifice prea mult pentru a le da o formă artistică. Studiaţi odată, în această lumină, variantele lui Goethe la "Götz von Berlichingen". El ia biografia lui Götz von Berlichingen aşa cum este ea ca prezentare biografică pur exterioară şi o tratează cu toată pietatea, o dramatizează, exprimă acest lucru chiar în titlu, căci titlul primei sale variante suna aşa: "Istoria lui Götz von Berlichingen cel cu

mâna de fier, dramatizată". Aşadar, el ia un material absolut fizic-pământesc, îl tratează cu atâta pietate încât îl modifică doar uşor, pentru a-l transpune în formă dramatică. Aşadar, el ar vrea, ca artist, să părăsească Pământul cât mai puţin posibil, vrând să-l înfăţişeze pe acesta, totodată, drept expresie a ordinii spiritual-divine a lumii. Şi luaţi altceva. Luaţi felul în care se apropie Goethe de Ifigenia sa, de Tasso al său. El concepe aceste drame, dă materialului o formă artistică. Dar ce face pe urmă? El nu îndrăzneşte absolut deloc, aş zice, să dea formă definitivă acestei drame a Ifigeniei, acestei drame a lui Tasso, aşa cum este el, Goethe cel care s-a născut la Frankfurt, care a studiat la Leipzig, la Straβburg, care s-a mutat la Weimar, drept Goethe cel de la Weimar-Frankfurt. El trebuie să plece în Italia, trebuie să umble în lumina artei greceşti, pentru a ridica forma senzorial-fizic-pământească atât de sus, încât să poată presupune că ea reflectă spiritualul. Imaginaţi-vă ce luptă, ce căutări sunt în acest Goethe, pentru a face pod peste abisul dintre senzorial-fizic-pământesc şi divin-spiritual. Exista o boală în Goethe, când el a plecat din Weimar, pe timp de noapte şi ceaţă, ca să spunem aşa, fără a spune nimănui nimic, numai ca să poată fugi spre o ambianţă în care avea să reuşească să facă să apară drept spirituale formele pe care, ca Goethe al Nordului, nu le putea stăpâni, pentru a le spiritualiza pe trepte mai înalte. Această psihologie a lui Goethe are ceva care ne poate mişca extraordinar de adânc. Are ceva, aş zice, eroic înduioşător, când îl priveşti pe Goethe în acest context.

Priviţi, apoi, mai departe. Lucrul cel mai caracteristic pentru Goethe este faptul că el – oricât de ciudat vi se va părea, când voi rostit paradoxalul cuvânt – n-a terminat nimic. Pe "Faust" l-a început dintr-o mare aruncătură de condei. Numai filistinul de Eckermann a fost în stare să-l

convingă să termine, la o vârstă înaintată, acest “Faust”, într-un mod care încă mai mergea, cât de cât, pentru Goethe. A fost o luptă şi o căutare colosală, în care a fost necesar chiar să mai ajute şi un altul, pentru ca Goethe să dea până la urmă acestui “Faust” forma sa artistică. Luaţi romanul “Wilhelm Meister”. Dacă ar fi fost după el, Goethe n-a mai vrut deloc să-l termine, pe baza formei în care îl plăsmuise din prima aruncătură de condei. Schiller l-a determinat s-o facă. Şi, dacă privim astăzi la lumină această poveste, ne vine să spunem că ar fi fost mai bine dacă Schiller nu l-ar fi convins. Fiindcă ceea ce a scris Goethe atunci nu este nicidecum la înălţimea a ceea ce, scris mai demult, ca schiţă, ar fi rămas sub formă de fragment. Să luăm, apoi, partea a doua: În primă instanţă, sunt adunate la un loc tot felul de episoade. Nu este o operă de artă unitară. Luaţi faptul că Goethe a vrut să urce pe culmile cele mai înalte ale plăsmuirii poetice, alegându-şi personajele tocmai dintr-un tărâm atât de îndrăgit de el, cel grecesc, cum este cazul “Pandorei”. Ea a rămas un fragment, Goethe nu a putut s-o ducă la bun sfârşit. Proiectul lui era atât de colosal de mare, încât n-a reuşit să-l rotunjească. Vedem acest lucru din acest proiect, dar vedem, de asemenea, cum greutatea şi seriozitatea misiunii artistului îi apasă pe suflet. Şi vedeţi cum, atunci când Goethe a vrut să idealizeze viaţa umană, s-o ridice pe o treaptă mai înaltă, pentru a o prezenta, aş zice, în strălucirea divin-spiritualului, el a reuşit să creeze, cu chiu, cu vai, din trilogie, numai prima dramă: “Fiica naturală”.

Te simţi îndemnat să spui: Goethe şi-a arătat peste tot mărturisirea de credinţă faţă de clasicism, el îşi arată cu atâta putere această năzuinţă de a crea din realitatea fizic-pământească ceva care e purificat şi înălţat atât de sus încât are strălucirea divin-spiritualului. La Goethe vedem

cum peste tot el se luptă, se străduieşte, dar că este o sarcină care poate depăşi forţele umane, şi forţele goetheene, dacă e concepută într-un sens suficient de adânc. De aceea, noi trebuie să spunem: Arta ne apare în misiunea ei cea mai serioasă faţă de Cosmos tocmai în cazul unui fenomen cum e Goethe, într-un mod atât de grandios şi puternic. – Ceea ce a rezultat până la urmă, tocmai în cadrul romantismului, a apărut cu atât mai caracteristic, dacă îl privim în legătură cu Goethe.

Joia trecută s-au împlinit 150 de ani de la naşterea lui *Ludwig Tieck*. El s-a născut la 31 mai 1773. Moartea sa cade în ziua de 28 aprilie 1853. Ludwig Tieck, care azi, din păcate, nu mai e cunoscut decât foarte puţin, a fost, totuşi, într-o anumită privinţă, un discipol fidel al lui Goethe. El s-a născut din sânul romantismului, din ceea ce oamenii au simţit, aş zice, drept problema Goethe a epocii moderne, în anii ‘90 ai secolului al 18-lea, în lăcaşul de cultură din Jena. În tinereţe, Ludwig Tieck a trăit apariţia lui “Werther”, apariţia primului “Faust”. Împreună cu Novalis, Fichte, Schelling, Hegel, Ludwig Tieck a năzuit la Jena spre dezlegarea enigmelor lumii. Ludwig Tieck a simţit din cea mai imediată apropiere suflul întregii căutări clasic-goetheene. Aş zice: Tocmai prin Ludwig Tieck se poate percepe felul cum mai acţiona viaţa spirituală în preajma răscrucii dintre secolele 18 şi 19, în prima jumătate a secolului al 19-lea, fiindcă Ludwig Tieck nu e numai acela care l-a introdus, de fapt, pe Shakespeare în Germania, alături de Schlegel, ci Ludwig Tieck este o personalitate la care putem vedea cum se oglindeşte căutarea uriaşă a lui Goethe în sufletul unui contemporan de seamă, care simte tocmai seriozitatea, înălţimea, demnitatea artei drept ideal uman-cultural nespus de mare. Şi Ludwig Tieck a umblat prin lume, el nu şi-a adunat experienţele de viaţă stând pe

un petec mic de pământ, ci el a făcut, după ce, la Jena, a stat la picioarele lui Fichte, Schelling, Hegel, el a făcut călătorii prin Italia, prin Franţa. Ludwig Tieck a cunoscut lumea. Dar Ludwig Tieck, după ce a cunoscut filosofia şi lumea, a căutat să clădească un pod peste abisul dintre existenţa pământească şi existenţa ceresc-divină, prin mijloacele artei, în felul lui Goethe.

El nu era, firește, la înălțimea forței propriu-zise, a forței uriașe a ființei lui Goethe. Dar cercetați ceva cum este o lucrare mai de tinereţe a lui Ludwig Tieck: "Peregrinările lui Franz Sternbald", care e scrisă în stilul romanului "Wilhelm Meister". Ei bine, ce sunt aceste peregrinări ale lui Sternbald? Sunt peregrinările sufletului uman spre ţara artei. Asupra lui Sternbald apăsa greu întrebarea: Cum găsesc, pornind din sânul realităţii senzorial-fizic-pământeşti, o posibilitate de a înălţa această realitate senzorial-fizic-pământească în strălucirea spiritualului, pe cale artistică? – Ludwig Tieck – ar trebui să se sărbătorească, de fapt, în aceste zile, cea de-a 150-a aniversare a naşterii sale – simţea, de asemenea, acea seriozitate care îşi revarsă lumina de jos, spre artă, din direcţia cunoaşterii şi din direcţia vieţii religioase. Sunt grandioase acele lumini care cad asupra creaţiilor artistice ale lui Ludwig Tieck din direcţia vieţii de cunoaştere şi din direcţia vieţii religioase. Ludwig Tieck a mai creat, la o vârstă relativ tânără, un roman: "William Lovell". Acest personaj stă cu totul sub impresia pe care Tieck a primit-o în legătură cu seriozitatea năzuinţei spre cunoaştere, pe care a trăit-o şi el, când a stat, la Jena, la picioarele lui Schelling şi Fichte. Ia gândiţi-vă ce a acţionat aici asupra unui spirit receptiv într-un grad atât de înalt, ca Ludwig Tieck. Într-un alt fel, chiar dacă nu mai puţin extraordinar, a acţionat asupra lui Novalis, dar pentru Ludwig Tieck, care

în tinereţe trecuse prin educaţia raţionalist-intelectualist-ateistă, cum era numită, a lui Nicolai, a mai însemnat şi altceva ceea ce a putut el să simtă când a văzut cum în Fichte, în Schelling, sufletul uman renunţa, propriu-zis, la orice legătură cu realitatea fizică exterioară şi voia să caute numai prin proprie putere calea prin poarta ce dă în lumea spirituală. În "William Lovell", Ludwig Tieck înfăţişează un om care vrea să caute calea spre spiritual numai şi numai prin puterea propriului suflet, în mod absolut subiectiv, şi care, pentru că nu poate găsi ceea ce Goethe a căutat mereu prin arta sa clasică, deoarece el n-a putut găsi calea divinului în realitatea fizic-senzorială, ci doar a căutat-o, situat, aş zice, în vârful propriei sale personalităţi, ajunge la îndoială şi disperare nu numai în ceea ce priveşte lumea, ci şi această proprie personalitate a sa. Şi astfel, William Lovell pierde, prin ceva extraordinar de măreţ, prin filosofia lui Fichte, prin filosofia lui Schelling, orice coerenţă şi reazem în viaţă. În acest "William Lovell" se atrage astfel atenţia, într-un mod propriu, deosebit, asupra pericolului cunoaşterii, prin care omul trebuie, totuşi, să treacă neapărat, astfel că se poate spune, desigur: La Ludwig Tieck vedem cum în seriozitatea artei îşi trimite lumina seriozitatea cunoaşterii.

Apoi, la o vârstă relativ înaintată, Ludwig Tieck a creat o operă literară cum e "Revoltă în Ceveni". Ei bine, ce înfăţişează această "Revoltă în Ceveni"? Nişte puteri demonice care se apropie de om, nişte spirite ale naturii care îl iau în stăpânire pe om, care îl fac să fie posedat, care îl împing la fanatismul religios, care îl înlănţuie pe om în aşa fel încât omul nu-şi mai găseşte calea el însuşi prin lume. O, acest Ludwig Tieck a simţit, pe de o parte, ce înseamnă să fii situat în întregime pe vârful personalităţii tale şi, pe de altă parte, să fii la discreţia fiinţelor spirituale

care trăiesc în întreaga natură drept spirite elementare, drept zei elementari. De aceea, există în operele lui Ludwig Tieck accente de o putere atât de zguduitoare, de exemplu, în lucrarea "Viaţă de poet", în care el arată cum Shakespeare, ca natură întru totul poetică, artistică, a intrat în lume, cum lumea pune pretutindeni piedici în drumul unei naturi propriu-zis poetice, cum o natură propriu-zis poetică se încurcă pretutindeni în capcanele vieţii. Intrarea în viaţă, în viaţa pământească, unde i se oferă artistului viaţă pur naturalistă, iată ce a înfăţişat Ludwig Tieck descriind tinereţea lui Shakespeare în opera sa "Viaţă de poet". El a descris ieşirea din viaţa pământească, ba chiar drumul spre poarta morţii, pentru artist, pentru poet, în lucrarea sa "Moartea poetului", despre Camoës, poetul portughez, unde arată cum iese acesta din viaţă. Sunt lucruri absolut zguduitoare, felul cum Ludwig Tieck a descris, cu seriozitatea epocii lui Goethe, intrarea artistului în viaţă, pornind de la Shakespeare, ieşirea artistului din viaţă, pornind de la Camoës, poetul portughez. A fost extraordinar de semnificativ aici – pentru că Ludwig Tieck însuşi nu a fost o personalitate atât de mare, ci partea cea mai măreaţă din el a fost o oglindire a spiritului goethean – felul în care s-a situat Tieck însuşi în raport cu cei care voiau să se manifeste pe Pământ numai ca "oameni cu adevărat practici" [Nota 6], fără nici un impuls spiritual, când voiau să fie creatori de artă. O, nu există satiră mai nimerită, într-un anumit sens, decât aceea pe care a făcut-o Ludwig Tieck în "Barbă Albastră", satiră îndreptată împotriva tuturor romanelor cu cavaleri şi tâlhari. Şi, într-un anumit sens, nu există satiră mai nimerită împotriva sentimentalismului lacrimogen, care ar vrea să fie artistic, dar nu devine decât lamentare şi care oftează neîncetat, în mod confuz, după divin-spiritual, aşa

cum a simţit Ludwig Tieck, care era excelent şi ca declamator, văzând actori sentimentali de felul lui *Iffland* sau flecăreţi precum *Kotzebue*, nu există nimic mai nimerit decât "Motanul încălţat" de Ludwig Tieck, prin care el arată acestui întreg gunoi, unde îi e locul.

Vedeţi dvs., tocmai în cazul acestui fenomen, care ne apare adesea drept ceva ce oglindeşte goetheanismul, în prima jumătate secolului al 19-lea, într-o personalitate receptivă, tocmai în cazul acestui fenomen, când îl studiem pe Ludwig Tieck, a cărui aniversare, aşa cum am spus, am avea datoria s-o sărbătorim, vedem că în epoca modernă a intervenit ceva ca un fel de amintire despre marile epoci vechi, în care omenirea îşi înălţa privirile spre divin-spiritual şi voia să creeze pretutindeni în domeniul artistic-pământesc monumente pentru divin-spiritual. Vedem, în cazul acestui fenomen, cum a fost trecerea propriu-zisă de la o epocă încă vie în spirit, măcar ca amintire, la acea epocă ce a fost apoi orbită cu totul şi cu totul sub impresia unei concepţii naturalist-ştiinţifice despre lume, strălucite, în orice caz, în sine, şi a unei practici de viaţă mai puţin strălucite, vedem cum a fost transpunerea treptată în această epocă, o epocă ce nu va găsi niciodată din sine însăşi spiritualul, dacă nu va veni impulsul spiritual al unei percepţii spirituale nemijlocite a lumii, adică al imaginaţiei, inspiraţiei şi intuiţiei, aşa cum este el indicat prin antroposofie.

Să privim puţin şi din acest punct de vedere spre seriozitatea imensă care îi însufleţea pe aceşti oameni. Goethe şi mulţi alţii au ajuns la disperare pentru că nu credeau că vor putea găsi, în ceea ce le oferea conţinutul spiritual modern, calea spre ţara spiritelor. Şi Goethe nu s-a liniştit până când nu a ajuns, în Italia, să aibă o presimţire a felului cum grecii, prin operele lor de artă, se întreţeseau

în misterele existenţei. Am citat adeseori cuvintele lui Goethe [Nota 7]: “Am o bănuială”, spune Goethe, “ că ei (grecii) au lucrat – creându-şi operele de artă – după legile după care lucrează natura şi pe urmele cărora mă aflu.” Goethe crede, aşadar, că atunci când şi-au creat operele de artă, grecii i-au lăsat pe zei să le dea ceva, pentru a realiza în aceste opere de artă un fel de creaţii ale naturii mai înalte şi, implicit, nişte cópii ale existenţei divin-spirituale. Urmaşii lui Goethe, care mai erau influenţaţi direct de spiritul lui Goethe însuşi, au primit de la Goethe ceva din acel suflu, din acel sentiment că trebuie să ne întoarcem la vremurile vechi ale omenirii, măcar până în Antichitatea greacă, pentru a ajunge din nou la spirit.

Herman Grimm [Nota 8], care, în această privinţă, şi în multe altele – am prezentat acest lucru în ultimul meu articol din “Goetheanum” [Nota 9] –, mai simţea ceva din acest suflu goethean viu, a spus în repetate rânduri că dacă priveşti nişte figuri de romani, aceştia sunt înrudiţi deja cu oamenii moderni. Ei merg aşa cum merg oamenii moderni, chiar dacă mai poartă toga. Dar, dacă îi priveşti pe greci, ai impresia că tuturor grecilor de seamă le mai curgea în vine sânge zeiesc! Ce cuvinte frumoase! În ele există, înainte de toate, ceva simţit cu simţ artistic. Da, începând din secolul al 15-lea – am amintit adeseori acest început al epocii a cinchea postatlanteene – a existat alunecarea omului în materialism şi naturalism. Ea a fost necesară. Nu vreau să critic ceea ce a adus epoca modernă. Omenirea ar fi rămas dependentă în mod determinist de lumea divin-spirituală, dacă ar fi rămas cum fusese înainte. Omenirea a avut nevoie de această ieşire în lumea pur materială, pentru a deveni liberă. Ei bine, eu am arătat în cartea mea ***Filosofia libertăţii*** ce simte omul modern în această privinţă. Dar aş vrea să spun că până prin epoca lui Goethe, ba chiar până

pe la mijlocul secolului al 19-lea, mai exista ceva ca un fel de amurg al vieţii spirituale, amurgul unor vremuri vechi. De aici dorul adânc al lui Goethe de a merge în Italia, pentru a simţi spiritul pe care nu-l putea găsi în cadrul civilizaţiei sale transpărând din spiritul vechilor greci, prin operele de artă italiene. Goethe n-a putut să trăiască fără a fi văzut Roma, acea Romă în care credea că va simţi într-un mod absolut viu, chiar dacă era perimată, o cultură şi o civilizaţie care mai conţine în mod nemijlocit spiritualul în elementul fizic-senzorial.

I-a precedat, în această dispoziţie sufletească, Johann Joachim Winckelmann, care ni se înfăţişează ca amurgul personificat al vechii vieţi spirituale. Cât de bine a înţeles Goethe dispoziţia lui Winckelmann o arată cartea nespus de frumoasă, superbă, pe care Goethe a scris-o tocmai despre Winckelmann şi secolul său. Ceea ce a creat Goethe drept cartea sa despre Winckelmann este o descriere splendidă a căutării unui om care duce atât de intens dorul spiritului, ca Winckelmann. Ne dăm seama din această carte că Goethe simţea în mod extraordinar de viu [Nota 10]: cum Winckelmann s-a dus mai întâi în jos, spre Roma cea sudică, pentru a găsi spiritul pe care nu-l mai poate găsi în prezent, pentru a introduce în prezent spiritualitate din spiritualitatea veche. Winckelmann era îmbătat cu totul de o asemenea căutare a spiritualităţii vechi. Goethe era în măsură să simtă acest lucru. Cartea sa despre Winckelmann este atât de extraordinară pentru că şi el era pătruns de acelaşi dor. Şi amândoi au simţit, în cele din urmă, când s-au aflat la Roma, ceva din suflul vechii spiritualităţi. Winckelmann, prin faptul că la Roma a scos de-a dreptul misterele artei din vestigiile voinţei artistice greceşti, nu în mod fizic, ce-i drept, dar în mod sufletesc, spiritual. Goethe a putut, la Roma, să-şi rescrie “Ifigenia”. El

a fugit cu “Ifigenia” nordică la Roma, pentru a o rescrie, pentru a-i da acea formă pe care o considera singura clasică. Şi a reuşit să facă acest lucru; la operele de mai târziu, după ce s-a întors acasă, n-a mai reuşit.

Dar, astfel, Goethe arată această seriozitate foarte profundă a luptei unui artist pentru a găsi spiritualitate. El nu a putut fi satisfăcut, de fapt, în căutările sale artistice, înainte de a fi crezut că a putut surprinde în culorile pictate de *Rafael*, în formele modelate de *Michelangelo*, îmbinările de culori, plăsmuirile de forme care sunt posibile pe baza unei trăiri artistice veritabile. Şi aşa s-a transpus el, treptat, în această spiritualitate, şi el a reprezentat amurgul care mai exista, care mai amintea de o spiritualitate apusă, care nu mai era valabilă pentru omenirea modernă.

Dacă îmi este îngăduit să ating aici un aspect personal, daţi-mi voie să spun următoarele. A existat un moment anume, în care eu am putut simţi foarte intens ceea ce a spus cândva Winckelmann, călătorind spre sud, pentru a descoperi misterele artei, un moment în care eu am putut bănui, de asemenea, foarte intens, cum Goethe a mers apoi mai departe pe urmele lui Winckelmann, fiind nevoit să simt şi să bănuiesc, de asemenea, să simt cu toată puterea, că a trecut vremea în care ne este îngăduit să ne dăruim amurgului, că a venit vremea în care trebuie să căutăm cu toată puterea o deschidere nouă spre o viaţă spirituală, în care nu ne mai este îngăduit să ne mulţumim doar cu căutarea vechiului. Acesta este lucrul pe care l-am putut simţi foarte intens în momentul în care, în urmă cu mulţi ani, destinul a făcut să prezint nişte conferinţe antroposofice despre evoluţia omenirii şi evoluţia lumii, să le prezint în încăperile în care a trăit odinioară Winckelmann [Nota 11], în timpul şederii la Roma, unde şi-a sorbit ideile din arta italiană şi cea greacă, unde a

exprimat aceste idei cuprinzătoare, care l-au entuziasmat apoi atât de mult pe Goethe. Am avut un sentiment cu adevărat profund, acela că trebuie spus ceva nou pe calea spre viaţa spirituală. A trebuit să spun acest lucru în aceleaşi locuri în care Winckelmann şi-a conceput ideile în timpul şederii sale la Roma şi în urma cărora Goethe şi-a scris cartea despre Winckelmann. O înlănţuire remarcabilă a destinului, în faptul că eu a trebuit să ţin aceste conferinţe tocmai în acel palazzo în care Winckelmann a locuit în timpul şederii sale la Roma. Cu această remarcă personală, aş vrea să închei expunerea de astăzi.

CONFERINŢA A CINCEA

Dornach, 8 iunie 1923

Aş vrea să adaug astăzi câte ceva la consideraţiile despre artă pe care le-am făcut în conferinţele din săptămâna trecută. A fost necesar să subliniez adesea că evoluţia spirituală în ansamblu a omenirii a pornit de la ceva care era ştiinţă, artă şi religie în acelaşi timp. Astfel, dacă noi avem astăzi, în cadrul vieţii noastre spirituale, pe de o parte ştiinţă, pe de altă parte, artă, şi, pe de alta, religie, ne putem întoarce privirile în trecut, spre o vreme în care aceste trei elemente ale vieţii spirituale umane aveau o mamă comună. Se vede, probabil, în modul cel mai pregnant, cum era această mamă comună, dacă ne întoarcem la ceea ce era, în vremurile străvechi din evoluţia omenirii, în urmă, să zicem, cu patru-cinci milenii, poezia, mai bine zis, ceea ce noi desemnăm astăzi drept poezie. Dacă vrem să aflăm ce era poezia, nu la popoarele primitive, la care, în mod cu totul absurd, se caută astăzi această cultură originară, ci la popoarele civilizate din vremurile vechi, atunci trebuie să apelăm la ceea ce a

devenit evoluţia spirituală a omenirii din aceste vremuri vechi datorită misteriilor.

Să studiem acele epoci în care oamenii căutau încă prea puţin pe Pământ ceea ce voiau să exprime drept conţinut al vieţii lor spirituale, în care ei îşi abăteau privirile de la Pământ, îndreptându-le spre Cosmos, când voiau să aibă un conţinut pentru nevoile cele mai adânci ale inimii lor. Să privim epocile în care, pe baza facultăţilor clarvăzătoare, priveau poziţia stelelor fixe, mişcarea planetelor, şi tot ceea ce există pe Pământ, ca pe un reflex a ceea ce are loc în ambianţa cosmică a Pământului. Trebuie să ne amintim numai [Nota 12] că vechii egipteni măsurau ceea ce devenise Nilul pentru viaţa lor după apariţia lui Sirius, după ivirea unei anumite stele, că în ceea ce a făcut Nilul din viaţa lor ei vedeau rezultatul a ceea ce puteau scruta numai dacă îşi îndreptau privirile afară, în Cosmos, şi studiau o anumită poziţie a unei stele în raport cu o ală stea. Ceea ce avea de făcut o stea cu o altă stea se oglindea pentru ei pe Pământ în ceea ce era, de exemplu, activitatea Nilului. Este un exemplu printre multe altele, fiindcă aceasta era concepţia de odinioară, că pe Pământ se petrece numai ceea ce, în fiecare loc în parte, este o copie a ceea ce poate fi observat afară, în Cosmos, din tainele cerului înstelat. Dar nouă trebuie să ne fie clar, bineînţeles, că în acele vremuri vechi oamenii vedeau pe cer cu totul alte lucruri decât acelea care pot fi calculate sau aflate prin aşa-numita mecanică cerească sau prin chimia cerească. Dar astăzi ne va interesa îndeosebi cum se exprimau oamenii în mod poetic, ca să spunem aşa, în perioada în care primeau conţinutul spiritual în acest fel, pentru sufletul lor, pentru inima lor.

Cu acestea facem trimitere la o epocă în care alte arte în afară de arta poetică erau mai puţin dezvoltate, pentru

că omul era conştient, în acele vremuri vechi, de faptul că prin cuvânt, pe care îl creează din misterul cel mai lăuntric al organizării sale, el poate exprima ceva suprasensibil, astfel încât cuvântul poate deveni, aşadar, cea mai bună formă de exprimare pentru ceea ce apare în mod suprapământesc în constelaţii şi în mişcarea stelelor, mai bine decât dacă s-ar folosi, în artă, de un alt material care trebuie luat, în ultimă instanţă, direct din domeniul material al Pământului. Cuvântul provine din spiritualul omului, aşa se simţea în acele vremuri vechi. De aceea, el se acordă cel mai intens cu ceea ce, din depărtările cosmice, priveşte în jos, spre Pământ, se revelează în jos. Abia prin poezie, care în vremurile vechi nu era, pur şi simplu, un copil direct al fanteziei, ci al clarvederii spirituale, abia prin cuvânt, prin arta poeziei, a învăţat omul şi ceea ce, apoi, fusese turnat şi în celelalte arte. Dar elementul poeziei, care îşi găsea expresia prin cuvinte, era resimţit drept ceva pornind de la care îţi transpui sufletul într-o comuniune cu lumea extrapământească.

