

Tvarovaná řeč

Rudolf Steiner

*Původní, dávný duševní život byl spjat s vnitřním rozezníváním slov * Toto vnitřní recitování se pak rozrůžnilo v umělecky prožívanou mluvu a ve zpěv * Jako třetí se vyčlenilo samotně myšlení * V eurytmii je třeba si uvědomovat rozdíl mezi řečí prozaickou a poetickou * V trochejském rytmu převládá myšlení, v jambickém vůle * Anapest * Daktyl * „Lekníne, labuti rozkvetlá...“ * Metafora * Synekdocha * Kroky dopředu, dozadu, do strany*

Dnes budeme pojednávat o některých věcech, které souvisejí s řečí jistým způsobem tvarovanou, s řečí, jež už postupně přechází do oblasti umělecké. Provádíme-li eurytmii, můžeme přitom - ujasněme si to - buď provádět pohyby svého organismu vestoje, nebo ale můžeme při eurytmii kráčet; a také jsme už viděli, jaký význam vlastně má tento náš pohyb, když kráčíme. Chůze, kráčení je v podstatě výsledek volního popudu.

V eurytmii jde o to, abychom postupně poznávali podstatu věcí, které souvisejí s řečí a tedy s mluvou viditelnou: Když kráčíme, můžeme v každém kroku rozlišovat tři navzájem odlišné fáze: nejprve nohu zvedáme, pak ji neseme, pak ji stavíme na zem. Buďme si vědomi, že v těchto třech fázích je možné projevoval velkou rozmanitost formujících podnětů. Nejprve tedy nohu zvedáme. Pak zůstává noha trochu nad zemí, je nesená; druhá fáze je tedy nesení nohy. Za třetí ji stavíme na zem.

Chodíme-li v obyčejném životě, nemusíme se pochopitelně starat nějak přesněji o tyto věci, ale v eurytmii je třeba si všechno uvědomovat.

1. Zvednout
2. Nést
3. Postavit*

A tak může být velký rozdíl mezi způsoby, jak provádíme tyto tři fáze kroku. Vezmeme-li nejprve nadzvednutí nohy, tedy toto nadzvednutí poukazuje jasně na volní popud projevující se činností kroku; při zvednutí nohy tedy jde o popud vůle projevující se vykonáním kroku. Když se naproti tomu zadíváme na to, co je vyjádřeno tím, že nohu neseme nad zemí, tedy jde o myšlenku; tu bychom přece našli na pozadí každé volní činnosti.

Půjde tedy za prvé o samotný volní popud. Za druhé, když nohu neseme, o pohyb představující myšlenku, která se chce vyjádřit tímto popudem vůle. A když nohu postavíme, je volní popud doveden k cíli; postavení nohy na zem představuje čin.

- | | |
|--------------|------------|
| 1. Zvednout: | popud vůle |
| 2. Nést: | myšlenka |
| 3. Postavit: | čin |

Jistou rozmanitost můžete do té věci vnést už tím, že prostřední fázi prodloužíte nebo zkrátíte; také tím, že pokročíte více nebo méně daleko. Takže to, co patří do prostřední fáze, by mělo sloužit především tomu, aby dala tvar myšlence, která má být vyjádřena volním činem, aby jí dala jistou podobu. Naproti tomu můžete postavením nohy na zem vždycky vyjádřit, zdali máte dojem, že popud vůle dosahuje svého cíle, nebo že za svým cílem zaostává. Postavíte-li nohu na zem nejistě, asi jako byste chtěli vkročit na tenký led, tedy takovým krokem

* Při nácviu tohoto třídílného kroku v kurzech eurytmie se v němčině používá Steinerových výrazů *heben - tragen - stellen*.

vyjádříte nejistotu cíle. Našlápnete-li silně, jako když jste si jisti, že šlápnete na pevnou půdu, tedy tím vyjádříte, že máte před sebou zajištěný, bezpečný cíl.

