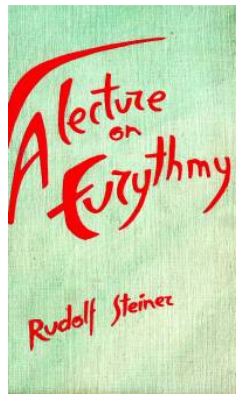

Rudolf Steiner

ET FOREDRAG OM EURYTMI

GA 279

(26. august 1923, Dornach)

Oversatt til Norsk av MK



Introduksjon

I 1923 holdt Rudolf Steiner en serie forelesninger på en sommerskole i Penmaenmawr, som siden har blitt utgitt under tittelen «The Evolution of Consciousness». Disse forelesningene utgjorde skolens hovedbegivenhet, men det var også andre aktiviteter. Steiner hadde tatt med seg en gruppe eurytmister og en forestilling ble arrangert til tross for at scenen og dens utstyr var utilstrekkelig. Dagen før forestillingen ga han en introduksjon til denne nye bevegelseskunsten, som vises på de neste sidene.

Eurytmi skiller seg fra andre bevegelseskunster ved at det er en tolkning av tale så vel som en tolkning av musikk. Steiner tar her hovedsakelig for seg tolkningen av tale, kanskje fordi han mente at hans publikum ville være mest interessert i dette aspektet av eurytmien. Men han anså det alltid som vesentlig at det i en forestilling skulle være tolkning av tale så vel som av musikk.

Forestillingen på Penmaenmawr ble etterfulgt av andre i London, og etter hvert ble det vakt tilstrekkelig interesse for å fremme byggingen av et lite teater som skulle dedikeres til utviklingen av eurytmi, Rudolf Steiner Hall, i Park Road, Baker Street, nå stedet for London School of Eurythmy.

Steiner ville ha vært svært glad for å se utviklingen av denne nye kunsten etter hans død. Fremførelser ved Goetheanum i Dornach, Sveits, inkluderer nå tolkning av hele symfonier, der forskjellige eurytmister, eller eurytmigrupper, tolker delene av de forskjellige instrumentene. På den flotte scenen, med sin suverene belysning, kan eurytmi oppleves i sin høyeste utvikling. Men det er blomstrende skoler for eurytmi også andre steder i verden, og nylig ble en kongress for eurytmister holdt på Goetheanum der over seks hundre eurytmister deltok fra alle deler av verden. Eurytmi spiller også en viktig rolle i Rudolf Steiner Schools and Curative Homes som er etablert i nesten alle europeiske land, så vel som i Amerika og den sørlige halvkule. Men Steiner understreket alltid (som han gjør i innledningen) at pedagogisk og kurativ eurytmi ikke kan eksistere uten etableringen av eurytmi som en kunst i seg selv, akkurat som maleri, skulptur og musikk eksisterer som kunstarter i seg selv, selv om de kan brukes pedagogisk i skoler og institusjoner.

Denne introduksjonen foregriper noen av vanskelighetene som nykommeren kan oppleve med en bevegelseskunst basert på nye og dyptgripende betraktninger om menneskets natur. Det gir et omfattende bilde av hele feltet til eurytmi og av behovet for en slik kunst i den moderne verden.

A.C. Harwood, 1967

Eurytmi - Hva det er og hvordan den har oppstått

Penmaeanmawr (Wales/England) 26.august 1923

Eurytmi har vokst opp fra den antroposofiske bevegelsens jord, og historien om dens opprinnelse gjør at den nesten ser ut til å være en gave fra skjebnekraftene. I året 1912 mistet Antroposofisk Selskap et av sine medlemmer, en familiefar, og som et resultat var det nødvendig for datteren å velge et yrke, et yrke som imidlertid kunne finnes innenfor området antroposofisk virksomhet. Som et resultat av de mange intensjonene man hadde i den ene eller den andre retningen, var det nettopp ved denne anledningen man kunne innvie en slags bevegelseskunst som ennå ikke fantes på den tiden.

Og dermed, ut av undervisningen som ble gitt til denne unge jenta, oppsto de aller første prinsippene og bevegelsene til eurytmi.

Eurytmi må regnes som en av de mange aktivitetene som oppstår fra den antroposofiske bevegelsen, som har vokst opp på en slik måte at deres første begynnelse må sees på som et resultat av skjebnens virkemåte. Jeg snakket for noen dager siden om formene til Goetheanums søyler, og nevnte hvordan jeg hadde stått foran disse søylene, og innså at de gjennom kunstnerisk skapende hadde fått et eget liv og utviklet helt andre egenskaper enn det som opprinnelig var lagt inn. Det samme kan sies om kunsten eurytmi.

Slik er det alltid når man, for kunstnerisk skapelse eller menneskelig skapelse generelt, hengir seg til naturens skapende krefter. Akkurat som naturens skapende krefter selv arbeider ut av en uendelighet, slik at du alltid kan finne mye mer i det som oppstår enn det var i det du først puttet inn, er det også slik når du kobler deg til naturens skapende krefter og makter i en kunstnerisk kreativitet. I et slikt tilfelle utvikler kunstneren ikke bare en mer eller mindre begrenset impuls, men han når det punktet der han gjør seg selv til et instrument for universets skapende krefter, slik at det vokser mye mer ut av hans aktivitet enn han opprinnelig kunne ha tenkt eller forutsett.

På det tidspunktet jeg snakker om, ble eurytmi bare studert av svært få mennesker. I begynnelsen av krigen, (første verdenskrig) tok Fru Dr. Steiner hand om opplæringen, og fra nå ble eurytmien mer og mer utbredt, og også mere innhold. Eurytmikunsten, slik vi kjenner den i dag, har utviklet seg fra de første prinsippene som ble gitt i år 1912. Arbeidet siden den gang har pågått uten avbrudd; men eurytmi er fortsatt bare i sin første begynnelse, og vi jobber uavbrutt mot dens videre utvikling og perfeksjon.

Jeg er imidlertid overbevist om at eurytmien har uendelige muligheter, og at i fremtiden, når de som var ansvarlige for innvielsen for lengst må ha overlatt arbeidet sitt til andre hender, da vil eurytmien

utvikle seg videre til den er i stand til å ta sin plass som en yngre kunst ved siden av de andre kunstene som har en eldre tradisjon.