Această tanspunere a sufletului într-o comuniune cu lumea extrapământească, într-o comuniune cu stelele, era, în esenţă, dispoziţia poetică. Prin această comuniune sufletească, omul simţea că gândul, pe care încă nu-l despărţea de lucruri, ia în capul uman, în cupola asemănătoare firmamentului a părţii superioare a capului, o expresie în imagine, că reprezintă el însuşi un firmament spiritual, o cupolă cerească spirituală. Ceea ce simţea drept gând era simţit ca fiind transpus în întregul Cosmos. Gândurile separate erau exprimate prin felul cum se raportau stelele unele la altele, prin felul cum se mişcau stelele unele pe deasupra altora, trecând mai departe. În acele vremuri vechi, omul nu gândea doar prin forţa sa interioară proprie. Acest lucru l-a făcut de-abia omul liber

din vremurile de mai târziu. În fiecare mişcare a gândurilor, omul simţea o imagine-ecou a mişcării unei stele, în fiecare figură de gând, în fiecare formă de gând, el simţea imaginea-ecou a unei constelaţii de pe cer. Când gândea, el se simţea transpus în spaţiul stelar. De aceea, oamenii nu simţeau ceea ce te îndrumă spre înţelepciune, în lumina solară din timpul zilei, care ne orbeşte faţă de ceea ce în lumea cosmică de afară este funcţia propriu-zisă de a da orientare şi direcţie gândurilor; se simţea, ce-i drept, că luminătorul propriu-zis este lumina solară, dar aşa cum este ea radiată de Lună în cadrul lumii stelelor. Omul îşi spunea, şi aceasta este întru totul înţelepciune misterială: În timpul zilei, noi vedem lumina cu ochiul fizic, dar în timpul nopţii nu vedem doar lumina solară, ci lumina solară e captată în cupa de argint a Lunii. Luna era cupa de argint care capta în ea, noaptea, lumina solară. Iar această lumină a Soarelui care era captată noaptea în cupa de argint a Lunii era băută drept băutură soma, aceasta era băutura sufletului. Spiritualizat cu această băutură soma, sufletul putea concepe acele gânduri care erau produsul, copia cerului presărat cu stele.

Aşa simţea omul, când se simţea ca gânditor, ca şi cum forţa gândirii sale nu ar fi în organismul său ce umblă pe suprafaţa Pământului, ci ca şi cum această forţă a gândirii ar fi acolo unde stelele se rotesc şi formează constelaţii. Omul se simţea, cu sufletul său, revărsat în lumea întreagă. Şi el nu ar fi căutat legi logice, când ar fi căutat uniri sau separări de gânduri, ci el ar fi căutat căile stelelor, imaginile stelelor pe firmamentul nocturn, dacă ar fi vrut să ştie cum se leagă gândurile, cum se separă gândurile. Pe cer căuta el legile şi imaginile pentru gândirea sa.

Şi apoi, când privea spre simţirea sa, când devenea conştient de simţirea sa, nu era acea simţire abstractă de care vorbim noi astăzi, în epoca noastră abstractă, ci era acea simţire concretă care unea, cu ceea ce noi numim astăzi în mod abstract simţire, trăirea internă a respiraţiei, trăirea internă a circulaţiei sângelui, întreaga urzire dinamică din interiorul trupului uman. Omul simţea cum în unirea dintre circulaţia sângelui şi respiraţie în el trăieşte sufletescul. Dar nici aici omul nu se simţea doar pe Pământul fizic, aici el se simţea în spaţiul planetelor. El nu spunea că milioane de globule de sânge se rotesc în organismul uman, ci spunea că Mercur şi Marte se încrucişează cu Soarele şi cu Luna. El se simţea şi în simţirea sa revărsat în Univers. Numai că, atunci când se simţea în gândurile sale, el se simţea raportat mai mult la stelele fixe şi la imaginile lor, pe când în simţire el se simţea mai mult în sfera planetelor, a planetelor în mişcare. Numai cu voinţa sa se simţea omul pe Pământ. Prin faptul că simţea pământescul drept copie a cosmicului, el îşi spunea că atunci când forţele lui Jupiter, ale Lunii, ale lui Venus, ale Soarelui izbesc Pământul, pătrund solul pământesc, în elementul său solid, în cel lichid, în cel aeriform, din acest element solid, lichid, aeriform pătrund în om impulsurile de voinţă, exact la fel cum de la stelele fixe în om pătrund impulsurile gândurilor, iar de la mişcările planetelor impulsurile sentimentelor.

Când omul simţea în acest fel, el se mai putea transpune, printr-un asemenea sentiment, în acea vreme în care s-a născut arta originară a omenirii. Arta originară, ce este ea? Arta originară nu este altceva decât vorbirea umană însăşi. Acest lucru nu mai e simţit astăzi decât într-o măsură foarte mică, faptul că vorbirea este arta originară propriu-zisă, fiindcă vorbirea noastră e încătuşată de

elementul material-pământesc. Vorbirea noastră nu mai prezintă ceea ce era odinioară, când oamenii se simţeau transpuşi în cercul zodiacal şi când în senzaţia imaginilor zodiacale îşi integrau cele douăsprezece consoane, iar în mişcarea planetelor pe lângă stelele fixe, vocalele. Iar când nu voiau să exprime ceea ce trăiau pe Pământ, când prin vorbire voiau să exprime ce trăia sufletul care se simţea răpit de pe Pământ şi dus afară, în Cosmos, atunci vorbirea devenea ceea ce în vremea veche era arta poetică. Atunci, în om lua naştere prin vorbire copia a ceea ce el trăia în comuniune sufletească intimă cu Cosmosul spiritual. Din această trăire a comuniunii sufleteşti cu Cosmosul spiritual s-a născut, de fapt, întreaga poezie veche. Ultimele vestigii care ne-au mai rămas de la o asemenea poezie sunt ceea ce e conţinut, de exemplu, în Vede, ceea ce este conţinut într-o formă foarte abstractizată în Edda. Acestea sunt reproduceri a ceea ce s-a născut, dar într-o glorie mult mai mare, într-un sublim şi o majestate mult mai înalte, direct din procesul de formare a limbilor înseşi, în vremurile în care oamenii îşi puteau percepe propria viaţă sufletească în comuniune strânsă cu mişcarea şi trăirea cosmică.

Ce a rămas în arta literară a prezentului din acele vremuri vechi? Poezia n-ar mai fi poezie – şi, în epoca noastră, multe creaţii poetice nu mai sunt creaţie poetică –, dacă nu i-ar rămâne, totuşi, ceva din acea viaţă comună a omului pământesc cu Cosmosul. Ceea ce i-a rămas este depăşirea sensului de proză al cuvântului, în ritm, în rimă, în imaginaţiune, în modelarea materialului de limbă, pe care trebuie să le căutăm întotdeauna în dosul sensului de proză al cuvântului. Fiindcă e creaţie poetică adevărată numai ceea ce nu constă din ceea ce e cuprins în cuvinte. Avem poezia, pe care o posedăm sub formă scrisă sau, mai bine, ca poezie recitată ori declamată, în textul său de

proză. În textul de proză trebuie să-şi trimită influenţele ritmul sau tactul sau imaginaţiunea. Aici se face trimitere la ceva care nu e cuprins în textul de proză, la un fundal care trebuie presimţit, ghicit la fiecare creaţie poetică veritabilă, care nu poate fi înţeles, fiindcă înţelegem ceea ce zace în conţinutul de proză al cuvintelor. Şi astăzi încă, ceea ce face ca poezia să fie creaţie poetică e faptul că poezia are ceva care nu zace în cuvinte, pentru care, am spune, cuvintele sunt numai mijlocul care face ca poezia să aibă fundalul unei dispoziţii sufleteşti, un fundal care este, într-un anumit sens, un ecou al armoniei cosmice şi al melodiei cosmice şi al imaginaţiunii cosmice. La *Homer* mai putem presimţi ce însemna pentru el: Cântă, o, muză, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul. – Nu sufletul său cântă, ci în el cântă acel suflet care e în comuniune cu mişcările Cosmosului. În planete trăiesc muzele. Muza epică trăieşte într-una din planete. Homer se simte răpit şi dus spre această planetă: Cântă, o muză, răsună-mi, melos ceresc al planetei, spune ceea ce au săvârşit nişte oameni pe Pământ, Agamemnon, Achille, Odiseu, Idomeneu, Menelau, cântă-mi aşa cum aceste lucruri pot fi privite când privirea nu e îndreptată dintr-un punct de aici, de pe Pământ, ci atunci când privirea e îndreptată asupra lor dinspre lumea stelelor, când privirea e îndreptată asupra lor din afara Pământului. A crezut cineva vreodată în mod serios că acele imagini vaste, grandioase, care sunt schiţate în Iliada, au fost văzute din perspectiva broaştei? Nu, ele nu sunt schiţate nici măcar din perspectivă aeriană, ci dintr-o perspectivă stelară. De aceea, lucrurile povestite în Iliada din perspectiva stelelor nu pot fi povestite în sensul că aici nişte oameni au de rezolvat ceva cu alţi oameni, aici intervin zeii, aici apar mereu printre personajele acţiunii, în acelaşi timp, faptele zeilor. Aceasta nu e perspectiva

broaştei, dinspre Pământ, aceasta e perspectiva stelară, dinspre cer, spre care voia să se avânte sufletul omului care crea poezie, dând de înţeles: Cântă, o, muză, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul!

Dar cu aceasta am spus, într-un mod foarte intensiv, că mijlocul pământesc de care omul se poate folosi pentru a face artă, în cazul nostru, artă poetică, nu este decât un mijloc, şi că elementul artistic propriu-zis constă în ceea ce poate fi presimţit în modul de tratare a mijlocului, pe un fundal spiritual, din lumi spirituale, dar spre care pot conduce, de asemenea, numai culorile şi sunetele şi forma. Dacă vrem să trezim din nou în omenire dispoziţia propriu-zis artistică, trebuie să ne transpunem puţin în acele vremuri vechi, în care dispoziţia de poet era dispoziţie cerească în sufletul uman. Şi atunci, dacă facem aceasta, vom primi o anumită impresie despre felul în care ne putem folosi de alte mijloace artistice, pentru a duce arta spre lumea spirituală, aşa cum trebuie ea dusă, dacă vrea să fie artă adevărată. Vedeţi dvs., simţirea noastră a devenit astăzi atât de grosolană, încât oamenii nu mai simt cum trebuie ceea ce odinioară, în nişte vremuri nu prea îndepărtate, făcea ca arta să fie artă.

Noi vedem în mediul nostru fizic imediat, o mamă cu un copil în braţe, care poartă în braţe un copil mic. O imagine extraordinar de înălţătoare, aici, pe Pământ, bineînţeles. Dar noi suntem obişnuiţi, când vedem mama cu copilul, să reţinem impresia nemijlocită a formei doar pentru un răstimp foarte scurt, pentru o clipă, să zicem. Când stăm în lumea fizică, noi suntem obişnuiţi ca în momentul următor mama să-şi ţină capul în altă atitudine decât în cel dinainte. Noi ne-am obişnuit ca, în braţele mamei, copilul să facă nişte mişcări oarecare, ne-am obişnuit ca în ceea ce avem în lumea fizică să se schimbe în

fiecare clipă ceva. Noi ne îndreptăm privirile spre Madonna Sixtină a lui Rafael. Privim mama şi copilul. O privim acum, o privim peste un ceas, o privim peste un an – nimic nu s-a schimbat. A fost fixată pe pânză clipa, nu se mişcă nici copilul, nu se mişcă nici mama. Ceea ce suntem noi obişnuiţi să reţinem o clipă în lumea pământească pare, dar numai pare, să fi încremenit în clipă. Noi nu mai simţim astăzi ceea ce a simţit Rafael în mod absolut sigur: Oare am voie să fac acest lucru? Am voie să ţin în loc o singură clipă, cu pensula mea? Nu este aceasta o minciună în lume, a ţine pe loc o singură clipă? Oare am voie să fiu atât de neadevărat încât să creez impresia că după o zi mama mai ţine copilul exact la fel cum îl ţinea în ziua precedentă? Am voie să mă aştept de la cineva ca el să lase să-i fie pusă în faţă această clipă un timp mai îndelungat? – Omului din epoca prezentă i se pare paradoxală, poate absurdă, această întrebare. Rafael a simţit-o, în mod absolut sigur. Ce a luat naştere în Rafael faţă de acest sentiment? În Rafael a luat naştere faţă de acest sentiment o îndatorire artistică: Ceea ce tu păcătuieşti împotriva realităţii, trebuie să ispăşeşti pe cale spirituală. Tu trebuie să înalţi, din timp şi spaţiu, ceea ce conţine clipa. Tu trebuie să conferi acestei clipe veşnicie. Tu trebuie, prin ceea ce pictezi pe pânză, să laşi să se presimtă ceva care nici nu poate fi pe pânză.

Vedeţi dvs., acesta e lucrul care este numit astăzi în mod abstract modul idealist de a picta al lui Rafael. Acest mod idealist de a picta al lui Rafael este justificarea sa pentru faptul că el fixează pe pânză o clipă. Ceea ce realizează el prin adâncimea culorilor, prin armonia cromatică, s-a realizat datorită faptului că din capul locului pe suprafaţa de pictat este exclusă cea de-a treia dimensiune a spaţiului, dar ea este spiritualizată. Aşa că el a înălţat în spiritual, prin modul de a aşterne culorile, ceea

ce de obicei omul vede în mod materialist, în cea de-a treia dimensiune. Prin urmare, ceea ce nu este pe suprafaţă, ceea ce se află în dosul suprafeţei, prin culoarea albastră, ceea ce se află în faţa pânzei, prin culoarea roşie, ceea ce iese afară din pânză în mod spiritual, în timp ce de obicei în lume iese în evidenţă pe cale materială cea de-a treia dimensiune – aceasta dă clipei veşnicie. Şi clipei trebuie să i se dea veşnicie. Veşnicul trebuie să lucreze din artă, altfel arta nu e artă. Am cunoscut în viaţa mea oameni care l-au urât pe Rafael, şi anume artişti care l-au urât pe Rafael. De ce? Pentru că ei nu puteau înţelege deloc acest lucru, pentru că voiau să rămână la imitarea nemijlocită a ceea ce oferă clipa, dar în clipa următoare nu mai este. Am cunoscut un asemenea om care îl ura pe Rafael, un pictor care vedea cel mai mare progres în faptul că, aşa cum spunea el, e primul care a îndrăznit să picteze la nuduri toate părţile trupului uman acoperite cu păr, ca nu cumva să păcătuiască cu ceva împotriva naturii. Putem înţelege că un om care vede în aceasta cel mai mare progres a putut ajunge să-l urască pe Rafael. Dar acest lucru dovedeşte în ce măsură e părăsită epoca noastră, în artă, de elementul propriu-zis purtător de spirit, de acel element purtător de spirit care ştie, de exemplu, în pictură, de ce trebuie să considerăm că suprafaţa este baza, prima bază în pictură. Şi perspectiva spaţială trebuie înţeleasă. A fost necesar ca în epoca noastră, dăruită cu libertate, în cea de-a cincea epocă postatlanteană, să fie înţeleasă perspectiva spaţială, care vrea, de fapt, să transpună pe suprafaţă elementul sculptural, nu pe cel pictural. Dar reală este perspectiva culorilor, care nu învinge cea de-a treia dimensiune prin scurtări şi altele asemenea şi prin puncte la distanţă, ci o învinge prin raportul spiritual-sufletesc dintre albastru şi roşu sau dintre albastru şi galben. Perspectiva bazată pe

culori, care învinge spaţiul pe cale spirituală, trebuie să fie cu adevărat cucerită în pictură. Prin asemenea lucruri, ajungem, din nou, pe tărâmul artei, la ceea ce a fost arta cândva, la ceva care apropia omenirea în mod nemijlocit de lumile spirituale.

Odinioară, când oamenii simţeau aşa, ei puteau simţi acea armonie dintre ştiinţă, religie şi artă. Omenirea trebuie să aibă din nou acest sentiment. A existat în mod real ceva din ecoul acestui sentiment în fiinţa lui Goethe. Şi mare la Goethe a fost tocmai faptul că în el a existat ceva din ecoul acestui sentiment. Omenirea, în libertatea ei, a trebuit să trăiască separat cei trei copii: ştiinţa, arta şi religia. Dar, prin aceasta, ea a pierdut profunzimea fiecăruia, în special viaţa în comuniune cu Cosmosul. Nu e nevoie decât să privim relaţia actuală dintre artă şi ştiinţă, dintre poezie şi ştiinţă, in extremis. Veţi spune, poate, că nu e necesar să merg chiar aşa, la extrem, ca să vă înfăţişez relaţia actuală, proasta legătură de înrudire, ca să spun aşa, dintre poezie, aşadar, dintre artă şi ştiinţă. Dar în aceste forme radicale extreme ni se arată întreaga legătură proastă de înrudire.

Vedeţi dvs., a existat cândva într-un oraş o adunare a naturaliştilor. La această adunare a cercetătorilor în ştiinţe naturale, oamenii au vorbit foarte serios despre marile probleme materialiste ale ştiinţei. Dvs. ştiţi, desigur, cu ce seriozitate colosală se vorbeşte la aceste adunări despre problemele ştiinţifice, cu o asemenea seriozitate încât omul o simte, de obicei, atât de mare, încât n-o poate atinge deloc cu personalitatea sa, încât nu îndrăzneşte deloc să se apropie de această seriozitate cu personalitatea sa nemijlocită. De aceea, el pune în faţa sa un pupitru; pe acesta îşi pune manuscrisul şi pe urmă citeşte sau, dacă e vorba de o adunare, participanţii îşi citesc unii altora, pe

rând, această ştiinţă serioasă. Elementul personal nu devine obiectiv. Seriozitatea acţionează atât de puternic, încât omul o aruncă afară din personalitatea sa şi o pune pe pupitru, cu o seriozitate colosală. Şi această seriozitate se vede pe toate chipurile, în asemenea adunări. Numai că, în orice caz, chipurile îţi par ca nişte imagini de oglindă ale pupitrelor, dar ele sunt extrem de serioase. Ei bine, cu ocazia acestei adunări a naturaliştilor despre care vorbesc, cineva, nu mai ştiu cine, probabil secretarul societăţii, s-a adresat şi unui colegiu de poeţi din epoca respectivă. Lor li s-a dat sarcina de a crea, pe baza artei lor poetice, poeziile care urmau să fie intercalate în timpul mesei festive a acestei adunări a naturaliştilor, între diferitele feluri de mâncare. Ei bine, domnii, poate că erau şi doamne printre ei, plecaseră de la adunarea lor serioasă de naturalişti şi mai târziu, între felurile de mâncare, a fost prezentată şi întreaga poveste, numai poezii batjocoritoare ale unei ştiinţe împotriva alteia! Vedeţi dvs., aceasta a fost proasta legătură de rudenie dintre ştiinţă şi artă. Domnii au studiat mai întâi din punctul de vedere al cunoaşterii poziţia cleştelui de la cărăbuş, cu o seriozitate colosală, sau cromozomii oului de cărăbuş, şi pe urmă a venit, între friptură şi – ce mai ştiu eu ce –, o poezie batjocoritoare la adresa unei asemenea cercetări. Mai întâi, domnii s-au scăldat într-o seriozitate colosală, după aceea au râs. Da, nu se poate spune că aici există o legătură interioară. Dvs. puteţi spune, bineînţeles, că eu n-ar trebui să menţionez asemenea cazuri extreme din civilizaţia noastră. Eu pot, totuşi, să le menţionez, pentru că e ceva caracteristic. Asemenea exemple doar arată într-un mod extrem de radical care este astăzi legătura dintre cunoaştere şi artă, adică nici o legătură. Domnii care au compus cântecele pentru masa festivă nu înţeleseseră nimic, firește, din ceea

ce îşi citiseră domnii unii altora în cursul adunării naturaliştilor. Invers poate nu prea e posibil să spui că nici stimaţii naturalişti nu au înţeles nimic din poezii. Aceasta o vor fi presupus poeţii, ce-i drept. O cred în mod absolut sigur, pentru că le-au considerat foarte profunde. Dar la asemenea poezii, de obicei, nu e prea mare lucru de înţeles, aşa că putem presupune că această prea luminată adunare însăşi va fi înţeles, în general, aceste poezii, cel puţin până la un anumit punct!

Dar acesta este lucrul cel mai important pentru epoca noastră, să se ţină seama de faptul că viaţa spirituală unitară a omenirii a fost diversificată, apărând o triadă, şi că astăzi aceasta triadă însăşi s-a dezmembrat. Există necesitatea imperioasă ca omenirea să-şi îndrepte din nou privirile spre unitate. Când un filosof speculează astăzi despre unitate şi dualitate, monism şi dualism, atunci, aş zice, se discută cu o simţire destul de neutră. Se aduc în discuţie noţiuni abstracte, prin care se afirmă una, se afirmă alta. Amândouă pot fi dovedite cu exact aceeaşi îndreptăţire. Când, în acele vremuri vechi despre care v-am vorbit astăzi, drept vremuri care s-au raportat la artă în felul schiţat aici, se vorbea, de exemplu, despre unitate şi dualitate, „douătate" cum e un cuvânt în acea vreme, sau despre unul fără un al doilea şi despre unul cu un al doilea, toate forţele sufleteşti se deschideau. Acea dispută veche, în legătură cu întrebarea dacă lumea se datorează unei forme unitare sau dacă binele şi răul sunt, în principiu, două puteri separate, acea dispută dintre monism şi dualism era în vremurile vechi o chestiune artistic-religioasă care răscolea toate forţele sufletului uman, de care omul simţea că atârnă salvarea şi fericirea sa. Faţă de lucrurile despre care astăzi omul vorbeşte cu cea mai mare indiferenţă, odinioară el simţea legate salvarea şi fericirea

sa. Dar dacă în epoca noastră nu pătrunde iar o adiere din acea dispoziţie artistic-religioasă-cognitivă a sufletului care exista odinioară, nu vom ajunge să avem un impuls real care să ducă la artă, la arta cu adevărat mare!

Dar acele vremuri mai simţeau şi altceva. Vedeţi dvs., se vorbea despre băutura soma, despre ceea ce se ştia că e lumina solară, captată de cupa argintie a Lunii, cu care omul se pătrunde sufletește pentru a înţelege, prin băutura soma, tainele Cosmosului. Se vorbea despre această băutură soma şi se ştia că omul are o comuniune sufletească directă cu Cosmosul. Sufletul are o trăire pe Pământ, dar el are, în acelaşi timp, o trăire în Cosmos, el este în acelaşi timp în sânul Cosmosului, când are asemenea trăiri. Şi, de aceea, omul simţea: Da, zeii se revelează prin stele, prin stelele fixe, care stau liniştite, prin planete, care se mişcă. Prin copiile care se formează pe Pământ de la formele create de stelele fixe şi de la mişcările planetelor, sufletul trăieşte ceva cosmic. Dacă bea băutura soma, dacă îndeplineşte jertfa în mod religios-artistic-cognitiv, sufletul le dă zeilor înapoi, o dată cu fumul de jertfă ce se înalţă, căruia îi încredinţează cuvântul religios-artistic-poetic, ceea ce le este necesar zeilor pentru a plăsmui lumea în continuare. Fiindcă omul nu a fost creat de zei în zadar, el există aici, pe Pământ, pentru ca ceea ce numai în el poate fi preparat până la capăt să fie preluat iar de zei pentru munca de plăsmuire în continuare a lumii. Da, omul există pe Pământ pentru că zeii au nevoie de om, pentru ca în el să fie gândit, simţit, voit ceea ce trăieşte în Cosmos. Atunci când omul gândeşte, simte şi voieşte în modul just ceea ce trăieşte în Cosmos, zeii iau toate acestea din nou sus şi le sădesc mai departe în alcătuirea lumii, astfel că omul participă la munca de construire a întregului Cosmos, atunci când dă înapoi, prin jertfă şi artă, ceea ce

zeii îi oferă, revelându-se prin lumile stelelor. Aşa se află omul în legătură cu mersul lumii, el trăind acest mers al lumii înrudit sufleteşte cu el.

Dacă ne pătrundem de această concepţie despre om, despre înrudirea sufletească a omului cu mersul divin-spiritual-fizic al lumii, atunci putem aplica, în orice caz, această concepţie şi asupra lumii. Da, atunci privim cunoaşterea de astăzi, care vrea să cerceteze numai ceea ce există pe Pământ şi care orientează până şi chimia cosmică numai în funcţie de ceea ce există pe Pământ, care face calculele referitoare la stele numai conform cu operaţiunile de calcul învăţate pe Pământ. Această cunoaştere, care e considerată astăzi singura ştiinţifică, are valoare numai pentru mersul Pământului însuşi. Ea încetează să mai aibă vreo valoare în măsura în care Pământul urmează să se plăsmuiască mai departe, pentru a lua forma sa de Jupiter, Venus şi Vulcan. Ceea ce se numeşte astăzi ştiinţă are doar o importanţă pământească, există numai pentru ca omul să poată deveni liber pe Pământ, dar zeii nu o pot folosi la construirea pe mai departe a lumii.

Noi am ajuns astăzi, cu gândurile noastre abstracte, la abstractizarea extremă, la cadavrul lumii spirituale. Ceea ce este expus sub formă ştiinţifică are importanţă numai pentru Pământ, acţionează pe Pământ drept element ideatic, e sfărâmat, îngropat, nu trăieşte mai departe. Şi trebuie să spunem că, atunci când Ursula Kary, bunica scriitorului *Adalbert Stifter* [Nota 13], i-a spus tânărului Stifter ceva despre amurg, aceasta aparţinea Cosmosului într-un mod mai intens decât ceea ce se poate citi despre amurg, drept cunoaştere, în cărţile de ştiinţă. Dacă luaţi la un loc tot ceea ce se spune astăzi în cărţile de ştiinţă despre razele Soarelui, care se comportă, cum se spune, aşa şi aşa, în nori, pentru a produce amurgul, dacă luaţi la un loc tot

ceea ce este prezentat drept legi ale naturii, acestea au doar o importanţă pământească. Zeii nu le sorb iarăşi de pe Pământ, pentru a le folosi în Cosmos. Bunica lui Adalbert Stifter i-a spus băiatului: Copile, ce este amurgul? Copile, când se iveşte amurgul, atunci Mama lui Dumnezeu îşi atârnă veşmintele afară, fiindcă ea are multe asemenea veşminte, pe care le atârnă în fiecare seară pe bolta cerului.

