

## **Citové nálady a charakteristika jednotlivých duševních stavů. Barva jako citový obsah**

**Rudolf Steiner**

*Eurytmie napodobuje duševní gesta odpovídající určitým náladám*  
\* Zbožně \* Slavnostně \* Tři kategorie duševních obsahů: myšlení, cítění, vůle \* „Na hradě v Cáchách...“ \* „Já kdysi lesem...“  
\* Volba hlásek určuje vnitřní zaměření básně \* Barevné vyjádření hlásek  
\* Barevné prožívání měst a jednotlivých lidí

Včera jsme absolvovali některé citové nálady, citová rozpoložení, jež mohou pomocí gest dojit eurytmického vyjádření, a dnes k tomu nejprve ještě dodáme několik věcí obdobného rázu. Když tedy pokročíme dál v tom, co jsme probírali včera, naskytá se nám nejprve nálada *zbožnosti*. Náladu zbožnosti - právě u takového citového rozpoložení si musíme ujasnit, že eurytmie se nesnaží znázornit to, co chce znázornit, nějakým obyčejným mimickým gestem; nýbrž bude záležet na tom, právě tak jako u tvoření samohlásek, nebo souhlásek, abychom vydobyli z celku lidské bytosti stylově to, co je s to napodobit to duševní gesto, které je zase díky celé lidské organizaci základem takového citového rozpoložení. Viděli jsme přece, že u hlásek jde o to, abychom tvarovali gesto tak, aby se prostě vnějším napodobením učinilo viditelným, co se nakonec skutečně objevuje jako jakési vzdušné gesto, když mluvíme. Když mluvíme, tvarujeme jistým způsobem vzduch. Kdybychom dokázali zachytit nějakým zařízením, co takto formujeme, dostali bychom předlohu pro gesta, která znázorňují příslušnou hlásku. Když ale jde o něco takového jako citové rozpoložení nebo něco podobného, pak se taková věc ovšem už bude mnohem více blížit tomu, co je gesto dané libovůlí, tedy gesto, k němuž dochází, když se v obyčejném životě prostě ocitneme v tomto citovém rozpoložení.

Jistě je dnes situace taková, že velký počet lidí se vyhýbá gestům, asi protože se domnívají, že používat gest není dost „nóbl“. Ale na druhé straně zase vzniká o to více potřeba gesta, čím více dochází k tomu, že člověk v určitém duševním rozpoložení vychází ze sebe; že vychází ze sebe i proto, že nevyvíjí obyčejné, všední citové nálady, nýbrž citové nálady, které odpovídají mimořádným situacím v životě. A takovým citovým rozpoložením je zbožnost.

U *zbožnosti* má člověk od samého začátku potřebu udělat jisté gesto. A právě toto gesto, které se dělá při zbožnosti, je v zásadě skutečně gestem, které odpovídá i přirozenému postoji při tomto citovém naladění. A proto můžeme pozorovat právě u této nálady zbožnosti, jak se eurytmické gesto, abych tak řekl, stává naturalistickým, kdežto většina gest nemůže být naturalistická. A tak bude gesto pro náladu zbožnosti vypadat tak, že spustíte paže a podržíte je podél těla, potom je od loktů zvednete vzhůru, a pak dojde k odpovídajícímu držení rukou v náladě některé samohlásky, *u* nebo *a*. Tedy podle toho, jaké chceme dát zbožnosti zabarvení, je pak možné držet ruce, popřípadě prsty, v některé z těchto forem.



Půjde o to, aby právě tato nálada zbožnosti vystoupila co možná zřetelně ze sledu gest, která jinak tvoříte. Takže se, když půjde o zbožnost, nejlépe stylisticky s tou věcí vyrovnáme, když tímto gestem začneme a také zase skončíme. Půjde-li o něco souvisle dále pokračujícího, řekněme například o delší modlitbu, vyjadřující zbožnost, můžeme toto gesto jak je tady naznačeno, umístit na začátku a na konci každé sloky.