Kunst har aldri oppstått fra rent intellektuelt fattede menneskelige intensjoner, og heller ikke prinsippet om å etterligne naturen kan noen gang produsere kunst. Tvert imot, sann kunst har alltid blitt født ut av menneskelige hjerter i stand til å åpne seg for impulsene som kommer fra den åndelige verden, menneskehjerter som følte seg tvunget til å realisere disse impulsene og legemliggjøre dem på en eller annen måte i ytre materie.

Man kan for hver enkelt kunstart, - arkitektur, skulptur, maleri eller musikk-, overalt påvise hvordan visse åndelige impulser kom til menneskene fra høyere verdener, og hvordan spesielt egnede naturer absorberte disse impulsene. Det som fra de høyere verdener så å si har blitt overskygget i menneskelig skapelse i den fysiske verden, ga opphav til kunstartene.

Det er sant at kunsten i løpet av sin videre utvikling for det meste er blitt naturalistisk, og har mistet forbindelsen med de impulser som opprinnelig inspirerte dem, en ren etterligning av ytre natur som tok deres plass. En slik imitasjon kunne imidlertid aldri være kilden til noen sann kunst.

I dag, når en billedhugger eller maler ønsker å representere den menneskelige figuren, gjør han det ved å studere og arbeide etter en modell. Det kan imidlertid lett påvises at skulpturkunsten, som nådde sitt høydepunkt under sivilisasjonen i antikkens Hellas, ikke oppsto ved at kunstneren arbeidet etter en modell, og på sin måte mer eller mindre imiterte de ytre inntrykkene av sansene, men på den tiden, da den greske plastiske kunsten var i full blomst, var mennesket fortsatt til en viss grad klar over den eteriske kroppen - som inneholder de formende kreftene og vekstkreftene. På høyden av den greske sivilisasjonen visste mennesket hvordan det skulle gjøre bruk av den eteriske kroppen når for eksempel en arm eller hånd bringes inn i en bestemt holdning, og både kroppsholdningen og musklens stilling var en faktisk opplevelse for kunstneren. Han hadde en indre forståelse av mulighetene for bevegelse i arm og hånd, av mulighetene for muskulær ekspansjon og sammentrekning. Og han var i stand til å bringe denne indre opplevelsen til fysisk uttrykk ved å bruke fysiske materialer.

Slik inkorporerte den greske billedhuggeren en ekte, indre opplevelse i materien, ikke bare det ytre inntrykket av øyet. Han sa ikke til seg selv: linjene går i denne eller den retningen, og fortsetter så å legemliggjøre i plastisk form oppfatningene av hans fysiske sanser; men for ham var det virkelig en faktisk indre opplevelse som han gjenskapte ut av naturens skapende krefter, som ble betrodd det ytre materialet.

Dette gjelder alle former for kunst. Det har alltid vært, og vil alltid være, i løpet av menneskets evolusjon på jorden, epoker hvor kunsten er på sitt høydepunkt, hvor påvirkninger fra de åndelige verdener trenger lettere inn i menneskenes sjeler enn andre ganger, og oppfordrer dem til å vende blikket mot de åndelige verdener og derfra bære levende åndelige impulser ned. Dette er hvordan enhver sann kunst blir født.

Slike sivilisasjonsperioder blir alltid etterfulgt av andre med en mer naturalistisk tendens, der visse kunster ofte oppnår en større ytre perfektjon enn de hadde hatt på et tidligere stadium; Da utvikler det seg ofte en epigoneri (en talentløs imitasjon) til større ytre formell perfektjon enn det den aktuelle kunsten opprinnelig hadde. I begynnelsen var den gjennomsyret av en mer vital, en kraftigere og entusiastisk åndelig impuls. På det tidligere stadiet hadde de ennå ikke mistet sin sanne virkelighet; deres teknikk var resultatet av hele menneskets vesen. Det var ikke bare en ekstern, tradisjonell teknikk, men var basert på menneskets kropp, sjel og ånd.

Erkjennelsen av dette faktumet om menneskelig evolusjon ga mot til å utvikle eurytmikunsten stadig videre, siden den nærmest har blitt båret på skjebnens vinger inn i den antroposofiske bevegelsen. For det er den antroposofiske bevegelsens oppgave å avsløre for vår nåværende tidsalder den åndelige impulsen som passer til den.

Jeg taler i all ydmykhet når jeg sier at innenfor den antroposofiske bevegelsen er det en fast overbevisning om at en åndelig impuls av denne typen nå, på nåværende tidspunkt, igjen må gå inn i menneskets evolusjon. Og denne åndelige impulsen må, blant sine andre uttrykksmidler, legemliggjøre seg selv i en ny form for kunst. Det vil i økende grad bli innsett at denne spesielle kunstformen har blitt gitt til verden i form av eurytmi.

Det er antroposofiens oppgave å bringe en større dybde, en bredere visjon og en mer levende ånd inn i de andre kunstformene. Men eurytmikunsten kunne bare vokse opp fra antroposofiens sjel; kunne bare motta sin inspirasjon gjennom en rent antroposofisk oppfatning.

Det er gjennom talen at mennesket er i stand til å åpenbare sitt indre vesen utad for sine medmennesker. Gjennom talen kan man lettest avsløre sin innerste natur.

I alle perioder av sivilisasjonen, i en form tilpasset den spesielle epoken, side om side med de kunstene som trenger for å uttrykke enten det ytre elementet av rom eller det ytre elementet av tid, som ledsager og fullfører disse, finner vi den kunsten som manifesterer seg selv gjennom talen, diktkunsten.

Talekunsten, jeg bruker med vilje uttrykket 'talekunsten' for å beskrive poesi, og begrunnelsen for å gjøre det vil dukke opp senere, er mer omfattende og universell enn de andre kunstene, for den kan legemliggjøre andre former for kunst innenfor sin egen form. Man kan si at diktkunsten er en talekunst som hos en dikter arbeider mer plastisk, og hos en annen mer musikalsk. Man kan faktisk gå så langt som å si at selve maleriet kan gå inn i diktkunsten.

Tale er et universelt uttrykk for menneskets sjel. Og en som er i stand til å se med fordomsfritt blikk inn i de tidligste tider av menneskelig evolusjon på jorden, kan se at i visse urspråk kom et virkelig grunnleggende kunstnerisk element inn i menneskets evolusjon. Slike urspråk var imidlertid i langt større grad enn tilfellet er med moderne språk, trukket ut av hele den menneskelige organisasjonen.

