
Tredje Foredrag
«Den opplevde og den formede gesten»
Dornach, 26. juni 1924

Til det som ble sagt i går vil jeg gjerne legge til de lydene som vi kanskje ikke har snakket om ennå. Det er *s*-lyden og *z*-lyden, som begge to representerer en viss selvstendig karakter. Skulle det ene eller det andre dukke opp angående de ulike lydene, kan det jo tas opp igjen i senere samtaler.

S-lyden har alltid blitt opplevd som noe som griper spesielt dypt inn i det språklige, så lenge man ennå hadde en følelse for disse tingene. Man kan si at opplevelsen av *s*-lyden er forbundet med de følelsene man hadde i urtiden av den menneskelige evolusjonen for slangesymbolet eller også, i en viss forstand, for symbolet på Merkur-staven - ikke for det faktiske Merkur-symbolet, men for selve Merkurstavens symbol. Det egentlige Merkursymbolet må vi søke i *e*-lyden. På den annen siden ligger *s*-formen, som vi har den dag i dag og som tydelig minner om slangesymbolet, som bokstaven som er grunnlaget for Merkurstavens symbol, som jo spiller en så stor rolle i visse orientalske skrifter.

Denne følelsen for *s*, svingningen, er faktisk usedvanlig komplisert. Hvis man opplever det elementært, består det i å oppleve hvordan det som er i uro roes kraftig ned. Man aner da sikkerheten ved det beroligende inngrepet i den skjulte essensen av noe.

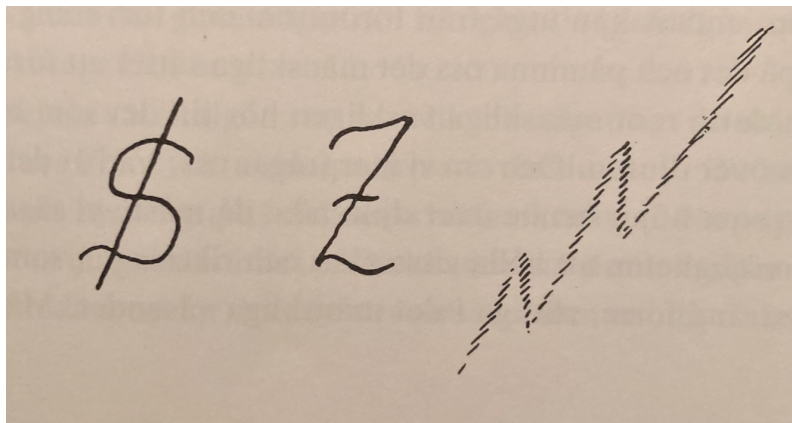
I mysteriene var *s*-symbolet egentlig alltid noe som ble referert til med kraft, i likhet med det andre symbolet som ligner; *z*. Men når man påpekte slike ting som vi diskuterte i går, for eksempel *t*, *Tao*, gjorde man det med en viss høytidelig hengivenhet. På den andre siden var henvisningen til *s* alltid assosiert med noe som trivielt sett fremkalte frykt hos dem dette symbolet ble vist til. Det var noe man burde passe seg for - men noe man allikevel ikke kunne unnvære i livet. Derfor kan jeg egentlig ikke på noen tilfredstillende måte helt enkelt fortelle dere hvordan *s*-symbolet ble omtalt i mysteriene, men jeg kan kanskje gi det en annen form.

I dag ville du blitt veldig overrasket dersom du umiddelbart kunne se hvor usentimentale de virkelige studentene var i de gamle mysteriene. De virkelige elevene til de gamle mysteriene var ikke mennesker med «smale ansikter som rekker helt ned til magen», som noen pleide å si om visse antroposofar. Dette var *ikke* stemningen hos de virkelige mysterie-studentene. De hadde sans for humor og noen ganger benyttet de også sin humoristiske sans i det som samtidig var veldig hellig for dem. Og så vil jeg gjerne si: Hvis en ekte student av mysteriene ble spurt, av noen som ikke var medlem av mysteriene, hva de tenkte om *s* - man stilte naturlig slike spørsmål fordi nysgjerrighet var en egenskap som folk allerede hadde i antikken - , da svarte nok mysteriestudenten litt

humoristisk: Ja, du vet, når du kjenner til *s*-hemmeligheten, kan man se de skjulte egenskapene i mennenes hjerter og utforske kvinnehjertet; man kan roe ned alt dette som gjemmer seg i hjertet og komme inn i det skjulte dypet.