Bunica lui Adalbert Stifter l-a învăţat pe băiat că amurgul înseamnă veşmintele atârnate afară ale Mamei lui Dumnezeu. Acesta este un mod de a vorbi din care zeii pot sorbi ceva pentru munca de plăsmuire pe mai departe a lumii. Ştiinţa actuală caută să cuprindă în noţiuni, cât mai exact posibil, ceea ce este acum. Dar aceasta nu va deveni niciodată viitor, aceasta este prezent. Bunica lui Adalbert Stifter, în care mai exista mult din ceea ce trăia în sufletele vechi, a spus un lucru pentru care omul de ştiinţă al prezentului nu are bineînţeles, decât un zâmbet superior. Poate că va găsi frumos aşa ceva, dar el nu ştie nimic despre faptul că pentru Cosmos are o importanţă mai mare decât întreaga sa ştiinţă ceea ce bunica lui Adalbert Stifter l-a învăţat pe copil, că amurgul înseamnă veşmintele atârnate afară ale Mamei lui Dumnezeu. Fiindcă puterile spiritual-divine sorb aşa ceva, pentru a lucra mai departe la prezentul Cosmosului, ducându-l spre viitor. Şi, din ceea ce este utilizabil în acest fel, din ceea ce nu creează reprezentări bazate pe timp şi spaţiu, ci creează reprezentări veşnic active, a luat naştere orice artă veritabilă. Exact la fel cum se raportează la concepţia materialistă aridă aceste cuvinte ale bunicii lui Adalbert Stifter, care a făcut din el un scriitor, exact aşa se raportează ceea ce a creat Rafael în Madonna Sixtină dincolo de clipă, concepând clipa drept ceva etern, la ceea

ce vedem noi când privim, şezând pe globul pământesc fizic, mama cu copilul.

Acestea sunt lucrurile pe care am mai vrut să vi le spun, pentru a adăuga la consideraţiile anterioare ceva care, poate, a fost în măsură să le aprofundeze puţin.

CONFERINŢA A ŞASEA

Dornach, 9 iunie 1923

Astăzi aş vrea să mai adaug câte ceva la conferinţele pe care le-am ţinut aici zilele trecute. În nişte conferinţe mai vechi am vorbit adeseori despre un geniu al limbii. Şi dvs. ştiţi deja din cartea mea ***Teosofie*** că, atunci când la întâlnirile antroposofice se vorbeşte despre o entitate spirituală, se înţelege o entitate spirituală reală, aşadar, şi prin ceea ce desemnăm drept geniu al limbilor se înţelege, pentru diferitele limbi, o entitate spirituală reală, în care omul se transpune şi care, aş zice, îi dă din lumi spirituale forţa de a-şi exprima gândurile, care există în el ca entitate pământească, în primă instanţă ca moştenire moartă din lumea spirituală. De aceea, tocmai la întâlnirile antroposofice va fi foarte potrivit ca în ceea ce apare drept forme ale limbii să se caute un sens care, până la un anumit punct, chiar vine din lumile spirituale, în mod independent de om.

Am atras atenţia, de asemenea, asupra faptului că noi desemnăm într-un mod foarte ciudat elementul propriu-zis al artisticului, al frumosului, şi opusul său. Vorbim de frumos şi vorbim de opusul său, urâtul, în diferitele limbi. Dacă am desemna frumosul într-un mod absolut corespunzător felului în care desemnăm urâtul, în sensul că opusul urii este dragostea, n-ar trebui să vorbim de frumos (în germană: das Schöne), ci, de exemplu, de

drăgălaş (das Liebliche). Ar trebui să spunem atunci: drăgălaşul, urâtul (în limba germană: das Liebliche, de la lieben = a iubi, die Liebe = iubirea; das Häβliche, de la hassen = a urî, der Haβ = ura; – n. trad.) Dar noi vorbim de frumos şi urât şi facem, pornind de la geniul limbii, o deosebire importantă, prin faptul că desemnăm un lucru şi opusul său în acest fel. Frumosul, dacă îl examinăm, pentru început, în limba germană – pentru alte limbi ar trebui căutat ceva similar –, cuvântul e înrudit cu ceea ce străluceşte (în germană: das Schöne = frumosul; scheinen = a străluci – n. trad.). Ceea ce e frumos străluceşte, adică îşi aduce interiorul spre suprafaţă. Aceasta este esenţa frumosului, bineînţeles, faptul că el nu se ascunde, ci îşi duce interiorul spre suprafaţă, pentru a fi plăsmuit într-o formă exterioară. Astfel, frumos este ceea ce îşi revelează interiorul în forma sa exterioară, ceea ce străluceşte, ceea ce radiază lumină, astfel încât lumina ce radiază spre lume revelează esenţa (în limba germană, cuvântul der Schein are două sensuri: 1. aparenţă, 2. strălucire luminoasă. – n. trad.). Dacă vrem să vorbim în acest sens despre opusul frumosului, ar trebui să spunem: acesta este ceea ce se ascunde, ceea ce nu apare, ceea ce îşi reţine esenţa şi nu revelează în afară, prin învelişul său exterior, ceea ce este. Când vorbim despre frumos, noi desemnăm, aşadar, ceva obiectiv. Dacă am vorbi la fel de obiectiv despre opusul frumosului, ar trebui să-l desemnăm printr-un cuvânt care ar însemna ceea ce se ascunde, ceea ce arată spre exterior altfel decât este. Dar în acest caz noi ne îndepărtăm de realitatea obiectivă, ne îndreptăm spre ceea ce e subiectiv şi desemnăm atunci raportul nostru faţă de ceea ce se ascunde şi găsim că nu putem îndrăgi ceea ce se ascunde, că trebuie să-l urâm. Aşadar, ceea ce ne arată un alt chip decât cel adevărat este opusul frumosului. Dar noi nu-l

desemnăm, ca să spunem aşa, din acelaşi substrat originar al fiinţei noastre, îl desemnăm din afectul nostru, prin ceea ce, pentru noi, e demn de ură, pentru că se ascunde, pentru că nu se revelează.

Dacă ne aţintim astfel auzul spre limbă, atunci ni se poate revela însuşi spiritul limbii. Şi noi trebuie să ne întrebăm: Ce vrem noi, de fapt, când ne străduim, prin artă, să realizăm frumosul, bineînţeles, în sensul cel mai larg? Ce vrem noi, propriu-zis, să facem aici? Deja prin faptul că trebuie să alegem, din geniul limbii, un cuvânt care să desemneze frumosul, un cuvânt care să ne facă să ieşim din noi – când e vorba de contrariul, nu ieşim din noi, rămânem în noi, rămânem la afectele noastre, la ură –, deja prin acest fapt, că trebuie să ieşim din noi, arătăm că în frumos există o relaţie cu spiritualul din afara noastră. Fiindcă, oare ce ne apare? Ce străluceşte? Ceea ce vedem cu ajutorul simţurilor nu trebuie să ne apară, să strălucească fiindcă este aici. Ceea ce ne apare, ceea ce radiază, în lumea senzorială, ceea ce îşi manifestă prezenţa în lumea senzorială, este spiritualul. Când vorbim, aşadar, despre frumos ca frumos în mod obiectiv, noi sesizăm din capul locului frumosul artistic drept ceva spiritual, care se manifestă, care se revelează în lume prin artă. Artei îi revine datoria de a sesiza ceea ce apare, radiaţia, revelarea a ceea ce străbate lumea, ca spirit, cu urzirea şi viaţa sa. Şi orice artă adevărată caută spiritualul. Chiar atunci când – aşa cum se poate, de asemenea, întâmpla – chiar atunci când arta vrea să înfăţişeze ceva urât, respingător, ea nu vrea să înfăţişeze ceea ce este realitate senzorială respingătoare, ci spiritualul care îşi manifestă esenţa în realitatea senzorială respingătoare. Urâtul poate deveni frumos când în ceea ce este urât se revelează, apărând, spiritualul. Dar trebuie să fie aşa cum am spus, trebuie să

existe întotdeauna raportarea la spiritual, dacă e ca o operă artistică să dea impresia de frumos.

Ei bine, vedeţi dvs., să privim din acest punct de vedere o artă particulară, pictura, să zicem. Am studiat-o zilele trecute, în măsura în care pictura revelează spiritualul real prin culoarea sesizată, aşadar, prin faptul că ceva radiază, apare, străluceşte în culoare. Se poate spune că în vremurile în care omul avea o cunoaştere interioară despre elementul culoare, el s-a şi lăsat în mod just în voia geniului limbii, pentru a pune elementul cromatic în relaţie cu lumea. Dacă vă întoarceţi în urmă la vremurile vechi, în care exista o clarvedere instinctivă a acestor lucruri, veţi găsi, de exemplu, nişte metale, care sunt resimţite în aşa fel încât ele îşi revelează esenţa interioară în culoare, dar care nu au fost denumite în funcţie de ceva pământesc. Între denumirea metalelor şi aceea a planetelor este o legătură, pentru că, dacă pot să exprim aşa acest lucru, omului i-ar fi fost ruşine să desemneze drept ceva numai pământesc ceea ce se exprimă prin culoare. Culoarea era considerată ceva divin-spiritual, care doar e conferită lucrurilor pământeşti, în sensul în care v-am explicat acest lucru aici acum câteva zile. Când era simţit aurul în auriu, nu se vedea în aur doar ceva pământesc, ci în auriu se vedea Soarele ce se vesteşte din Cosmos. Aşadar, se vedea dinainte un element care depăşeşte Pământul, chiar dacă acea culoare era percepută la un obiect pământesc. De-abia când se mergea mai sus, spre lucrurile vii, lucrurilor vii li se atribuia culoarea lor proprie, pentru că lucrurile vii se apropie de spirit, aşadar, acolo are voie să strălucească, să apară şi ceva spiritual. Iar în cazul animalelor, se simţea că ele îşi au propria lor culoare, pentru că în ele apare în mod nemijlocit ceva spiritual-sufletesc.

Ei bine, dvs. vă puteţi întoarce în vremuri mai vechi, în care omul nu simţea doar în mod exterior, ci simţea în mod interior-artistic. Vedeţi dvs., aici nu se ajunge, în principiu, deloc la pictură. Nu-i aşa, a colora un copac în verde, a picta un copac – e aproape prosteşte să spui, a picta un copac. A picta un copac şi a-l colora în verde, aceasta nu e pictură, fiindcă nu e pictură deja din cauză că – oricât s-ar face şi în imitarea naturii – natura e întotdeauna, bineînţeles, mai frumoasă, mai reală. Natura e întotdeauna mai plină de viaţă. Nu există nici un motiv să imităm ceea ce există afară, în natură. Dar un pictor adevărat nici nu face aşa ceva. Pictorul adevărat foloseşte obiectul pentru a lăsa, de exemplu, să bată lumina Soarelui pe el sau pentru a observa un reflex coloristic oarecare din mediul înconjurător, pentru a prinde întreţeserea şi trăirea unul într-altul dintre luminos şi întunecat deasupra unui obiect. Aşadar, întotdeauna obiectul pe care îl pictăm dă numai ocazia pentru aceasta. Nu pictăm niciodată, să zicem, o floare din faţa unei ferestre, ci pictăm lumina care intră pe fereastră şi pe care o vedem aşa cum o vedem prin floare. Aşadar, noi pictăm, de fapt, lumina colorată a Soarelui. Pe aceasta o captăm. Iar floarea este numai ocazia de a capta această lumină.

Dacă ne apropiem, acum de om, puem face acest lucru într-un mod şi mai spiritual. A lua fruntea umană şi a o picta ca pe o frunte umană, aşa cum credem noi că vedem o frunte umană, este, de fapt, o absurditate, nu e pictură. Dar felul cum se expune o frunte umană razei de soare ce cade într-un fel sau altul, cum în lumina strălucitoare se iveşte o lumină estompată, cum joacă acolo clarobscurul, aşadar, toate lucrurile pe care le prilejuieşte obiectul, a capta toate acestea cu ajutorul culorilor şi al penelului, în aceasta constă sarcina celui ce pictează, a capta ceea ce

trece o dată cu clipa şi care trebuie pus acum de noi în legătură cu ceva spiritual.

Dacă avem o simţire picturală, atunci, când vedem, să zicem, un interior, important nu e să-l privim, de exemplu, pe omul care îngenunchează în faţa unui altar. Am vizitat odată o expoziţie, cu cineva. Şi noi am văzut un om care îngenunchea în faţa unui altar. Îl vedeam din spate. Pictorul îşi propusese să capteze lumina solară ce pătrundea printr-o fereastră, exact aşa cum cădea ea pe spatele omului. Ei bine, cel care mă însoţea a spus: Aş prefera să vedem omul din faţă! – Ei bine, nu-i aşa, aici este vorba numai de un interes material, nu de un interes artistic. El voia ca pictorul să fi înfăţişat ce fel de om era acela. Dar avem o îndreptăţire să facem acest lucru numai dacă vrem să exprimăm ceea ce trebuie să fie perceput prin culoare. Dacă vreau să înfăţişez un om bolnav, culcat în patul lui, având o anumită boală, şi studiez culoarea feţei pentru a prinde felul cum transpare boala prin senzorial, atunci aşa ceva poate fi artistic. Sau dacă vreau să arăt, să zicem, în totalitate, în ce măsură se revelează, se manifestă întregul Cosmos la incarnatul uman, în culoarea cărnii umane, şi acest lucru poate fi artistic. Dar dacă îl copiez pe dl. Lehmann, aşa cum stă el culcat în faţa mea – în primul rând, că n-o să reuşesc, nu-i aşa, iar, în al doilea rând, aceasta nu este o sarcină artistică, fiindcă artistic e felul cum cad pe el razele Soarelui, cum e abătută lumina din cauză că el are nişte sprâncene stufoase. Aşadar, acesta este esenţialul, cum acţionează lumea întreagă asupra fiinţei pe care o pictez. Iar mijlocul prin care realizez acest lucru e clarobscurul, e culoarea, e fixarea unei clipe, care, de fapt, trece, şi pentru fixarea căreia eu îmi iau dreptul, în felul prezentat ieri.

În vremuri care nu sunt chiar atât de îndepărtate de ale noastre, asemenea lucruri erau simţite neapărat, nimeni nu şi-ar fi putut imagina că o Maria, o Mamă a lui Dumnezeu, ar putea fi pictată fără un chip transfigurat, adică fără un chip care e copleşit de lumină şi care iese din dispoziţia umană obişnuită prin faptul că e copleşit de lumină. Nimeni nu şi-ar fi putut-o reprezenta altfel decât într-un veşmânt roşu, cu mantia albastră, fiindcă numai aşa Mama lui Dumnezeu poate fi transpusă în mod just în viaţa pământească, în veşmântul roşu, cu toate aspectele emoţionale din lumea pământească, în mantia albastră – sufletescul, care ţese în jurul ei împreună cu spiritualul, iar, pe chipul transfigurat, ceea ce e spiritualizat, ceea ce e copleşit de lumină, drept revelarea spiritului. Dar acest lucru nu e prins în mod just în formă artistică până când încă doar îl simţim aşa cum am spus eu acum. Acum eu l-am transpus, aş zice, în sfera neartisticului. Îl simţim în mod artistic de-abia în clipa în care creăm din roşu, din albastru şi din lumină, trăind lumina în raportul ei faţă de culori şi de întuneric, drept o lume în sine, în aşa fel încât să nu mai avem, propriu-zis, decât culoare, şi culoarea să ne spună atât de mult că din culoare şi din clarobscur poate fi pictată Fecioara Maria.

În orice caz, atunci trebuie să ştii să trăieşti împreună cu culoarea, culoarea trebuie să fie pentru noi ceva cu care trăim. Culoarea trebuie să fie pentru noi ceva care s-a emancipat de greutatea materiei. Fiindcă greutatea materiei se opune culorii, când vrem s-o folosim în mod artistic. De aceea, este contrar întregii picturi să pictezi cu culori de pe paletă. Acestea devin întotdeauna în aşa fel încât mai au încă o greutate, după ce le-am pus pe pânză. Şi, de altfel, cu culoarea de pe paletă nu putem trăi. Putem trăi numai împreună cu culoarea lichidă. Iar în viaţa care se

dezvoltă între om şi culoare, când el are culoarea în stare lichidă, şi în acea relaţie deosebită pe care el o are când pune culoarea lichidă pe hârtie, se dezvoltă o viaţă a culorilor, atunci percepem cu adevărat din sânul culorii, atunci lumea se naşte din culoare. Pictura ia naştere de-abia atunci când în culoare percepem ceea ce străluceşte, ceea ce se revelează, ceea ce radiază, drept ceva viu, şi când creăm, de-abia din viul care străluceşte, ceea ce trebuie creat pe hârtie. De aici ia naştere de la sine o lume. Fiindcă, dacă dvs. înţelegeţi culoarea, înţelegeţi un ingredient al întregii lumi.

Vedeţi dvs., *Kant* a spus odată: Daţi-mi materie, şi eu vă voi face din ea o lume [Nota 14]. – Ei bine, dvs. aţi fi putut să-i tot daţi materie, puteţi fi absolut siguri că el n-ar fi făcut din ea nici o lume, fiindcă din materie nu poate fi făcută o lume. Dar deja este posibil, cu mult mai mult, să facem o lume din instrumentul tălăzuitor al culorilor. Din ele deja poate fi creată o lume, pentru că fiecare culoare îşi are relaţia ei nemijlocită, de înrudire personală, aş zice, cu o spiritualitate oarecare a lumii. Şi, cu excepţia începuturilor elementare care se fac în impresionism etc., şi mai ales în expresionism, dar care sunt doar nişte începuturi, azi s-a pierdut cu totul noţiunea de a picta, activitatea de a picta, într-o măsură mai mare sau mai mică, din cauza materialismului general al epocii. Fiindcă astăzi, în majoritatea cazurilor, nu se pictează, ci se copiază diferite figuri, printr-un fel de desen, şi apoi se colorează suprafaţa. Dar acestea sunt nişte suprafeţe colorate, nu e ceva pictat, născut din culoare şi din clarobscur.

Nu avem voie, în orice caz, să înţelegem lucrurile în mod greşit. Dacă cineva se înfurie şi cârpăceşte, pur şi simplu, culorile una lângă alta, crezând că a nimerit astfel ceea ce am numit depăşirea desenului, acela să ştie că nu a

nimerit absolut deloc ceea ce am vrut eu să spun. Fiindcă, vorbind despre depășirea desenului, eu nu am vrut să spun că nu trebuie să mai avem nici un fel de desen, ci doar că desenul trebuie creat din culoare, trebuie făcut să se nască din culoare. Iar culoarea ne dă, fără îndoială, desenul, trebuie numai să știm să trăim în culoare. Această viață în culoare îl face apoi pe artist să facă abstracție de tot restul lumii și să-și nască operele de artă din elementul culoare.

Vă puteți întoarce, de exemplu, la tabloul lui *Tizian* "Înălțarea la cer a Mariei". Aveți aici o operă de artă, aș zice, la limita vechiului principiu artistic. Aici nu mai există acea trăire vie a culorii, pe care o mai aveam la Rafael, dar mai ales la Leonardo, dar aici mai există un fel de tradiție, care cere să nu ieșim chiar atât de mult din această viață în culoare. Încercați o dată să trăiți această "Înălțare la cer a Mariei" de Tizian. Dacă o priviți, vă puteți spune că aici țipă verdele, țipă roșul, albastrul. Dar priviți apoi fiecare culoare în parte. Dacă luați vorbirea împreună, aș zice, a diferitelor culoril, chiar și la Tizian, mai aveți încă o senzație a felului cum trăia el în culoare și cum obține el cu adevărat, în acest caz, toate trei lumile din culoare. Jos – apostolii, care sunt martori la evenimentul înălțării la cer a Mariei. Încercați să vedeți cum creează el din culoare. Vedem la culori că ele sunt încătușate de Pământ, dar nu simțim nici un fel de greutate a culorilor, ci simțim numai că ele sunt întunecate, în partea de jos a tabloului pictat de Tizian, și în faptul că ele sunt întunecate trăim încătușarea de Pământ a apostolilor. În întregul fel de a trata cromatic figura Mariei trăim lumea intermediară. În partea de jos, ea mai are legătură cu Pământul. Încercați să vedeți în tablou, dacă aveți ocazia, cum culorile întunecate, estompate, de jos, trec în culorile Mariei și cum, apoi, devine predominantă lumina, cum lumea cea mai de sus,

împărăţia a treia, primeşte deja în plină lumină, aş zice, capul Mariei, învăluindu-l plenar în lumină, ridicând capul spre cer, în timp ce picioarele mai sunt încătuşate în partea de jos, prin culoare. Încercaţi să vedeţi cum lumea de jos, lumea de mijloc şi lumea înalturilor cereşti, această primire a Mariei de către Dumnezeu-Tatăl, e cu adevărat ordonată în trepte prin trăirea interioară a culorii. Vă puteţi spune, ca să înţelegeţi acest tablou, că trebuie să uitaţi tot restul şi să priviţi tabloul numai din punctul de vedere al culorii, fiindcă din culoare a fost scoasă aici alcătuirea în trei trepte a lumii, nu pe calea gândirii, nu în mod intelectualist, ci în mod absolut artistic. Şi putem spune: Este cu adevărat aşa, pentru a picta e necesar să percepem, în clarobscur şi culoare, această lume a aparenţei ce luminează, a revelării de sine ce străluceşte, ca să desprindem, pe de o parte, ceea ce este pământesc-material, ca să desprindem artisticul de acest pământesc-material şi să nu-l lăsăm, totuşi, să se înalţe în spiritual. Fiindcă, dacă l-am lăsa să se înalte în spiritual, nu ar mai fi aparenţă, atunci ar fi înţelepciune. Dar înţelepciunea nu mai e artă, înţelepciunea îl înalţă deja în împărăţia lipsită de formă a divinului.

Am spune, de aceea: La artistul adevărat, care zugrăveşte ceva de felul a ceea ce pictează Tizian în tabloul "Înălţarea la cer a Mariei", avem sus sentimentul, când privim această primire a Mariei, mai bine zis, a capului Mariei, de către Dumnezeu-Tatăl, că acum nu e voie să se meargă mai departe cu tratarea luminii. E tocmai pe muchie de cuţit. În momentul în care vrei să mergi mai departe, cazi în intelectualism, adică în neartistic. Aici nu e voie să se mai facă nici o trăsătură de penel, aş zice, dincolo de ceea ce e sugerat numai prin lumină, nu prin contur. Căci în momentul în care se trece prea mult spre contur,

totul devine intelectualist, adică neartistic. Înspre partea de sus, tabloul este astfel alcătuit încât există pericolul de a deveni neartistic. Pictorii de după Tizian au şi căzut imediat în prada acestui pericol. Priviţi îngerii pictaţi până la Tizian. Nu-i aşa, dacă ne înălţăm privirea în regiunea cerească, ajungem la îngeri. Încercaţi să vedeţi cu câtă grijă se evită aici ieşirea din domeniul culorii. Aici încă vă mai puteţi pune întrebarea, în epoca lui Tizian, într-un anumit sens, şi la Tizian, dacă vreţi: Oare aceştia n-ar putea fi şi nişte nori? – Dacă nu vă puteţi pune această întrebare, dacă nu puteţi fi încă măcar nesiguri între această existenţă şi aparenţă, dacă ajungeţi cu totul în existenţă, în existenţa spiritualului, atunci totul încetează să mai fie artă.

Dacă ajungeţi dincoace, în secolul al 17-lea, situaţia se schimbă imediat. Aici materialismul îşi spune cuvântul până şi în modul de a înfăţişa spiritualul. Aici îi vedeţi pe toţi acei îngeri care, aş zice, sunt pictaţi cu o anumită vervă, nu artistică, ci rutinată, în toate micşorările posibile, despre care nu mai puteţi întreba: Oare n-ar putea fi şi nişte nori? – Da, aici lucrează deja reflecţia logică, aici arta încetează deja.

Şi iarăşi, dacă îi privirţi pe apostolii din partea de jos, veţi avea sentimentul că în "Înălţarea la cer a Mariei" este artistică, de fapt, numai Maria. În partea de sus începe pericolul de a se trece la înţelepciunea pură, la ceea ce e lipsit de formă. Dacă reuşim să facem acest lucru, dacă reuşim să mai păstrăm ceea ce e lipsit de formă, astfel încât el să fie lipsit de formă, atunci aceasta va fi, pe de o parte, spre unul din poli, desăvârşirea artistică, fiindcă este o artă îndrăzneaţă, fiindcă îndrăznim să înaintăm până lângă abisul unde arta încetează, unde lăsăm culorile să fie şterse de lumină, unde, dacă am vrea să mergem mai departe, nu am putea decât să începem să desenăm. Dar a desena nu înseamnă a picta.

Aşadar, acolo sus ne apropiem de ceea ce e plin de înţelepciune. Şi cineva e un artist cu atât mai mare cu cât face să intre mai mult în senzorial ceea ce e plin de înţelepciune, cu cât el are mai mult posibilitatea, dacă îmi daţi voie să mă exprim iarăşi în mod concret, ca îngerii pe care îi pictează să poată fi luaţi, totuşi, drept nişte nori adunaţi ghem, care licăresc în lumină, într-un fel sau altul etc.

Dacă trecem însă de la partea de jos a tabloului mai departe, spre ceea ce este, propriu-zis, frumos, spre Maria însăşi, care se înalţă cu adevărat, plutind, spre tărâmul înţelepciunii, atunci vedem că Tizian este în măsură să o facă frumoasă, pentru că ea nici n-a sosit, ci doar pluteşte pe sus. Toate acestea apar în aşa fel încât avem sentimentul că, dacă se mai avântă puţin în sus, trebuie să aungă în sfera înţelepciunii. Aici arta nu mai are nimic de spus. Dar dacă vom coborî încă puţin, ajungem la apostoli, iar despre apostoli eu v-am spus: Artistul caută, prin felul cum aşterne culorile, să înfăţişeze încătuşarea de Pământ a apostolilor. – Dar aici el ajunge la un alt pericol. Dacă ar picta-o pe Maria sa încă ceva mai jos, el n-ar putea s-o înfăţişeze în frumuseţea ce se susţine singură din interior, fiindcă, dacă Maria s-ar afla puţin mai jos – scopul n-ar putea fi întrevăzut –, dacă ar sta printre apostoli, ei bine, atunci ea nu ar putea să arate aşa cum arată, la mijloc, între cer şi Pământ. N-ar putea să arate absolut deloc aşa. Fiindcă, vedeţi dvs., jos stau apostolii, în culorile lor brune, în grupul lor Maria nu se potriveşte deloc. Fiindcă nu ne putem opri la faptul că, aici jos, apostolii au în ei greutate pământească. Trebuie să survină cu totul altceva. Acum începe să intre în acţiune cu putere şi elementul desenului. Tocmai la tabloul lui Tizian pe care îl caracterizăm acum puteţi vedea cum desenul intră puternic în acţiune. De ce oare?