Kdybyste teď měli použít toho gesta, řeknu-li:

*Vyslyš, ó božský duchu, volání srdce mého! –*

tedy byste to gesto udělali napřed a udělali je i potom. Bylo by tady obzvlášť dobré, kdyby přitom, bylo vidět, jak se horní část paže spustí dolů, jak se přitiskne a pak se vytváří gesto zbožnosti (viz nákres).

Vystupňováním zbožnosti je potom rozpoložení *slavnostní*. Ta slavnostní nálada, ta se bude, pravda, v jistém smyslu podobat náladě poznání, jenomže u poznání to bude její souměrně se zrcadlící obraz. U poznání tedy děláme stejné gesto směrem doprava jako u slavnostního rozpoložení doleva. Citem to uchopíme jenom tak, že si už předem citově ujasníme, jak se má poznání k takovému slavnostnímu rozpoložení.

Hled'te: Poznání představuje uvědomění něčeho, co je mimo nás a co chceme spojit se svou vlastní existencí. Půjde přitom tedy o to, abychom v gestu neochuzovali poznání o jeho hluboce významnou podstatu. Kdyby člověk neměl poznání, nebyl by prostě člověkem. Člověk se vlastně stává člověkem teprve tím, že v sobě má schopnost poznání. Takže poznání bychom měli vlastně vždycky chápat jako něco, co nám dává podnět k slavnostní náladě; ale na druhé straně zase také jako něco, co v sobě zahrnuje aktivitu duše. Aktivitu ale vyjadřujeme vždycky tím, že se obracíme směrem doprava. Táž nálada, kterou vyvíjíme při poznání, přetvořená do pasivity, do zbožnosti, se stává náladou slavnostní. Ale při všem, kde se něčemu oddáváme, kde tedy nevystupujeme aktivně, nýbrž se pasivně odevzdáváme, se obracíme doleva. A tak vyjádříme slavnostní rozpoložení tím, že se, abych tak řekl, s gestem poznání obrátíme doleva. Vezměte teď něco, co můžeme vypracovat tím způsobem, že v tom bude gesto slavnostního rozpoložení; tedy například:

*Nad osudy lidí září posvátné hvězdy. –*

Udělejte to gesto jak před začátkem, tak na konci, to gesto slavnostního výrazu. Začněte s pouhým náznakem gesta poznání, teď v něm pokračujte a přejděte doleva do gesta slavnostního.



Ale je třeba vědět, že vlastně všechny duševní obsahy - a my se v eurytmii budeme zpravidla zabývat vyjadřováním duševních obsahů, zjevováním duševních obsahů - se dají zahrnout do tří kategorií: do *myšlení*, do *cítění* a do *vůle*. A je důležité, chceme-li interpretovat eurytmicky některou báseň, abychom dokázali skutečně u té básně vystihnout její základní charakter; popřípadě, když se tento základní charakter básně změní, abychom to vyjádřili tím (když myšlení přejde v cítění nebo cítění ve vůli), že to také v celém svém eurytmickém projevu dokážeme dát najevo.

Vyjděme nejprve od protikladu myšlení a vůle. To obojí přece představuje základní protichůdné aktivity lidské bytosti. Jestliže člověk myslí (mám teď na mysli myšlení v nejširším smyslu), jestliže člověk myslí, tedy je to děj, jehož oporou je hlava, udržovaná v klidu. Mohli bychom to také vyjádřit tak, že myšlení nemůžeme vidět vnějším smyslovým vnímáním; odehrává se v klidně držené hlavě. Opakem myšlení je činnost vůle. Pokud ta činnost vůle nevstupuje nějakým způsobem do vnějšího světa, tedy je ještě pouhým záměrem. Skutečná činnost vůle vchází do vnějšího světa, je možné ji vidět. A představuje zase ten prvek, který zůstává temný pro lidské vnitřní prožívání, tak jako to, co se děje vnitřně s člověkem během noci. To, co se s člověkem děje vnitřně během noci, o tom přece nic neví. Právě tak neví o tom, co probíhá mezi jeho duší a jeho svaly, jeho kostmi, když dochází k pohybu, který je výrazem jeho vůle. Máte-li nějakou přímou, rovnou linii, tedy je tato linie od samého začátku plně určena. Stačí, když budete mít jenom malý kousek takové linie, bude tím určena linie celá. Rovná čára je to, u čeho víme, oč běží. Křivá čára, ta nás táhne s sebou, nikdy vlastně u ní nevíme, oč běží, kam nás zavede.