Når man uten fordommer undersøker forløpet til menneskets utvikling, oppdager man visse eldgamle språk som nesten kan sammenlignes med sang. Slik sang ble imidlertid forsterket av

ledsagende bevegelser av ben og armer, slik at en slags dans ble lagt til. Spesielt var dette tilfellet når man søkte etter en verdig uttrykksform, form av et eller annet ritual eller kult.

I urtiden av menneskelig evolusjon ble det å akkompagnere ordet som kom ut fra strupehodet med gester og bevegelser helt naturlig. Det er bare mulig å få en sann forståelse av hva som ligger bak disse tingene, når man innser at det som ellers bare fremstår som en gest som ledsager tale, kan få et selvstendig liv. Det vil da vise seg at bevegelser som utføres av armer og hender, fra et kunstnerisk synspunkt ikke bare kan være like uttrykksfulle, men mye mer uttrykksfulle enn talen i seg selv.

Det må innrømmes at en slik fordomsfri holdning med hensyn til disse tingene ikke alltid er å finne. Man observerer ofte en viss antipati mot gester som ledsager tale. Faktisk har jeg selv lagt merke til at enkelte mennesker til og med går så langt som å betrakte det som ufint når en foredragsholder følger sin tale med utpregede gester. Som et resultat av dette har det vokst frem en vane med å stikke hendene i lommen når man holder en tale, og dette er på ingen måte uvanlig i dag. Jeg må si at jeg alltid har funnet denne holdningen mest usympatisk.

Det er et faktum at menneskets innerste natur kan avsløres mest vidunderlig gjennom bevegelser av armer og hender. Fingrene mine klør ofte etter å ta opp pennen og skrive et essay om filosofen Franz Brentano, en kjær venn av meg som døde for noen år siden. Jeg har allerede skrevet en god del om ham, men jeg skulle gjerne skrive enda et essay, basert på det jeg nå skal fortelle.

Da Franz Brentano steg opp på plattformen og inntok sin plass ved foreleserens skrivebord, var han selv legemliggjørelsen av hele hans filosofi, hvis åndelige innhold fremkalte så dyp beundring når han var kledd i filosofiske termer og konsepter.

Brentanos filosofi var i seg selv langt vakrere enn hans egen beskrivelse av den. Alt han kunne si i ord ble avslørt gjennom måten han beveget armene og hendene på mens han snakket, gjennom måten han holdt frem papirlappen som inneholdt notatene fra forelesningen. Det var en meget bemerkelsesverdig type bevegelse, og dens mest slående kjennetegn var at han ved hjelp av dette papiret, og faktisk ved hele sin holdning, ga inntrykk av å formidle noe av stor betydning, samtidig som han klarte å bevare et ubekymret uttrykk. Slik at man i løpet av en av forelesningene hans kunne se hele hans filosofi uttrykt i disse gestene, som var av den mest mangfoldige variasjon.

Det som er spesielt interessant med Franz Brentano er det faktum at han grunnla en psykologi der han tar avstand fra teoriene til alle andre psykologer, Spencer, Stuart Mill og andre, ved å nekte å inkludere viljen blant de psykologiske kategoriene. Jeg er kjent med alt Franz Brentano kom med for å underbygge denne teorien hans, men jeg fant ingenting så overbevisende som måten han holdt papiret på. I det øyeblikket han begynte å gjøre bevegelser med hendene og armene, forsvant alle spor av vilje fra hele hans virke som filosof, mens følelse og idé åpenbarte seg på den mest bemerkelsesverdige måten. Denne overvekten av idé og følelse, og viljens forsvinning, lå til grunn for hver bevegelse han gjorde med hendene. Slik at jeg en dag virkelig vil finne meg selv tvunget til å skrive et essay: *The Philosophy of Franz Brentano*, som avslørt gjennom hans gestikulering og viten. For det virker for meg som at mye mer ble uttrykt i disse gestene enn i noen annen filosofisk diskusjon om emnet.

De som går dypt og uten fordommer inn i denne saken vil gradvis innse at pusten som vi driver ut av våre lunger, våre tale- og sangorganer, når den blir vokalisert og gitt form ved hjelp av lepper, tenner og gane, egentlig ikke er noe annet enn gest i luften. Bare i dette tilfellet projiseres disse luftbevegelsene ut i rommet på en slik måte at de fremkaller lyder som kan høres av øret.

Hvis man nå, gjennom virkelig sanselig-oversanselig betraktning, kan sette seg inn i denne luftgesten, inn i hva personen gjør når hun uttaler en vokal, når hun uttaler en konsonant, når hun uttaler setninger, når hun danner rim, danner jamer og trokéer, så du sier til deg selv: Akk, de siviliserte språkene har gjort forferdelige innrømmelser til konvensjonen. De har rett og slett blitt et uttrykksmiddel for vitenskapelig kunnskap, et middel til å formidle hverdagslivets ting. De har mistet sin opprinnelige spiritualitet.

Sivilisert språk bærer frem det som har blitt så vakkert uttrykt av poeten: «Spricht die Seele, so spricht ach schon die Seele nicht mehr.» ("Akk, når sjelen snakker, snakker den i virkeligheten ikke mer.»)

Nå kan alt som kan oppfattes ved oversanselig syn, alt som dermed kan læres om naturen til disse luftens former og gester, føres inn i bevegelser av armer og hender, inn i bevegelser til hele mennesket. Det oppstår da i synlig form selve motstykket til talen. Man kan bruke hele menneskekroppen på en slik måte at den virkelig utfører de bevegelsene som ellers utføres av organene knyttet til tale og musikk. Dermed oppstår det synlig tale, synlig musikk - med andre ord, eurytmikunsten.

Når man bringer kunstnerisk følelse til studiet av talens natur, finner man at de individuelle lydene former seg, så å si, til fantasifulle bilder. Det er imidlertid nødvendig å fullstendig frigjøre seg fra den abstrakte karakteren som språket har fått under den såkalte avanserte sivilisasjonen i dag. For det er et ubestridelig faktum at det moderne mennesket, når det snakker, på ingen måte bringer hele sitt menneske i aktivitet.

Sann tale er imidlertid født fra hele mennesket. La oss ta hvilken som helst av vokalene. En vokallyd er alltid uttrykket for et eller annet aspekt av følelseslivet til sjelen. Mennesket ønsker å uttrykke det som bor i hans sjel som undring - Ah. Eller holde seg oppreist mot motstand - A; eller påstanden om selvet, bevisstheten om eksistensen til egoet i verden - E. Eller igjen ønsker han å uttrykke undring, men nå med en mer intim, kjærtegnende følelsesfarge - I.