Ei bine, în brun, care iese deja, propriu-zis, din sfera culorii, nu mai poate fi zugrăvit frumosul, ca în figura Mariei, aici trebuie înfăţişat ceva care nu mai cade chiar în sfera frumosului. Şi acest ceva trebuie să fie frumos prin faptul că în el se revelează altceva, care, acela, de fapt, e frumos. Vedeţi dvs., dacă Maria s-ar afla acolo, jos, sau dacă Maria s-ar afla printre apostoli, pictată în aceleaşi culori, acest lucru ar fi, propriu-zis, jignitor. Ar fi groaznic de jignitor. Mă refer acum numai la acest tablou, nu spun că pretutindeni unde Maria e situată pe Pământ trebuie să fie ceva jignitor din punct de vedere artistic, dar în acest tablou ar fi ca un pumn în obraz pentru acela care ar privi tablozul cu ochi de artist, dacă Maria ar sta acolo, jos. De ce? Vedeţi dvs., dacă Maria ar sta acolo, jos, pictată în culorile apostolilor, ar trebui să spunem că ea ar fi zugrăvită de artist drept virtuoasă. Aşa îi zugrăveşte el, într-adevăr, pe apostoli. Noi nu putem avea nici o altă reprezentare decât reprezentarea că apostolii îşi înalţă privirile cu sufletul lor virtuos. Dar nu avem voie să spunem acest lucru despre Maria. La ea, e ceva atât de firesc, de la sine înţeles, încât nu avem voie să-i exprimăm virtutea. Ar fi exact ca şi cum am încerca să-l înfăţişăm pe Dumnezeu drept virtuos. Acolo unde ceva este de la sine înţeles, acolo unde el devine fiinţarea însăşi, acolo acest ceva nu are voie să fie înfăţişat doar în aparenţa sa exterioară. De aceea, Maria trebuie să se înalţe în zbor, să fie într-o regiune unde ea e mai presus de virtute, acolo unde, în ceea ce apare în culoare, nu se poate spune despre ea că e virtuoasă, la fel de puţin pe cât se poate spune că Dumnezeu e virtuos. El poate fi, cel mult, virtutea însăşi. Dar aceasta este deja o propoziţie abstractă, merge deja în direcţia filosofiei. Ea nu are nimic de-a face cu arta. Dar, în cazul apostolilor din partea de jos a tabloului, lucrurile

sunt de-aşa natură că ne obligă să spunem: Aici artistul reuşeşte să-i zugrăvească, prin însuşi modul de a folosi culorile, în apostoli, pe oamenii virtuoşi.

Să încercăm din nou să ne apropiem de înţelegerea problemei apelând la geniul limbii. Virtute, ce înseamnă a fi virtuos? A fi virtuos înseamnă, de fapt, a fi vârtos, a fi destoinic, a fi bun la ceva; căci cuvântul virtute are legătură cu verbul "a fi bun la ceva". (În germană die Tugend = virtute; taugen = a fi bun la ceva. În românește, avem alăturarea dintre virtute şi vârtute, arhaism care înseamnă destoinicie). A fi destoinic, a fi bun la ceva, a putea fi de folos într-o anumită situaţie, aceasta înseamnă a fi la înălţimea acelei situaţii, a fi în stare de acel lucru, aceasta înseamnă a fi virtuos. Dar esenţialul este, firește, în ultimă instanţă, ce se înţelege într-un anumit contex prin "virtuos", aşa cum a arătat, de exemplu, şi Goethe, care vorbeşte de o triadă: înţelepciune, aparenţă şi putere, iată ce înseamnă virtute în acest sens. Aparenţă = frumosul, arta. Înţelepciune = ceea ce devine cunoaştere, cunoaştere lipsită de formă. Putere = ceea ce este cu adevărat destoinic, ceea ce poate să facă un lucru, a cărui activitate înseamnă ceva.

Vedeţi dvs., această triadă a fost venerată astfel din cele mai vechi timpuri. Eu am putut înţelege când cineva mi-a spus odată, cu mulţi ani în urmă, că deja s-a săturat să-i tot audă pe oameni vorbind despre adevăr, frumos şi bine, fiindcă oricine vrea să rostească o frază, o frază idealistă, vorbeşte despre adevăr, frumos şi bine. Dar noi putem face trimitere în trecut, la nişte vremuri mai vechi, în care aceste lucruri erau trăite cu toată participarea umană, cu tot interesul sufletului uman. Şi pe urmă, aş zice, vedem, în modalitatea frumosului, a artisticului, în tabloul lui Tizian, vedem sus înţelepciunea, dar încă nu numai

înţelepciune, ci aşa cum străluceşte ea fiind încă artistică, fiind pictată. La mijloc, frumuseţea, iar jos, destoinicia. Acum ne este îngăduit să ne întrebăm puţin despre destoinicie, care este entitatea ei interioară, sensul şi importanţa ei. Dacă mergem pe urmele acestor lucruri, dăm, datorită geniului limbii, de profunzimea sufletului limbii, care lucrează printre oameni. Dacă pornim la treabă numai în mod exterior, s-ar putea să ne aducem aminte întâmplarea cu un om diform, care s-a dus odată la o biserică şi a ascultat o predică, în care predicatorul explica, într-un mod bombastic, exterior, credincioşilor săi, că orice lucru este în lume, conform cu ideea sa, bun, frumos şi adecvat scopului. Omul diform aşteptă afară, la uşa bisericii, şi când predicatorul ieşi afară, îl întrebă: Aţi spus că orice lucru pe lume este, conform cu ideea sa, bun, oare şi eu sunt bine făcut? Atunci pastorul zise: Pentru un om diform, eşti foarte bine făcut! – Ei bine, nu-i aşa, când cineva observă lucrurile în acest mod exterior, el nu va pătrunde în profunzime. Căci felul nostru actual de a privi lucrurile procedează pe nenumărate tărmuri în acest mod exterior. Oamenii se îndoapă astăzi cu asemenea caracteristici exterioare, în special cu asemenea definiţii exterioare, şi habar nu au că se învârt în cerc cu ideile lor.

La omul virtuos nu e vorba de faptul că el e bun, în general, la ceva, ci de faptul că el e bun la ceva spiritual, că el se transpune, ca om, în lumea spirituală. Este virtuos în sensul just al cuvântului acela care este un om întreg prin faptul că realizează spiritualul, nu doar îl revelează, ci îl realizează, prin voinţă. Dar aici ajungem într-o zonă care, ce-i drept, e situată şi în om, care merge şi înspre religie, dar nu mai e situată pe tărâmul artei, care e situată cel mai puţin pe tărâmul frumosului. Totul, în lume, e plăsmuit sub formă polară. De aceea, tocmai în legătură cu tabloul lui

Tizian putem spune: Înspre partea de sus, el se expune, fără discuţie, pericolului de a ieşi din sfera frumosului, acolo unde merge dincolo de Maria. Aici, el se află lângă abisul înţelepciunii. Înspre partea de jos, el se află lângă celălalt abis. Fiindcă, de îndată ce înfăţişăm ceva care ţine de virtute, ceva ce omul trebuie să realizeze din spiritual prin propria sa entitate, ieşim iarăşi din sfera frumosului, a artisticului. Dacă încercăm să-l pictăm pe omul cu adevărat virtuos, avem voie s-o facem numai caracterizând cumva virtutea în aparenţa sa exterioară, în contact cu viciul, dacă vreţi. Dar zugrăvirea artistică a virtuţii nu mai este, propriu-zis, artă, în epoca noastră este deja o ieşire din sfera artei.

Dar unde nu avem, în epoca noastră, o ieşire din sfera artei, când situaţiile de viaţă sunt redate, aş zice, într-un mod pur naturalist, fără să fie prezentă în mod real legătura cu spiritualul. Fără această legătură cu spiritualul, nimic nu e artă. De aceea există în epoca noastră impresionism şi expresionism, tendinţa de a se întoarce la spiritual. Chiar dacă în multe cazuri încercările sunt stângace, chiar dacă în multe cazuri nu avem decât un început, este, totuşi, mai mult decât ceea ce se realizează folosindu-se modelul, într-un mod naturalist brut. Iar dacă dvs. concepeţi în acest fel noţiunea de frumos artistic, atunci veţi putea găsi un loc şi pentru elementul tragic, veţi putea înţelege, în general, tragicul, cu intervenţia sa artistică în lume.

Omul care se orientează după gânduri, care îşi conduce viaţa în mod intelectualist, nu poate fi niciodată tragic. Iar omul care trăieşte în mod absolut virtuos, nici el, de fapt, nu poate deveni niciodată tragic. Poate deveni tragic omul care înclină într-un fel oarecare spre demonic, adică spre spiritual. O personalitate, un om, începe să

devină tragic de-abia când în el e prezent demonicul, într-un fel oarecare, în sens bun sau în sens rău. Noi ne aflăm astăzi în era omului pe cale de a deveni liber, când omul ca om demonic este, propriu-zis, un anacronism. Acesta este întregul sens al epocii a cincea postatlanteene, că omul iese din sfera demonicului, devenind treptat un om liber. Dar, pe măsură ce omul devine un om liber, încetează, ca să zicem așa, posibilitatea tragicului. Dacă studiați vechile figuri tragice, încă și majoritatea personajelor tragice din dramele shakespeariene, găsiți demonismul interior, care duce la tragic. Acolo unde omul este forma de manifestare a ceva demonic-spiritual, acolo unde demonic-spiritualul radiază prin el, unde omul devine, aș zice, mediumul demonicului, acolo a fost posibil tragicul. În acest sens, tragicul va trebui să dispară, într-o măsură mai mare sau mai mică, pentru că omenirea devenită liberă trebuie să se se desprindă din demonic. Astăzi ea încă nu face acest lucru. Ci tocmai că ea cade cu adevărat în demonic.

Aceasta este marea sarcină a epocii, misiunea epocii, ca oamenii să iasă din sfera demonicului și să intre tot mai mult în sfera libertății. Dar dacă ne eliberăm de demonii interiori, drept acele figuri care fac din noi niște personalități tragice, cu atât mai puțin ne vom elibera de demonicul exterior. Fiindcă, în clipa în care omul intră în legătură cu lumea exterioară, începe și pentru omul modern ceva de natură demonică. Gândurile noastre trebuie să devină tot mai libere și mai libere. Și atunci când, așa cum am descris în cartea mea "Filosofia libertății", gândurile devin impulsuri pentru voință, atunci și voința devine liberă. Acestea sunt și elementele polar opuse care pot deveni libere, gândurile libere, voința liberă. Dar între una și alta se află restul omenescului, care are legătură cu karma. Și, exact la fel cum demonicul a dus

odinioară la tragic, la omul modern trăirea karmei va duce la tragismul interior cel mai adânc. Dar tragedia va putea înflori numai dacă oamenii vor trăi karma. Cât timp rămânem la gândurile noastre, putem fi liberi. Când îmbrăcăm gândurile în cuvinte, cuvintele nu ne mai aparţin nouă. Câte nu poate deveni un cuvânt pe care l-am rostit! El e auzit de celălalt om. Şi acesta îl învăluie în alte afecte, în alte sentimente. Cuvântul trăieşte mai departe. Când cuvântul zboară prin intermediul oamenilor epocii prezente, el devine o putere, care a pornit însă din om. Aceasta e karma lui, prin care el e legat de lume şi care se poate descărca din nou asupra lui. Şi aici, prin cuvântul care îşi duce existenţa lui proprie, pentru că el nu ne aparţine nouă, pentru că aparţine geniului limbii, poate lua naştere tragicul. Vedem tocmai astăzi omenirea predispusă pretutindeni la situaţii tragice din cauză că supraapreciază limba, din cauză că supraapreciază cuvântul. Popoarele se împart după limbi, vor să se împartă după limbi. Acest lucru creează baza unui tragic uriaş, care se va năpusti încă în acest secol asupra Pământului. E tragicul karmei. Dacă putem vorbi despre tragicul devenit anacronic drept tragic al demonologiei, despre tragicul viitorului trebuie să vorbim ca despre tragicul karmei.

Arta e veşnică, formele ei se schimbă. Şi, dacă luaţi în considerare acest lucru, faptul că din direcţia artei există pretutindeni o legătură cu spiritualul, veţi înţelege că arta este, totuşi, ceva prin care omul se transpune, atunci când desfăşoară o activitate artistică, dar şi atunci când savurează opere de artă, în lumea spirituală. Cine este un artist adevărat, îşi poate crea tabloul într-un pustiu singuratic. Lui îi este indiferent care dintre oamenii de pe Pământ îi vede tabloul, sau dacă, în general, îl vede cineva, fiindcă el a creat într-o altă tovărăşie, într-o tovărăşie

spiritual-divină. Nişte zei i-au privit peste umăr. El a creat în tovărăşia zeilor. Ce-i pasă artistului adevărat dacă tabloul lui e admirat sau nu de vreun om. De aceea, poţi fi artist adevărat în cea mai deplină singurătate. Dar, pe de altă parte, nu poţi fi artist fără a pune în mod real în lume, pe care o priveşti atunci tot în spiritualitatea ei, propria ta creaţie, în aşa fel încât aceasta să trăiască în lume. Ea creaţia, trebuie să trăiască în spiritualitatea lumii, creaţia pe care tu o pui în lume. Dacă cineva uită de această legătură spirituală, atunci şi arta se transformă, dar ea se transformă, într-o măsură mai mare sau mai mică, în ne-artă.

Vedeţi dvs., omul poate desfăşura o activitate de creaţie artistică numai dacă opera sa se află în contextul lumii. De acest lucru erau conştienţi acei artişti vechi care şi-au pictat tablourile, de exemplu, pe pereţii bisericilor, pentru că pe atunci acele tablouri erau nişte călăuze pentru credincioşi, pentru adepţi, pe atunci artiştii ştiau că opera e integrată în viaţa pământească, în măsura în care această viaţă pământească e impregnată de spiritual.

Aproape că nu ne putem imagina ceva mai rău decât faptul că artiştii, în loc să creeze pentru un asemenea scop, creează pentru expoziţii. De fapt, nimic nu e mai îngrozitor decât să treci printr-o expoziţie de pictură sau de sculptură, unde sunt agăţate sau expuse unele lângă altele cele mai diferite lucruri, fără nici o legătură între ele, unde este absolut lipsit de sens ca unul să stea lângă celălalt. Prin faptul că pictura a trecut de la pictura destinată bisericii la pictura destinată casei pentru tablouri, deja aici ea şi-a pierdut sensul adevărat. Când se pictează ceva pe pereţii unor încăperi, ne mai putem reprezenta, măcar, că privim printr-o fereastră şi că ceva ce vedem se află afară, dar deja nu mai e nimic. Dar a picta acum pentru expoziţii!

Nici nu mai putem vorbi mai departe despre acest lucru! Nu-i așa, o epocă în care expozițiile reprezintă ceva, o epocă în care ele sunt considerate posibile, a pierdut legătura cu arta. Şi dvs. vedeți, pur și simplu, din acest fapt, câte mai trebuie să se întâmple în domeniul culturii spirituale pentru a se regăsi calea înapoi, spre artisticul spiritual. Expoziția, de exemplu, trebuie neapărat depășită. La câte un artist există, desigur, repulsia față de expoziții, dar noi trăim astăzi într-o epocă în care un om singur nu prea poate face mare lucru, pentru că judecata unui singur om este înăbușită de o concepție despre lume care, la rândul ei, îi impregenază pe oameni în libertatea lor, în deplina lor libertate, la fel cum, în nişte vremuri mai nelibere, concepţiile despre lume i-au impregnat pe oameni şi au dus la apariţia unor culturi adevărate, în timp ce noi, astăzi, nu avem culturi adevărate.

Dar o concepţie spirituală despre lume trebuie să manifeste interesul cel mai înalt pentru edificarea unor culturi adevărate şi, o dată cu aceasta, pentru crearea unor opere cu adevărat artistice.

CONFERINŢA A ŞAPTEA
ANTROPOSOFIE ŞI ARTĂ

Kristiania (Oslo), 18 mai 1923

În cadrul concepţiei antroposofice despre lume trebuie să se sublinieze mereu faptul că prin ea se naşte conştienţa izvorului unic al artei, religiei şi ştiinţei. În cadrul acestei concepţii despre lume se subliniază adesea că în vremurile mai vechi din evoluţia omenirii nici n-au existat religie, artă şi ştiinţă în mod separat, că a existat numai o unitate a acestora trei. Unitatea celor trei era cultivată în misterii. Misteriile erau, propriu-zis, o unire între ceea ce numim azi şcoală şi biserică şi instituţie de

artă. Fiindcă ceea ce era oferit în misterii nu era spus în mod unilateral, prin cuvânt. Cuvântul, care era resimţit, atunci când iniţiatul îl rostea, drept cuvânt al cunoaşterii, care era resimţit atunci drept revelaţie venită din Spiritul însuşi, era însoţit de săvârşirea unor acte cultice, a unor acte sfinte, care dezvăluiau în faţa credincioşilor, sub formă de imagini grandioase, ceea ce se vroia a fi vestit prin cuvânt.

Şi astfel, ceea ce era vestit prin cunoştinţe pământeşti era însoţit de săvârşirea unor acte cultice religioase, prin care se oglindea sub formă de imagini, în faţa ochilor celor ce priveau şi ascultau, ceea ce ei presimţeau şi, poate, chiar vedeau, drept evenimente, drept realităţi ale lumilor suprasensibile. Religia şi cunoaşterea lucrau ca o unitate. Dar în această redare, în această redare sub formă de imagini a suprasensibilului fusese introdus frumosul, artisticul, în aşa fel încât actul cultic şi imaginea cultică erau în acelaşi timp expresie artistică, revelaţie artistică. Omul simţea în misterii frumosul artistic. El era stimulat în voinţa sa prin impulsurile religioase care erau date în actele cultice şi el era iluminat interior prin cuvântul care însoţea actul cultic frumos, artistic. El era iluminat interior în ceea ce priveşte cunoaşterea sa. O conştienţă a acestei unităţi ca de surori, aş zice, între religie, ştiinţă şi artă trebuie să existe întotdeauna în orice studiere şi cercetare antroposofică adevărată a lumii. Şi acest lucru nu rezultă doar în mod artificial, ci într-un mod absolut firesc, de la sine înţeles.

Când omul se dăruieşte cunoaşterii în sensul ştiinţei actuale intelectualist-materialiste, el încearcă să înţeleagă lumea prin gânduri, pe calea cunoaşterii. Până la urmă, el are o sumă de gânduri, care îi prezintă fenomenele lumii, fiinţele din natură, sub formă de idei, sub formă de

reprezentări. Ei bine, tocmai în cadrul ultimei epoci, al epocii propriu-zis intelectulist-materialiste, o caracteristică a celor ce se dăruiau cunoașterii a fost faptul că ei s-au înstrăinat din punct de vedere interior, într-o măsură mai mare sau mai mică, de simțirea artistică. Când cineva se dăruiește științei obișnuite din zilele noastre, el se dăruiește gândurilor moarte și chiar caută, în fenomenele naturii, gânduri moarte. Tot ceea ce numim istoria naturii, considerând-o mândria științei noastre, reprezintă un ansamblu de gânduri care sunt cadavrele a ceea ce a fost sufletul nostru înainte de a fi coborât din existența suprapământească în cea senzorială.

Vedeți dvs., preastimații mei auditori, când vedem cadavrul unui om, noi știm din forma lui că el nu ar fi putut fi adus la această formă doar prin acțiunea unor legi ale naturii, așa cum le cunoaștem, că el a murit mai întâi. El a fost mai întâi viu, apoi a murit și astfel a devenit un cadavru. Adevăratul cunoscător știe că gândurile sale, care există în el, sunt cadavrele acelei entități sufletești vii în care a trăit înainte să fi coborât pe Pământ. Gândurile noastre pământești sunt cadavrele vieții noastre sufletești prepământești. De aceea sunt gândurile noastre abstracte, pentru că sunt niște cadavre. Și, pe măsură ce, în ultimele secole, aceste gânduri abstracte au fost îndrăgite din ce în ce mai mult – ele s-au încuibat și în întreaga noastră practică –, oamenii au devenit din ce în ce mai asemănători acestor gânduri abstracte ale lor. În special cei de formație științifică, cei cu erudiție științifică, au devenit asemănători cu gândurile lor abstracte în întreaga lor viață sufletească, tocmai în viața lor sufletească superioară. Cu cât ne cufundăm mai mult în niște gânduri pur abstracte, cu atât ne înstrăinăm mai mult de artă, fiindcă arta vrea viul, iar gândurile sunt moarte.

În suflet apare starea diametral opusă atunci când omul se adâncește cu adevărat în cunoașterea antroposofică. Dacă în cazul cunoașterii abstracte bazate pe intelect apare, după un anumit timp, nevoia de a cunoaște totul numai într-un mod foarte logic şi de a explica arta însăşi în mod logic, în cazul cunoașterii antroposofice apare, după un anumit timp, nevoia de artă. Fiindcă această cunoaștere antroposofică, dacă este autentică, duce într-un anumit punct, în care ne spunem: Da, ceea ce tu cuprinzi cu gândurile tale nu e deloc realitatea întreagă, vie, tu mai ai nevoie şi de altceva. Şi astfel, pentru că, în cunoașterea antroposofică, întreaga viaţă sufletească rămâne vie, ea nu e ucisă prin gânduri moarte, curentul ne duce dincolo, spre nevoia de a simți lumea în mod artistic şi de a trăi lumea în mod artistic. Când trăim în gândurile abstracte, moarte, arta devine pentru noi, totuşi, un fel de lux, pe care oamenii şi-l procură, pe baza iluziilor şi viselor lor, drept adaos la viaţă. Când cunoaştem în mod antroposofic, ne spunem, la un moment dat: Ah, gândurile tale nu sunt deloc imaginile unei realități vii, gândurile tale sunt ca niște gesturi. Cu gândurile tale, tu doar indici prezența unei realități vii. Gândurile tale sunt niște gesturi moarte. – Şi, într-un anumit punct, noi simțim că acum trebuie să începem să desfăşurăm o activitate artistică de modelare, fiindcă altfel nu avem deloc realitatea. Aşadar, antroposoful simte, într-un anumit punct al cunoașterii sale, că el trebuie să treacă la artă. Şi atunci în el se naşte în mod real părerea că în idei nu poți oferi lumea în conținutul ei deplin, că la cunoașterea lumii trebuie adăugată arta.

Antroposofia este pentru suflet o adevărată pregătire în vederea simțirii artistice şi, de asemenea, a activității artistice. Gândurile abstracte ucid fantezia. Omul devine tot

mai logic şi mai logic şi el ucide fantezia artistică şi face apoi comentarii la operele de artă. Acesta e lucrul cel mai îngrozitor care a apărut în era materialistă, faptul că erudiţii au făcut comentarii la operele de artă, explicaţii erudite. Aceste explicaţii erudite, aceste comentarii cu privire la "Faust", cu privire la "Hamlet", aceste descrieri erudite ale artei lui Leonardo, Rafael, Michelangelo, sunt sicriele, sunt nişte sicrie mortuare pentru simţirea cu adevărat artistică. Acolo e pus, după ce a fost ucis, ceea ce este artă vie. Şi, dacă iei în mână un comentariu la "Faust", ai sentimentul că acum iei în mână cadavrul lui "Faust", sau, în cazul comentariului la "Hamlet", că iei în mână cadavrul lui "Hamlet", fiindcă aici gândurile abstracte au ucis opera de artă.

Prin cunoaşterea antroposofică, noi încercăm să ne apropiem, din spiritul viu, de ceea ce este operă de artă, aşa cum am făcut eu pentru "Basmul despre şarpele cel verde şi frumoasa Floare de Crin" de Goethe [Nota 15], unde n-a fost scris un comentariu, ci ceva viu trebuia să fie introdus în viul nemijlocit. Într-o epocă neartistică au apărut numeroasele estetici, consideraţiile erudite asupra artei. Esteticile sunt, de fapt, ceva neartistic. Dar, când s-au spus toate acestea – oamenii sunt conştienţi de acest lucru –, cei foarte eruditi au putut să vină şi să spună: Da, dar sesizarea artistică a lumii duce departe de realitate; să înţelegi lumea în mod artistic nu e ceva ştiinţific. Şi apoi, se proclamă, din direcţia oamenilor de ştiinţă adevăraţi: Dacă vrem să percepem realitatea, trebuie să reprimăm fantezia, trebuie să excludem imaginaţia, şi trebuie să ne limităm la ceea ce a pur logic. – Da, aşa ceva poate fi proclamat, aşa ceva poate fi cerut. Dar, ia gândiţi-vă, dacă realitatea, dacă natura este ea însăşi o artistă, atunci nu are nici un rost ca omul să ceară ca totul să fie înţeles întotdeauna numai pe

cale logică. Dacă natura este o artistă, atunci n-o putem scoate la capăt cu natura prin simpla înţelegere logică. Şi natura este o artistă. Descoperim acest lucru tocmai prin cunoaşterea antroposofică, într-un anumit punct al acestei cunoaşteri. Noi trebuie să încetăm să mai trăim în idei. Trebuie să începem să gândim chiar în imagini, pentru a putea înţelege natura, mai ales culmea cea mai înaltă a naturii, omul fizic în formele sale. Nici o anatomie, nici o fiziologie nu-l poate înţelege pe omul fizic în formele sale. O poate face numai şi numai cunoaşterea vie, înaripată de simţirea artistică.

Şi astfel, a fost ceva absolut natural când cunoaşterea a trecut în activitate artistică, de exemplu, atunci când a apărut ideea de a se construi un Goetheanum. Atunci a apărut necesitatea de a produce în forme artistice ceea ce antroposofia producea în mod obişnuit drept idei. A fost acelaşi lucru, dar revelat în alt mod. Dar în felul acesta s-a dezvoltat întotdeauna în lume arta, arta adevărată. Şi Goethe, care avea capacitatea de a simţi într-un mod cu adevărat artistic, a rostit frumosul cuvânt [Nota 16]: Arta este manifestarea unor legi tainice ale naturii, care fără ea nu ar ieşi niciodată la lumina zilei. – El a simţit ceea ce tocmai antroposofia trebuie să simtă. Dacă ne-am croit drum până la perceperea cunoscătoare a lumii, apare această nevoie vie de a nu mai forma acum idei, ci de a crea în mod artistic, în forme sculpturale sau picturale sau muzicale sau poetice. Atunci, în orice caz, se întâmplă uneori un lucru – vă rog să scuzaţi cuvântul dur pe care-l folosesc – un lucru foarte rău. Cineva încearcă, de exemplu, aşa cum am făcut eu însumi, să redea ceea ce nu poate fi exprimat sub formă de idei, în legătură cu entitatea omului, scriind nişte “drame-misterii”, aşa cum am făcut în cele patru drame-misterii ale mele. Se găsesc apoi oameni bine

intenţionaţi, dar care nu înţeleg pe deplin lucrurile, ei explică apoi în idei aceste drame- misterii, mai scriu şi câte un comentariu despre ele. Ei bine, e ceva îngrozitor, ceva groaznic, când se întâmplă aşa ceva, dar aşa ceva se întâmplă, chiar în mişcarea antroposofică este introdus elementul ucigător al gândurilor abstracte. De fapt, în mişcarea antroposofică ar trebui să existe în permanenţă încercarea de a da viaţă gândurilor abstracte. Şi atunci am ajunge să avem în faţa noastră ceea ce nu mai poate fi trăit sub formă de gânduri, să le avem ca figuri vii, aşa cum apar ele în tablourile dramatice, să le savurăm, să le privim şi să lăsăm ca figurile dramelor să acţioneze asupra noastră, nu să le explicăm în mod abstract. Într-un anumit punct, antroposofia veritabilă duce la o artă adevărată, pentru că antroposofia veritabilă nu ucide gândurile, ci inspiră şi face ca în inima umană să ţâşnească izvorul artei.

