**RUDOLF STEINER**
**MARIE STEINER-VON SIVERS**

# MODELAREA VORBIRII ȘI ARTA DRAMATICĂ

## I
## METODICA ȘI FIINȚA MODELĂRII VORBIRII

Prezentări aforistice din cursurile referitoare la modelarea artistică a vorbirii
Articole, notițe din seminarii și conferințe

GA 280

# CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE LA EDIȚIA ..... 5
ÎN LIMBA ROMÂNĂ ..... 5
CUVÂNT INTRODUCTIV ..... 10
I ..... 23
CONDIȚIILE FUNDAMENTALE ALE ACTIVITĂȚII ANTROPOSOFICE ..... 23
MARIE STEINER ..... 25
CĂILE CE DUC LA UNITATEA ARTISTICĂ ..... 25
A POEZIEI ORIGINARE ..... 25
RUDOLF STEINER ..... 30
EXERCIȚII DE VORBIRE, CU EXPLICAȚII ..... 30
RUDOLF STEINER ..... 43
CURS DE PEDAGOGIE 1919 ..... 43
EXERCIȚII DE VORBIRE ÎNSOȚITE DE EXPLICAȚII ..... 43
CURS REFERITOR LA MODUL ARTISTIC DE A TRATA VORBIREA, DIN ANUL 1922 ..... 56
PARTEA I ..... 56
PARTEA a II-a ..... 95
DIN CURSUL DE ARTA VORBIRII ..... 126
ARTA RECITĂRII. EXPLICAȚII ..... 129
AFORISTICE ȘI NOTIȚE ..... 129

II ..... 156
RUDOLF STEINER ..... 156
LIMBĂ ŞI SPIRIT AL LIMBII ..... 156
LINII ORIENTATIVE PENTRU ARTA EDUCAȚIEI ŞI PENTRU PREDAREA LIMBII GERMANE
CA LIMBĂ MATERNĂ* ..... 161
CONTRIBUȚII LA FORMAREA UNEI ŞCOLI DE ARTĂ ORATORICE ..... 194
CUVÂNT DE ÎNCHEIERE ..... 259
TABEL CRONOLOGIC ..... 261
INDICE BIBLIOGRAFIC ..... 263

# CUVÂNT ÎNAINTE LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

„Țelul artei nu este reproducerea imaginii exterioare a lucrurilor, ci a însemnătății lor lăuntrice, … căci aceasta este realitatea adevărată”

Aristotel

În primul rând trebuie spus că pentru cei care vor să înțeleagă la dimensiunea deplină la care sunt prezentate lucrurile aici, se recomandă studierea unor scrieri fundamentale ale autorului, în care se precizează noțiunile cu care se lucrează: ***Filozofia libertății***, ***Știința spirituală*** și ***Teozofie***.

Apoi se va observa că exercițiile de vorbire nu sunt transpuse în limba română. Aceste exerciții sunt create de autor, după considerente complexe, cu efecte profunde asupra organismului vorbirii și necesită o transpunere, extrem de prudentă, în limba în care urmează să fie aplicate. Teatrul Logos din București pregătește această transpunere.

De la răscrucea evoluției, exprimată prin imaginea Turnului Babel, vocația actorului-preot a fost de a face perceptibil marea pierdere, imensa cădere necesară de atunci, de a păstra amintirea vie a ceea ce acolo și atunci am pierdut, până în momentul în care, prin grația Cuvântului înviat și prin intervenția Duhului adevărului, se intră în realitatea de după Rusalii, când începe parcurgerea drumului de dărâmare conștientă a turnului trufiei materialiste de la Babel, prin limbi de foc și, prin aceeași vocație a actorului, se cere de acum reinstalarea contactului, sub o formă nouă, desigur, cu taina vorbirii

originare, care, prin arta dramatică, trebuie recâştigată. Actorii, artiştii vorbirii sunt apostolii care pot reda omenirii vorbirea originară, posibilitatea de a vieţui forţa spirituală care zace în cuvânt, sunt magi ai frumosului, prin care Logosul îşi creează un instrument spre a putea fi perceput în mod nemijlocit, arătându-ne drumul spre noi înşine.

A fost atins însă în arta teatrală un punct de extrem declin artistic, prin dogmatizarea impulsului Stanislavskian. În timpul vieţii, iniţiatorul acestui impuls vedea necesitatea revenirii teatrului la formă, iar încercările geniale de împotrivire, E. V. Meyerhold, expresionismul, experimentele sacrale ale lui A. Artaud, R. Steiner, J. Grotowski şi M. Cehov etc., au rămas fenomene mult admirate, folosite epigonal decenii întregi drept sulfamide pseudoartistice numite „work shops", dar în viaţa scenică izolate până la ignorare, au fost trecute pe socluri de aur ale istoriei teatrului şi au fost lăsate acolo.