Det var som sagt en veldig eksoterisk forklaring, men den viser likevel hva som ligger i *s*-lyden: det urolige roes ned, hvorved man er sikker på at beroligelsen skjer gjennom de midlene man anvender. Hvis du forvandler dette til en gest, så får du den eurytmiske *s*-lyden.

Nå har vi igjen *z*-lyden, som må bringe *z*-følelsen til å oppleve. *Z* er et tegn, som selvfølgelig ligner *c*-tegnet. Den kan fornemmes på lignende måte, men med en annen ansats. Du vil oppdage at denne fornemmelsen finnes i lyden om dere virkelig kan la dere begeistre. *Z* kan oppleves som noe som gjør deg glad fordi den ikke kan tas tungt, men heller lett; *z* vil med vilje gjøre deg glad. Selvfølgelig kan dette også være en livløs ting.



Vi har nå avsluttet gjennomgangen av de individuelle lydenes betydning, og vi er nå i stand til å plassere disse individuelle lydene foran vår sjel. Som jeg sa vil det første være en slags rekapitulasjon (en gjengivelse av hovedinnholdet) som senere kan stå igjen som tradisjon. Vi vil nå enda en gang la de enkelte lydene vise seg foran oss eurytmisk. Da gjeller det frem for alt å innse at det jeg har presentert som lydenes natur, kan oppleves som gester på en kunstnerisk måte.

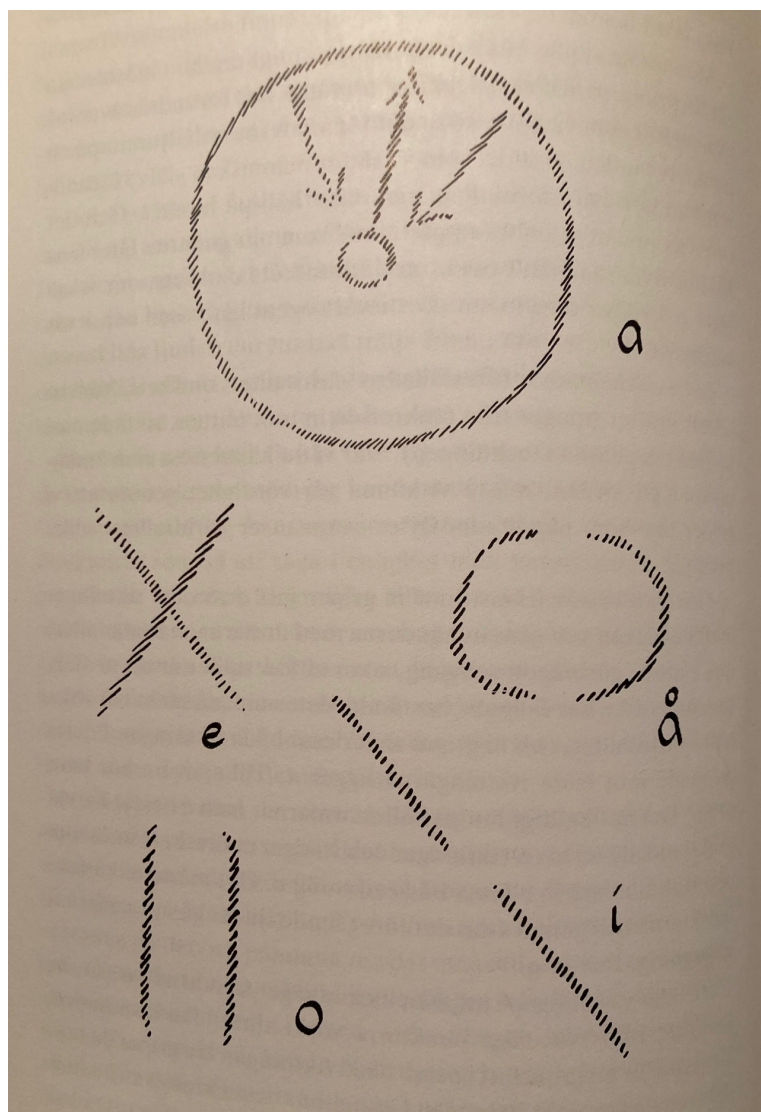
Nå må vi ha det helt klart for oss at mennesket er skapt ut av de kosmiske elementene som jeg har snakket om i forbindelse med lydene. Hvis du tar alt det jeg har sagt om lydene, får du omtrent - jeg vil si som på en naturlovmessig måte - de drivkreftene som fører mennesket ned fra den førjordiske tilværelsen og inn i den jordiske tilværelsen og fortsetter å veilede ham til han er en moden person på rundt trettifem år. Alle disse kontinuerlige kreftene frigjør mennesket, presser det videre og gjør det til et virkelig fullvoksnet menneske, disse kreftene ligger i lydenes gester. Derfor oppleves ordet, lyden, som noe helt spesielt.