Lydenes karakter er selvsagt litt forskjellig på de forskjellige språkene, fordi hvert enkelt språk utgår fra et ulikt konstituert sjeleliv. Men hver vokallyd uttrykker i sin essens en nyanse av sjelens følelsesliv; og denne følelsen må bare forene seg med tanken, med hodesystemet, for å gå over i tale.

Det jeg har sagt om vokallydene til tale kan brukes like mye på tonene i musikk. De forskjellige lydene av tale, bruken av idiomer (uttrykk), konstruksjonen av fraser og setninger - alle disse tingene er uttrykk for sjelens følelsesliv.

I sang uttrykker også sjelelivet seg gjennom tone.

La oss nå se på konsonantene. Konsonantene er imitasjonen av det vi finner rundt oss i den ytre naturen. Vokalen er født ut av menneskets innerste vesen; det er kanalen som sjelens indre innhold strømmer utover. Konsonanten er født ut av forståelsen av ytre natur; måten vi griper rundt den, til og med måten vi oppfatter den med øynene, alt dette er innebygd i konsonantenes form. Konsonanten representerer og maler tingenes ytre form. Opprinnelig er konsonantene faktisk en slags fantasifull imitasjon av det som finnes der ute i naturen.

Slike ting blir riktignok behandlet av mange elever i språkvitenskapen, men alltid på en ensidig måte. For eksempel eksisterer det to velkjente teorier med hensyn til språkets opprinnelse - Ding-Dong-teorien og Bow-Wow-teorien - som er fremsatt av etterforskere som faktisk mangler en reell forståelse av faget, men tilhører den typen mennesker som stadig har opphav til alle slags vitenskapelige teorier. Ding-Dong-teorien er basert på antagelsen om at det inne i hver ting, som for eksempel i tilfellet med klokken, finns en slag lyd, som senere imiteres av mennesket. Alt er inkludert i denne teorien om imitasjon; og den har fått navnet Ding-Dong-teorien etter lyden fra klokken, som kanskje er dens mest slående eksempel. Tanken er at når man sier ordet "bølge", imiterer man den faktiske bevegelsen til bølgene - noe som faktisk er helt sant i dette tilfellet.

Den andre teorien, Bow-Wow-teorien, som like godt kan kalles Mø-Mø-teorien, antar at tale i utgangspunktet oppsto fra transformasjonen og utviklingen av lydene til dyr. Og fordi en av de mest slående av disse lydene er "Bow-Wow", har denne teorien blitt kalt Bow-Wow-teorien.

Nå inneholder alle disse teoriene faktisk et visst element av sannhet. Vitenskapelige teorier er jo aldri helt uten noe grunnlag. Det som er bemerkelsesverdig med dem er at de alltid inneholder en fjerdedel, en åttendedel, en sekstendedel eller en hundredel av sannheten; og det er denne brøkdelen av sannheten, fremsatt som den er på en veldig smart og suggestiv måte, som bedrar folk. Den virkelige sannheten er at vokalen oppstår fra sjelelivet, og konsonanten fra oppfatningen og imitasjonen av det ytre objektet. Mennesket imiterer det ytre objektet gjennom måten det holder pustestrømmen tilbake med leppene, eller gir den form ved hjelp av tenner, tunge og gane. Mens konsonantene dannes på denne måten, ved utforming av gester i luften, er vokal-lydene kanalen som menneskets indre sjeleliv strømmer utover.

Konsonantene gir plastisk form til det som skal uttrykkes.

Og på samme måte som enkeltlydene (enkeltbokstavene) dannes, dannes også setninger, og poetisk språk blir faktisk gest i luften. Moderne poesi viser imidlertid veldig tydelig hvordan poeten må kjempe mot det abstrakte elementet i språket.

Som jeg allerede har sagt, flyter ikke vårt sjeleliv på noen måte inn i ordene vi snakker; vi går ikke inn i lydene til tale med vårt indre. Hvor få av oss opplever virkelig undring, forundring, forvirring eller følelsen av selvforsvar rett og slett i selve vokallydene. Hvor få av oss opplever den myke, avrundede overflaten til visse gjenstander, andres støtende hamrende natur, deres kantete eller bølgende, deres fløyelsmyke eller stikkende egenskaper, slik disse uttrykkes av de forskjellige konsonantene. Og likevel finnes alt dette språket.

Hvis vi følger de påfølgende lydene slik de forekommer i et enkelt ord, og går inn i den virkelige naturen til dette ordet, slik det opprinnelig oppsto fra hele menneskets vesen, da kan vi oppleve alle mulige nyanser av følelse, ekstase av glede, dybder av fortvilelse; vi kan oppleve opp- og nedstigningen av hele skalaen av de menneskelige følelsene, hele skalaen av oppfatningen av ytre ting.

Alt jeg har beskrevet kan manes frem i fantasier, på samme måte som selve talen/språket en gang kom fra fantasiens verden. En som har denne fantasifulle visjonen oppfatter hvordan en «I» alltid viser seg for sjelen som et bestemt bilde, et bilde som uttrykker selvhevdelse og viser hvordan denne selvhevdelse må uttrykkes gjennom strekk av musklene, for eksempel i armen. Skulle noen kunne bruke nesen på en dyktig måte, kunne han også lage en I med nesen! En I kan også vises ved retningen av øyets blikk; men fordi armene og hendene er den mest uttrykksfulle delen av menneskekroppen, er det mer naturlig å lage en I med armene og det har en vakrere effekt. Men det vesentlige er at den utstrakte, gjennomtrengende følelsen virkelig skal komme til uttrykk ved I.

Hvis vi uttaler lyden E, og tar denne utgående strømmen av pusten som prototypen for den eurytmiske bevegelsen, finner vi at denne pustestrømmen åpenbarer seg for fantasien vår som flytende i to kryssede strømmer. Slik er den eurytmiske bevegelsen for E utledet. Alle disse bevegelsene er like lite vilkårlige i sin natur som lydene av tale eller musikktoner.