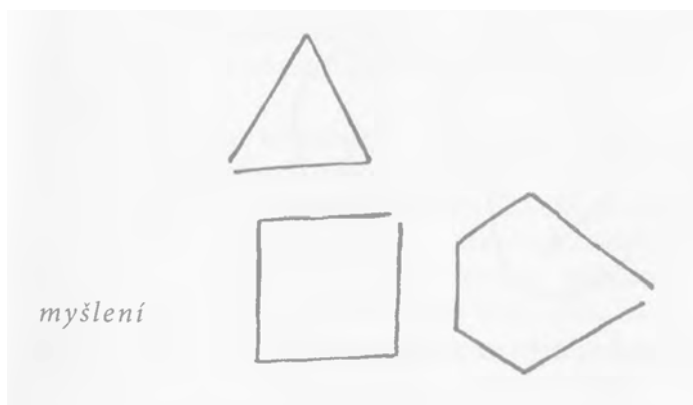


Jistě - jsou i pravidelně vytvarované křivky; ale ani ty neprožíváme tak, že bychom prožívali onu pravidelnost, kterou prožíváme u přímé linie. Právě v důsledku těchto předpokladů charakterizuje přímá linie eurytmicky *myšlení*, křivá linie *vůli*. A proto se budete muset pokoušet, abyste do myšlených dějů, pokud je budete eurytmizovat, vnášeli pokud možno přímočarost, kdežto do dějů vyznačujících se vůlí pohyb v křivkách. Jenom mějme na paměti, že to jsou věci závislé na pojetí. Někdo třeba řekne: Chci v nějaké básni vyjádřit vůli. - Jiný řekne: Chci vyjádřit myšlení, ryzí sdělení. - Jeden to pojme tak, druhý tak. Pokud věci nepoukazují naprosto výslovně na tu nebo na onu stranu, naskýtá se tedy pro jednotlivce rozhodně možnost volby. Proto se tedy, když si budete připravovat báseň pro eurytmické znázornění, zeptáte sami sebe: Na kterou stranu poukazuje ta věc podle vašeho pojetí? Je to spíše báseň myšlenková čili báseň sdělovací? Řekněme tedy například:

*Na hradě v Cáchách královský sál,  
ten hostil už mnohé vládce.  
Dnes usedl tam sám Rudolf král  
k poctě své korunovace.  
Pokrmy nosil falckrabě Rýna,  
Čech, ten zas nosil perlivá vína.  
A ti, co ho zvolili, stáli teď bdělí,  
úslužně všech sedm, kolem něho,  
jak planety okolo slunce svého,  
hotovi konat, co císař velí.*

Není v tom nic než sled myšlenek, jak tomu vlastně bude vždycky u ryzí epiky. Ale v okamžiku, kdy myšlenka by přešla ve hnutí vůle, museli bychom to vyjádřit i eurytmickým přístupem. Přitom právě tu sloku, kterou jsem teď uvedl, budete moci nejlépe znázornit, budete-li se pohybovat co možná v přímých liniích.