La oss nå begynne med det som så å si ligger mennesket aller nærmest, og som man i Hellas sa, at mennesket opplever det når det blir konfrontert med tilværelsens gåter; filosofien, kjærligheten til

visdom, kan bare komme fra undring og forundring. La oss tenke på dette og huske, mine kjære venner, at den menneskelige måten å undre på er rent menneskelig, og egentlig en del av det som setter mennesket over dyret. Og hvis vi igjen spør oss selv: Hva er det hos mennesket som hever det over dyret? - da må vi si til oss selv: Det er muligheten for å beholde visse dimensjoner og retninger fleksible i menneske-vesenet, faktisk dimensjoner som bringer dyret inn i en streng form. Mennesket kan da betraktes som et sammenløp av krefter som forener seg nettopp i ham.

Mennesket ville finne det monotont om det måtte søke sitt opphav, som det selv må undre og forundre seg over, på samme måte som vi må søke det for plantene og dyrene: på et punkt på himmelen. Det som mennesket selv fortsetter å undre seg over, kan det bare oppfatte fra forskjellige himmelretninger. Og det kommer til uttrykk i at vi må oppfatte oss selv som om gudene lar sine krefter strømme sammen i oss ut av verdens-altets omkrets, hvis vi vil oppfatte oss selv som mennesker i vår sanne essens og i vår verdighet.

La oss forestille oss verdens-altets (universets) periferi skjematisk. Universets krefter strømmer fra omkretsen inn mot midten, mot sentrum, mot jorden (se tegning, piler). Når vi nå kjenner oss som "mennesker" på jorden, må vi kjenne vår verdighet ved å gripe den som noe som flyter sammen fra de forskjellige punktene i universet.



Gjør en *a*. I hovedsak består *a*-en i å gripe disse to retningene med hendene og gjennom hendene med armene. *A*-en består altså ikke i at du lager en sving, men i å forestille deg at du selv som menneske er, skal vi si, skapt, definert fra to forskjellige retninger i universet, og du strekker deg i disse to retningene. I dette grepet etter disse to retningene ligger *a*. Bare *dette* tilhører selve *a*. Det er likegyldig hvordan du holder armene dine, men *a*-en består i at du strekker deg i disse to retningene og stabiliser muskelfølelsen som om du skulle fare inn i disse to retningene. Du må kjenne dette i musklene og om mulig gå rett inn i strekkbevegelsen av armene fra forrige lyd. Det er *a*.

A består i hovedsak av at man liksom sier til seg selv: Du menneske, du kommer fra to forskjellige punkter i universet. Du strekker armene ut for å gripe disse to retningene. Nå griper du tak i det du kom fra. Du kjenner hvordan disse kreftene strømmer gjennom armene dine, hvordan de strømmer sammen i brystet ditt. Da har du *a*. Dette er den eurytmiske *a*. Og i denne sammenhengen gir det seg selv at man også kjenner at *a*-lyden rent menneskelig sett finnes i denne gesten.