Když půjde o znázornění básně, budete ji zase muset analyzovat a položit si otázku, zdali v té básni je obsaženo jedno nebo druhé. Ty věci se samozřejmě plně ujasní především při použití. Ale my se teď obrátíme k dalším zvláště eurytmického kroku. A tady se dostáváme ke kroku rytmickému, a tím vůbec k poetickému znázorňování, a to přece musí vplynout do eurytmie, do jejích pohybů, do jejích forem.

V první řadě bychom si tady měli ujasnit, že se přece v řeči objevuje rytmus, ať už to je podle přízvuku, nebo ať to je podle délky a krátkosti slabik. Tento rytmus řeči se ovšem musí také objevit v tom, co my máme provádět eurytmicky. Umění, kterému se věnujeme, bychom přece ani nemohli nazývat „eurytmie“, kdybychom také skutečně nepočítali s rytmem.

V té souvislosti ale narážíme ihned na něco, o čem budeme přece jenom muset pojednat, jde-li nám o charakteristiku hláskové eurytmie, a co by se vlastně mělo vrýt do duše každému, kdo chce nějakým způsobem pracovat s řečí. Nedá se nic dělat, v souvislostech, které mezi lidmi vytvořila naše civilizace, máme prostě na jedné straně jazyk prozaický, a máme jazyk poetický. Čím dále nazpět bychom postupovali ve vývoji lidstva, tím spíše shledáme, že poetický jazyk je vlastně jediným jazykem a že člověk, pokud vůbec mluví, touží vždycky vniknout do poetického živlu řeči, do uměleckého způsobu vyjadřování v řeči.

K podstatě jazyka prostě patří, že leží uprostřed mezi myšlenkou a citem. Na jedné straně je myšlenka, na druhé je cit. Jako lidé prožíváme vnitřně obojí, myšlenku i cit. Chceme-li se vyjádřit, chceme-li se projevit, stavíme prostě jazyk mezi myšlenku a cit.

Myšlenka

Jazyk

Cit

Člověk dřívějšího vývoje neměl ještě ono zniternění, které dnes máme v citovém životě. Vždycky, když něco cítil, když ve svém duševním rozpoložení prožíval nějaký cit, měl v sobě vlastně touhu pociťovat v nitru slova, slova, která sice nebyla tak zřetelně vytvarovaná jako naše slova, která však přece jenom znamenala jakési artikulované vnitřní znění. Kdykoli cítil, bylo v tom vnitřní slyšení.

Ale tehdy také nemyslel tak, jako dnes myslíme my, onen primitivnější člověk, nýbrž myslel ve slovech. Ta slova, jimiž myslel, byla jenom určitější než ta, jimiž cítil. Prožíval tedy vnitřní rozeznávání ve slovech, ne takové abstraktní myšlení, jako je máme my; prožíval vnitřní rozeznávání ve slovech, ne takové zniternělé cítění, které už nepotřebuje slova, jako my dnes máme. Jenom když si někdo představí, jak těsně byl primitivní duševní život spjat s vnitřními konfiguracemi slov, s konfiguracemi vnitřního znění, tedy také pochopí, že v základech jazykového a myšlenkového i citového vývoje kdysi spočívalo v myšlení a cítění lidí toto vnitřní recitování, vnitřní recitování, které se pak rozrůznilo na jedné straně v mluvu, která zůstávala stále uměleckou, na druhé straně v ryze hudební rozeznávání tónů beze slov, tónů, které působí už jenom na základě tónových výšek a podobně. To je ta část, kterou jsme si vykreslili před duší, když jsme pojednávali o eurytmii tónové.

Ale jako něco třetího se pak vyčlenilo samotné myšlení. A dnes nás bude zaměstnávat jenom ono rozrůznění v řeč umělecky formovanou a v řeč, která se dnes stává cele řečí prozaickou, kdy řeč už vyjadřuje jenom myšlenku v jejím významu, v jejím obsahu, kdy vymizela jakákoli potřeba formovat řeč jako takovou.

V posledním období, které se stávalo stále materialističtější a materialističtější, zanikl vůbec přiměřený cit pro umělecké formování řeči, protože s materialismem je spjat prozaický živel abstraktního myšlení. A dnes žijí nesčetní lidé, kteří už vůbec nemají cit pro umělecké formování řeči, kteří vidí v řeči už jenom výraz pro myšlenky, a ten po stránce výrazové vlastně zůstává sám lhostejný.