Det er mange mennesker som er tilbøyelige til å si; Ja, men vi vil ikke ha noe så definert at den ene lyden så vel som den andre må komme til uttrykk i bevegelsen på denne spesifikke måten. De føler at bevegelsene burde oppstå ganske spontant ut av mennesket. Hvis man imidlertid ønsker en slik absolutt spontanitet, bør man føre dette ønsket inn i selve språkets rike, og erklære at det ikke skal være noe tysk, fransk eller engelsk språk som kan forstyrre menneskets frihet, men at hvert individ skulle føle seg fri til å uttrykke seg ved hjelp av andre lyder hvis han skulle velge det. Det ville være like rasjonelt å si at menneskets frihet hindres ved at det til enhver tid må snakke engelsk eller et annet språk.

Men eksistensen av de forskjellige språkene forstyrrer på ingen måte menneskelig frihet. Tvert imot kunne ikke mennesket uttrykke skjønnhet i språket, hvis språket ikke allerede var der for å bli brukt av det som et instrument, og på samme måte kan skjønnhet bare uttrykkes i eurytmiens bevegelser gjennom det faktum at eurytmi faktisk eksisterer. Eurytmi krenker på ingen måte menneskelig frihet. Slike innvendinger oppstår egentlig av manglende innsikt.

Dermed har Eurytmi blitt til som et synlig språk, og bruker armer og hender som instrument, som unektelig er den mest uttrykksfulle delen av hele den menneskelige organismen.

I dag ville det virkelig vært mulig å komme til en forståelse av disse tingene med rent vitenskapelige midler. Vitenskapen vet imidlertid, selv om den er på rett vei med hensyn til mye av kunnskapen den har tilegnet seg, omtrent like mye av denne saken som noen med en kalvekotelett på tallerkenen vet om en kalv – nemlig den mest ubetydelige brøkdelen! Forskere vet at talesenteret ligger i venstre hjerneområde, og at dette henger sammen med det som barnet tilegner seg ved hjelp av bevegelse av høyre arm. Hos venstrehendte er talesenteret plassert i høyre side av hjernen.

Man kan nesten si at vitenskapsmannen ikke har kjennskap til kalven i sin helhet, men kun er kjent med kalvekotelett! Han er altså bare klar over den minste brøkdelen av hele sammenhengen mellom livsprosessene i den ene eller den andre armen og talens opphav.

Sannheten er at talen i seg selv oppstår fra de bevegelsene som holdes tilbake i de menneskelige lemmene og ikke kommer til fullt uttrykk. Og vi skulle heller ikke ha hatt et språk dersom det lille barnet under sin naive, naturlige barnlige utvikling i seg selv hadde tendensen til å bevege armer og hender. Disse bevegelsene holdes tilbake og blir konsentrert i taleorganene; og disse taleorganene er i seg selv et bilde på det som søker utløp i bevegelser av armer og hender, ledsaget av bevegelse i mennesket andre lemmer.

Eterkroppen snakker aldri med munnen, den snakker alltid med lemmene. Og bare det som eterkroppen utfører, når mennesket snakker, overføres på den fysiske kroppen. Selvfølgelig kan du, hvis du velger, snakke ganske ugestikulert, til og med gå så langt som å stå stivt stille med hendene i lommen; men i så fall vil ditt eteriske legeme gestikulere desto kraftigere, i ren protest!

Dermed kan du se hvordan, i sannhet, eurytmi trekkes ut av den menneskelige organisasjonen på en like naturlig måte som talen selv. En dikter må kjempe mot det konvensjonelle språket for å kunne trekke ut av språket de elementene som kan føre vei til de oversanselige verdener. Dikteren – hvis han er en sann kunstner, noe som ikke kan sies om de fleste av dem som har som oppgave å lage dikt – understreker derfor ikke viktigheten av prosainnholdet i ordene han bruker. Dette prosainnholdet gir ham bare muligheten til å uttrykke sin sanne kunstneriske impuls med ord. Akkurat som materialet - leiren eller marmoren - ikke er billedhuggerens hovedanliggende, men snarere inspirasjonen som han streber etter å legemliggjøre i form, så er dikterens hovedanliggende legemliggjøringen av hans poetiske inspirasjon i lyder som er fantasifulle, plastiske og musikalske.

Og det er dette kunstneriske elementet som må frem i resitasjon og deklamasjon.

I vår noe ukunstneriske tidsalder er det vanlig i resitasjon og deklamasjon å legge hovedvekten på prosainnholdet i et dikt. Faktisk, i disse dager, blir bare det faktum å kunne snakke i det hele tatt sett på som tilstrekkelig grunnlag for å bli en resitator. Men kunsten å resitere og deklamere bør rangeres like høyt som de andre kunststartene; for i resitasjon og deklamasjon er det mulighet for å behandle talen på en slik måte at den skjulte eurytmien som ligger i den, den fantasifulle, plastiske, fargede bruken av ord, deres musikk, rytme og melodi, alle kommer til uttrykk. Da Goethe øvde på

sine rytmiske dramaer, brukte han en taktpinnen akkurat som om han var dirigent for et orkester; for han var ikke så mye opptatt av ordenes prosaiske innhold alene, men av å få frem alt som lå, som en skjult eurytmi, i gestaltingen av språket.

Da Schiller skrev sine mest kjente dikt, tok han lite hensyn til den faktiske betydningen av ordene. Han skrev for eksempel «Das Lied von der Glocke» (Klokkens sang), men når det gjelder prosainnholdet i ordene, kunne han like gjerne ha skrevet et helt annet dikt. Schiller opplevde først i sin sjel noe som kan beskrives som et vagt musikalsk motiv, en slags melodi, og i denne melodien flettet han inn ordene sine, som perler på et halsbånd.

Bare i den grad språket gestikuleres på en plastisk, musikalsk eller fargerik måte er det et kunstnerisk diktet språk.

Fru Dr. Steiner har gitt mange år av sitt liv til utviklingen av denne spesielle resitasjons- og deklamasjonskunsten. Det er *hennes* verk som nå har gjort det mulig å binde sammen til én kunstnerisk helhet, omtrent på samme måte som de ulike instrumentene i et orkester, bildet som presenteres på scenen av den «synlige talen» til eurytmien og det som uttrykkes gjennom en virkelig eurytmisk behandling av tale, en virkelig eurytmisk resitasjon og deklamasjon. Slik at vi på den ene siden har den synlige talen til eurytmien, og på den andre siden den skjulte eurytmien som ligger, ikke i toneproduksjon alene, men i hele måten tale og språk behandles på. Når det gjelder det kunstneriske elementet i poesien, er ikke poenget at vi sier: «Fuglen synger», men at vi, med behørig hensyn til det som har gått foran og til det som kommer, sier med entusiasme, f.eks. : "Fuglen synger," eller, igjen, i et mer dempet tonefall, i et ganske annet tempo: "Fuglen synger." [Leseren må forestille seg den toneforskjellen som Rudolf Steiner ga til disse repetisjonene av «Der Vogel singt».] Alt avhenger av å gi ordene og setningene riktig form. Og det er nettopp dette som kan overføres til Eurytmi, inn i hele vår oppfatning og behandling av Eurytmi.