Om *e* har vi sakt at det betyr omtrent følgende: Noe har skjedd meg, men jeg hevder meg imot det. – Hva ligger i denne opplevelsen? Jo, i denne opplevelsen ligger faktisk det motsatte av *a*-opplevelsen. I *a*-opplevelsen oppleves det hvordan mennesket kommer ut av kosmos. I *e*-opplevelsen har mennesket allerede lagt noe bak seg. Noe har skjedd, og det påfølgende stadiet av hendelsen oppleves i gesten. Du kan bare oppleve det når noe har skjedd, når du føler noe. Man merker noe i gesten når en del av den menneskelige organismen settes i forbindelse med en annen del.

Nå kan ikke dette gjøres på så mange ulike måter fordi mennesket for eksempel ikke er en elefant. Det kan nemlig ikke bevege nesen sin slik at han kan berøre kinnnet sitt med nesetippen. Hvis han kunne, ville *e*-gesten bli gitt på en meget utmerket måte. Men det kan man jo ikke. *E*-gesten kan bare gjøres slik den forekommer i vår eurytmi. Ved at en av menneskets lemmer berører det andre, etterligner man noe som har skjedd en, gjennom kryssingen hevder man seg imot det, man opprettholder seg selv. Den ene armen ligger over den andre; man kan også legge to fingre i kryss; man kan også, hvis man er i stand til det, la den ene synsretningen krysse den andre. Hver gest som virkelig gir en fornemmelse av at man berører en del av organismen med en annen del, uttrykker denne *e*-følelsen. Hvis gesten henger igjen, illustrerer det hele opplevelsen nettopp i gesten med å bli.

Bare tenk på hvilken stor forskjell det er mellom *a*- og *e*- opplevelsen i deres ulike gester! *A*-opplevelsen i gesten krever at du bevisst oppfatter muskelstrekingen. Du må oppfatte den strekte muskelen. *E*-opplevelsen forutsetter at du oppfatter hvordan den ene armen hviler på den andre, slik at du har hovedopplevelsen her på dette stedet, i kryssningen.

Det er altså ikke tøyningen av musklene som er hovedsaken i *e*-opplevelsen, men hvordan den ene armen ligger eller trykker på den andre. Du kan også gjøre *e* ved å plassere høyre ben over venstre og trykke det inntil det venstre: da vil du kjenne *e*-bevegelsen, *e*-opplevelsen.

Nå er det jo slik at man i vår nåværende sivilisasjon kan ha inntrykk av at verden alltid har gjort noe med menneskene, for de sitter for det meste med bena i kryss og gjør på denne måten kontinuerlig *e*-bevegelsen! Så der ligger faktisk uttrykket for det faktum at langt de fleste mennesker tror at verden har gjort dem noe, og de må stå opp mot det. Slik er tingen tenkt på en gest-aktig, kunstnerisk måte.

Hvis vi nå går over til *å*-bevegelsen (tysk: *o*), til *å*-gesten, kjenn da hvilken opplevelsesverden som finnes i denne lyden! *Å*-en er ren forundring, ren forbauselse. *Å*-en er en forståelse som tar et standpunkt mot det som i utgangspunktet forårsaker forbauselse, fordi forbauselse forårsaker alt vi fatter når vi er ekte mennesker; men *å*-en bringer oss også inn i et mer intimt forhold til det vi oppfatter. *Å*-en blir i hovedsak til gest når mennesket ikke bare fornemmer seg selv, men også ut fra seg selv føler et annet vesen eller ting som det ønsker å omfavne.

Du kan klarest forestille deg dette når du for eksempel føler kjærlighet for et vesen og omfavner dette vesenet med armene dine; da får du den naturlige gesten til *å*-bevegelsen, armene er bøyd i en halvsirkel som omfavner den andre og utfører *å*-bevegelsen, *å*-gesten.

Når vi gjør *a* har vi noe mottakende. Man griper inn i det som skaper mennesket ut av universet, fra verdensaltet. I *e* antydes selve opplevelsen. Mennesket opplever noe i verden. I *å*-gesten opplever verden noe gjennom mennesket ved at mennesket griper noe annet fra verden. Du må prøve å lage *å*-gesten på en slik måte at du -, helt fra begynnelse til slutt, lener deg inn i kurven, - helt bøyelig og følsomt runder armene. Dette er *å*-bevegelsen: gå rett inn i kurven helt fra start.