Přímé linie ovšem vznikají i tehdy, děláme-li přímočaré obrazce; takže pokud tedy budete přihlížet ještě k nějakým jiným stránkám příslušné věci, budete moci základní myšlenkový ráz vyjádřit i trojúhelníkem nebo čtvercem nebo pětiúhelníkem:



Nebo třeba také takovouto linií, bude-li to myšlení poněkud složitější:



Naproti tomu všemožnými křivkami všechno, co se vztahuje na vůli:



Zato citění znázorníme tím, že sestavíme dohromady rovné a křivé čáry. Máte tedy poměrně široké pole možností:



Půjde teď o to, abychom se nejprve vůbec dali do vytváření takových forem. Určitě budete moci takové formy vždycky vytvářet sami. A právě tím dospějete k vnitřnímu spříznění mezi svou eurytmií a básní, že se pokusíte vyvíjet takovéto formy. Jenom pak vznikne pochopitelně otázka: Jaký je potom vztah takových forem k těm formám, které vám jsou předávány jako standardní - jako formy, které byste měli vypracovávat, abyste jimi nějak vyjádřili individuální ráz určité básně?

- Potom uvidíte, že je do nich už zapracováno v nejobsáhlejším smyslu i to, co je obsaženo v těch formách, o nichž teď mluvíme. Vždycky se budete moci přesvědčit, že tomu tak je.

Naproti tomu také zjistíte, že při vypracovávání takových forem, jaké dostáváte, je na příslušných místech přihlédnuto i k stránkám básně spíše intimním. Co to znamená, že je přihlédnuto i k stránkám básně spíše intimním? Víte, věc se má tak, že vlastně zdaleka největší část těch básní, kterým se běžně říká „básně“, vůbec nepatří do oboru básnictví. Báseň totiž vyžaduje, aby všechno podstatné bylo do ní uloženo způsobem, kterým autor zacházel s jazykem, že tedy báseň nevyjadřuje nějak humpolácky jako próza to, co má povědět; nýbrž že to, co má být řečeno, dochází přiměřeného výrazu právě pomocí způsobu, jak básník zachází s jazykem. Vyjádřit v nějaké básni údiv tím, že řekneme: Ó, jak se tomu divím! - to není nic uměleckého. Vyjádřit údiv tím, že na tom místě, kde je třeba vyjádřit údiv, umístíme pokud možno větší počet hlásek *a*, to je to, o co ve skutečnosti jde z uměleckého hlediska.

Tak bychom měli, kdyby šlo o úlek, o úzkost z něčeho, použít pokud možno více hlásek *u*; kdyby šlo o vnitřní zpevnění, když se nás předtím něco odněkud dotklo, měli bychom uplatnit hlásky *e*.

A tak můžeme skutečně říci: Když chce opravdový básník vyjádřit něco myšlenkového, použije obzvlášť často hlásku *e*.

- Mluvím teď přirozeně naprosto idealisticky, protože nebude vždycky možné dodržet zásady, jaké by požadoval přístup doopravdy umělecký; jinak by totiž vzniklo - tady bych ovšem mohl říci: bohudík - ve světě velmi, velmi málo básní, neboť básníkovi by trvalo náramně dlouho, než by měl příslušnou

intuici. - Básník, který používá velmi často hlásek *e*, který také používá všelikých *i*, u toho budete moci vždycky soudit, že to je básník myšlenkový, že má vlastně sklon spíše k epice. Básník, který používá hlásek *a*, hlásek *o* a *u*, u toho shledáte, že se přiklání více ke stránce citové.

Básník, který používá málo samohlásek, ale u něhož se vyskytují časté shluky souhlásek, to je básník, který své verše rozvíjí více směrem k volní stránce. Z toho hlediska pak bude třeba, abyste při vytváření své formy sledovali básníka.

Když tedy zpozorujete, že báseň vyvěrá spíše z intelektu (což se určitě může dít v příznivém smyslu), tedy sáhnete po formě přímočaré. Když zpozorujete, že verše vyvěrají spíše z citu, tedy spojíte formy přímočaré se zakřivenými. Když ale bude v básni uloženo mnoho podnětů vůle, třebaže také vyjádřených procítěným způsobem, tedy sáhnete po formách ze zakřivených linií. Když s tímto zřetelem přezkoušíte formy, které byly dány během všech posledních let, tedy si vlastně teprve uvědomíte, jak vypadá ona spíše intimní struktura té nebo oné básně, pro kterou bylo třeba vytvořit formu.