Av denne grunn må vi sette foran oss selv som et ideal dette orkestrale ensemblet, dette samspillet mellom den synlige kunsten eurytmi og kunsten å resitere og deklamere.

Eurytmi kan ikke ledsages av den vanlige konvensjonelle resitasjonen, som er så godt likt i dag. Det ville være umulig å gjøre eurytmi til et slikt akkompagnement, fordi det er menneskets sjelekvaliteter som her må uttrykkes, både hørbart gjennom tale og synlig gjennom eurytmi.

Eurytmi kan ledsages, ikke bare av resitasjon og deklamasjon, men også av instrumental musikk. Men her må man alltid huske på at eurytmi er musikk oversatt til bevegelse, og ikke dans. Det er en grunnleggende forskjell mellom eurytmi og dans. Folk unnlater imidlertid ofte å ense denne forskjellen når de ser eurytmi på scenen, på grunn av det faktum at eurytmi bruker menneskekroppen i bevegelse som sitt instrument. Jeg kjenner selv til en journalist – jeg er ikke personlig kjent med ham, men artiklene hans er blitt gjort meg kjent – som skriver om eurytmi og sier: «Det kan ikke nektes, at når man er vitne til en demonstrasjon av eurytmi, er utøverne på scenen i kontinuerlig i bevegelse. Eurytmi må derfor ses på som dans, og må bedømmes deretter.» Nå tror jeg det skal innrømmes at det vi har sett her av tone-eurytmi, av denne synlige sangen, akkompagnert som den er av instrumentalmusikk, klart er å skille fra vanlig dans. Tone-eurytmi er i

hovedsak ikke dans, men er en sang i bevegelse, bevegelse som kan utføres enten av en enkelt utøver, eller av mange sammen.

Selv om bevegelsene til armer og hender kan være ledsaget og forsterket av bevegelser av de andre delene av organismen - bena, for eksempel, eller hodet, nesen, ørene, hva du vil - bør likevel disse bevegelsene bare brukes til å styrke bevegelsen av hender og armer på omtrent samme måte som vi finner midler til å fremheve og styrke det talte ord. Hvis vi ønsker å formane et barn, setter vi naturligvis ord på vår irettesettelse, men vi følger også samtidig opp med et passende ansiktsuttrykk som passer til anledningen! For å gjøre dette valgfritt kreves det imidlertid en viss grad av skjønn, ellers risikerer vi å fremstå som latterlige. Det er det samme med hensyn til eurytmi. Bevegelser av en type som nærmer seg dans eller mime står i fare for å virke groteske dersom de legges til de eurytmiske bevegelsene. De blir brutale eller på et vis uanstendige. På den andre siden er rene eurytmiske bevegelser det sanneste middel for å gi ytre og synlige uttrykk for den menneskelige sjelens reneste åpenbaring.

Det er det vesentlige poenget - at eurytmi er synlig tale, synlig musikk. Man kan gå enda lenger og hevde at bevegelsene til eurytmien faktisk går ut av menneskets indre organisering. Alle som sier: «For min del er tale og musikk nok; det kan sikkert ikke være behov for å utvide kunstens sfære; Jeg for min del har ikke det minste ønske om eurytmi»; — En slik mann har selvfølgelig helt rett fra sitt spesielle ståsted. Det er alltid en viss begrunnelse for enhver mening, uansett konvensjonell eller pedantisk. Hvorfor skal man ikke ha slike meninger? Det er absolutt ingen grunn til at man ikke skal – ingen i det hele tatt; men det kan ikke sies at et slikt standpunkt viser noen virkelig dyp kunstnerisk følelse og forståelse. En virkelig kunstnerisk natur tar imot alt som kan tjene til å utvide og berike hele kunstfeltet.

Materialene som brukes i skulptur - bronse, leire og marmor - finnes allerede i naturen, og hengir seg til billedhuggeren som medium for hans kunstneriske uttrykk; dette gjelder også fargen for maleren. Når imidlertid, i tillegg til alt dette, bevegelsene til eurytmi, trukket frem som de har vært fra naturens kilde og utviklet i henhold til hennes lover - når slike bevegelser oppstår som et middel for kunstnerisk uttrykk, da brenner entusiasme i sjelen til den sanne kunstneren ved utsiktene til at hele kunstsfæren på denne måten blir utvidet og beriket.

Fra en studie av Eurytmi-modellene eller trefigurene kan man lære veldig mye om de enkelte bevegelsene. [Rudolf Steiner refererer her til en serie fargede trefigurer som illustrerer de grunnleggende eurytmi-bevegelsene.] Her er det bare mulig å gi noen indikasjoner på hva som ligger til grunn for disse trefigurene, og av alt som kan avsløres av dem med hensyn til naturen og karakteren til de ulike bevegelsene. Disse modellene er ment å representere de grunnleggende eurytmi-lovene som overføres til selve bevegelsene. Hver eurytmisk bevegelse kan sees på som å være av tredelt natur; og det er dette tredelte aspektet som er nedfelt i modellene. I første omgang er det bevegelsen som sådan; så er det følelsen som ligger i bevegelsen; og til slutt er det karakteren som strømmer ut av sjelelivet og strømmer inn i bevegelsen.

Det må imidlertid forstås at disse tremodellene er designet på en ganske uvanlig måte. De er på ingen måte ment å være plastiske representasjoner av den menneskelige form. Dette kommer mer innenfor skulptørens og malerens sfære. Modellene er ment å skildre eurytmiens lover, slik disse kommer til uttrykk gjennom menneskekroppen. Ved utformingen av dem var poenget ikke på noen måte å gjengi den menneskelige figuren i vakker, plastisk form. Og når de er vitne til en Eurytmi-demonstrasjon, arbeider alle som vil betrakte ansiktets skjønnhet som en essensiell egenskap ved en eurytmist, under en vrangforestilling om eurytmiens natur. Hvorvidt eurytmisten er vakker eller ikke vakker, ung eller gammel, spiller ingen rolle. Hele poenget er om eurytmistens innerste natur bæres over i, og uttrykkes gjennom, bevegelsenes plastiske form.