Nå har vi lyden som kommer enda nærmere mennesket enn *e*-en, som representerer så å si en fullstendig selvhevdelse av mennesket, altså *i*. Det er den rene selvhevdelse. Jeg har ofte påpekt at vi har *ich* (jeg) i det dannede talespråket. Der har vi selvhevdelsen i *i* først og gjør deretter en utånding som indikerer at vi er noe som eksisterer gjennom pusten.

Men i visse dialekter har man ikke kommet så langt. De er basert på ren selvhevdelse. Det er derfor man for eksempel i mitt hjemland ikke sier *ich*, men *i*. Det ville ikke falle noen inn å si: *Ich haue dich durch* (Jeg skal slå deg) - men man sier: *I hau di durch!* Ren selvhevdelse - og den fornemmer man nå.

Ikke sant, når det gjelder *a* så går vi inn mot sentrum fra to ulike steder, når det gjelder *i* går vi fra sentrum og utover. Da kjenner vi det ikke som om vi vil gripe tak i noe, men vi kjenner strekning, vi kjenner trekket komme ut fra oss, ut fra hjertet gjennom armen og gjennom begge armene eller gjennom bena, eller også gjennom blikket, som også kan utføre en *i*: gjennom å bevisst se med det ene øyet og la det andre være passivt oppstår en tydelig *i*.

I *i*-en kan det ikke være noe som ligner en *a*-bevegelse, de to armene må fremstå på en slik måte at de blir en forlengelse av hverandre. Men det er også tilstrekkelig med én arm. Det viktigste er at man holder fast ved at man i *i*-en må kjenne strekkingen, mens man i *a*-en må føle det som griper om, slik at den riktige indre vektleggingen ligger i lyden man lager.

Først når dette flyter inn i lydene, på samme måte som det jeg nylig sa her i kurset om toneurytmi, at tone-urytmi må flyte inn i musikken, blir ting virkelig kunstneriske. Dere skal derfor ikke legge altfor stor vekt på å bare herme formene. Det viktige er at formen oppleves innvendig. I a kjenner du i begge armene dine hvordan du griper noe som kommer imot deg, og i i opplever du hvordan du strekker ut armene.

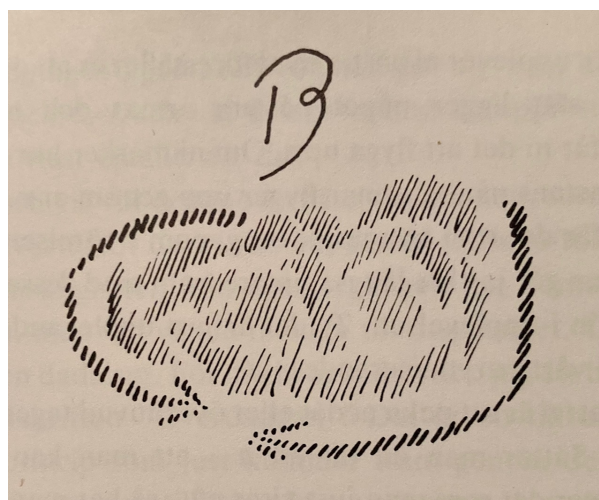
Så har vi *o*-en (tysk: u) som vi allerede har snakket om. Det er ikke selvhevdelse, men det motsatte: å føle seg liten, frossen, føle seg stiv, trekke seg tilbake, å holde seg for seg selv. Så mens man med *e*-en føler hvordan en del av kroppen berører en annen del av kroppen, skal man med *o*-en oppleve hvordan man holder seg tilbake.

O-en (den tyske *u*-en) lages best om man fører armene sammen så nær hverandre som mulig, men det kan også gjøres ved at man bare antyder sammenføyningen. Det er også en *o* når man for eksempel står opp og presser bena sammen. Vi har jo allerede sett at slike ting også kan gjøres baklengs.

Ei-lyden opplever man best - du vil forstå hva jeg sa i går - i fornemmelsen av å stryke et lite barn kjærlig: *ei-ei*. Det er en måte å bli fortrolig med noen gjennom å føle. Gjør en vakker *e-i*. Hold kroppen helt stille, ikke beveg kroppen i det hele tatt.