Ale bude zajímavé, když si jednou zkusíte, naprosto bez ohledu na obsah, jak se bude něco vyjímat, když to vyjádříte způsobem myšlenkovým, když to vyjádříte způsobem citovým a když to vyjádříte způsobem volním. Určitě si můžeme představit obsahy, které připouštějí vyjádření všemi třemi způsoby a které budou mít ve všech těch třech způsobech svou krásu. Vezměme třeba tu známou báseň:

*Já kdysi lesem  
jen tak se bral  
a neměl cíl  
a nic nehledal.*

*Ve stínu spatřil  
jsem kvítek kvést,  
zářivě krásný  
jak jednu z hvězd.*

Udělejme tu báseň jednou tak, že ji pochopíme jako ryzí sdělení, že si z ní tedy vezmeme její myšlenkový obsah. Pokuste se ji tedy ztvárnit ve formách, jaké vám napadnou, ale tak, že se budete pohybovat v přímkách; pokud možno tedy také nezaokrouhľujte příliš své pohyby, ale jmenovitě svými kroky se pohybujte v rovných liniích:

*Já kdysi lesem  
jen tak se bral  
a neměl cíl  
a nic nehledal.*

*Ve stínu spatřil  
jsem kvítek kvést  
zářivě krásný  
jak jednu z hvězd.*

*Já sklonil se,  
chtěl jej utrhnout,  
tu šeptl: Mám,  
smutný, zahynout?*

*(S kořínky jsem jej  
hned vykopal  
a do zahrádky  
jej k sobě vzal,*

*na místě tichém  
jej zasadil.  
Tam raší a kvete  
ted' ze všech sil.*

Když to vyjádříme tímto způsobem, budeme mít docela bezděčně dojem, že se nám něco sděluje.

Ted se to pokuste jednou provést jen a jen v zaokrouhlených formách:

*Já kdysi lesem...*

Jak vidíte, tady propadne sítem všechno, co by mělo být pouhým sdělením, a také to, co znázorňuje hnutí citu. Máme tu například silné hnutí citu, když kvítek říká: „Mám, smutný, zahynout?“ Nebo tu je silné citové hnutí u básníka při slovech „zářivě krásný jak jednu z hvězd.“ To, co je v tom obsaženo jako citové hnutí, to bude pak pokaždé třeba vyjádřit; i to, co tam je obsaženo jako popud vůle, nebo co je v tom obsaženo jako cit. Ted' se jednou pokuste dělat střídavě linie rovné a křivé:

*Já kdysi lesem...*

To má bezprostředně ten ráz, že to prožíváte vnitřně. Rovné a křivé linie pohromadě působí tak, že vlastně ten, kdo tu báseň eurytmizuje, se vždycky znovu vrací do sebe, že se při těch rovných liniích jaksí stává neviditelným, abstraktním. A tím dochází k tomu, že to celé zůstává více v nitru. Jakmile přejdete do křivky, vychází to mnohem více ven.

Chtěl bych dnes, protože to skutečně může prohloubit prožívání eurytmie, povědět něco o významu toho, co je tady na těchto eurytmických figurách vyjádřeno barvami. Mezi těmi jednotlivými eurytmickými gesty vidíte, jak je *figury* barvou ošacení naznačena hláska *a*. Samozřejmě si musíme hned uvědomit, že v naší eurytmii nebude možné vyjádřit navenek to zabarvení tak, jak je tady naznačeno; vždyť to bychom museli, když se v jednom verši vyskytne *a* a *o*, zatímco bude někdo ten verš recitovat, přejít z jednoho kostýmu do druhého. To se dnes nedá ještě provést. Vždycky přece pozorujeme ty potíže, když se má eurytmistka převléknout i jenom mezi dvěma básněmi. A kdyby muselo

dojít během jediné básně, která by obsahovala, řekněme, čtyři sloky, ke dvaadvaceti nebo osmadvaceti převlekům, tedy by to zatím nešlo. Ale přesto je to, co nám ty figury znázorňují, něco naprosto správného. Protože věc se má skutečně tak, že se s hláskou sžijeme naplno teprve tehdy, když ji procítíme i barevně.