Mult mai decisiv, din păcate, se simte în peisajul teatrului contemporan, în mod tragic, influenţa dogmei jocului realist, psihologizant, captiv al biografiei terestre, fără harul de a bănui măcar realitatea dimensiunii obiective a existenţei, de care însă este fundamental conectată fiinţa umană şi care, pentru celelalte arte, a redevenit izvorul creativităţii lor, deja din timpul fondării metodei lui K. S. Stanislavski, care a găsit adevărul scenic doar din conţinut, adevăr care tinde să fie subiectiv, lumesc, trecător, limitat, oscilant, renunţând la adevărul în formă, care tinde să fie obiectiv, cosmic, etern, continuu evolutiv.

Cauza dogmatizării „jocului realist" este de căutat în însăşi legea de supunere la acest drum, care nu lasă loc distanţei de reflectare, de emancipare spirituală a

creatorului faţă de propriul gest estetic, şi deci de depăşire a acestui impas, drum care avea desigur o oarecare justificare la începutul secolului 20. Pragmatismul materialist opac, care a dominat acest secol, a purtat această găselniţă artistică precum pe un copil propriu, spre cele mai sinistre culmi comerciale şi a reuşit astfel să niveleze gestul artistic cu cel cotidian, reuşind să ne facă să uităm aproape ce este arta dramatică şi că misterul ei este de căutat şi în formă, în stil, în finisarea obiectivă a mijloacelor de expresie, cristalizate în structuri stelare tainice, pline de lumi profund înrudite fiinţei noastre, lumi celeste imperceptibile cu simţuri atrofiate de grosolănia urâtă a conţinutului brutal terestru care ne înconjoară strident „realist" şi cu un firesc cotidian insuportabil, fără formă, fără înălţare, fără taină, fără nivel, lumi uitate de multe vieţi, lumi pe care numai forma autentic artistică şi vie, stilizarea prin considerente spirituale, le poate purta spre percepţia senzorială a celor care stau pe scaun şi nu fac altceva decât să nu refuze fiorul apropierii lor, apropiindu-l tot odată pe spectator şi de propria enigmă.

Stilul este jarul conţinutului spiritual al temei tratate, împodobit cu frumuseţea broderiei vii a forţelor cristalizatoare a centrelor stelare ale universului spiritual, şi inspirat de spiritul timpului care îi insuflă propriul sigiliu, iar tendinţa spre stil, încă de la începutul secolului 20, mai ales în pictură, sculptură şi dans, de a dizolva total conţinutul prin formă, ba chiar de a renunţa cu desăvârşire la un conţinut exterior, este expresia unui imens salt evolutiv, de la cercetarea spaţiului emoţional-sufletesc spre cercetarea spaţiului sufletesc-spiritual, a cauzei primordiale, a dimensiunii sacre a fenomenelor. Iată la ce renunţăm în arta teatrală prin perpetuarea

jalnică, anacronică a tratării realiste a conţinutului, adică a lipsei de tratare artistică, a lipsei de formă, de stil, sau prin dogmatizarea unui stil, care este încercarea demonului timpului, de întunecare a conştiinţei estetice, şi de a corupe organicitatea benefică a evoluţiei artistice, ducând la declin pe toate planurile existenţei.

Este intenţia majoră a acestei cărţi să ne ofere impulsuri de a reflecta sub acest aspect asupra responsabilităţii vieţii noastre artistice. Este o încercare de a cuceri şi prin arta dramatică ceea ce prin alte arte, parţial, a fost deja cucerit: forma obiectivă, pură, sinteza eternă, subtextul eteric al conţinutului, adaosul intim, disperat de dorul de a fi perceput, al însăşi entităţii spirituale inspiratoare, pentru care un artist creator se mistuie o viaţă să-i găsească o formă, un înveliş senzitiv adecvat şi demn, purtător de conţinuturi sufleteşti-spirituale noi, profund năzuite de omul modern, mântuite de emoţii şi pasiuni limitate subiectiv sau de voluptate emoţională, care toate sunt stigmate ale artei triviale şi comerciale.