Ikke sant, i denne gesten merker dere at det ligger fortrolighet til noe, men samtidig merker du at måten å skrive på, hvordan vi komponerer *ei* fra *e-i*, ikke finnes på noen naturlig måte i *ei*-lyden, men *ei*-lyden må oppfattes som noe som er helt og holdent enhetlig. Vi kommer nær *ei* hvis vi legger *e* og *i* ved siden av hverandre, men egentlig ligger *ei* mellom *e* og *i*, og det er faktisk en uorganisk sammenheng. Finere nyanser skal vi snakke mer om senere.

Men la oss nå gå videre til konsonantene. La oss nå prøve å også fornemme konsonanten i gesten. Jeg har sakt at *b* er alt som omslutter, som omgir, en beskyttende gest. Dette kommer selvsagt ikke til uttrykk i gesten uten videre, det må oppleves som en imitasjon (*b* vises). Nå er vi inne i selve *b*-gesten. La oss holde den fast (se tegning);



Så vi står i selve *b*-gesten og i den forfølger vi hva som ligger nettopp i denne posisjonen til den ene og den andre armen. Når du opplever det som ligger inni den vil du si til deg selv: Jeg forestiller meg at det er noe som jeg vil gripe, la oss si et lite barn som jeg har foran meg på en eller annen måte, det sitter et sted og jeg vil ta det opp. Den beste måten å ta opp barnet på er å ta den opp ved hjelp av denne beskyttende gesten. Så hva kommer du til å føle her hvis du opplever dette på riktig måte? Jo, at du holder noe her (hulrommet).

Så det beste ville altså vært - hvis jeg kan føye til denne pedagogiske notaten her - at man i småbarnseurytmien ville læret barna *b*, at man former noe og lar barnet omfavne det og gjør det forståelig for det lille barnet: du skal føle armene dine som en beskyttende omfavnelse rundt dette vesenet eller objektet. Man må derfor tenke på den fullstendighet som *b*-gesten tilslutt omfatter. Det bør være slik at man ikke bare imiterer disse formene abstrakt, men også fylles opp av tilsvarende følelser: det er en del av poenget.

I går sa jeg at *c*-lyden er en interessant lyd. Den tar til en viss grad det materielle inn i det åndelige og løfter det opp, og indikerer lettheten, antyder at noe er lett, at en materiell ting kan overvinnnes gjennom det åndelige og løftes opp. I bunn og grund oppleves *c*-en tydeligst når et krabbende barn lærer seg å stå, lærer seg den oppreiste holdningen. Denne fantastiske opplevelsen, for det *er* faktisk en fantastisk opplevelse, skulle man egentlig alltid ønske å akkompagnere med lyden *c-c-c*. Du kommer så nær denne oppreisningen, hvordan barnet reiser seg fra krypende til oppreist stilling! *C-c-c*: å bli lett, hevingen av det materielle gjennom det åndelige uttrykker seg så vakkert!

Kjenn det som ligger i det: det er lett, materien løftes gjennom det åndelige! *C* opplever du best om du forestiller deg at det på en eller annen uforklarlig måte ligger noe på den tilsvarende flate delen av armene dine, og mens du gjør *c*-bevegelsen får du det til å fly oppover. Hvis du kjenner noe som ligger på den ene siden av armene dine som flyr opp som følge av *c*-bevegelsen din, så har du omtrent det som *c*-bevegelsen kan la deg oppleve.

Nå i starten går jeg litt langsommere fram med disse tingene, slik at du kan komme inn i denne opplevelsen. For det er akkurat *opplevelsen* jeg har savnet i eurytmiseringen vår.

Jeg sa at *d*-en er å peke nedover eller i det hele tatt peke i en eller annen retning. Hvis du legger til *a* - at du kan bli forbauset, overrasket over det du peker på - har du: *da* (*der*).