Şi atunci nu vom fi tentaţi să formăm idei în mod simbolic sau chiar să le copiem în mod alegoric, ci vom fi tentaţi să lăsăm toate ideile să se reverse spre un anumit punct şi să dăm curs formei pur artistice. Astfel, Goetheanumul a apărut, ca arhitectură, într-un mod absolut lipsit de idei, dacă îmi e îngăduit să folosesc această expresie dură, numai prin faptul că au fost simţite formele, dar ele au fost simţite din spirit. Şi aşa ar trebui să şi privim Goetheanumul – nu să-l explicăm. Când aveam onoarea de a-i conduce prin Goetheanum pe cei ce veneau aici, eu spuneam, de regulă, ca introducere la cuvintele pe care le aveam de rostit pentru acei oaspeţi: Dvs. aţi venit, bineînţeles, pentru ca eu să vă explic Goetheanumul în timp ce vă însoţesc prin clădire, dar de fapt mie aşa ceva îmi este groaznic de antipatic. În următoarea jumătate de oră, timp în care vă voi conduce, va trebui să fac un lucru absolut antipatic, fiindcă Goetheanumul există pentru a fi

privit, nu pentru a fi explicat. – Acesta e lucrul pe care l-am subliniat mereu, pentru că ceea ce a existat trebuia să trăiască drept imagine, şi nu în gânduri abstracte, care ucid. Trebuia, firește, să dau explicaţii, dar eu căutam să dau şi explicaţiile în aşa fel încât ele să nu fie nişte explicaţii abstracte, ci să adaug muncii de ghid sentimentul, prin forme, prin imagini, prin culori. Căci spiritual nu poţi fi doar în cuvinte, poţi fi spiritual şi în forme, în culori, în sunete ş.am.d. De-abia prin aceasta e vieţuit elementul cu adevărat artistic. Fiindcă elementul artistic e întotdeauna apariţia suprasensibilului aici, în lumea noastră senzorială. Şi noi putem sesiza aşa ceva la toate artele, când aceste arte stau în faţa noastră în nişte forme care ne arată că ele au izvorât în mod autentic din natura umană.

Luaţi mai întâi acea artă care serveşte astăzi cel mai mult utilităţii exterioare, luaţi arhitectura.

Pentru a înţelegere arhitectura în formele ei, simţindu-le în mod real, trebuie să-l simţim pe omul însuşi, trebuie să simţim forma umană din punct de vedere artistic. Şi, dacă simţim forma umană din punct de vedere artistic, atunci în acest sentiment se va ivi cu putere şi senzaţia că omul a părăsit, de fapt, lumile cărora le aparţine. Când privesc un urs, blana lui, am senzaţia că pe acesta universul l-a înzestrat cu dărnicie, fiindcă l-a îmbrăcat cu blana lui. Şi am senzaţia unui întreg, când simt un urs sau un câine în blana lui, simt un întreg. Dacă îl privesc pe om în mod artistic, la acest om îmi lipseşte ceva, când îl privesc numai sub aspect senzorial. El nu a primit de la univers ceea ce are ursul sau câinele prin blana lui. S-ar putea spune că, în ceea ce priveşte aparenţa lui senzorială, omul stă gol în lume. Şi apare nevoia de a avea pentru fizic, în locul fizicului, de jur împrejurul lui, numai şi

numai sentimentul pur artistic, o spiritualitate imaginativă, care îl învăluie.

Astăzi acest sentiment pur artistic este, în arhitectură, puţin acoperit, nu e prezent în mod clar. Dar, ia luaţi acel punct de plecare al arhitecturii în care arhitectura şi-a atins culmea în special prin faptul că a creat învelişuri pentru oamenii plecaţi de aici, pentru morţi. Să încercăm să vedem că monumentele funerare, locuinţele pentru morţi, care erau înălţate pe locurile mormintelor, stau într-un mod plin de sens în punctul de plecare al arhitecturii. După ce omul şi-a părăsit carcera pământească, aş zice, corpul său fizic, şi a rămas sufletul gol, pentru o clarvedere instinctivă originară acest suflet gol nu vrea să fie lăsat afară, în spaţiul cosmic, fără a fi învelit în formele de care vrea să fie primit. Doar sufletul nu poate fi lăsat să iasă afară – aşa se spunea –, pur şi simplu, în curenţii de aer haotici, în curenţii meteorologici care acţionează haotic unii asupra altora. Ei ar sfâşia sufletul în bucăţi. După ce a părăsit corpul, sufletul vrea să se dilate în lume prin nişte forme spaţiale regulate. Noi le învelim cu arhitectura funerară, fiindcă atunci ele se orientează. Nu se orientează prin furtunile intemperiilor care vin năvalnic în întâmpinarea lui, prin curenţii de vânt care-i ies în cale, dar se orientează prin formele artistice în care arhitectul modelează cavoul deasupra mormântului. Aici se formează pentru suflet căile ce duc afară, în depărtările cosmice. E coaja, învelişul dat sufletului din suprasensibil, în timp ce omul nu primeşte, ca animalele sau ca plantele, un înveliş, de la elementele senzoriale din natură.

Astfel, putem spune: La origine, arhitectura exprimă felul cum omul vrea să fie primit de către întinderile Cosmosului. – Când mă aflu într-o casă, sentimentul artistic

ar trebui să fie la fel. Privesc suprafeţele, privesc liniile. De ce există ele? Ca să-mi arate: aşa vrea sufletul să privească afară, în întinderile spaţiului, pe direcţia acestor linii. Dar tot aşa vrea sufletul să fie ocrotit de lumina ce năvăleşte spre el. Şi dacă studiem raportul dintre suflet şi univers, universul spaţial din jurul nostru, dacă învăţăm să cunoaştem felul cum universul spaţial primeşte sufletul omului într-un mod just, atunci obţinem forma artistică a arhitecturii.

Dar arhitectura are un revers artistic. Omul, când iese afară din lume, îşi părăseşte corpul fizic. Ca suflet, el se extinde în forma spaţială. Dar opera de arhitectură vrea să reveleze acest raport al omului faţă de spaţiul cosmic vizibil, faţă de Cosmosul vizibil. Când omul intră, prin naştere, în existenţa fizică, el are în mod inconştient amintirea existenţei sale prepământeşti. Apoi, el se scufundă cu sufletul său în corpul fizic. În conştienţa omului actual nu există nimic din această scufundare. Dar în subconştient, sufletul ştie, coborând în trup: înainte, înainte de a te fi scufundat într-un trup, tu ai fost altfel. Şi acolo el nu vrea să fie aşa cum este în trup, acolo el vrea să fie aşa cum era înainte de a se fi scufundat în trup.

Descoperim acest sentiment sub o formă ciudată la unele popoare primitive. Ele simt în acest mod artistic cum ar vrea să fie, de fapt, atunci când sunt în trup, şi ele încep prin a se îmbrăca şi împodobi. Culorile veşmintelor există pentru că omul vrea să-şi scoată în afară, în corporalitatea lui, sufletescul. Corporalitatea lui, în care a coborât, nu îi este suficientă, el vrea să se situeze în lume colorat, aşa cum se simte el însuşi din punct de vedere sufletesc. Cel ce priveşte cu simţ artistic veşmintele minunat colorate ale unor oameni primitivi, vede ieşirea sufletului în spaţiu, la fel cum în formele arhitectonice vede intrarea sufletului în

spaţiu. Când sufletul vrea să se risipească în întinderile cosmice, el dă curs formelor arhitectonice. Când vrea ca din centrul lăuntric cel mai adânc să se dilate în mod spaţial, el creează arte vestimentare.

Aceste arte vestimentare pătrund apoi în restul vieţii artistice. Şi nu e deloc indiferent că în epocile în care oamenii simţeau mult mai artistic decât astăzi vedeţi, în tablourile pictorilor din Renaşterea italiană, de exemplu, că o Magdalena va purta un veşmânt absolut anume, diferit de al Mariei. Dacă veţi compara galbenul care apare foarte des în veşminele Magdalenelor cu cele îmbinate din albastru şi roşu ale Mariei, veţi vedea toate deosebirile sufleteşti din felul cum pictorul, care mai trăia cu totul în elementul artistic, creează, pornind din suflet, şi în pictură, vestimetaţia.

Noi, care preferăm cel mai adesea să ne îmbrăcăm în culori terne, cenuşii, punem şi în lumea exterioară, pur şi simplu, copia moartă a sufletului nostru. Noi ne îmbrăcăm abstract, nu numai gândim abstract, în epoca noastră actuală. Iar când – fie-mi îngăduit să spun acest lucru numai în paranteză – nu ne îmbrăcăm abstract, atunci arătăm adesea, cu atât mai mult, prin felul cum combinăm culorile, cât de puţin mai avem din gândirea vie, prin care trecem înainte de a coborî pe Pământ. Dacă începem astăzi să nu ne mai îmbrăcăm abstract, atunci începem să ne îmbrăcăm fără gust. Trebuie să ne fie clar faptul că tocmai elementul artistic are nevoie de o ameliorare a întregii noastre civilizaţii, că omul trebuie să fie transpus din nou în lume într-un mod artistic viu. Dar atunci omul trebuie să poată vedea iarăşi întreaga fiinţă şi viaţă a lumii într-un mod artistic. Nu trebuie să ne apropiem de ele în institutele de cercetare şi să punem în funcţiune cunoscutul aparat care seamănă a spânzurătoare, pentru a aprecia unghiul feţei, pentru a măsura cât mai

abstract caracteristicile rasei, ci trebuie să fim în măsură de a cunoaşte, printr-o adâncire calitativă, aş zice, în entitatea umană, simţind forma.

Atunci el va recunoaşte la capul uman, într-un mod minunat, în boltirea frunţii şi în boltirea părţii superioare a capului, nu numai într-un mod comparativ, alegoric, ci în mod lăuntric absolut real, copia boltei cereşti care se arcuieşte deasupra noastră – chiar dacă nu există, ea se boltește sub o formă dinamică, din punctul de vedere al forţelor. Fruntea şi partea superioară a capului sunt copia întregului univers, iar copia a ceea ce trăim noi când ne rotim într-o mişcare circulară pe orizontală în jurul astrului, o dată cu planeta noastră, această deplasare concomitentă cu o anumită mişcare cosmică o simţim din punct de vedere artistic în forma nasului şi a ochilor. Ia gândiţi-vă: liniştea cerului stelelor fixe în boltirea statică a frunţii şi părţii superioare a capului, mişcarea de rotire în Cosmos în privirea mobilă a ochiului, în tot ceea ce trăieşte omul în interiorul său prin nas şi miros. Şi dacă studiem într-un mod artistic just gura şi bărbia omului, vom avea o copie a ceea ce ne conduce mai adânc în însuşi interiorul fiinţei umane. Gura cu bărbia este omul întreg, aşa cum trăieşte el din punct de vedere sufletesc în trupul său. Aici, întreaga lume este artistică. În frunte şi în boltirea părţii superioare a capului – rotunjimea liniştită a universului; în ochi şi nas şi în buza superioară – mişcarea prin spaţiul cosmic; în gură şi bărbie – odihna în sine însuşi.

Dacă toate acestea nu sunt cuprinse în gânduri abstracte, ci sunt privite în mod viu, sub formă de imagini, ele nu vor să rămână deloc în cap. Când simţim în mod real cele descrise acum în legătură cu capul uman, începem să avem sentimentul: De altfel, tu erai un om destul de inteligent, aveai idei atât de drăguţe. Acum capul tău se

goleşte dintr-o dată. Tu nu mai eşti în stare să gândeşti nimic. Tu simţi în mod absolut just fruntea, boltirea capului, ochiul, nasul, buza superioară, gura, buza inferioară. Dar, de gândit, aici tu nu mai poţi gândi nimic. Gândurile te părăsesc. – Şi în restul fiinţei umane toate încep să se pună în mişcare, mai ales braţele şi degetele încep să devină nişte instrumente ale gândurilor, numai că acum gândurile trăiesc în forme. Şi omul *devine creator de forme plastice, sculptor*.

Numai că, dacă vrei să devii sculptor, capul trebuie să înceteze să gândească. E lucrul cel mai îngrozitor când un sculptor gândeşte cu capul. Acesta este un nonsens. Aşa ceva nu se poate. E un lucru cu totul imposibil. În acest caz, capul trebuie să fie în stare să stea liniştit, să fie gol, iar braţele şi mâinile trebuie să înceapă să plăsmuiască de-a dreptul în imagini, în forme, să poată replăsmui lumea. În special când vrem să modelăm imaginea omului trebuie ca forma umană să se reverse din propriile noastre degete. Şi atunci începem să simţim, de asemenea, de ce grecii, care au simţit într-un mod foarte artistic, au modelat partea superioară a capului Atenei într-un mod atât de ciudat, de ce i-au pus pe cap chiar un coif, care formează o parte a capului, pentru a simţi elementul dătător de formă al spaţiului în repaos, al spaţiului cosmic. Acesta e lucrul pe care grecii l-au exprimat prin felul în care au acoperit capul. Şi, dacă vedem această modelare specifică a formelor nasului, aşa cum se asociază ele frunţii, tocmai în profilurile greceşti, vom simţi în ele cum a simţit grecul elanul, mişcarea, şi cum a exprimat în alcătuirea nasului mersul împreună cu mişcarea cosmică.

O, e minunat să simţi în redarea artistică a unui cap de grec felul cum a devenit grecul creator de forme plastice, sculptor. Şi, vedeţi dvs., aceasta înseamnă a simţi

în mod spiritual şi contemplare a lumii spirituale – în nici un caz prin gândirea capului – care duce la artă şi care e stimulată tocmai prin concepţia antroposofică, deoarece aici ajungem într-un anumit punct şi ne spunem: Există ceva în lume, ceva cu care tu nu o scoţi la capăt doar cu ajutorul gândurilor, tu trebuie să începi să devii artist, ca să pătrunzi în acest ceva. – Şi atunci erudiţia materialist-intelectualistă ne apare ca un om care se învârte mereu în jurul lucrurilor şi le descrie mereu în mod logic, dar se învârte, totuşi, în jurul lor numai în mod exterior, pe când cunoaşterea antroposofică ne îndeamnă peste tot să ne cufundăm în lucrurile înseşi, pentru a recrea cu forţă plăsmuitoare vie ceea ce a fost creat de Cosmos.

În felul acesta ne devine clar, încetul cu încetul: Dacă îţi însuşeşti, ca antroposof, o înţelegere justă a corpului fizic, care iese din cadrul formelor spaţiale cosmice, care devine cadavru, dacă îţi cucereşti o înţelegere a faptului că sufletul, după ce a părăsit corpul fizic, vrea să fie primit de formele spaţiale, atunci devii arhitect. Dacă înţelegi ce vrea sufletul când caută să se transpună el însuşi în spaţiu, cu amintirile inconştiente din existenţa prepământească, atunci tu devii – iertaţi-mă că folosesc această expresie, în epoca noastră ea nu mai e folosită aproape deloc, din cauză că oamenii s-au îndepărtat de asemenea lucruri, o dată cu pierderea conştienţei existenţei prepământeşti s-a pierdut şi acest impuls, asupra căruia atrag atenţia acum – devii artist în domeniul vestimentaţiei. Acesta e celălalt pol al arhitecturii.

Şi omul devine creator de forme plastice când se transpune cu adevărat în forma umană, aşa cum este ea luată, modelată din lume. Dacă ajungem să înţelegem corpul fizic din toate punctele de vedere, devenim artişti ai arhitecturii. Dacă ajungem să cunoaştem în mod just corpul

eteric – sau corpul forţelor plăsmuitoare, cum îl numesc eu în antroposofie –, în dinamica şi viaţa lui interioară vie, în viaţa şi lucrarea sa propriu-zisă, felul cum acest corp eteric boltește fruntea, modelează nasul, cum el face ca gura să dea puţin înapoi – căci toate acestea sunt forţe plăsmuitoare –, atunci noi devenim, printr-o înţelegere justă a corpului eteric, creatori de forme plastice, sculptori. Sculptorul nu face altceva decât să imite forma corpului eteric.

Dacă privim sufletul în tot ceea ce este urzire şi viaţă, atunci variata lume a culorilor devine pentru noi o lume întreagă [Nota 17]. Atunci ne încadrăm în ceea ce aş numi o înţelegere, o percepere astrală a lumii. Tot ceea ce se revelează în culori devine pentru noi o revelare a sufletescului din lume. Să privim planta, când înverzeşte. Când planta înverzeşte, noi nu putem să privim verdele doar ca pe ceva subiectiv şi să ne imaginăm că în plantă sunt nişte vibraţii, aşa cum face fizicianul. Noi nu mai avem planta când ne imaginăm la copaci aceste vibraţii, despre care se pretinde că fac să apară culorile. Acestea sunt nişte abstracţiuni. În realitate, noi nu ne putem reprezenta planta în mod viu fără culoarea verde, dacă ne-o reprezentăm în mod viu. Planta creează verdele din ea însăşi. Da, dar cum? Ei bine, în plantă sunt integrate substanţele pământeşti moarte. Dar aceste substanţe pământeşti moarte sunt pătrunse cu totul şi cu totul de viaţă. În plantă există fier, carbon, acid silicic ş.a.m.d., în plante există toate substanţele pământeşti posibile, pe care le găsim şi în regnul mineral. Dar în plantă toate acestea sunt străbătute de urzirea vieţii. Şi când privim cum viaţa îşi croieşte drum prin ceea ce e mort, cum prin ceea ce e mort ea îşi creează o imagine, şi anume, imaginea plantei, noi simţim verdele drept imaginea moartă a vieţii.

Pretutindeni noi privim la ambianţa noastră verde. Noi ştim că în plante trăiesc substanţele Pământului, substanţele moarte ale Pământului. Viaţa însăşi n-o percepem. Noi percepem plantele prin faptul că acestea conţin substanţele moarte. Dar, datorită acestui lucru, ele sunt verzi. Verdele este imaginea moartă a vieţii, care domneşte pe Pământ. Acum noi privim verdele în aşa fel încât avem în verde, aş zice, un fel de Cuvânt cosmic care ne spune cum fiinţează şi urzeşte viaţa în plantă.

Şi privim apoi spre om. Când privim afară, în natură, găsim culoarea cea mai apropiată de aceea a omului sănătos în floarea de piersic proaspătă, din timpul primăverii. O altă culoare care să semene cu incarnatul uman nu există afară, în natură. Dar noi simţim, de asemenea, că în acest incarnat care aduce cu floarea de piersic se exprimă ceea ce e lăuntric sănătos în om. Învăţăm să percepem în incarnatul uman sănătatea vie a omului, înzestrată de către suflet în mod just. Şi simţim, când incarnatul coboară spre verde, că acum omul e bolnăvicios, atunci sufletul nu ştie să găsească accesul just la corpul fizic. Dimpotrivă, când sufletul solicită, într-un mod egoist, prea puternic, corpul fizic, de exemplu, la avar, atunci omul devine palid, ia o culoare albicioasă. Între albicios şi verzui se află culoarea sănătoasă a vieţii, incarnatul de nuanţa florii de piersic. Şi atunci, exact la fel cum resimţim verdele plantei drept imaginea moartă a vieţii, în incarnat, în culoarea, unică în felul ei, a florii de piersic, pe care o are omul sănătos, noi simţim imaginea vie a sufletului. Vedeţi dvs., acum lumea se umple de viaţă prin culori. Viul se modelează prin ceea ce e mort, devenind imagina verdelui. Sufletescul îşi modelează pielea umană ca să devină imaginea a ceea ce aduce cu floarea de piersic, în incarnat.

Să cercetăm mai departe. Soarele îl vedem albicios. Albiciosul îl resimţim înrudit îndeaproape cu lumina. Când ne trezim, noaptea, într-un întuneric negru, simţim că aceasta nu este ambianţa noastră umană corespunzătoare, în care ne putem simţi pe deplin eul. Avem nevoie de lumină între noi şi obiecte, ca să ne putem simţi pe deplin eul. Avem nevoie ca între noi şi perete să fie lumină, pentru ca peretele să poată acţiona asupra noastră de la distanţă. Atunci se aprinde în noi sentimentul eului. Când ne trezim în lumină, adică în ceea ce e înrudit cu albul, atunci ne simţim eul. Când ne trezim în întuneric, deci, în ceea ce e înrudit cu negrul, ne simţim străini în lume. Eu spun: lumină. Aş putea lua şi alte percepţii senzoriale. Şi aici dvs. veţi putea găsi o aparentă contradicţie, fiindcă orbul din naştere nu vede niciodată lumina. Dar nu este esenţial dacă cineva vede lumina în mod nemijlocit, ci felul cum este el organizat. Chiar dacă s-a născut orb, omul este organizat pentru lumină şi frânarea energiei eului, care există la cel orb, există din cauza absenţei luminii. Albul este înrudit cu lumina. Când simţim albul, adică ceea ce e luminos, în acest fel, încât simţim că eul se aprinde în spaţiu în contact cu albul, spre tăria lui interioară, putem spune, făcând acum viu în noi gândul, nu în mod abstract: Albul este forma sufletească în care apare spiritul. – De aceea noi şi simţim pretutindeni acolo unde, în tablouri, ne întâmpină albul: Da, aici se sugerează spiritul.

Luaţi însă negrul. Când vedeţi negrul, când punem undeva negrul, el va putea fi folosit cel mai uşor ca imagine a ceea ce e mort, ca imagine a felului cum ne simţim noi înşine ucişi, paralizaţi, când, trezindu-ne în întunericul negru, trebuie să ne transpunem spiritul în întunericul negru.

Ia gândiți-vă, cum poate trăi omul în culori. El trăiește lumea drept culoare și lumină dacă are sentimentul: Verdele drept imagine moartă a vieții; floarea de piersic și incarnatul uman drept imagine vie a sufletului; albul drept imagine sufletească a spiritului; negrul drept imagine a ceea ce e mort. Am ajuns cu adevărat să rotunjesc ceva, când am spus aceasta. Căci, ia fiți atenți la felul cum a trebuit să descriu: Verde = imaginea moartă a ceea ce e viu. M-am oprit la ceea ce e viu. Floare de piersic și incarnat = imaginea vie a sufletului. M-am oprit la suflet. Alb = imaginea sufletească a spiritului. M-am oprit la suflet și urc spre spirit. Negru = imaginea spirituală a ceea ce e mort. M-am oprit la ceva spiritual, am urcat spre ceea ce e mort, dar m-am întors înapoi, pentru că verdele a fost imaginea moartă a ceea ce e viu. M-am întors la ceea ce e mort. Am închis cercul. Dacă aș putea să vă desenez pe o tablă [Nota 18], v-aș putea face o schemă și atunci ați vedea că astfel această urzire vie în culoare – în conferința următoare va trebui să vorbim și despre albastru – devine o adevărată trăire artistică a astralului din lume.

Dacă avem această trăire artistică, dacă moartea, viața, sufletul, spiritul ni se înfățișează ca într-o roată a vieții, noi întorcându-ne de la ceea ce e mort, înapoi, la ceea ce e mort, trecând pe la viața sufletului, pe la spiritual, atunci moartea, viața, sufletul, spiritul ni se înfățișează prin lumină și culoare în felul descris, atunci știm că nu putem rămâne cu acestea în spațiu, trebuie să ieșim din spațiu, să ajungem la suprafața plană. Și atunci trebuie să ne dezlegăm în suprafața plană enigma spațiului, atunci pierdem reprezentarea spațială. După cum, ca sculptor, am pierdut gândirea capului, acum pierdem activitatea de reprezentare în spațiu. Totul ni se comprimă în lumină și culoare, omul devine pictor. Printr-un asemenea mod de a

privi, izvorul picturii se deschide de la sine. Ne năpădeşte marea bucurie interioară de a aşterne o culoare sau alta, de a pune lângă ea o altă culoare, fiindcă atunci culorile devin nişte revelări vii a ceea ce e viu, a ceea ce e mort, a spiritualului, a sufletescului. În felul acesta ajungem cu adevărat, dacă învingem gândul mort, în punctul în care ne simţim îndemnaţi în mod nemijlocit să nu mai vorbim în cuvinte, să nu mai gândim în idei, nici să nu mai plăsmuim în forme, ci să redăm în culoare şi lumină viaţa şi moartea, spiritul şi sufletul, aşa cum devin şi trăiesc ele în lume.

Vedeţi dvs., în felul acesta, prin cunoaşterea antroposofică e stimulată cu adevărat în mod interior activitatea de creaţie artistică, fiindcă această cunoaştere ne redă vieţii şi nu ne răpeşte vieţii, cum face cunoaşterea abstractă, idealist-empirică. Dar încercaţi să simţiţi că prin aceasta noi am rămas încă, în primă instanţă, cu totul în afara omului. Noi am ajuns, în ceea ce-l priveşte pe om, la suprafaţă, la culoarea lui sănătoasă, culoarea florii de piersic, sau, când el trimite prea intens spiritul în corpul fizic, la palid, la alb, sau, dacă nu poate să umple cu sufletul său corpul fizic, adică e nesănătos, la verzui, dar am rămas mereu la suprafaţa fiinţei umane.

Dar pătrundem acum în interiorul omului, ajungem la ceea ce se opune lăuntric, în om, la plăsmuirea exterioară a lumii. Ajungem la acel acord minunat dintre ritmul respiraţiei şi ritmul circulaţiei. Ritmul respiraţiei se transmite mişcărilor nervoase ale omului. Vedeţi dvs., acesta e un lucru pe care fiziologia îl ştie atât de puţin, faptul că ritmul respirator, care la omul normal este de optsprezece respiraţii pe minut, se transmite sistemului nervos. El e conţinut sub o formă fină, spiritual-sufletească, în sistemul nervos. Ritmul sângelui vine din sistemul metabolic, la omul adult normal, el e de patru ori mai mare

decât ritmul respiraţiei. Patru bătăi de puls corespund unui ritm respirator = şaptezeci şi două de bătăi ale pulsului pe minut. Vedeţi dvs., ceea ce trăieşte în sânge – şi în sânge trăieşte ceea ce ţine de eu, elementul solar din om – se transmite sistemului respirator şi, prin acesta, sistemului nervos.

Dacă pătrundeţi într-un fel oarecare în om, dacă pătrundeţi, de exemplu, în ochi, veţi constata că în ochi se termină vasele de sânge, ele se termină devenind nişte ramificaţii foarte fine. Pulsaţiile sângelui întâlnesc aici ramificaţiile nervului optic, care se află în ochi. E un proces artistic minunat, acela care se desfăşoară aici, în circuitul sanguin care cântă pe nervul optic. Nervul optic se mişcă mai încet, de patru ori mai încet, are loc un proces artistic minunat între circulaţia sanguină şi nervul optic.

Dar dacă vă apropiaţi de omul întreg, dacă priviţi cordonul măduvei spinării, nervii ramificându-se în toate direcţiile, dacă urmăriţi arterele, arterele de sânge, acesta este un cântat lăuntric al întregului sistem sanguin, pe care l-a sădit în om, de fapt, Soarele, pe instrumentul sistemului nervos, pe care i l-a dat omului Pământul. Grecii, cu natura lor atât de artistică, au simţit acest lucru. Elementul solar din om, cântatul artistic al sângelui pe sistemul nervos, ei l-au privit drept zeul Apollo, iar cordonul măduvei spinării, cu coardele sale ramificându-se în mod minunat, pe care cântă sistemul sanguin, elementul solar, l-au privit drept lira lui Apollo.