Považte přece jenom, taková hláska *a*: údiv, úžas! V podstatě je barva přece jenom něco, co udává venku, mimo nás, určité naše citové rozpoložení. Proto je tolik sporů o podstatě barev, protože se nepřihlíží k tomu, že barva je vlastně citové rozpoložení přenesené do vnějšího světa a tam zafixované. Vezměme tedy úžas, údiv. Jako gesto pocítíte úžas, údiv v gestu pro *a*. Ale teď si položte otázku: Co by mi mohlo dát v oblasti čistě barevné podnět, abych vytvořil právě toto gesto? Sám cit vás tady přivede právě k této kombinaci barev, ke kombinaci barev pozůstávajících z modré a fialové, která tedy vyvíjí svou působnost z takzvaných temných barev.

Vezměte naproti tomu náladu hlásky *o*. Náladu hlásky *o*, ta objímá, přijímá do sebe, sjednocuje se sebou. Při tom potřebujete světlé barvy. Tady je máte (figura pro *o*).

Ovšem nejprve platí, že tyto barvy nemůžete prakticky upotřebit tak, jak jsou tady znázorněny, z důvodu, který jsme si předtím uvedli. Ale bude mít pro vás svrchovaný význam, když budete později při nácvičku cítit, jakou barvu má *a* nebo *o* nebo *i*, nebo zase *u*: úzkost; protože tím srostete důvěrněji s povahou gesta. Takže když budete cvičit, je vlastně vždycky dobře to dělat tak, že se opravdu, byť pouze v představě, obléknete tím způsobem, jak to vidíme tady. Je obzvlášť dobře se takto odívat v myšlenkách.

Jen se zase vmyslete do celé nálady hlásky *e*, v této bledé žlutí s trochou zeleně uprostřed, bledá žluť s trochou zeleně. Pocítíte, jak červená a modrá se v zelené ztrácejí. V modré a fialové máte odevzdanost, *a* a *u*, naproti tomu u všeho, co vyjadřuje sebeutvrzení, sebezdůraznění, nebo zase přijetí něčeho do sebe, máte světlou barvu. U toho, co je vyjádřeno hláskou *e* (něco nás zasáhne, ale my se nedáme, udržíme se), musí být právě proto zelená. Zelenou získáte, když smícháte žlutou a modrou, když tedy v té barvě smísíte něco světlého a něco tmavého. V tom případě budou mít už samy barvy přímo výraz hlásky *e*. Tím, že zvolíte tuto barvu, budete srústat s gestem.

Teď si ale představte, že přijdete takovým věcem přece jenom na kloub (nepřijdete jim na kloub rozumem, je možné je objevit leda srdcem), představte si, že jste přišli na to, že určitá náladu, třeba náladu hlásky *e*, je toto (eurytmická figura pro *e*). Pak také zase sami od sebe zjistíte, že může i celá báseň dýchat náladou hlásky *e*. Mohou v ní být nejrůznější samohlásky, ale ta báseň bude prostě laděna do *e*. Vezměte například báseň nebo něco, co máte eurytmizovat, kde se nás, řekněme, bude ustavičně něco nepříjemně dotýkat, ale kde přesto tento nepříjemný dotyk nenecháme v jistém smyslu pokračovat, to bude náladu hlásky *e*. Má-li báseň tuto náladu, učiníme dobře, zvolíme-li toto oblečení pro celou báseň. Jde o to, abychom si práci s hláskami osvojili příslušná zabarvení, pak už budeme moci přistoupit i k volbě roucha pro celek básně.