Tenk deg at vi skulle beskrive essensen av en østlig pedagog. Spesielt en eldre, østlig pedagog er noe helt annet enn en europeisk. I dag har man egentlig alltid den følelsen av av de europeiske lærerne gjør alt de kan for å trekke bredden ut av deg, eller elte deg grundig eller noe sånt. Han gjør så mye for deg. I dag snakker man jo også om at man skal «utvikles», selv om det er mest tull. Når dagens pedagoger snakker så mye om oppdragelse, har man følelsen av at man er et garnnøste som rulles ut. Generelt føler du deg fullstendig revet i stykker når det kommer til oppdragelse i disse dager. Du blir fullstappet, banket, kort sagt alt mulig skjer med deg når du blir utdannet. Den

europiske læreren føler at han må gjøre folk til noe helt annet enn det de egentlig er. Hvis man var i stand til å gjøre alt det som dannelseskunsten snakker om i dag, ville personen som hadde kommet ut av det vært et underlig vesen!

En østlending har det ikke slik med pedagogen, men han føler at pedagogen er den som viser ham alt, som alltid tar hensyn til ham: det er det, det er det, det er det. Han lar ham for det meste være i fred, fordi østlendingen forutsetter at man utvikles av seg selv, at man kan få være i fred: Man får bare *vist* alt. Derfor sier den østerlandske pedagogen egentlig i alt det han gjør *da - da, da: dada*. Dette kalles han jo også. *Dadan* er den østerlandske pedagogen. Han er den som viser en alt: *da, da!*

På sett og vis vil den moderne menneskelige sivilisasjonen, som så og si utvikles omvendt med darwinismen, gå tilbake til apestadiet etter lykkelig å ha ankommet mennesket fra apen, det vil altså vende tilbake til opprinnelsen. Derfor finnes det også en dadaisme. For mange år siden mottok jeg et brev i Berlin signert "Der Oberdada» («Overdadaen»). Det er en regresjon, et imitasjonsprinsipp som bare oppstår gjennom omvendt darwinisme, gjennom regresjonen (tilbakevendingen) til apen. Man hermer, ikke sant. Og slik imiterer man orientalismen i dens primitivitet ved å grunnlegge dadaismen i Europa.

Men nå er denne fortolkende gesten faktisk uttrykt i ordet «Dada», denne oppmerksomheten mot noe, denne pekingen. Gjør en *d!* Flyt inn i essensen av *d*-lyden! Hva er essensen av *d*-lyden? I den pekende bevegelsen. Du må altså ha denne følelsen: det er noe, det er det også noe, *d*, som du til slutt havner i.

Derfor må man gjennomføre *d*-bevegelsen på en slik måte at man liksom har et viss samsvar med hvordan armene får en bestemt stilling, den ene armen litt tidligere og den andre litt senere, men i rask rekkefølge, slik at den ene armen kun kommer en anelse etter den andre. Det kan skje både fra høyre og fra venstre.

Det er nødvendig at vi tar fram disse tingene hver for seg, og du må virkelig føle hentydningen. Men før det bør du venne deg til å lage pekebevegelsen for å kunne lage en ren *d*-lyd. Dere må altså holde hendene slik (han peker med fingeren).

Jeg fortalte deg i går at *f* faktisk er Isis. *F* er bevisstheten om å være gjennomsyret av visdom. Hvis man først kjenner sitt eget vesen i seg selv og så opplever det i utpusten: *f*, da har man *f*. Man opplever visdommen om seg selv, til en viss grad sin egen eteriske kropp i utåndingen. Dette må også være til stede i gesten som representerer *f*. Gjør en *f!* Det er nettopp den gesten som også er i utåndingsluften når man sier *f*. Hvis du bare gjør *f* i avsatser, vil du føle hva som antydes her av *f*. Antyd en slags dobbelt ansats, men bare ikke så fort, men mer rolig. Det er *f*. I *f* har vi en veldig presist imitasjon av denne bevisste utpusten.

Jeg sa tidligere at vi har noe i *l* som egentlig former og hvor man kjenner dette formende på tungen: *l-l-l*. For å belyse dette enda tydeligere nevnte jeg ordet «Leim» (lim): limets ettergivenhet, dets formbarhet, altså den imiterende formende eller formende etterligningen i *l*.