La fel cum întâlnim elementul arhitectonic, sculptural, al artei vestimentaţiei, elementul pictural, când ne apropiem de om din direcţia lumii exterioare, tot astfel întâlnm elementul muzical, ritmic, al tactului, când ne apropiem de omul interior şi urmărim minunata activitate

artistică de plăsmuire care se desfăşoară între sistemul sanguin şi sistemul nervos.

În comparaţie cu întreaga muzică exterioară, muzica produsă în organismul uman între sistemul sanguin şi sistemul nervos e ceva cu mult, mult mai sublim. Şi când elementul muzical îşi înalţă sonorităţile înspre elementul poetic, atunci noi simţim că în cuvânt se dizolvă iarăşi spre exterior această muzică interioară care e creată între sânge şi nervi. Şi atunci simţim, în hexametru, de exemplu, în versul grecesc, care are cele trei silabe lungi ale sale, şi apoi cezura, cum respiraţia merge peste jumătatea de hexametru până la cezură, primeşte cezura, şi cum sângele cântă în suflul respirator, aşezând cele patru silabe lungi. Bătăile pulsului aşază cele patru silabe lungi în curentul de aer inspirat; aveţi o jumătate de hexametru. Iar când scandăm în mod just jumătatea de hexametru, tocmai prin scandarea hexametrului indicăm ritmul în care sângele nostru se izbeşte de sistemul nostru nervos.

Când începem cu declamaţia şi cu recitarea, noi încercăm să dezlegăm, spre exterior enigma artistului interior, divin, din om. Despre acest lucru aş vrea să vorbesc mai exact în conferinţa următoare. Dar dvs. vedeţi, când pătrundem dinspre exterior, dinspre arhitectură, sculptură şi pictură, în interiorul omului, şi ajungem până la elementul artistic muzical-poetic, sesizarea vie a lumii şi a omului se transformă pretutindeni într-un sentiment artistic şi în imboldul de a crea opere artistice.

Când omul simte, apoi: Tu ai fost pus aici, jos, în lume, şi tu nu îndeplineşti în cadrul lumii pământeşti ceea ce e conţinut în acest arhetip, arhetipul tău e conţinut, de fapt, în ceruri –, acest lucru, dacă e simţit în mod artistic, devine nevoia de a da acum şi o copie exterioară a acestui arhetip. Atunci omul însuşi devine instrumentul care exprimă prin

propria sa fiinţă raportul dintre el şi lume. Omul devine euritmist. Euritmistul spune, de fapt: Toate activităţile în care eu folosesc aici, pe Pământ, mişcările membrelor umane, nu sunt în mod desăvârşit pe măsura arhetipului în mişcare al omului. Eu trebuie să am un arhetip ideal al omului, dar trebuie să învăţ mai întâi să mă transpun în mişcările arhetipului uman ideal. Această mişcare prin care omul vrea să reproducă şi din punct de vedere spaţial mişcările arhetipului său ceresc se exprimă prin euritmie. De aceea, euritmia nu poate fi nici o simplă artă a mimicii şi gesturilor, nici un simplu dans. Ea se situează la mijloc, între dans şi arta mimicii – exact la mijloc. Arta mimică există, aş zice, numai pentru a sprijini cuvântul rostit. Când omul are de exprimat ceva într-un anumit context, un lucru pentru care cuvântul îi pare insuficient, când el vrea să sprijine cuvântul prin gest, atunci vine arta mimică, ea exprimă partea care nu poate fi satisfăcută prin simplul cuvânt, ceea ce nu e redat în mod satisfăcător prin simplul cuvânt. De aceea, arta mimică e un gest care sugerează, care indică, un gest indicativ.

Arta dansului apare atunci când cuvântul nu mai poate intra absolut deloc în discuţie, când voinţa se manifestă atât de puternic încât sufletul iese din sine şi îşi urmează corpul, care-i prescrie mişcările. Acesta e gestul deslănţuit: arta dansului.

Astfel, noi putem spune: Mimica, arta mimică = gestul ce sugerează. Arta dansului = gestul ce se deslănţuie. La mijloc, între ele, se situează adevărata vorbire vizibilă, euritmia, care nu e nici doar un gest ce sugerează, nici un gest ce se deslănţuie, ci un gest expresiv, aşa cum cuvântul însuşi este un gest expresiv. Căci cuvântul nu e altceva decât gestul făcut în aer. Când modelăm cuvântul, noi presăm aerul afară, într-un anumit gest. Cel care poate

vedea în mod sensibil-suprasensibil ce se formează aici, ieşind din gura umană, vede în aer gesturile care se fac aici, acestea sunt cuvintele. Dacă le reproducem, obţinem euritmia, care este un gest vizibil expresiv, la fel cum gestul făcut în aer când vorbim este un gest invizibil în care intră gândul, făcând valuri în gest şi prin aceasta totul putând fi auzit. Euritmia este transpunerea gestului făcut în aer, în gestul vizibil al membrelor, un gest expresiv.

Dar despre aceste lucruri va trebui să vorbesc, întregind tema "Antroposofie şi artă", în următoarea conferinţă, despre "Antroposofie şi poezie". Vor putea fi atinse toate aceste aspecte când voi vorbi în mod special despre antroposofie şi poezie. Astăzi am vrut, în principal, să sugerez cum cunoaşterea antroposofică, spre deosebire de cunoaşterea intelectualist-materialistă, nu ne ucide cu gândurile, în aşa fel încât să devenim nişte comentatori ai artei, îngropând arta, ci cunoaşterea antroposofică face să ţâşnească izvorul plin de fantezie al artei. Ea face din omul însuşi fie o persoană care savurează arta, fie un creator de artă, ea adevereşte, aşadar, şi în zilele noastre, în mod real, ceea ce trebuie subliniat mereu, mereu, că arta, religia şi ştiinţa au fost cândva surori, care s-au îndepărtat una de alta, dar care, dacă omul vrea să se simtă ca om întreg, în înţelesul deplin al cuvântului, trebuie să se regăsească în relaţia lor de surori. Astfel încât eruditul să nu admită cu aroganţă opera de artă numai când poate s-o comenteze, iar în rest să-i întoarcă spatele, ci eruditul să spună: Ceea ce eu pot explica prin gesturile gândurilor duce tocmai la nevoia de a plăsmui aceste lucruri în mod artistic, arhitectonic, sculptural, pictural, muzical, poetic.

Se adevereşte cuvântul lui Goethe [Nota 19]: Arta este un fel de cunoaştere – pentru că cealaltă cunoaştere nu este o cunoaştere completă a lumii. Dacă e să apară o

cunoaştere reală a lumii, la ceea ce a fost cunoscut în mod abstract trebuie să i se alăture mai înainte arta. Rămâne, totuşi, adevărat faptul că atunci când apare o astfel de cunoaştere, care ajunge până la activitatea de modelare artistică, ea pătrunde atât de adânc în sufletul uman, încât prin această unire dintre artă şi ştiinţă rezultă şi dispoziţia religioasă. Pentru că în Goetheanum s-a căutat să se realizeze acest lucru, nu nişte prieteni germani, ci unii negermani, au cerut ca edificiul de la Dornach să fie numit "Goetheanum", căci Goethe a spus:

Cine posedă ştiinţă şi artă,
Are şi religie;
Cine pe acestea două nu le are,
Să aibă religie.

Fiindcă dintr-o ştiinţă adevărată şi o artă adevărată, când ele se contopesc într-un mod viu, ia naştere viaţă religioasă. După cum nici viaţa religioasă nu are nevoie să nege nici ştiinţa, nici arta, ci năzuieşte spre amândouă cu toată energia şi cu toată realitatea vieţii.

CONFERINŢA A OPTA
ANTROPOSOFIE ŞI ARTĂ POETICĂ

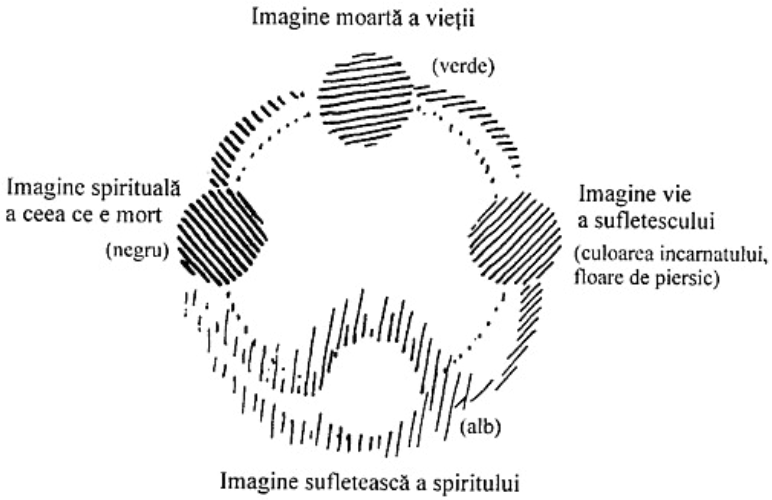
Kristiania (Oslo), 20 mai 1923

Alaltăieri m-am străduit să arăt că o cunoaştere antroposofică, o cunoaştere care e în acelaşi timp viaţă interioară a sufletului, nu ne îndepărtează de artă, de perceperea operei artistice şi de creaţia artistică, ci acela care îşi însuşeşte viaţa antroposofică într-un mod plenar-viu deschide cu adevărat şi în el însuşi izvorul percepţiei operelor de artă şi al activităţii de creaţie artistică. Am încercat să arăt câte ceva în legătură cu diferitele domenii ale artei, urmărind, pe această bază, eliberarea vieţii, pe

diferitele tărâmuri ale artei, de mijloacele de care se folosește arta.

Alături de arhitectură, de arta vestimentației, dacă îmi este îngăduit să folosesc din nou această expresie paradoxală, și de sculptură, eu am încercat să arăt, în legătură cu pictura, trăirea reală a culorii, și m-am străduit să arăt că, într-adevăr, culoarea nu e doar ceva care trece, într-un anumit sens, peste suprafața lucrurilor și ființelor, ci este ceva care strălucește din interiorul, din ființialitatea reală a lumii, revelând această ființă. Și aici am ajuns să arăt că verdele este imaginea reală a vieții, astfel că lumea plantelor își revelează viața ei proprie în culoarea verde. Am desemnat verdele ca provenind din părțile minerale, deci, moarte, din componentele materiale moarte care sunt integrate ființelor vii. Viul ni se arată în plantă prin culoarea verde sub forma unei imagini moarte. Tocmai acesta e lucrul încântător, faptul că viul se arată sub forma unei imagini moarte. Nu trebuie decât să ne gândim la faptul că forma umană ne apare în imaginea moartă a sculpturii și că aspectul încântător e tocmai acela că în opera de sculptură poate să apară o imagine moartă a viului, că în niște forme moarte, rigide, poate fi exprimată viața. Așa este, și în domeniul culorilor, cu verdele. Încântător e faptul că verdele, fără a ridica el însuși pretenția de a fi viață, apare drept imagine moartă a vieții.

Repet aceste lucruri, spuse în ultima conferință, pentru a arăta cum cursul vieții lumii se repetă, într-adevăr, și se întoarce în el însuși, arătând sub forma culorilor diversele sale elemente, viul, sufletescul, spiritualul. Și am spus deja data trecută că vreau să vă desenez astăzi acest cerc, încheiat în sine însuși, al cosmicului din lumea culorilor. Noi putem spune, așadar: Verdele apare drept imagine moartă a vieții.



În verde se ascunde viaţa. – Dar dacă privim acea culoare care este culoarea incarnatului uman, care seamănă cel mai mult cu culoarea florii de piersic proaspete din timpul primăverii, atunci vom avea în această culoare imaginea vie a sufletescului. Noi avem, aşadar, în culoarea incarnatului imaginea vie a sufletescului. În albul căruia ne dăruim în mod artistic noi avem, după cum am spus ieri, imaginea sufletească a spiritului, care, ca atare, se ascunde. Iar în negru, când îl percep în mod artistic, am apoi imaginea spirituală a ceea ce e mort. Cercul s-a închis.

Eu am cuprins cele patru culori: verde, culoarea incarnatului, alb şi negru, în felul lor de a se revela în artă şi în ele se arată, în cadrul lumii culorilor, viaţa închisă în sine a Cosmosului. Dacă suntem atenţi, din punct de vedere artistic, tocmai la aceste culori, care iau aici, aş zice, forma unui cerc închis, atunci ne putem da seama, pe baza sentimentului nostru, că avem nevoie să primim aceste

culori întotdeauna în imagine, în imaginea închisă, în contururi închise.

Când mă ocup de ceva artistic, eu nu trebuie, bineînţeles, să reflectez cu intelectul abstract, ci trebuie să mă apropii cu simţirea artistică. Ceea ce e artistic trebuie cunoscut în mod artistic. De aceea, eu nu vă pot atrage atenţia aici, printr-un argument noţional sau altul, asupra faptului că la verde, la culoarea florii de piersic, la alb şi negru, omul simte nevoia de a avea o imagine închisă în sine. El vrea să aibă un contur şi, în cadrul conturului, imaginea închisă în sine. În aceste patru culori e conţinut întotdeauna şi ceva care ţine de umbră. Albul este, într-un anumit sens, umbra cea mai luminoasă, fiindcă albul e lumină umbrită. Negrul e umbra cea mai întunecată. Verdele şi culoarea florii de piersic sunt imagini, adică suprafeţe saturate în ele înseşi, ceea ce dă suprafeţei ceva de umbră. Astfel, în aceste patru culori noi avem culori-imagine sau culori-umbră. Şi noi vrem să simţim aceste culori drept culori-imagine şi culori-umbră.

Situaţia devine cu totul alta când trecem cu sentimentele noastre la alte culori. Aceste alte culori sunt, dacă iau trei nuanţe ale lor, roşu, galben şi albastru. La aceste culori, roşu, galben şi albastru, noi nu simţim nevoia, când ne întoarcem la simţirea noastră artistică lipsită de prejudecăţi, să le avem în imagini, în contururi închise, ci simţim nevoia ca suprafaţa să strălucească spre noi prin aceste culori, simţim nevoia ca din direcţia suprafaţei să lumineze spre noi strălucirea roşului, sau să acţioneze liniştitor caracterul mat al albastrului sau ca din direcţia suprafeţei să strălucească spre noi strălucirea galbenului. Şi astfel, putem numi cele patru culori, incarnatul, verdele, negrul, albul, culori-imagine sau culori-umbră; iar albastrul, galbenul, roşul le putem desemna

drept culori strălucitoare, care strălucesc din imaginea a ceea ce are caracter de umbră. Şi, dacă urmărim cu simţirea noastră felul cum lumea începe să strălucească în cele trei culori, roşu, galben, albastru, ajungem să ne spunem: În aprinderea roşului noi vrem să privim mai ales viul. Viul vrea să ni se reveleze atunci când în întâmpinarea noastră vine ceva roşu, roşul activ, aşa că noi putem desemna roşul drept strălucire a viului. Când spiritul nu vrea să ni se reveleze doar în uniformitatea sa abstractă, ca alb, ci vrea să ne vorbească din punct de vedere interior într-un mod intensiv, atunci el vrea – adică sufletul nostru vrea să simtă asta –, el vrea să strălucească în galben. Galbenul e strălucirea spiritului. Când sufletul vrea să fie foarte interiorizat şi să reveleze acest lucru în mod artistic, prin culoare, atunci el vrea să se ridice din mijlocul fenomenelor exterioare, vrea să fie închis în sine. Aceasta ne dă licărul blând al albastrului. Şi astfel, licărul blând al albastrului e strălucirea sufletescului. Ajungem să simţim cele trei culori strălucitoare în aşa fel încât să simţim roşul drept strălucire a viului, albastrul drept strălucire a sufletului şi galbenul drept strălucire a spiritului.

Vedeţi dvs., noi trăim în culoare, înţelegem culoarea cu simţirea noastră, cu sentimentul nostru, când avem pretutindeni senzaţia că o întreagă lume se compune din culorile-imagine floare de piersic, verde, negru, alb şi din culorile strălucitoare, care dau, la rândul lor, culorilor-imagine aparenţa corespunzătoare a revelaţiei: roşu, galben, albastru. Dacă ne transpunem în felul acesta în strălucirea şi imaginile lumii culorilor, devenim prin aceasta în mod interior, din direcţia sufletului, pictori, învăţăm să trăim cu culoarea. Învăţăm să simţim, de exemplu, ce vrea să ne spună fiecare culoare prin ea însăşi. Albastrul e strălucirea sufletescului. Când acoperim o

suprafaţă cu albastru, noi ne simţim satisfăcuţi numai când aşternem albastrul în aşa fel încât el să fie intens la margine şi să slăbească tot mai mult în intensitate pe măsură ce ne apropiem de centru.

Dar dacă aşternem galbenul, şi vrem să lăsăm să ne spună ceva culoarea însăşi, atunci vrem să avem în centru galbenul saturat şi pe margini galbenul deschis, nesaturat. O cere culoarea însăşi. Şi astfel, ceea ce trăieşte în culori va începe, treptat, să vorbească. Ajungem să dăm naştere formei din culoare, adică s-o pictăm din sânul lumii culorilor.

Dacă trăim în felul acesta lumea drept culoare, nu ne va da prin minte, de exemplu, când vrem să facem în aşa fel încât o siluetă, ca formă albă ce emană lumină, adică o fiinţă ce trăieşte în spirit, să apară în imagine, nu ne va da prin minte s-o pictăm într-o altă culoare decât în galben, care spre exterior se pierde într-un galben deschis. Nu ne va da prin minte să pictăm într-un tablou sufletul ce simte, sufletul în simţire – chiar dacă nu vom putea exprima acest lucru decât, poate, în veşminte – altfel decât folosind albastrul, care spre interior se pierde într-un albastru blând. Dacă observaţi, din acest punct de vedere, ce mai realizau încă pictorii Renaşterii, *Rafael*, *Michelangelo*, chiar şi *Leonardo*, veţi constata peste tot că pe atunci oamenii mai trăiau cu adevărat în acest mod artistic în culoare.

Înainte de toate, pe atunci mai exista ceva, exista în mod plenar în pictură ceva care în epoca noastră s-a stins aproape de tot, dar care a mai existat sub formă de ecou şi în pictura renascentistă, perspectiva interioară a tabloului, care trăieşte prin culoare. Cine simte, de exemplu, roşul, strălucirea roşului, în mod real, acela va avea întotdeauna trăirea că roşul iese afară din tablou, că roşul ne aduce aproape, în tablou, ceea ce redă el, pe când albastrul duce

în depărtări ceea ce redă. Şi când pictăm pe suprafaţă în roşu-albastru, noi redăm, totodată, perspectiva: roşul aproape, albastrul departe. Redăm perspectiva prin culoare, redăm perspectiva interioară. E acea perspectivă care mai trăia în sufletesc-spiritual.

De-abia în era materialistă a apărut perspectiva în spaţiu – acest lucru e remarcat atât de puţin –, perspectiva care ţine seama de dimensiunile în spaţiu, care nu cufundă în albastru ceea ce se află în depărtare, ci îl face mic, care nu face ca lucrurile aflate în apropiere să strălucească în roşu, ci le face mari. Acest gen de perspectivă e un dar apărut abia în era materialistă, care a trăit în realităţile spaţial-materiale şi a şi vrut să picteze în realităţile spaţial-materiale.

Astăzi ne aflăm iarăşi în epoca în care trebuie să găsim drumul înapoi, spre pictura conformă cu natura. Căci printre materialele pictorului se află şi suprafaţa. El are în primul rând suprafaţa. Şi faptul că el lucrează pe o suprafaţă se socoteşte ca făcând parte dintre materialele pictorului. Dar artistul trebuie să aibă în primul rând sentimentul materialului său. El trebuie să aibă, de exemplu, un sentiment atât de puternic al materialului, încât să ştie că, dacă vrea să creeze o operă sculpturală din lemn, pentru a face, de exemplu, ochii, el trebuie să scobească în lemn. El trebuie să aibă în atenţia artistică, în primul rând, ceea ce este concav, şi să scobească. Sculptorul care lucrează în lemn scobeşte lemnul. Sculptorul care lucrează în marmură sau în alt material, într-un material dur, nu trebuie să ţină seama de felul cum pătrunde ochiul înăuntru. El nu scobeşte, ci ia seama la felul cum fruntea iese ca o proeminenţă deasupra ochiului. El modelează partea bombată. El are în vedere aspectul convex. Cel care lucrează în marmură, deja când lucrează în

plastilină sau în alt material, făcându-şi pregătirile, trebuie să se transpună în materialul său. Cel care lucrează pentru marmură, modelează partea bombată. Cel care lucrează pentru lemn, scobeşte. Artistul trebuie să poată trăi cu materialul său. Materialul trebuie să vorbească pentru om, dacă el e artist, într-un limbaj viu.

Aşa trebuie să fie, în cea mai mare măsură, şi cu culorile. Şi aşa trebuie să fie, în special, cu faptul că pictorul are drept material suprafaţa. El simte suprafaţa numai dacă a stins cea de-a treia dimensiune în spaţiu. Şi a stins-o atunci când simte aspectele calitative de pe suprafaţă drept expresie a celei de-a treia dimensiuni, când el simte albastrul drept ceva ce se retrage, roşul drept ceva ce înaintează, aşadar, atunci când cea de-a treia dimensiune trăieşte prin culoare. Atunci el anulează cu adevărat ceea ce este material, pe când în perspectiva spaţială el doar imită ceva material. Bineînţeles, eu nu am nimic împotriva perspectivei spaţiale. Ea a fost firească şi de la sine înţeleasă pentru era ai cărei zori au mijit pe la jumătatea secolului al 15-lea, şi ea a adăugat ceva de o importanţă uriaşă la vechea manieră de a picta. Dar esenţialul este ca acum, după ce, de-a lungul unei epoci, s-a trecut, o vreme, din punct de vedere artistic, prin materialism, lucru care se exprimă şi în perspectiva spaţială, să ne putem întoarce la o înţelegere mai spirituală, şi în domeniul picturii, astfel încât să ne întoarcem la perspectiva bazată pe culoare.

Vedeţi dvs., nu putem teoretiza când vorbim despre artă. Trebuie să rămânem întotdeauna la mijloacele artei. Iar ceea ce ne poate sta la dispoziţie când vorbim despre artă trebuie să fie simţirea. Când vorbim despre matematică sau mecanică sau fizică, nu putem vorbi pe baza simţirii, ci atunci trebuie să vorbim pe baza intelectului, dar nu putem studia nicidecum arta bazându-

ne pe intelect. Ce-i drept, esteticienii secolului al 19-lea au făcut acest lucru. Şi un artist mi-a povestit odată la München cum el şi colegii lui, pe când erau tineri, s-au dus la expunerea unui estetician, a unui estetician foarte celebru în acea epocă [Nota 20], pentru a vedea dacă pot învăţa ceva de la esteticianul care teoretiza. Dar nici unul dintre ei nu s-a mai dus a doua oară, şi au rămas doar cu expresia "grohăitor de plăceri estetice". Ei, ca pictori, l-au numit "grohăitor de plăceri estetice". Poate că simţiţi în această expresia atitudinea de respingere, artistic-ironică, a teoretizării.

Ei bine, aceleaşi lucruri pe care le putem reda astfel pe baza vieţii şi urzirii culorilor poate fi redat, de asemenea, pe baza urzirii şi vieţii în sunete. Numai că, tocmai aici, după cum am arătat deja alaltăieri, cu lumea sunetelor, cu elementul muzical, noi ajungem în interiorul omului. Când omul devine sculptor, pictor, el iese afară, în spaţiu, chiar atunci când, ca pictor, anulează spaţiul făcându-l bidimensional, el redă, totuşi, în acesta, ceea ce se manifestă şi se revelează în spaţiu, pe plan eteric, din punct de vedere cromatic. Cu muzica, noi ajungem chiar în interiorul omului, şi este extraordinar de important să studiem, în cadrul evoluţiei omenirii, tocmai elementul muzical.

Aceia dintre preastimaţii auditori şi prieteni care au ascultat mai des conferinţele mele sau cunosc literatura antroposofică ştiu că noi ne întoarcem în evoluţia omenirii până în acele vremuri pe care le desemnăm drept era atlanteană, când pe Pământ mai exista un cu totul alt neam de oameni, înzestrat cu o clarvedere instinctivă originară, care vedea în vise treze spiritualul din dosul lumii senzoriale. În această eră, în care oamenii mai aveau o clarvedere instinctivă, în care vedeau în mod instinctiv

spiritualul din dosul lumii senzoriale, paralel cu acest alt mod de a vedea exista şi un alt mod de a simţi muzica. În vremurile vechi, când omul percepea ceva muzical, el se simţea transpus, în mod instinctiv, afară din trupul său. De aceea, oamenii din epocile străvechi preferau, oricât de paradoxal i-ar suna această afirmaţie omului de astăzi, acordurile de septimă. Ei cântau la instrumente şi cu vocea în septime, ceea ce astăzi nu mai e resimţit întru totul drept muzical. Dar şi când savurau acordurile de septimă, oamenii se simţeau scoşi cu totul din sfera omenescului şi transpuşi în sfera divină.

În decursul vremurilor, acest lucru s-a estompat din ce în ce mai mult, a fost găsită trecerea de la trăirea septimelor la scalele în cvinte. În perceperea cvintei, în accentuarea intervalului de cvintă în muzică, mai trăia încă un sentiment al faptului că, propriu-zis, prin muzică, omul desparte divinul din el de partea fizică. Dar, dacă în cazul septimelor omul ieşea din sine, se simţea cu totul răpit în spiritual, cu ceea ce simţea în cvinte el ajungea exact până la limitele fizicului său. El îşi simţea spiritualul la limita pielii sale, o senzaţie pe care omul nu o mai poate avea astăzi deloc, în conştienţa obişnuită.

Pe urmă, după cum ştiţi din istoria muzicii, a venit epoca terţelor, epoca terţei mari şi a terţei mici. Această epocă a terţelor înseamnă că elementul muzical n-a mai trăit în afara omului, ca un fel de extaz uman, ci a fost luat cu totul în interiorul omului. Terţa, atât terţa mare, cât şi terţa mică, ca şi majorul şi minorul legate de acestea, iau muzica în interiorul omului. De aceea, în epoca modernă, când perioada cvintelor trecea în aceea a terţelor, apare fenomenul că omul trăieşte muzica în mod absolut interior, între limitele date de pielea sa.