Nemluvil bych o těch věcech tak obšírně, kdyby neměly právě pro osvojení eurytmie tak nesmírný význam. Neboť, podívejte se, v eurytmii jsme museli, už když jsme pojednávali o hláskách, vyjít z něčeho, co samo v sobě obsahuje umělecký prvek. Museli jsme hledat výraz pro vnitřní, duševní obsah

samotných hlásek; museli jsme se takříkajíc vrátit k době, kdy lidé ve slovech cítili, co může duše prožít v hláskách, kdy tedy měli ještě hláskovou řeč v původním smyslu toho slova. Dnes už nemáme hláskovou řeč, dnes máme řeč „smyslovou“, v níž se postihuje jenom smysl myšlenek. Z toho pak vzchází ono poblouznění, že se v recitaci a deklamaci už nehledí na umělecké ztvárňování mluvy, na hudební prvek v řeči, na výtvarný prvek v řeči, nýbrž kde se hledí na duchaplné vyzdvihování jednotlivostí, jak se to děje v řeči prozaické. Tento rozdíl mezi řečí prozaickou a poetickou či uměleckou si eurytmista musí osvojit v jeho plné podstatě. Vždyť pro porozumění nějaké věci je nakonec jedno, zdali ji vyslovíme krásně nebo ošklivě, zdali ji vyslovíme vznešeně nebo méně vznešeně. Při uměleckém ztvárňování mluvy ale záleží právě na tomto citovém rázu. proto musíme zápasit o to, abychom si získali porozumění pro umělecké ztvárnění mluvy.

A k tomu cíli bychom si měli nejprve vypěstovat cit pro *jambický a trochejský rytmus*.

Nerohodujeme se dnes ještě, budeme-li podstatu jambu hledat v tom, že necháme předcházet slabiku nedůraznou a následovat slabiku silně zdůrazněnou, nebo zdali necháme předcházet slabiku krátkou a následovat slabiku dlouhou. O těchto zvláštnostech, na kterých bude potom záviset rozdíl mezi recitací a deklamací, budeme ještě mluvit. Ale musíme cítit, co to vlastně znamená, nechám-li předcházet neprízvučnou slabiku, následovat přízvučnou slabiku, a budu-li se pohybovat i dále kupředu v tomto rytmu. *Ty ohně na horách*. - Máme tady neprízvučnou slabiku, přízvučnou slabiku, neprízvučnou, přízvučnou, neprízvučnou, přízvučnou. Vycházíme z něčeho tiššího, z něčeho, co tolik nevyzvedáváme, přecházíme k něčemu silnějšímu; ze slabšího přecházíme k silnějšímu. To dává chůzi ten zvláštní ráz, jako že k něčemu míříme, k něčemu přicházíme, že chceme něčeho dosáhnout. A také ucítíme, když budeme kráčet tak, že při vykročení navodíme tento rytmus (a ten se pak bude dál rozvíjet, když ho navodíme jenom při první a druhé slabice), také ucítíme, že jsme tady spjati s vnitřním živlem vůle. Povaha jambu dává mluvě ráz vůle.

Vezměme teď obrácený sled. Vyjdeme od slabiky přízvučné, přejdeme k neprízvučné: *Snes to vědro dolů*. - Tady máte přesný opak, vycházíte z něčeho silného, významného, přecházíte k něčemu slabšímu, k něčemu, čemu není třeba přikládat takový význam. Tady ucítíte, když se budete pohybovat dále v tomto rytmu, že vycházíte už hned z něčeho určitého. A tato určitost může být ve vás jedině tehdy, budete-li mít zřetelnou představu, zřetelnou myšlenku. Tentokrát o nic neusilujete, nýbrž přímo přítom vnucujete, diktujete tu svou zřetelnou myšlenku. Takže jste tady spjati s myšlenkou, která se ovšem vyjadřuje činem; ale co převládá, je myšlení.