Det som ble sett på som en spesiell magisk lyd i Mysteriene, for når man danner noe tar man det i besittelse. Og det var nettopp dette ved å ta noe i sin makt, den demoniske kraften, som mysteriene så i *l*. Dette må nå settes inn i *l*-gesten. Hvis dette kombineres med at du føler at armene dine blir fleksible, om du altså føler at noe lignende skjer med armene dine som med tungen når du gjør *l*, *l-l*, da har du den riktige opplevelsen av *l*, og du vil finne at *l* har noe svært fascinerende over seg i denne bevegelsen.

Så har vi *m*. Jeg sa allerede i går at *m* er å forstå noe, forståelsen. Jeg fortalte deg at i mitt hjemland, hvis du lytter til noen og vil bekrefte at du har forstått dem, sier de: «*mhn*». *Hn* - skal vi snakke mer om senere - det er gleden eller tilfredsstillelsen som du har forstått, du føler akkurat som om den andre helt hadde fortært deg i forståelse når han sier «*mhn*».

Her har dere forståelsen av verden, som er så storslått antydnet i indernes hellige stavelse: "*aum*", *m*. Altså på en slik måte at man fatter: først griper man fatt (griper tak), så kommer man inn i det andre, og så forstår du det. Du blir stående på en slik måte at du så uttrykker den åpenbare forståelsen av gesten og mot slutten av den bare uttrykker at du har forstått (armene en anelse fremover).

Det ville vært veldig fint om elefanter også ble lært dette; de kunne gjøre det så vakkert ved å strekke snabelen sin frem og vri, det ville vært den mest perfekte *m*. Hvis du kunne gjøre det på denne måten, så ville du få den vakreste *m*. Jeg sier alt dette for at det skal kunne oppleves.

Man kan også oppleve det gjennom den ubehagelige følelsen du får når noen som har en ørnenese kommer imot deg. Du vil legge merke til at ørnenesen er et resultat av at disse *m*-bevegelser utføres på en ubevisst måte. Nesen blir til en *m*. Du føler deg alltid flau når du har å gjøre med folk med ørnenese, fordi du har følelsen av at de forstår deg så godt, at de ser tvers gjennom deg, og det er litt ubehagelig. Ørnenesen er nettopp den stivnede *m*-gesten. Men selv om den som opplever *m*-gesten i forståelsen kommer mot oss med sin ørnenese og dermed viser oss *m*: eurytmi med nesen sin, skremmer han oss i hvert fall ikke, vi føler oss heller flau.

Det er imidlertid en annen forståelse som fanger oppmerksomheten din, en forståelse der man er lett ironisk, oppfatter den andre men samtidig viser at man tenker: Hva er alt dette! Det sier seg selv! *N!* Når du kommer til Berlin, blir du umiddelbart gjort oppmerksom på det. Man synes det er ubehagelig at noe har skjedd med en der, men man forstår saken! Det blir også umiddelbart avvist: *ne!* – Vel, tross alt, hva annet sier en berliner enn «*ne*» når han kjenner deg godt! Han sier ikke så mye annet. Denne verdensforaktende holdningen til en person til noe han tar for gitt at han forstår, må antydes.

Når man har denne gesten føler du umiddelbart: Det der er det ikke så mye bak, det er jeg klar over. – Men det må du også fornemme. For å komme frem til en riktig n -gest kan du alltid forestille deg at du har en tosk foran deg som forteller deg alt mulig med stor ettertrykk, og du vil få ham til å forstå at han er for dum for deg, at du forstår ting kjapt og ønsker å gå raskt videre. Det er opplevelsen.

Jeg har sagt at r er det som snurrer sundet, ruller, hvor man uttrykker alt som ikke er rundt, men kommer til rundhet, hvorved man alltid har følelsen: det er vanskelig å etterligne - for faktisk ville den mest naturlige bevegelsen for r -en være å trille. Men det kan ikke gjøres på den måten.

Gjør en r ! Det var en veldig anstrengt r . Det var den ene måten. (R -en utføres av en annen eurytmist.) Det er den andre måten. Her er de forskjellige måtene å gjøre det veldig vakkert på: trillingen, spinningen, noe som også er i pusten, som også faktisk ruller når " r " uttales.

Nå tror jeg at jeg dermed har gitt deg en foreløpig presentasjon av hvordan den opplevde gesten gjennom eurytmien kan bli til den faktisk formende gesten.