Vedem trecerea paralelă, pe de o parte perspectiva spaţială, care vrea să răzbată, ca pictură, afară, în spaţiu, pe de altă parte, tonalitatea terţelor, care pătrunde în corpul eteric-fizic al omului, adică vedem, în ambele direcţii, trecerea spre înţelegerea naturalistă. Pe de o parte, în perspectiva spaţială, naturalism exterior, pe de altă parte, în înţelegerea, în perceperea muzicală a terţei, naturalism uman interior. Peste tot unde sesizăm esenţa reală a lucrurilor, ajungem şi la o cunoaştere a întregii poziţii pe care omul o are în raport cu Cosmosul. Şi faza următoare a evoluţiei va fi, şi în domeniul muzicii, o spiritualizare. Ea va consta în faptul că noi vom ajunge să cunoaştem sunetul individual în specificul lui. Noi nu vom mai recunoaşte sunetul individual, pe care astăzi îl integrăm în armonie sau melodie, pentru ca, împreună cu alte sunete, să dezvăluie misterul muzicii, noi nu vom mai recunoaşte, aşadar, sunetul individual doar în raportul lui cu alte sunete, aşadar, aş zice, în dimensiunea pe orizontală, ci îl vom percepe în dimensiunea sa de adâncime, vom pătrunde în fiecare sunet, şi atunci în fiecare sunet ne va apărea întotdeauna un punct de inserţie a unor sunete învecinate ascunse. Vom învăţa să simţim: Când ne cufundăm, când ne adâncim în sunet, atunci sunetul revelează trei sau cinci sau şi mai multe sunete, şi noi pătrundem, o dată cu sunetul în care ne cufundăm – sunetul dilatându-se el însuşi până devine melodie sau armonie –, în spiritual. – La câţiva muzicieni din epoca prezentă găsim unele încercări de a pătrunde astfel în dimensiunea de adâncime a sunetului, numai că de-abia astăzi a apărut în simţirea muzicală a oamenilor, dorul, aş zice, de a percepe sunetul în adâncimea lui spirituală şi, prin aceasta, de a ieşi tot mai mult, şi în acest domeniu, din naturalism, ajungând în elementul spiritual al artei.

Observăm în mod deosebit acest lucru, faptul că în domeniul artei se manifestă un raport deosebit al omului faţă de lume, dacă înaintăm de la artele lumii exterioare, arhitectura, arta vestimentară, sculptura, pictura, trecând pe la artele legate mai mult de interioritate, artele muzicale, până la arta poeziei. Şi aici, preastimaţii mei auditori, trebuie să regret că nu putem aduce la îndeplinire intenţia iniţială, ca ceea ce îmi mai rămâne de spus, în această expunere despre artă, în legătură cu arta poetică, să fie ilustrat prin declamarea şi recitarea de către doamna dr. Steiner a unor texte poetice. Din păcate, după mai multe săptămâni în care a fost răcită, ea încă nu s-a restabilit în aşa măsură încât să poată îndrăzni să apară astăzi în faţa dvs. cu recitări şi declamări. Prin urmare, spre marea mea părere de rău, trebuie să renunţăm la ilustrarea lucrurilor pe care mai trebuie să vi le spun. Dar fapt este că noi nu am îndrăzni să adăugăm la croncănitul cam neartistic din vocea mea, la care sunt silit în perioada acestui curs ţinut în Norvegia, din cauza propriei mele răceli, şi vocea încă nerestabilită a doamnei dr. Seiner, pentru că în artă putem îndrăzni şi mai puţin decât în cazul unei conferinţe obişnuite să transformăm vorbirea în croncănit.

Când ne înălţăm până în sfera artei poetice, ne simţim puşi cu energie în faţa unei mari întrebări. Poezia izvorăşte din fantezie. De obicei, fantezia prezintă în faţa oamenilor numai lucruri ireale, pe care ei şi le închipuie, care nu există. Dar ce forţă se manifestă, de fapt, în fantezie?

Să observăm puţin, pentru a înţelege forţa fanteziei, vârsta copilăriei. Vârsta copilăriei încă nu posedă fantezia. Copilul are, cel mult, vise. Fantezia creatoare liberă încă nu trăieşte în copil. Ea nu trăieşte în mod manifest. Dar ea este cea care la o anumită vârstă iese pe neaşteptate din nimic, în om. Căci fantezia există, totuşi, ascunsă, în om, chiar

dacă nu se revelează, şi copilul este, de fapt, plin de fantezie. Dar ce face oare fantezia, la copil? Ei bine, celui care poate privi dezvoltarea omului cu un ochi spiritual lipsit de prejudecăţi i se arată că la vârsta cea mai fragedă a copilăriei creierul uman, mai ales, dar şi restul organismului, e dezvoltat în mod încă neplastic, în raport cu forma umană de mai târziu. În interiorul lui, copilul este sculptorul cel mai incredibil în munca de modelare a propriului său organism. Nici un sculptor nu e în stare să creeze, din Cosmos, forme cosmice într-un mod atât de minunat cum face copilul, când, în perioada dintre naştere şi schimbarea dinţilor, modelează plastic creierul şi restul organismului. Copilul este un sculptor minunat, numai că forţa plastică lucrează în organism drept forţă interioară de creştere şi modelare a formelor. Dar copilul este şi un muzician, fiindcă îşi acordează cordoanele nervoase în mod muzical. Şi iarăşi, forţa fanteziei e forţă de creştere, forţă de acordaj al organismului însuşi.

Când înaintăm treptat spre vârsta la care se petrece schimbarea dinţilor, în jurul celui de-al şaptelea an, şi mergem după aceea până la pubertate, nu mai avem nevoie de atâta forţă plastic-muzicală drept forţă de creştere, drept forţă de modelare, ca înainte. Acum rămâne ceva din ea, un rest. Acum sufletul poate să scoată ceva, aş zice, din forţa de creştere şi modelare. Ceea ce, treptat, nu-i mai este necesar sufletului, pe măsură ce copilul creşte, ca să-i furnizeze propriului corp forţă de creştere, rămâne ca un rest, sub forma fanteziei. Forţa fanteziei nu este altceva decât forţa naturală de creştere, metamorfozată în ceva sufletesc. Dacă vreţi să aflaţi ce e fantezia, studiaţi mai întâi forţa vie care lucrează la crearea formelor vegetale, studiaţi forţa vie care lucrează la crearea formaţiunilor minunate din interiorul organismului uman, pe care o

produce eul, studiaţi tot ceea ce desfăşoară, în vastul univers, o muncă plăsmuitoare de forme, tot ceea ce desfăşoară, în regiunile subconştiente ale Cosmosului, o activitate de plăsmuire şi modelare şi creştere, atunci veţi avea o noţiune a ceea ce rămâne disponibil când omul a înaintat atât de mult cu munca de plăsmuire a propriului său organism, încât nu mai are nevoie de întreaga sa forţă de creştere şi plăsmuire. Atunci, o parte se înalţă în suflet şi devine forţă a fanteziei. Şi numai la urmă de tot, ultimul rest, nu pot spune sediment, pentru că sedimentul cade jos, iar ceea ce rămâne aici urcă în sus, este forţa intelectului. Acesta este forţa fanteziei cernută complet, ultimul rest care rămâne, nu pot spune sediment, ci ultimul element care se înalţă, care ajunge în partea de sus: intelectul.

Intelectul e forţa fanteziei cernută complet. Oamenii nu ţin seama de acest lucru şi de aceea ei consideră că intelectul este un element al realităţii mult mai important decât fantezia. Dar fantezia e primul copil al forţelor naturale de creştere şi modelare. Fantezia nu exprimă ceva care are realitate nemijlocită deoarece, atâta timp cât forţa de creştere lucrează în sfera realului, aceasta nu poate deveni fantezie. Rămâne ceva ca rest pentru suflet, sub forma fanteziei, de-abia după ce s-a avut grijă de partea reală. Dar, din punct de vedere interior, calitativ, ca entitate, fantezia este exact acelaşi lucru ca şi forţa de creştere. Ceea ce face ca braţul nostru să se facă din mic mare este aceeaşi forţă ca şi aceea care lucrează în noi pe plan poetic ca fantezie, pe plan artistic, în general, sub o formă transformată, sufletească. Nici acest lucru nu trebuie înţeles în mod teoretic, ci în mod interior, prin sentiment şi voinţă. Şi atunci vom ajunge să avem, faţă de ceea ce face fantezia, şi veneraţia necesară, uneori şi umorul necesar. Într-un cuvânt, se creează astfel în om imboldul de a simţi

în fantezie una dintre forţele divine care lucrează în lume. Această forţă divină care lucrează în lume, care se exprimă prin om, au simţit-o în primul rând oamenii vremurilor vechi, la care m-am referit în conferinţa precedentă, când arta şi cunoaşterea mai erau una, când în vechile misterii ceea ce urma să fie cunoscut mai era încă prezentat prin actele cultice frumoase, aşadar, artistice, nu prin abstracţiunile din laboratoare şi clinici, când medicul încă nu se ducea în sala de anatomie pentru a-l cunoaşte pe om, ci se ducea la lăcaşurile de misterii şi acolo îi erau dezvăluite tainele vieţii umane sănătoase şi bolnave, prin ceremonialul misteriilor, şi când el dobândea prin aceasta în mod interior accesul la entitatea umană.

Pe atunci, omul simţea că zeul care urzea şi trăia în el, în perioada în care, copil fiind, el creştea, plăsmuindu-se în mod sculptural şi muzical, continuă să trăiască în fantezie. De aceea, în vremurile vechi, când oamenii simţeau înrudirea profundă dintre religie, artă şi ştiinţă, era clar că fantezia rămâne sfântă, neprofanată, numai dacă ei sunt conştienţi de faptul că trebuie să găsească, într-un fel sau altul, calea spre divin sau că trebuie să lase divinul să intre în om, când omul vrea să se manifeste în mod poetic. Dacă, în vremurile cele mai vechi, în reprezentaţiile dramatice n-a fost înfăţişat niciodată omul exterior, aceasta era din cauză că – sună paradoxal pentru oamenii epocii prezente, cercetătorul antroposof o ştie, bineînţeles, el trebuie s-o spună, deşi sună paradoxal, el cunoaşte obiecţiile care ar putea fi ridicate, la fel de bine cum le cunosc şi adversarii, totuşi, acest lucru paradoxal trebuie spus –, din cauză că cea mai veche fantezie dramatică ar fi simţit drept absurditate să se aducă pe scenă nişte oameni obişnuiţi, care îşi spun unii altora tot felul de lucruri, care îşi fac unii altora tot felul de gesturi. De ce să se facă un asemenea lucru? – aşa s-ar fi întrebat un grec, încă şi

în perioada anterioară perioadei lui Sofocle şi, mai ales, în cea anterioară perioadei lui Eschil. De ce? Asemenea lucruri există şi în viaţă. Nu trebuie decât să ieşim în stradă sau să intrăm prin casele oamenilor, şi acolo vedem cum vorbesc aceştia unii cu alţii, cum îşi fac gesturi unii altora. La ce foloseşte aşa ceva? Aşa ceva avem mereu în faţa ochilor. De ce să mai punem în mod special pe scenă asemenea lucruri? – Celor mai vechi greci le-ar fi părut o prostie să pui în mod special pe scenă oameni obişnuiţi, pe care îi vezi în fiecare zi, cu faptele lor. Ceea ce voiau ei era să-l sesizeze pe zeul din om. Când apărea pe scenă omul, el trebuia să-l redea pe zeul din om, şi anume pe zeul care se înalţă din străfundurile Pământului, pe zeul care le dă oamenilor voinţa. Strămoşii noştri, încă şi vechii greci, mai vedeau încă, într-un mod oarecum îndreptăţit, înzestrarea cu voinţă, ceva care se înalţă şi intră din elementul pământesc în natura umană. Pe zeii adâncului, care urcă, intrând în om, pentru a-i da voinţa, pe zeii dionisiaci, pe aceştia voiau oamenii vremurilor vechi să-i vadă pe scenă. Omul era, aş zice, numai învelişul zeităţii dionisiace. În cele mai vechi reprezentaţii dramatice din misterii, cel care păşea pe scenă era întru totul omul care îl primea în sine pe zeu, care se lăsa entuziasmat de zeu. Cel care apărea pe scenă ca personaj dramatic era omul care îl primea în el pe zeu.

Omul care se ridica până la zeul înalturilor, mai bine zis, până la zeiţa înalturilor, pentru că în vremurile vechi în străfunduri erau recunoscute divinităţile masculine, iar în înalturi divinităţile feminine, cel care se ridica spre înalturi, pentru a atinge divinul, în aşa fel încât acesta să se aplece spre el, devenea poet epic, care nu voia să vorbească el însuşi, ci voia să lase divinitatea să vorbească prin el. Omul se abandona, drept înveliş, zeiţelor din înalturi, pentru ca acestea să poată vedea prin el evenimentele lumii, ceea ce

făcuseră Ahile şi Agamemnon sau Odiseu şi Ajax. Vechii poeţi epici nu voiau să exprime ceea ce avea omul de spus despre toate acestea. Poţi auzi toată ziua ce au de spus oamenii despre eroi. Dar ce are de spus zeiţa, când omul i se abandonează, despre lucrurile pământesc-omeneşti, aceasta era artă poetică epică. "Cântă-mi, o, muză, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul", aşa îşi începe *Homer* Iliada. "Cântă, o, muză" – adică: o, zeiţă – "despre bărbatul ce mult călătorit-a, Odiseu", aşa îşi începe Homer Odiseea. Aceasta nu e doar o expresie frazeologică, e o mărturisire de credinţă profund interioară a poetului epic adevărat, care lasă ca zeiţa să vorbească prin el, care nu vrea să vorbească el însuşi, care primeşte în fantezie – copilul forţelor cosmice de creştere – divinul, pentru ca divinul să vorbească prin el despre evenimentele din viaţa lumii. Apoi, când vremurile au devenit tot mai naturaliste şi mai materialiste, dar când, aş zice, cu un anumit simţ artistic veritabil, *Klopstock* şi-a creat "Mesiada" sa, el n-a mai îndrăznit, pentru că nu mai privea spre zei aşa cum priveau oamenii în vremurile vechi, să spună: Cântă, o muză, a oamenilor păcătoşi mântuire, pe care Mesia pe Pământ a împlinit-o făcându-se om. – Klopstock n-a mai îndrăznit, în secolul al 18-lea, să spună aşa ceva. Aşa că el a spus: "Cântă, suflet nemuritor, a oamenilor păcătoşi mântuire." Dar el mai voia să aibă la început ceva situat deasupra omenescului. Acesta e un sentiment, chiar dacă sfios, pentru ceea ce în vremurile vechi era deplin valabil: Cântă, o, muză, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul.

Astfel, poetul dramatic se simţea ca şi cum zeul s-ar fi înălţat din adâncuri până la el şi el trebuia să fie învelişul zeului. Astfel, poetul epic se simţea ca şi cum muza, zeiţa, ar fi coborât la el şi ar fi judecat asupra problemelor pământeşti. De aceea, în vremurile vechi, grecul voia să

evite, ca actor, ca om care încarnează opera dramatică, apariţia nemijlocită a omenescului individual. El îşi avea picioarele înălţate pe nişte coturni. El avea un fel de instrument muzical uşor prin care i se făcea auzit sunetul vocii. Fiindcă el voia să înalţe ceea ce era reprezentat sub formă dramatică deasupra omenescului personal individual. Iarăşi, eu nu vorbesc aici împotriva naturalismului, care pentru o anumită epocă a fost de la sine înţeles şi firesc. Fiindcă în epoca în care *Shakespeare* şi-a pus pe scenă personajele sale, în desăvârşirea lor supradimensională, se ajunsese până acolo încât se urmărea sesizarea omenescului în mod omenesc, acesta era un cu totul alt imbold, altceva decât simţire artistică. Dar acum noi trebuie să găsim din nou şi în poezie calea ce duce înapoi, spre spiritual, trebuie să regăsim calea de a înfăţişa nişte personaje în care omul însuşi, care este o fiinţă spirituală, pe lângă cea trupească, să se poată mişca în cadrul evenimentelor spirituale ale lumii, care urzesc peste tot în lume.

Eu am încercat să fac acest lucru – o primă încercare, slabă – în dramele-mister. Aici apar pe scenă oameni, dar ei nu îşi spun nişte lucruri care pot fi auzite când te duci în piaţă sau când mergi pe stradă, ei îşi spun lucruri care sunt trăite în relaţia dintre un om şi un alt om când între ei acţionează impulsurile spirituale superioare, când între ei acţionează nu doar instinctele, pornirile, pasiunile, ci ceea ce străbate pasiunile şi pornirile drept căile destinului, căile karmei, aşa cum lucrează ele de-a lungul secolelor şi mileniilor, în vieţile repetate ale oamenilor.

Astfel, se pune problema ca noi să ne întoarcem pe toate tărâmurile la spiritual. Trebuie să ştim să valorificăm bine ceea ce ne-a adus naturalismul, noi nu trebuie să pierdem ceea ce ne-am însuşit deja prin faptul că, imitând

ceea ce este natural, am căutat de-a lungul secolelor un ideal artistic. Sunt răi artişti, aşa cum sunt şi răi oameni de ştiinţă, aceia care privesc condescendent, batjocoritor, spre materialism. Materialismul trebuia să existe. Noi nu trebuie să strângem colţurile gurii, cu superioritate, când îl privim pe omul inferior, pur pământesc-material, întreaga lume materială. Noi trebuie să avem voinţa de a pătrunde în mod real, pe cale spirituală, şi în această lume materială. Aşadar, noi nu trebuie să dispreţuim ceea ce ne-a adus, din punct de vedere ştiinţific, materialismul, din punct de vedere artistic, naturalismul [Nota 21]. Dar trebuie să regăsim calea ce duce înapoi, spre spiritual, nu dezvoltând un simbolism sec ori un alegorism de paie. Simbolismul, ca şi alegorismul, sunt neartistice. Numai şi numai stimularea nemijlocită a simţirii artistice, din izvorul din care provin ideile antroposofice, poate furniza punctul de plecare pentru un mod nou de a se face artă. Noi trebuie să devenim artişti, nu creatori de simboluri sau alegorii, înălţându-ne tot mai mult, tocmai printr-o cunoaştere spirituală, în lumile spirituale. Dar acest lucru se poate dezvolta într-un mod cu totul deosebit dacă şi în arta recitării şi declamaţiei depăşim simplul naturalism, ajungând iarăşi la un fel de spiritualitate. Vedeţi dvs., aici trebuie subliniat mereu-mereu că nişte artişti veritabili, cum este, de exemplu, Schiller, aveau mai întâi în suflet o melodie nedefinită, sau, ca Goethe, o imagine nedefinită, o imagine plastică, înainte de a elabora poezia textual. Astăzi, când se recită şi se declamă, adeseori se pune cel mai mare accent pe sublinierea conţinutului de proză. Dar faptul că trebuie să ne folosim de proză ca să exprimăm cuvântul poetic e doar un surogat. În cazul poeziei, conţinutul de proză nu este deloc esenţial. Nu este esenţial ceea ce, în poezie, zace în cuvinte, în poezie esenţial este felul în care

plăsmuieşte veritabilul artist-poet acest conţinut. Nici măcar un procent dintre cei care scriu versuri nu sunt artişti veritabili, peste nouăzeci şi nouă de procente dintre cei care scriu versuri nu sunt deloc artişti. Esenţialul este ceea ce reuşeşte să facă poetul prin elementul muzical, prin ritm, prin melodicitate, prin teme, prin imagini, prin modelarea făcută cu ajutorul sunetelor vorbirii, nu prin înţelesul crud al textului, conţinutul mot a mot. Prin textul literal noi redăm conţinutul de proză. În privinţa conţinutului de proză esenţial este, în primul rând, felul cum îl tratăm, dacă alegem, de exemplu, un ritm rapid. Dacă avem un ritm rapid şi exprimăm ceva, noi putem exprima o agitaţie plină de bucurie. Pentru poezie este absolut indiferent că cineva spune: Eroul era în dispoziţia unei agitaţii pline de bucurie. – Aceasta este proză, chiar dacă apare în poezie. Dar la o poezie esenţialul este să alegem ritmul care alunecă rapid mereu mai departe. Când spun: Femeia era adânc mâhnită în sufletul ei – aceasta e proză, chiar dacă apare într-o lucrare poetică. Dacă eu aleg un ritm care curge mereu mai departe în valuri blânde, lente, eu exprim starea de mâhnire. Esenţială este modelarea formei, ritmul. Sau, dacă spun: Eroul a tras o lovitură puternică –, aceasta e proză. Dacă, după ce am avut mai înainte înălţimea obişnuită a tonului, iau apoi un ton mai plin, urc, dacă poetul aşa a preconizat, să se ia un sunet *u* mai plin, un *o* mai plin, în loc de *e*-uri şi *i*-uri, atunci el exprimă, prin felul cum modelează vorbirea, prin modelarea vorbirii, ceea ce trebuie să fie, de fapt, exprimat. La arta adevărată a poeziei, esenţialul este acest mod de a modela vorbirea, acest mod de a trata vorbirea.

La declamaţie şi recitare, esenţialul este să învăţăm să modelăm vorbirea, să scoatem în evidenţă şi să punem în valoare melodia, ritmul, tactul, nu să subliniem

conţinutul de proză, sau să învăţăm să apreciem efectul pe care îl are un sunet surd asupra celui precedent, luminos, ori efectul sunetului luminos asupra celui întunecat care urmează, şi să exprimăm astfel, prin modul de a trata sunetele, trăirea interioară a sufletului. Cuvintele sunt numai scările pe care trebuie să evolueze, propriu-zis, recitarea şi declamaţia. Aceasta este arta recitării şi declamaţiei pe care am încercat noi s-o elaborăm. Doamna dr. Steiner a depus eforturi timp de mulţi ani pentru a elabora această artă a recitării. Astăzi, această artă e prea puţin înţeleasă. Dar când omenirea se va întoarce la o simţire artistică pe o treaptă superioară, atunci, şi în acest domeniu, vizavi de sublinierea actuală a conţinutului de proză, în care nu vrem să aruncăm cu nici o piatră, n-am spus nimic împotriva acestui lucru, noi trebuie să-l păstrăm, ni l-am cucerit prin naturalism, prin aceasta am devenit mai mult oameni, dar noi trebuie să devenim sufleteşti şi spirituali, revenind, de la conţinutul cuvintelor, prin care niciodată nu putem exprima ceva sufletesc şi spiritual, la modelarea vorbirii. Pe bună dreptate spunea poetul: Când sufletul vorbeşte, ah atunci nu mai vorbeşte sufletul. – El vrea să spună că atunci când sufletul începe să se exprime prin cuvinte în proză, când sufletul vorbeşte în proză, atunci deja nu mai e sufletul cel care vorbeşte. Sufletul este prezent atâta timp cât se exprimă în tact, în ritm, în tema melodică, în imaginea a ceea ce zace în modelarea sunetelor, atâta timp cât exprimă mişcările lor interioare, suişurile şi cuborâşurile lor.

Eu spun mereu: declamaţia şi recitarea, pentru că sunt două arte diferite. Declamatorul a fost întotdeauna la el acasă în nord. În cazul declamatorului, esenţialul este să obţină efecte în special prin greutatea silabelor – sunet înalt, sunet adânc – şi să caute în aceasta modelarea

vorbirii. Artistul recitator a fost întotdeauna acasă la el mai mult în sud. El exprimă în recitarea sa măsura silabelor, nu atât greutatea, cât măsura lor, silabe lungi, silabe scurte. Recitatorii greci, care se exprimau în sunete acute, trăiau hexametrul, pentametrul, ştiind exact că prin recitarea lor se încadrează în raportul dintre respiraţie şi circulaţia sângelui. Respiraţia se desfăşoară aşa: optsprezece respiraţii pe minut; aproximativ şaptezeci şi două bătăi ale pulsului, în medie, pe minut. Respiraţia, bătăile pulsului sună una într-alta, de aici hexametrul: trei silabe lungi, drept a patra – cezura, o respiraţie ţine cât patru bătăi de puls. Acest raport este de unu la patru, care iese la iveală măsurând-scandând în hexametru: Prin scandare, este adusă la suprafaţă fiinţa cea mai intimă a omului, misterul care există între respiraţie şi circulaţia sângelui.

Acest lucru nu poate fi dobândit, firește, într-un mod intelectualist teoretic, el trebuie cucerit pe o cale cu totul instinctiv-intuitiv-artistică. Dar asemenea lucruri pot fi prezentate foarte frumos în mod concret, dacă – aşa cum am făcut adesea şi cum s-ar fi întâmplat şi astăzi în cazul în care doamna dr. Steiner ar fi putut declama şi recita –, dacă se prezintă una după alta, în mod artistic, cele două variante pe care le avem ale "Ifigeniei" lui Goethe. Înainte de a ajunge în Italia, *Goethe*, ca artist nordic, aşa cum l-a numit mai târziu *Schiller*, a scris "Ifigenia" în aşa fel încât textul scris de el nu poate fi redat decât prin arta declamaţiei, sunet înalt, sunet adânc, unde predomină, într-un anumit sens, viaţa sângelui, fiindcă aceasta zace în sunetul înalt, sunetul adânc. Aşa şi-a scris Goethe "Ifigenia" sa. După ce a ajuns în Italia, a rescris-o. Nu o observăm adesea, dar cine are un simţ artistic mai fin, poate să facă exact distincţia între "Ifigenia" germană şi "Ifigenia" romană. Goethe a căutat peste tot, în "Ifigenia" sa nordică

bazată pe declamaţie, recitarea. Şi "Ifigenia" italiană, "Ifigenia" romană, a fost rescrisă în aşa fel încât ea trebuie citită acum pe bază de recitare. Dacă facem lectura celor două variante una după alta, găsim această deosebire minunată dintre declamaţie şi recitare. În Grecia era acasă la ea recitarea, aici respiraţia bătea măsura circulaţiei sângelui, care este mai rapidă. În nord, era la ea acasă mai mult declamaţia, aici omul trăia în interiorul său cel mai adânc. Sângele este un suc cu totul deosebit, căci el este sucul care conţine omenescul cel mai lăuntric. Aici, caracterul uman trăia în sânge, în personalitate. Aici, artistul poet devenea artist al declamaţiei.

Cât timp a cunoscut numai nordul, Goethe a fost un artist al declamaţiei, el a scris "Ifigenia" germană, bazată pe declamaţie. El i-a dat o formă nouă, când a fost îmblânzit în sensul măsurii prin contemplarea artei renascentiste italiene, pe care el o resimţea drept artă greacă. Eu nu vreau să dezvolt aici teorii, vreau să vă descriu doar sentimente, dar acele sentimente care sunt stimulate în privinţa artei când devii antroposof. Şi aşa ajungem din nou la un sentiment artistic faţă de tot ceea ce există.

Mai vreau să amintesc, în încheiere, un singur lucru. Oare cum ne comportăm noi astăzi pe scenă? Când stăm în fundal, în partea din spate a scenei, ne gândim cum ne-am comporta dacă am merge pe stradă, afară, şi am face acelaşi lucru. Ne comportăm pe scenă exact la fel cum ne-am comporta pe stradă sau în salon. Acesta e un lucru foarte bun, dacă îl putem face, dacă suntem în stare să reintroducem acest element personal. Dar acesta ne îndepărtează de veritabila artă cu stil, care nu poate consta decât în sesizarea spiritului şi a formei scenice, a formei regizorale. Dvs. trebuie să vă gândiţi că pe scenă nu puteţi fi naturalişti, fiindcă în faţa scenei stă spectatorul.