Vůle, úsilí převládá v jambickém metru. Myšlení - provedení, uskutečnění nějaké myšlenky, převládá v trochejském metru. U všech těchto věcí nesmíme význam vymezovat příliš dogmaticky. Někdo může přirozeně cítit tu potřebu energie, může si představovat sestup z nějaké hory, a může mu napadnout, že by z trocheje uvedl vůli, kdežto to druhé metrum by se snad dalo označit za výraz vidění. Ale vniknete-li do těchto věcí hlouběji, tedy dojdete přece jenom k tomu, že význam, který jsme si vyložili, je na místě. Bude teď záležet na tom, abyste dostali jamb a trochej opravdu do způsobu chůze. I to jsme asi už cvičili. (Provádí se pohyb v jambickém rytmu.)

Teď můžete, aby nám silně vynikl ten jiný ráz, udělat ihned: „Snes to vědro dolů“, a spojit s tím to silné našlápnutí. Půjde tedy o to, abyste při neprízvučné slabice kráčeli, při přízvučné silně našlápli a v tom pak pokračovali. A jak provedete to našlápnutí? Našlápnete tak, že nejprve našlápnete na prsty, potom postavíte na zem celé chodidlo. To je to, na co by se měli eurytmisté konečně pořádně podívat. Jde o to, že normální kráčení provádíme tak, že nejprve našlápneme na špičku a pak postavíme nohu, tedy ne, že bychom cupitali pořád po špičkách, nýbrž že našlápneme na prsty a pak postavíme na zem chodidlo.

1 0 | 0 | 0
Ty ohně na horách

0 | 0 | 0 |
Snes to vědro dolů

Že tyto věci opravdu vnesou do vaší eurytmické práce to, co jsme si vyložili, to se vám ihned ukáže, když do výstavby verše teď vnesete složitější konfiguraci. Místo abychom dali touze, chtění, žádostivosti takový tvar, že budeme takříkajíc počítat hned s jejich splněním, můžeme také vyjádřit zaostávání touhy za vůlí - tím, že budeme mít dvě slabiky neprízvučné, jednu přízvučnou, dvě neprízvučné, jednu přízvučnou, dvě neprízvučné, jednu přízvučnou. V tom případě budeme kráčet v *anapestu*.*

Je to tak, že každý, kdo bude sledovat anapestický krok k mluvenému textu a porovná ho třeba s jambickým krokem, si povšimne rozdílu; vlastně je to obrovský rozdíl. Dejme tomu, že byste měli vyjádřit anapest:

1 1 0 | 1 0 | 1 0 |
Přece víš, co jsem chtěl v tobě vzkřísit.

Jak vidíte, dostáváme se obtížněji k té závažné slabice. To, že se k ní dostáváme obtížněji, znamená intimnější tvarování řeči. To intimnější tvarování řeči ji zduchovňuje, takže v anapestickém projevu máme zduchovnění řeči, zniternění řeči. (Přece víš, co jsem chtěl v tobě vzkřísit - provádí se). V eurytmii ovšem méně záleží na tom, abychom nějaký rytmus slyšeli, ale více záleží na tom, aby to bylo vidět; vždyť to má být viditelná mluva. A k tomu je třeba, abyste si přece jenom zvykli ukazovat to silné postavení nohy na zem, to slabé postavení pak už bude vidět samo sebou. Ukážete-li to zvednutím nebo poklesem těla, bude to vlastně teprve odpovídat podstatě eurytmie.

A když bychom dále konfigurovali ten druhý, trochejský rytmus, vznikne metrum *daktylské*: přízvučná, neprízvučná, neprízvučná, přízvučná, neprízvučná, neprízvučná, přízvučná, neprízvučná, neprízvučná. Vezměme toto jako příklad: (Ta znaménka bychom mohli pochopitelně dělat obráceně, na tom přece nezáleží!)

0 | 1 0 | 1 1 0 | 1 0 | 1 1 0 | 1 1 0 |
Pěj, duše nesmrtelná, mi teď o spáse lidí, nás hříšných.

Zkuste si to teď znázornit daktylským krokem, abychom si ukázali, že to bude převážně diktování, hlásání, tvrzení. Ale chce-me-li nefalšovaně vystihnout tento ráz, nesmíte uhánět tělem dopředu za rytmem, nýbrž musíte naopak zůstat pozadu.