Hvis vi nå for eksempel ser på eurytmi-modellen for H kan dette spørsmålet oppstå naturlig: «I hvilken retning er ansiktet snudd? Ser øynene oppover eller rett frem?» Men det er ikke det første som skal vurderes. For det første har vi, nedfelt i modellen som helhet, bevegelsen som sådan, det vil si armbevegelsene eller bevegelsene til bena. For det andre, i draperingen av sløret, i måten sløret holdes på, trukket inntil kroppen, eller kastet opp i luften, eller tillates å falle igjen eller fly ut i bølger - alt dette gir mulighet for å legge til mer intellektuelt uttrykk for sjelelivet, slik dette vises gjennom bevegelsen, en annen kvalitet ved sjelelivet, det å føle.

Bakerst på modellene er det alltid en indikasjon på hva de ulike fargene er ment å representere. For alle modellene er enkelte steder merket med en tredje farge, og dette er ment å vise hvor eurytmisten, når han utfører den spesielle bevegelsen, skal føle en bestemt spenning i musklene. Denne spenningen kan vises i alle deler av kroppen. Det må kanskje kjønes i for eksempel pannen eller i nakken, mens andre steder bør musklene være i en tilstand av fullstendig avslapning. Eurytmisten opplever bevegelsene ganske forskjellig dersom de utføres med avslappede muskler eller med musklene i en spenningstilstand; om armen er strukket ut mer eller mindre passivt, eller om det er en bevisst spenning i musklene i armen og hånden; om musklene som bringes i spill er strukket og anspent ved bøying, eller om bøyebevegelsen etterlater musklene relativt inaktive. Gjennom denne bevisst opplevde spenningen i musklene bringes karakter inn i bevegelsen.

Med andre ord: det ligger i hele måten bevegelsen som sådan er dannet på, noe som kan beskrives som uttrykket for den menneskelige sjelen, slik den manifesteres gjennom synlig tale. De faktiske talte ordene har imidlertid også sine egne nyanser, sine egne spesielle følelsesnyanser; frykt kan for eksempel uttrykkes i en setning, eller glede; alle disse tingene kan eurytmisten vise på måten han eller hun utfører bevegelsene på. Manipulasjonen av sløret – måten det flyter på, måten det tillates å falle på – alt dette gir et middel hvorved disse følelsene kan komme til uttrykk i eurytmi. Så vi ser hvordan bevegelsen, når den ledsages av bruk av slør, blir gjennomsyret av følelse, og hvordan, når det tilføres en bevisst spenning i musklene, bevegelsen både får karakter og følelse. Hvis eurytmisten er i stand til å oppleve denne spenningen eller avspenningen av musklene på riktig måte, vil en tilsvarende opplevelse overføres til betrakteren, som selv vil føle alt som ligger i eurytmiens synlige tale som karakter, følelse og bevegelse.

Hele den kunstneriske oppfatningen av disse modellene, både når det gjelder utskjæring og fargelegging, er basert på ideen om å skille det rent eurytmiske elementet i mennesket fra de elementene som ikke er så definitivt forbundet med eurytmi. I det øyeblikket en eurytmist blir bevisst på å ha et sjarmerende ansikt, blir det i det øyeblikket introdusert noe i eurytmien som er helt fremmed for dens natur; på den annen side utgjør kunnskapen om hvordan man bruker musklene i ansiktet bevisst en essensiell del av eurytmien. Av denne grunn viser det faktum at mange mennesker foretrekker å se en vakker eurytmist på scenen, fremfor en som er mindre vakker, mangel på ekte kunstnerisk dømmekraft. Det ytre utseendet til et menneske når det ikke er engasjert i Eurytmi bør ikke på noen måte tas i betraktning.

Disse modellene er altså utformet på en slik måte at de kun fremstiller mennesket i den grad han åpenbarer seg gjennom bevegelsene til eurytmien.

Det ville i sannhet vært greit om dette prinsippet ble mer generelt vedtatt i hele kunstens utvikling - jeg mener prinsippet om å legge til side alt som ikke definitivt hører til den aktuelle kunstens sfære, alt som ikke kan komme til uttrykk gjennom denne kunstens medium og som ikke strengt tatt kommer innenfor rekkevidden av dens muligheter. En forskjell bør alltid gjøres, spesielt når man har å gjøre med en kunst som eurytmi, som avslører så direkte, så sant og så oppriktig, menneskets liv i dets tredelte aspekt av kropp, sjel og ånd - en forskjell bør alltid være laget mellom det som legitimt kan avsløres gjennom en bestemt kunsts medium og det som ikke ligger innenfor dens sanne omfang.

Hver gang jeg har blitt spurt: «Opp til hvilken alder kan man utføre eurytmi?» — har svaret mitt alltid vært: «Det er ingen aldersgrense. Eurytmi kan startes i en alder av tre og kan fortsette opp til nitti år. Personligheten kan komme til uttrykk gjennom eurytmi i hver eneste periode av livet, og gjennom Eurytmi kan skjønnet til både ungdom og alder avsløres.»

Alt jeg har sagt til dette punktet refererer til eurytmi rent som en kunst, og det var faktisk langs rent kunstneriske linjer at eurytmi ble utviklet i første omgang. Da eurytmien ble innviet i 1912, var det ingen tanke på at den skulle utvikle seg langs andre enn kunstneriske linjer, ingen tanke på å bringe den frem for verden i noen annen form.