Savurarea artistică e cufundată, în esenţă, în inconştientul instinctelor. E o mare deosebire între situaţia în care eu încep să iau ceva în atenţie cu ochiul stâng şi acel ceva trece pe lângă mine în aşa fel încât el însuşi merge de la dreapta spre stânga, adică, pentru mine de la stânga spre drepta, şi situaţia în care el se deplasează în direcţia opusă. Acel lucru îmi spune cu totul altceva. Eu trebuie să învăţ din nou ce importanţă spirituală interioară are faptul că un personaj se mişcă pe scenă de la stânga spre dreapta sau de la dreapta spre stânga, sau din fundalul scenei spre avanscenă sau spre fundalul scenei. Eu îmi voi însuşi un simţ al faptului că este cu totul imposibil – când mă pregătesc să ţin o tiradă mai lungă, pe scenă – să stau de la bun început lângă cuşca sufleurului. Când mă pregătesc să spun un monolog, eu rostesc primele cuvinte cât mai în spatele scenei, înaintez apoi pe scenă, fac gestul disocierii auditorilor, cărora le vorbesc întorcându-mă spre stânga şi spre dreapta. Fiecare mişcare poate fi concepută în mod spiritual, din imaginea de ansamblu, nu numai ca imitare naturalistă a ceea ce am face în salon sau pe stradă. Dar aceasta înseamnă că va trebui să studiem iarăşi, din punct de vedere artistic, ce înseamnă să mergi pe scenă din spate spre avanscenă, de la dreapta la stânga, de la stânga la dreapta, ce înseamnă, din punct de vedere spiritual, pentru imaginea generală, fiecare gest al actorului. Oamenii de astăzi nu vor să studieze asemenea lucruri. Oamenii au devenit comozi. Materialismul permite comoditatea. Eu m-am mirat întotdeauna de faptul că oamenilor care cereau naturalismul deplin – asemenea artişti au existat – nu le-a dat prin minte să facă şi cel de-al patrulea perete, fiindcă, în cazul unui naturalism deplin, ar trebui să se facă şi al patrulea perete; nici o cameră nu are trei pereţi, ar trebui să se facă al patrulea perete. Nu ştiu câte bilete de teatru s-

ar mai vinde, dacă actorii ar fi puşi să joace între patru pereţi şi în faţă ar fi sala spectatorilor. Dar, în orice caz, a deveni cu totul naturalist înseamnă a desfiinţa şi această latură deschisă a celui de-al patrulea perete.

Ei bine, sună paradoxal, dar prin asemenea paradoxuri trebuie să atragem atenţia asupra a ceea ce poate fi cucerit astăzi din nou drept artă veritabilă, spre deosebire de simpla imitare, spre deosebire de simplul principiu al imitării. După ce naturalismul – fiindcă eu nu sunt deloc un filistin şi un pedant în această privinţă şi pot preţui şi ceva care nu mi-e tocmai simpatic, dar îl pot preţui – ne-a arătat calea grandioasă de la imaginea scenică naturalistă spre film, noi trebuie să regăsim drumul de la film la redarea spiritualului, care este, în realitate, redarea a ceea ce e autentic, real. Noi trebuie să regăsim în artă divin-umanul. Dar îl putem găsi numai dacă regăsim prin cunoaştere, adică în mod concret-perceptibil, calea ce duce la divin-spiritual.

În acest sens ar dori antroposofia – ea a urmărit acest lucru prin opera de artă Goetheanum din Dornach, care, din păcate, ne-a fost luată – să găsească pe tărâmul artelor plastice drumul spre spiritual. Ea vrea să-l găsească şi pe calea artei euritmice, aşa cum am amintit deja alaltăieri. Dar ar dori să meargă pe acest drum, de exemplu, şi în domeniul declamaţiei şi recitării. Astăzi se procedează în mod naturalist, se reglează respiraţia, se manipulează în jurul organismului uman. Cu adevărat just este să ne reglăm propriul organism în contact cu fraza rostită, care curge într-un mod cu adevărat ritmic, auzindu-ne noi înşine vorbind, adică să exersăm învăţarea respiraţiei prin faptul că învăţăm să vorbim /să recităm şi să declamăm/. Aceste lucruri au nevoie să fie plăsmuite într-o formă nouă. Dar ele nu pot veni din nişte substraturi teoretice,

proclamative, agitatorice, ci numai şi numai dintr-o veritabilă înţelegere spirituală practică a adevăratelor realităţi ale vieţii, şi printre acestea se numără nu doar aspectele materiale, ci şi, mai ales, cele spirituale.

Arta a fost întotdeauna o fiică a divinului. Dacă, după ce s-a înstrăinat într-o oarecare măsură de spiritual, ea va găsi drumul înapoi, pentru a fi adoptată iarăşi drept copilă a divinului, atunci arta va putea deveni iarăşi pentru omenirea întreagă ceea ce nu numai ar fi bine să fie în cadrul întregii civilizaţii şi culturi, ci chiar trebuie să fie.

Am putut da aici doar câteva idei schiţate în legătură cu ceea ce vrem să facem, din direcţia antroposofiei, pentru artă. Dar aş dori să se vadă, tocmai din aceste idei schiţate, că antroposofia vrea să facă să înflorească pe acel sol elementul just, că ea nu vrea să dezvolte teorii pe solul artei, ci vrea să trăiască în întregime în elementul simţirii artistice, pentru că arta nu este o teorie, ci ea vrea să trăiască în elementul simţirii artistice, chiar atunci când vrea să se orienteze în privinţa artei. Iar o asemenea orientare nu poate să ducă doar la nişte discursuri despre artă, ci la savurarea reală a operelor de artă şi la creaţia artistică. Acesta este esenţialul, dacă e ca arta să afle o nouă fecundare din direcţia unei oarecare concepţii despre lume. Arta s-a născut întotdeauna din modul de a concepe lumea. Dacă oamenii spun cam aşa: Noi n-am putut înţelege ce ne-a ieşit în întâmpinare drept formele de la Dornach –, noi le putem replica: Pot înţelege oare tabloul Madona Sixtină de Rafael cei care n-au auzit niciodată de creştinism? Arta s-a născut întotdeauna din trăirea interioară a lumii. Antroposofia ar vrea să conducă civilizaţia şi cultura umană spre o trăire sinceră, dar spirituală, a lumii.

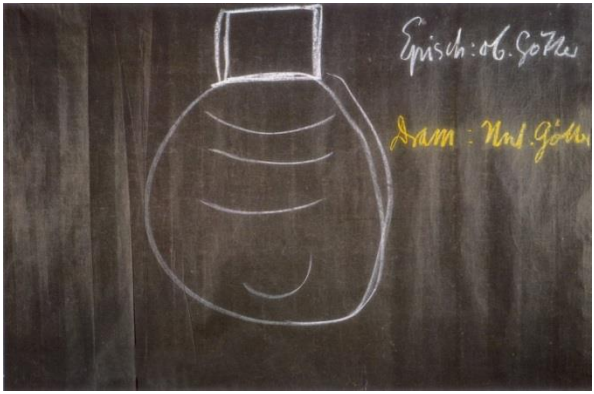
DESENELE LA TABLĂ

Desenele şi notaţiile originale de pe tablă ale lui Rudolf Steiner s-au păstrat începând din toamna anului 1919, deoarece la dorinţa auditorilor tabla a fost acoperită cu hârtie neagră, care s-a putut păstra ulterior. De multe ori lui Rudolf Steiner îi stăteau la dispoziţie două sau chiar trei table pregătite în felul acesta. În urma unei conferinţe, desenele executate cu creta albă sau colorate erau fixate pe hârtie, datate şi păstrate. În felul acesta s-au menţinut circa 1100 de "table", preponderent de la conferinţele şi cursurile ţinute la Dornach. În cadrul Ediţiei Complete Rudolf Steiner („Rudolf Steiner Gesamtausgabe"), ele se găsesc, drept completări la conferinţe, în seria Rudolf Steiner, *Desene la tablă de la conferinţe* («Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk»), GA K 58/1 – 58/30, reproduse fotografic la dimensiuni micşorate.

Desenele la tablă din acest ciclu de conferinţe se gasesc în volumul XVIII (GA K58/18), „Conferinţe despre artă", împreună cu desenele aferente ciclurilor de conferinţe GA 271, 283, 288-290 şi GA 291.



Conferința a II-a — Dornach, 1 iunie1923



Conferința a III-a — Dornach, 2 iunie1923



Conferința a III-a — Dornach, 2 iunie1923

NOTE

La începutul seriei de conferinţe “Arta în misiunea ei cosmică”, Rudolf Steiner dă o scurtă relatare de călătorie asupra şederii sale în Kristiania (Oslo) între 14-21 mai 1923 şi programele care au avut loc acolo; prevăzute pentru GA 259, ***Sarcinile civilizatorice ale antroposofiei***. – Ambele conferinţe prezentate în Kristiania, “Antroposofie şi artă” şi “Antroposofie şi poezie”, au fost preluate în volumul de faţă al ediţiei operelor complete. Ele cuprind sub o formă concentrată ceea ce Rudolf Steiner discută în cele şase conferinţe prezentate la Dornach. Marie Steiner a desemnat aceste conferinţe, în “Rudolf Steiner şi sarcinile civilizatorice ale antroposofiei”, în introducerea “O retrospectivă asupra anului 1923”, drept “lucrurile cele mai profunde, cele mai cuprinzătoare care au fost spuse vreodată despre artă”.

Izvoarele textelor: Conferinţele au fost stenografiate de stenografa profesionistă Helene Finckh (1883-1960). Textul tipărit pe care îl prezentăm aici are la bază transpunerea făcută de ea în text obişnuit.

Operele lui Rudolf Steiner din cadrul Ediţiei Operelor Complete (GA) sunt indicate la note cu numărul bibliografic corespunzător. Vezi şi tabloul general de la sfârşitul volumului.

1. *pornind de la diferite lucruri*: Vezi: "Impulsierung des weltgeschichtlichen Geschehens durch geistige Mächte" (***Impulsionarea evenimentelor istoriei lumii de către puterile spirituale***) (7 Conferinţe, Dornach 1923), GA 222; "Der Jahreskreislauf als Atmungsvorgang der Erde und die vier großen Festeszeiten" (***Ciclul anului ca proces de respiraţie a Pământului şi cele patru sărbători anuale***) (9 Conferinţe, Dornach şi Viena, 1923), GA 223; Conferinţa de la Berlin, 23 mai 1923 "Die Schaffung eines Michael-Festes aus dem Geiste heraus" ("Instituirea din Spirit a unei sărbători a lui Mihael"). – Die Rätsel des inneren Menschen (Enigmele omului interior), ediţie separată, Dornach 1981.

2. *Herman Grimm*, Kassel 1828-1901 Berlin.

3. *în "Goetheanum" poate fi citit*: anul II, nr. 7-9, 1922. "Vorträge Rudolf Steiners über das Wesen der Farbe" ("Conferinţe ale lui Rudolf Steiner despre esenţa culorii"). – Aceste conferinţe au fost prezentate la Dornach în zilele de 6, 7 şi 8 mai 1921. Cuprinse în "Das Wesen der Farben" (***Esenţa culorii***) (13 Conferinţe prezentate în diferite locuri, din 1914 până în 1924), GA 291.

4. *ce înţelegeau grecii când vorbeau despre lira lui Apollo*: Conferinţa a III-a, Dornach, 22 septembrie 1922 în "Die Grundimpulse des weltgeschichtlichen Werdens" (***Impulsurile fundamentale ale devenirii istoriei lumii***) (8 Conferinţe, Dornach 1922), GA 216.

5. *"Cine are ştiinţă şi artă..."*: Zahme Xenien VIII (Xenii blânde VIII).

6. *"oameni cu adevărat practici"*: Vezi Christian Morgenstern, "Die wirklich praktischen Leute" ("Oamenii cu adevărat practici") în "Der Gingganz".

7. *cuvintele lui Goethe*: Italienische Reise (Călătorie în Italia), Roma, notă din 28 ianuarie 1787.

8. *Herman Grimm... a spus în repetate rânduri*: Goethe, Prelegeri, prezentate la Universitatea Regală din Berlin, Stuttgart şi Berlin 1877. Prelegere: Roma.

9. *în ultimul meu articol*: "Eine vielleicht zeitgemäße persönliche Erinnerung" ("O amintire personală cu adevărat adecvată epocii") în "Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrisis der Gegenwart. Gesammelte Aufsätze 1921-1925" (***Ideea Goetheanumului în miezul crizei culturale a prezentului. Culegere de articole 1921-1925***), GA 36.

10. *că Goethe simţea ... într-un mod extraordinar de viu*: Vezi Winckelmann (1717-1768), 1804-1805, Roma.

11. *că eu ... în încăperile*: Rudolf Steiner a vorbit la Roma, în Palazzo del Drago, în martie 1909 şi aprilie 1910. Vezi "Aus dem Leben von Marie Steiner-von Sivers, Biographische Beiträge und eine Bibliographie" ("Din viaţa Mariei Steiner-von Sivers, Contribuţii biografice şi o bibliografie"), "Aufenthalte in Italien" ("Sejururi în Italia"), Dornach 1956. Conferinţe din 28 şi 31 martie 1909, conţinute în "Das Prinzip der spirituellen Ökonomie im Zusammenhang mit Wiederverkörperungsfragen" (***Principiul economiei spirituale în corelaţie cu problema reîncarnării***) (23 Conferinţe prezentate în diferite oraşe, 1909), GA 109/111. Conferinţe din 11 până în 14 martie 1910, conţinute în "Das Ereignis der Christus-Erscheinung in der atherischen Welt" (***Evenimentul apariţiei lui Christos în lumea eterică***) (16 Conferinţe prezentate în diferite oraşe, 1910), GA 118.

12. *trebuie să ne amintim numai*: Vezi Conferința a XII-a, "Hermes", Berlin, 16 februarie 1911, din "Antworten der Geistwissenchaft auf die groβen Fragen des Daseins" (***Răspunsuri ale științei spirituale la marile întrebări ale existenței***) (15 Conferințe publice, Berlin 1910/11), GA 60.

13. *Adalbert Stifter*, poet și scriitor. Oberplan am Böhmerwald, 1806-1868, Linz.

14. *Dați-mi materie...* : În Cuvânt înainte la scrierea sa apărută în 1755 "Allgemeine Naturgeschichte und Teorie des Himmels") ("Istorie generală a naturii și teorie a cerului").

15. *așa cum ... am făcut eu*: Vezi "Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch seinen Faust und durch das Märchen 'Von der Schlange und der Lilie'" (***Specificul spiritual al lui Goethe în manifestarea sa în Faustul său și în Basmul 'Despre șarpe și crin'*** (1918), GA 22.

16. *Goethe ... a rostit frumosul cuvânt*: "Frumosul este o manifestare a unor legi ascunse ale naturii, care fără apariția acestuia ne-ar rămâne pe veci ascunse." Sprüche in Prosa (Maxime în proză), Secțiunea 11 "Kunst" ("Arta"), în "Goethes Naturwissenschaftliche Schriften" (***Scrierile de științe naturale ale lui Goethe***), editate și comentate de Rudolf Steiner în "Deutsche National-Litteratur" ("Literatura națională germană") a lui Kürschner, în 5 volume, Tipografia din Dornach 1975, GA 1a-e, volumul al IV-lea, Secțiunea a 2-a. – Rudolf Steiner observă referitor la aceasta: "Arta și frumosul nu sunt ceva produs de către om în mod arbitrar. Ele sunt niște forme mai înalte ale procesului general al lumii, care se vestește la fel de bine în operele de artă ca și în căderea pietrei. Artistul furnizează niște opere care sunt în sensul cel mai înalt niște opere ale naturii. El poate crea opere demne numai dacă i se

dezvăluie tainele naturii. Pe acestea le întrupează el în operele sale."

17. *atunci, variata lume a culorilor devine pentru noi*: vezi nota de la pagina 41.

18. *aş putea să vă desenez pe tablă* : Vezi desenul de la pagina 120.

19. *Se adevereşte cuvântul lui Goethe*: "După cum simpla imitare se bazează pe existenţa liniştită şi pe o prezenţă iubitoare, după cum maniera ia în stăpânire un fenomen cu o inimă uşoară, capabilă, tot astfel stilul se bazează pe cele mai adânci temelii ale cunoaşterii, pe esenţa lucrurilor, în măsura în care ne este permis să o cunoaştem în forme vizibile şi palpabile." 1788, "Ferneres über Kunst" ("Alte aspecte despre artă"), Vezi nota de la pagina 115, volumul al II-lea, Introducere.

20. *a unui estetician foarte celebru*: Moriz Carrière (Griedel, Hessen, 1817 până în 1895, München), profesor ordinar de estetică şi secretar al Academiei de Arte din München.

21. *ce ne-a adus naturalismul din punct de vedere artistic*: Vezi "Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie" (***Culegere de articole cu privire la dramaturgie***), 1889-1901, GA 29.

EPOCI DIN ISTORIA PĂMÂNTULUI ȘI PERIOADE GEOLOGICE

(cf. G. WACHSMUTH – Die Entwicklung der Erde)

REPETAREA FAZELOR MAI VECHI LA UN NIVEL SUPERIOR	ERA	ÎMPĂRȚIREA ÎN EPOCI		FAUNA	FLORA	FORMAREA ȘI STRUCTURA PĂMÂNTULUI
REPETAREA VECHIULUI SATURN	FAZE COSMICE	1. EPOCA POLARĂ		Stadii cosmice preliminare ale formării sistemului solar Formarea sferei și a corpului lui Saturn		Diferențierea prin contracție a sferelor planetare
REPETAREA VECHIULUI SOARE		2. EPOCA HIPERBOREANĂ		Formarea sferei și a corpului lui Jupiter Formarea sferei și a corpului lui Marte Separarea Pământului și a Soarelui Pământul, organism planetar (înglobând și Luna) începe să evolueze în jurul Soarelui		
REPETAREA VECHII LUNI	PALEOZOIC	3. EPOCA LEMURIANĂ	INCEPUT	Epocă vitalizată Biosfera generatoare Diferențierea învelișurilor și a nucleului Archaic	Procese de schimb în atmosferă. Compuși albuminoizi Coloizi – suspensii Primele forme animale și vegetale în atmosfera vitalizată.	Formarea straturilor periferice. Atmosfera (TABLOU IV) Precipitare de substanțe primitive, viitoare roci primare
REPETAREA EPOCII POLARE ÎN EPOCA LEMURIANĂ				Diferențierea internă și formarea straturilor Nevertebrate marine Trilobiți. Brahiopode. Corali.	Forme vegetale primitive între două ape, alge, varec.	Sedimentare. Tendința de formare a unei suprafețe terestre plastice.
REPETAREA EPOCII HIPERBOREENE ÎN EPOCA LEMURIANĂ				Cambrian Pești primitivi Silurian Devonian Înmulțirea cochiliilor calcaroase	Primele plante de uscat.	Atmosferă apoasă și caldă.
MIJLOCUL EPOCII LEMURIENE			MIJLOC	Carbonifer Amfibii	Ferigi Criptogame Lycopode	Cutarea suprafeței terestre (climat tropical în emisfera nordică)
				Permian Triasic Reptile	Păduri de conifere	(Tendință puternică dar trecătoare de durificare)
SFÂRȘITUL EPOCII LEMURIENE	MEZOZOIC		SFÂRȘIT	Jurasic Archeopterix Animale uriașe Saurieni Mamifere inferioare	Ferigi arborescente	Ieșirea „Lunii Purificarea atmosferei Puternice transgresiuni marine.
				Cretacic Scufundarea Lemuriei Păsări cu dinți Saurieni	Primii arbori foioși și plante cu flori angiosperme	Mobilitate reînoită a suprafeței terestre. Scufundarea Lemuriei
EPOCA ATLANTEANĂ	NEOZOIC (CENOZOIC)	4. EPOCA ATLANTEANĂ	1. 2. 3. Terțiar: Paleocen, Eocen, Oligocen, Miocen, Pliocen	Primele copitate sălbatice. Mamifere superioare Vite Primate	Continuarea diferențierii plantelor până la flora actuală.	Atmosferă caldă încă, dar în curs de răcire. Deformarea plastică a Pământului până în Cuaternar. (TABLOU VII, VIII, IX)
			4. 5. 6. 7. Cuaternar: Diluvium, Glaciații (TABLOU X), Scufundarea Atlantidei	(Schelete umane) Nici o nouă specie, însă modificări geografice ale florei și ale faunei.		Glaciații Scufundarea Atlantidei
EPOCA POST-ANTLANTEANĂ		5. EPOCA POST-ATLANTEANĂ	1. Vechea Indie 2. Vechea Persie 3. Egipt-Caldeea 4. Grecia-Roma 5. Astăzi 6. 7.	Actuală	Actuală	Creșterea căldurii și micșorarea căldurii pe Pământ (TABLOU XI)

STADII PRELIMINARE ȘI PERIOADE EVOLUTIVE IN ORGANISMUL COSMIC

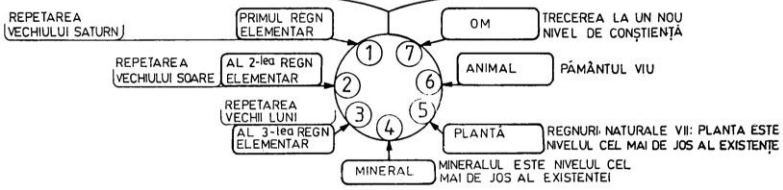
(cf. G. WACHSMUTH – Die Entwicklung der Erde)

7. STĂRI PLANETARE

(NIVELURI DE CONȘTIENȚĂ)

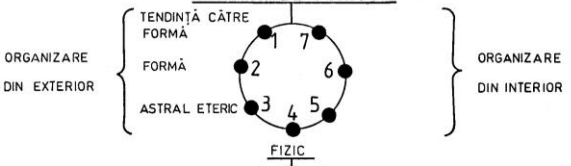
1	2	3	4	5	6	7
VECHIUL SATURN	VECHIUL SOARE	VECHEA LUNĂ	PĂMÂNT	JUPITER	VENUS	VULCAN

7. REGNURI DE VIAȚĂ



ETER DE CALDURĂ	ETER DE LUMINĂ	ETER CHIMIC	ETER DE VIAȚĂ
–CALDURĂ–	–AER–	–APĂ–	–PĂMÂNT–

7. STĂRI DE FORMĂ

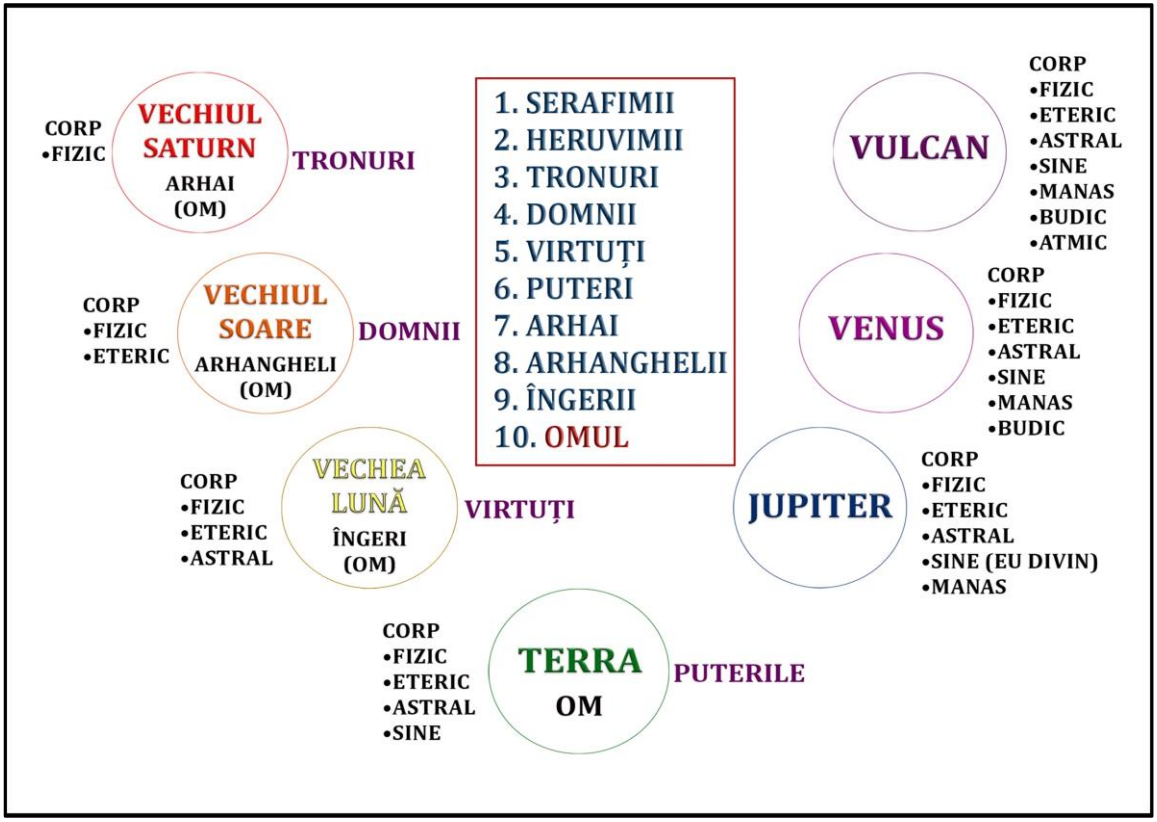


FIZIC

STAREA FORMEI FIZICE

7. EPOCI (TABLOUL III)

1	2	3	4	5	6	7
POLARĂ	HIPER-BOREANĂ	LEMURIANĂ	ATLANTEANĂ	POST-ATLANTEANA		
SEPARAREA LUI SATURN	SEPARAREA LUI JUPITER A LUI MARTE ȘI A SOARELUI	IESIREA LUNII		7 CIVILIZAȚII: 1. VECHEA INDIE 2. VECHEA PERSIE 3. EGIPT-CALDEEA 4. GRECIA-ROMA 5. ASTĂZI 6. 7.		
		SCUFUNDAREA LEMURIEI	SCUFUNDAREA ATLANTIDEI			


CORP
•FIZIC
VECHIUL SATURN
ARHAI (OM)
TRONURI
CORP
•FIZIC
•ETERIC
VECHIUL SOARE
ARHANGHELI (OM)
DOMNII
CORP
•FIZIC
•ETERIC
•ASTRAL
VECHEA LUNĂ
ÎNGERI (OM)
VIRTUȚI
CORP
•FIZIC
•ETERIC
•ASTRAL
•SINE
TERRA
OM
PUTERILE
1. SERAFIMII
2. HERUVIMII
3. TRONURI
4. DOMNII
5. VIRTUȚI
6. PUTERI
7. ARHAI
8. ARHANGHELII
9. ÎNGERII
10. OMUL
VULCAN
CORP
•FIZIC
•ETERIC
•ASTRAL
•SINE
•MANAS
•BUDIC
•ATMIC
VENUS
CORP
•FIZIC
•ETERIC
•ASTRAL
•SINE
•MANAS
•BUDIC
JUPITER
CORP
•FIZIC
•ETERIC
•ASTRAL
•SINE (EU DIVIN)
•MANAS