V tom tedy máte výrazy pro průběh času, pokud se dá znázornit eurytmicky. Co tady eurytmií znázorňujete, je průběh času. Eurytmie je proto tak výrazná, proto má tak bohaté výrazové možnosti, že může věci vyjadřovat současně v čase i v prostoru. Je toho ovšem méně schopna, když v ní účinkuje jenom jeden člověk, ale je toho především schopna, když v ní účinkují skupiny lidí; a přece je toho do jisté míry schopna, i když jde o jediného člověka. Ten může pravou paží a pravou nohou vyvolat určité obměněné symetrické útvary v levé paži a v levé noze. Možnost jistého tvarování v prostoru je tady dána i v tom případě, když člověk ukazuje pohybové formy jenom sám na sobě. Ale jsou-li k dispozici skupiny, mají docela určitě silnou možnost tvarování, formování. A právě takové prostorové formy umožňují vklouznout s využitím prostoru do poetické stránky řeči, dostat se do ní dokonce snadněji a vláčněji, než to je možné v recitaci a deklamaci.

* V české poezii se anapest nevyskytuje. To je dáno tím, že v češtině je přízvuk zásadně na první slabice slov, a tak je sotva řešitelné, aby každý verš básně začínal dvěma neprízvučnými slabikami, (pozn. překl.)

Dokonalá recitace a deklamace musí ovšem ještě pracovat na tom, aby dokázaly zachytit onen niterný umělecký obsah, který se projevuje řečí, ale mají to těžší než eurytmie. U prozaické řeči jde o

to, aby mluvící, jak se říká, postihl co nej zřetelněji to, co by chtěl nějakým slovem nebo větou vyjádřit. Musí tomu přinejmenším věřit, že to postihuje. Aby se s tou zřetelností dospělo obzvláště daleko, užívá se dokonce v prozaické řeči takzvané definice. A definice, to je ovšem strašná věc, protože ponouká k víře, že se tím něco zřetelně vyjadřuje; ve skutečnosti se to pak vyjadřuje leda puntičkářsky. Pokud lidem není význam slov jasný, nepomůže jim žádná definice. Navíc by se vyčerpávající definice už u poměrně prostého předmětu musela pohybovat v nekončících zákrulech; jinak by z toho povstalo něco takového jako v onom příkladě, který jsem častěji uváděl, kde kdosi definoval člověka jako věc, která má dvě nohy a žádné peří. - Příštího dne pak někdo jiný přinesl husu a řekl, že podle definice by to měl být člověk, protože to má dvě nohy a žádné peří - ta husa byla oškubaná! Nuže, jak víte, husa a člověk nejsou vždycky totéž, takže ta definice vlastně v tomto případě neseděla.

Jak vidíte, jde o to, aby se člověk, má-li před sebou řeč prozaickou, alespoň snažil o vyjádření bezprostředních ostrých obrysů, aby to znamenalo, aby to zřetelně označilo určitou věc. U řeči tohoto druhu není možné a není také třeba se držet uměleckého ztvárňování řeči: při uměleckém ztvárňování řeči se obracíme na fantazii; a musíme přitom mít vlastně vždycky touhu se doopravdy obracet na fantazii, to jest fantazii přitom nějak zaměstnat. Toho ale dosáhneme tím, že nebudeme jenom prostě a neomaleně označovat to, co máme před sebou, nýbrž přibereme na pomoc představu, která dá fantazii možnost se té věci, kterou máme na mysli, teprve dobrat vnitřní formující aktivitou. *poetická* Řekne-li někdo: Tady je leknín, a ukáže na něj, bude mluvit *řeč* prozaicky. Řekne-li: Ty rozkvetlá labuti, bude mluvit obrazně, poeticky; neboť si přece můžeme představit leknín, který je bílý a zvedá se nad vodní hladinu, jako „rozkvetlou labuť“. Můžeme si také obráceně, jako *Geibel** - a je to snad dokonce to nejkrásnější, co vytvořil - právě tak představit labuť jako po hladině „plynoucí leknín“:

*Lekníně, labuti rozkvetlá,
labuť, lekníně plynoucí...*

Tím způsobem sice nezískáme věcně přiléhavý výraz, nýbrž výraz přibližný, ten nás však přivede k tomu, co jsme chtěli označit. A kdybychom měli určit, co ten obraz „labuti rozkvetlá“ činí obrazem? Rozkvetlá labuť se jako obraz vyznačuje tím, že to není nic bezprostředně skutečného. Tak tomu u obrazu musí být. Musíme z něho vycitřovat, že neobsahuje nic bezprostředně skutečného. Ale na druhé straně musíme cítit podnět, abychom u takového obrazu nezůstávali stát, ale postoupili dál za něj. To, že labuť není nic, co kvete, to činí z výrazu „rozkvetlá labuť“ obraz. Ale právě když pocítíme, že tím má být naznačeno něco, co nás chce vést, tedy nás to nasměruje k tomu, co mělo být vlastně vysloveno.

Vnitřní tvarování řeči spočívá na možnosti nacházet obrazy, když se vžije do skutečnosti, že už sama hláska je vždycky obrazem, který vlastně nemá k tomu, co je tou hláskou označováno, nějaký užší vztah, než když oslovíme leknín jako „rozkvetlou labuť“; protože souvislost hlásky s tím, co tato hláska označuje, není dána abstrakcí, nýbrž samotným životem.

A tak vlastně veškeré používání hlásek je vystavěno v podstatě v tom, že hláska je obrazem toho, co by vlastně chtěla označit. Zvykneme-li si tedy vidět v hláskách obrazy, pak si také postupně navykne mít citlivou vnímavost pro používání obrazných výrazů, a naučíme se vědět, že poetická řeč, umělecká řeč, protože to je řeč ztvárněná, musí obsahovat obrazy.

A řeknu-li o leknínu *labuti rozkvetlá*, nebo oslovím-li labuť a řeknu: *lekníně plynoucí*, mám vlastně jenom jeden charakteristický rys, který to obojí spojuje: ta oslnivě bílá barva. Je to vlastně jenom ta oslnivě bílá barva; všechno ostatní je u těch dvou různé. Chci-li totiž* ten vztah nějak naznačit, mohu ho naznačit leda tak, že řeknu, že mají jako společný rys oslnivou bělost, všechno ostatní je u obou různé.

Takové obrazy je možné tvořit; jsou to vždycky metafory.

Metafora je tedy v podstatě ten druh obrazu, který používá jednoho znaku nebo několika znaků, aby vyvolal spříznění mezi dvěma znázorňovanými věcmi; a znázorňuje pak to jedno, co je míněno, pomocí toho druhého, co není míněno, ale přejímá něco z toho prvního. Tak dostáváme metaforu. Naprosto úmyslně jsem ji necharakterizoval tak, jak se s tím obyčejně setkáváme, protože to není umělecké; necharakterizuji ji logicky, nýbrž pokouším se vyvolat představu o ní z jejích prvků. Jdeme dále. Můžeme udělat i toto: můžeme použít představu něčeho úzce vymezeného a mít na mysli něco širšího. Tak bychom mohli mít například na mysli „šelmy“; ale kdybychom chtěli být názornější, neřekneme „šelmy“, nýbrž řekneme místo toho „lvi“. Když však výrazem „lvi“ označíme všechny šelmy, mluvíme obrazně. Jenom musí být ze souvislosti jasné, že toho omezenějšího pojmu užíváme pro něco obsáhlejšího. Jinak bychom mluvili o šelmách; máme na mysli to obsáhlejší, vyjadřujeme to tím omezenějším, a to nás má nasměrovat k tomu obsáhlejšímu. V životě používáme tohoto druhu obrazu dokonce velmi často. Když totiž například řeknu, že X je výborná muzikantská hlava, tedy nechci vlastně tvrdit, že jde pouze o hlavu. Užívám jedné části toho X, abych tím vyjádřil celého X. A přece vyjádřím pregnančněji, především však způsobem, který více oslovuje fantazii, totéž, co bych mohl vyjádřit prozaicky, kdybych řekl: X je výborný muzikant. To je už ovšem próza. Mohlo by se přihodit, kdybych narazil na nějakého obzvlášť vykutáleného puntičkáře, že by mi jaksepatří vyčínil za to, že se takhle vyjadřuji.