Men en liten stund etter grunnleggelsen av Waldorfskolen, ble det oppdaget at eurytmi kan tjene som et svært viktig utdanningsmiddel; og vi er nå i en posisjon til å erkjenne den fulle betydningen av eurytmi fra et pedagogisk synspunkt. I Waldorfskolen, (Den opprinnelige Waldorfskolen i Stuttgart som Steiner var pedagogisk leder for) er eurytmi blitt gjort til et obligatorisk fag både for gutter og jenter, gjennom hele skoleløpet fra laveste til høyeste klasse; og det har vist seg at det som på den måten bringes til barna som synlig tale og musikk, blir akseptert og absorbert av dem på en like naturlig måte som de absorberer talespråk eller sang i de aller første årene. Barnet føler seg helt naturlig inn i eurytmiens bevegelser. Og faktisk, sammenlignet med eurytmi, har de andre formene for gymnastikk vist seg å være av en noe ensidig karakter. For disse andre typer gymnastikk bærer til en viss grad den materialistiske sinnsinnstillingen som er så utbredt i våre dager. Og av denne grunn tar de utgangspunkt i den fysiske kroppen. Eurytmi tar også den fysiske kroppen i betraktning; men når det gjelder eurytmi, virker kropp, sjel og ånd harmonisk sammen, slik at man

her har å gjøre med en besjelet og åndeliggjort form for gymnastikk. Barnet føler dette. Han føler at hver bevegelse han gjør, ikke bare oppstår som svar på en fysisk nødvendighet, men at hver og en av hans bevegelser er gjennomsyret av en sjel og et åndelig element, som strømmer gjennom armene, og faktisk gjennom hele kroppen. Barnet absorberer eurytmi i selve dypet av sitt vesen. Waldorfskolen har allerede eksistert i noen år, og erfaringen som ligger bak oss rettferdiggjorde oss i å si at på denne skolen vies det uvanlig oppmerksomhet til å dyrke initiativ, av vilje – egenskaper som menneskeheten trenger sårt i dag. Dette testamentets initiativ er utviklet ganske bemerkelsesverdig gjennom eurytmi, når det, som i Waldorfskolen, brukes som et utdanningsmiddel. En ting må imidlertid gjøres helt klart, og det er at den størst mulige misforståelse ville oppstå, hvis man for et øyeblikk skulle forestille seg at eurytmi kunne undervises på skolene og ses på som en verdifull ressurs i utdanningen, hvis den samtidig som kunst skulle neglisjeres og undervurderes. Eurytmi må i utgangspunktet betraktes som en kunst, og i dette skiller den seg på ingen måte fra de andre kunstartene. Og på samme måte som de andre kunstartene blir undervist på skolene, men har en selvstendig kunstnerisk eksistens i verden, så kan eurytmi også bare undervises på skolene når den er fullt anerkjent som en kunst og får sin rette plass i vår moderne sivilisasjon.

Kort tid etter grunnleggelsen av Waldorf-skolen, etter at en rekke leger hadde funnet veien inn i den antroposofiske bevegelsen, oppsto medisinpraksisen fra et antroposofisk synspunkt. Disse legene uttrykte det påtrengende ønske om at bevegelsene til eurytmi, tegnet som de er ut av menneskets sunne natur, og tilbyr mennesket et uttrykksmiddel tilpasset hele dens organisasjon - at disse bevegelsene skulle tilpasses der det er nødvendig, og stilt til tjeneste for helbredelseskunsten. Eurytmi, fra sin natur, søker alltid etter utløp gjennom mennesket. Alle som forstår hånden, for eksempel, må være klar over at den ikke ble dannet bare for å ligge stille og bli sett på. Fingrene er ganske meningsløse når de er inaktive. De får først betydning når de griper tak i ting, griper dem, når deres passivitet forvandles til bevegelse. Selve formen deres avslører bevegelsen som ligger i dem. Det samme kan sies om mennesket som helhet. Det vi vet under navnet eurytmi er ikke noe annet enn den inneholder midler som den menneskelige organismen kan benytte for å finne et sunt utløp gjennom bevegelse. Slik at enkelte av eurytmiens bevegelser, selv om de naturlig skiller seg noe fra de bevegelsene vi bruker i eurytmien som kunst, og som har gjennomgått en viss metamorfose, kan tas i bruk og utvikles til en kurativ eurytmi. Denne kurative eurytmien kan være av ekstrem verdi ved behandling av sykdom, og kan brukes i de tilfeller hvor man vet hvordan en viss bevegelse vil reagere på et bestemt organ med gunstige resultater.

Også på dette området har vi hatt gode resultater blant barna på Waldorfskolen. Men det er selvsagt nødvendig at man har en sann innsikt i barnets natur. For eksempel kan et barn ha visse svakheter og generelt være i en delikat helsetilstand. Et slikt barn får da de spesielle bevegelsene som kan hjelpe til med å gjenopprette helsen. Og på denne måten har vi faktisk hatt de mest strålende resultatene. Men dette, som også den pedagogiske siden av eurytmi, er helt avhengig av vellykket utvikling av eurytmi som kunst.

Det må ærlig innrømmes at eurytmi fortsatt er på et veldig tidlig stadium av utviklingen; en begynnelse har imidlertid blitt laget, og vi streber etter å gjøre den stadig mer og mer perfekt. Det var for eksempel en tid da vi ennå ikke hadde introdusert den tause, uledsagede bevegelsen til

eurytmisten i begynnelsen og slutten av et dikt. En slik bevegelse er ment å formidle i første omgang et innledende inntrykk, og for det andre et inntrykk som minner om innholdet i diktet. På den tiden var det heller ingen effekter av lys. Belysningen i varierte toner og farger er ikke introdusert med sikte på å illustrere eller forsterke noen spesiell situasjon, men er i seg selv faktisk av eurytmisk karakter. Poenget er ikke at visse effekter av lys skal samsvare med det som foregår på scenen i et gitt øyeblikk, men hele belysningssystemet, slik dette er utviklet i eurytmi, består av samspillet mellom en lyseffekt og en annen. Dermed oppstår det et komplett system av eurytmisk belysning som bærer den samme karakteren og de samme følelsesnyansene som samtidig blir uttrykt på scenen på en annen måte gjennom bevegelsene til eurytmistene, eller eurytmisten, alt ettersom.

Og så, ettersom eurytmien utvikler seg og oppnår stadig større perfektjon, vil mye mye mer enn vi allerede kan se måtte legges til i utformingen av hele det eurytmiske scenebildet gjennom eurytmiens kontinuerlige utvikling.

Jeg kunne virkelig snakke om eurytmi hele natten, og fortsette denne forelesningen uten pause inn i forelesningen i morgen tidlig. Jeg er imidlertid redd for at mitt publikum neppe ville ha nytte av en slik fremgangsmåte, spesielt når det gjelder alle eurytmister som måtte være tilstede. Det flotte er at alt jeg i dag har sagt i denne innledende forelesningen praktisk talt vil bli realisert for deg i morgen, når du er vitne til forestillingen; for en praktisk demonstrasjon er tross alt, når det gjelder kunst, av mer verdi enn noen forelesning.