To, co teď říkám, to bych rád uvedl obzvlášť z jednoho důvodu. Totiž aby nevzniklo domnění, že když se někdo naučil *au e i o*, že to potom už umí. Jistě, umí to, ale umět by to pak měl leda sám pro sebe, protože to dávno ještě není důkazem toho, že je při tom také možné se na něho dívat. Nesmíme totiž zapomínat, že jakmile dojde na gesto, jsou v tom dojmu zúčastněny nesmírně významné síly podvědomí. A je v tom prostě rozdíl, zdali si někdo myslí, že teď udělal *i* - právě ti, co by se rádi zmocnili eurytmie honem honem, budou přesvědčeni, že teď udělali *i*, když udělají tohle: když prostě podrží paži určitým směrem. Jenomže vůbec ještě neudělali *i*, nýbrž *i* udělali teprve tehdy, když udělají doopravdy toto gesto (s viditelným natažením). To je rozdíl, udělám-li to tak nebo tak; zdali to prostě jenom udělám, nebo zdali to provedu tak, že v tom bude vidět to natažení. Předved'te teď jednou ten rozdíl mezi takovým šosácky bezvýrazným natažením paže a mezi umělecky osvobozeným *i*. (Provádí se). Tohle by teď bylo něco, čemu by se běžně řeklo *i*, ale není to *i*. A teď to udělejte, ale v umělecké svobodě.

U gesta umělecky svobodného půjde o to, abyste během celého průběhu cítili, že v každém jednotlivém písmenku je cit, skutečné citění. Ano, milí přátelé, to docílíte jenom tím, že se také těm jednotlivým písmenkům skutečně naučíte. A tady už bude nutné, abyste se jim naučili tak, že se vmyslíte do oblečení. Proto by bylo třeba jak při vyučování eurytmii umělecké, tak při eurytmickém vyučování podmíněném pouze pedagogicky, aby už ve způsobu, jak se dá určité věci zaznít v mluvě, žily barvy, a člověk by si měl osvojit barevné citění.



Barevné citění, to byla vlastně charakteristická zvláštnost lidí v dobách dávného jasnozření, a ta se ztratila. Jenom u některých lidí nervově značně citlivých se to koncem Káli Yogy klubalo ven způsobem poněkud podivným. To jste potom viděli lidi, kteří mluvili o tom, že Vídeň má barvu tmavšího šedíku, Černovice žlutou barvu, Praha žluto-oranžovou barvu, Berlín že je šedavé žlutý, Paříž že hraje z červenava do modráva a tak dále. Byli lidé, kteří začínali takhle mluvit. Pokud měl někdo vůbec trochu citu pro to, že nějaké město má barvu, tedy přece jenom chápal, co ti lidé chtěli říci.

Právě tak má každý člověk svou barvu. Pravda je, že to je současně a v podstatě barva jeho astrálního těla, ale to se, jak víte, mění podle emocí a podobně; nicméně má každý člověk jistou základní barvu. A samozřejmě je možné se otázat: Tys byl tam nebo tam, cos tam viděl za člověka? A někdo takový vám pak řekne: Viděl jsem tam modrého člověka. - Někdo jiný řekne: Viděl jsem tam červeného člověka. - Ta věc je naprosto oprávněná, je možné to tak cítit, protože to je ve skutečnosti týž dojem, jaký vzniká i u obyčejné fyzické barvy.

Proto je dobře si určitý pohyb představit také v charakteru barvy, jak ji udává příslušná figura, takže je také rozhodně možné tu věc takto cvičit. Budeme cvičit *a u e o i*, ale budeme přitom procvičovat - a to tak, aby z toho vzešel pohyb - barvu modrou a fialovou, žlutou a modrou, žlutavou se zelenavou, červenavou se žlutavě-naoranžovělou. A budou se přitom dělat tytéž pohyby, takže tady budeme tak, jako pracujeme z hlásek, pracovat z barev. Tím získají eurymtické pohyby obzvláštní vláčnosť, a budete moci pozorovat, budete-li to dělat, že pak budou eurymtické pohyby skutečně stylové. Tím dnes skončíme a zítra pak budeme pokračovat v charakteristice jednotlivých duševních stavů.

*Dornach, 1. července 1924*

GA 279