Lze to také obrátit. Budeme-li chtít vyjádřit něco obzvlášť silně, mohli bychom použít něčeho obsáhlejšího ve smyslu něčeho omezenějšího. To pak vznikne také synekdocha. Toho druhu je například ten krásný Byronův obraz, kterého užívá, aby vyjádřil, co dělá jistá dáma, v jejíž povaze je zřejmě něco z Xantipy; a on o ní říká, že v jejím pohledu jsou hromy a blesky z domácích kázání. - Tady máte doopravdy něco obsáhlého, co se jinak vyjadřuje leda slovy, nebo co by se tedy jinak sklá-

dalo ze slov - domácí čtení levitů a tak dále. Tady určitou omezenou složku domácího hubování, to jest pohled, nahrazují celé dalekosáhlé představy. Je to nesmírně kouzelně působící synekdocha, když je to, co se může objevit pouze v pohledu té nejhorší Xantipy, vyjádřeno tím, že se do toho pohledu přenese celá spousta domácího láteření, při němž se tedy lamentuje, nadává, hromuje. Objevuje se tu tedy něco obsáhlejšího místo něčeho omezenějšího. Půjde teď o to, abychom to dovedli vyjádřit eurytmicky. Znázorníme si nejprve ten nejjednodušší způsob. Všude, kde bude třeba vyjádřit metaforu, můžete to vyjádřit pohybem do strany, tak nebo tak (tj. doprava nebo doleva). Všude, kde se vyskytne něco metaforického, to necháte vplynout do formy.

Kde budete chtít vyjádřit něco synekdochického, půjdete, když budete chtít použít něčeho obsáhlého namísto něčeho omezeného, eurytmicky dozadu. Když použijete něčeho omezeného namísto něčeho obsáhlého, půjdete dopředu. To bude součástí formy. Pohled, v němž jsou hromy a blesky z domácích kázání, vyjádříte tedy vždycky postupem dozadu. Když místo „šelem“ řeknete „lvi“, vyjádříte to postupem dopředu.

Abyste viděli, jak to je, vyjádřete tímto způsobem, tedy pomocí kroků, toto: *K mocnostem nebes mířím* - postupem dozadu. Postavím hned něco proti tomu, abyste si všimli, jaký to je proti tomu rozdíl: *Do své komůrky se zamknu*. - Teď vyjádřete, že v té první větě míříte k něčemu obsáhlejšímu, vyjádřete to pouze kroky; tak to musí být dáno ve formě: kroky dozadu. Do své komůrky se zamknu: kroky dopředu. Vidíte, tak máme možnost, tím že postupujeme dopředu nebo dozadu, vyjádřit celý ten vnitřní smysl, jak jsme si jej naznačili.

A tato věc je vůbec obzvlášť důležitá pro jevištní umění. Protože jenom tím, že se seznámíme se

smyslem pohybu dopředu a dozadu a do strany, jenom tím se naučíme chodit po jevišti. Jinak budeme s to vyvést něco takového, že když budeme na jevišti pronášet modlitbu, budeme popřípadě při slovech té modlitby kráčet dopředu - což je něco hrůzostrašného - kdežto postup dozadu je u modlitby něco samozřej mého. Máme-li vyjádřit, že máme v úmyslu něco učit, tedy vtělit to do myšlenek, tedy nepůjdeme dozadu, nýbrž budeme v tom případě postupovat dopředu. Při konverzaci nebudeme kráčet dozadu, nebudeme kráčet dopředu, nýbrž budeme se pohybovat do strany, protože řádný konverzační tón se tvoří metaforicky.

Tím jsem vám dnes naznačil několik věcí, z nichž pak při dalším rozvedení vyplyne právě zase pro eurytmii leccos, co potom postupně tuto hláskovou eurytmii zaokrouhlí ve skutečné umění.

Dornach, 4. července 1924

GA 279