Arta dramatică, aşa cum este ea înţeleasă în aceste trei volume pe care ne străduim să le tipărim (***Modelarea vorbirii şi arta dramatică***, *Metodica şi fiinţa modelării vorbirii*, ***Recitare şi declamare***), având harul mandatului pentru botez, pentru purificare şi iniţiere, trebuie replasată în centrul cultivării vieţii sociale, devenind un nucleu de igienă a spiritualităţii sociale, o instanţă de la care diferitele organisme sociale pot afla un avânt major de a se autoreflecta. Mult are de câştigat toată sfera confesional-bisericească pentru că arta noastră poartă în ea forţa de a orienta elementar pe spectator în labirintul spre spaţiul propriei cunoaşteri, de a revela viu, de a implanta nemijlocit în spectator substratul sacru al lumii

prin mijloace de expresie obiectivate, prin vorbirea spiritualizată, adică regăsită în rezonanţa ei originară, în revelarea concretă a Cuvântului „care a fost la început”, a acelei primordiale emanări de sine a marelui creator, din care toate năzuinţele religioase au fost inspirate în origine; teatrul are mult de oferit instanţei juridice, pentru că nu judecă doar, ci formează şi iartă; celei politice, căci nu divide, programează și conduce, ci unifică, înalţă şi poartă; celei economice şi financiare, pentru că nu cumpără, nu vinde, ci dăruieşte ce nu se poate cumpăra.

Fără să vrem să diminuăm importanţa acestor domenii, mai mult decât o face astăzi oricum fiecare din ele, trebuie totuşi să fim păzitori ai legii artei noastre şi, având în vedere şi propria degradare, să formulăm totuşi din nou locul ei în ierarhia valorilor, pentru viitor.

Asta încearcă autorul cărţii de facă, să ne reamintească de importanţa ce i se cuvine artei noastre, importanţă pe care a avut-o şi pe care trebuie să o redobândească prin apariţia vie a Logosului în sala de spectacol, prin intermediul cuvântului modelat obiectiv, printr-o nouă veneraţie pentru originea misterială a artei noastre, prin aprofundarea meditativă a ei.

Pretenţia este gigantică dar, cu desăvârşită modestie, cu încredere în propria vocaţie, cu disponibilitate spre o muncă fără sfârşit, este timpul să pornim la drum.

• Bucureşti, 29 iunie 2000
• Oswald Gayer

# CUVÂNT INTRODUCTIV

În anul 1923, Rudolf Steiner a fost rugat să-şi scrie autobiografia şi el a început să publice, în săptămânalul „Das Goetheanum", seria de articole intitulate ***Viaţa mea***, care s-au întrerupt apoi brusc în primăvara anului 1925, la 30 martie, prin moartea lui Rudolf Steiner. Cu puţin timp înainte, el descrisese, pentru a-şi caracteriza evoluţia, în care adversarii săi găsiseră contradicţii, situaţia spirituală de la răscrucea dintre cele două secole şi rechemase în amintire lucruri care-l mişcaseră în acea vreme. Şi putem înţelege multe, dacă vedem asupra cărui domeniu al vieţii atrage atenţia Rudolf Steiner cu ocazia acestei retrospective. În capitolul 29 al autobiografiei sale citim:

«Pe tărâm spiritual, prin cuceririle din domeniul cunoaşterii realizate în ultima treime a secolului, în devenirea omenirii se pregătea să răsară o lumină nouă. Dar somnul spiritual în care interpretarea lor materialistă transpunea aceste cuceriri, îi împiedica pe oameni să bănuiască măcar, şi cu atât mai puţin să observe, această lumină.

Aşa s-a ivit la orizont acea perioadă care, prin propria ei natură, ar fi trebuit să se dezvolte în direcţia spiritului, dar care şi-a negat propria ei esenţă. S-a ivit la orizont perioada care a început să ducă la imposibilitatea vieţii.

Aş vrea să aşez aici câteva fraze din expunerile pe care le-am scris în martie 1898 în revista „Dramaturgische Blättern", care, de la începutul anului 1898, erau anexate „Magazinului pentru literatură", ca supliment. În legătură cu arta de a vorbi în public", eu scriu acolo: „Aici, mai mult decât pe oricare alt tărâm, cel

ce învaţă e lăsat cu totul în voia propriilor sale puteri şi a hazardului ... Forma pe care a luat-o viaţa noastră publică face ca aproape orice om să ajungă în situaţia de a trebui să vorbească adeseori în public ... Totuşi, rareori vorbirea obişnuită e ridicată pe treapta de operă de artă ... Ne lipseşte aproape cu desăvârşire simţul pentru vorbirea frumoasă şi încă şi mai mult lipseşte simţul pentru vorbirea semnificativă ... Nimănui nu i se va acorda dreptul de a scrie ceva despre un cântăreţ, dacă nu ştie ce înseamnă a cânta bine ... În legătură cu arta dramatică, cerinţele sunt mult mai mici ... Oamenii care înţeleg dacă un vers e recitat sau nu cum trebuie sunt din ce în ce mai rari ... Cei mai mulţi consideră că vorbirea artistică e un idealism greşit ... Nu s-ar fi putut ajunge niciodată aici, dacă oamenii ar fi mai conştienţi de capacitatea vorbirii de a se dezvolta în mod artistic ...

Idealul pe care-l întrezăream atunci şi-a putut găsi un fel de împlinire mult mai târziu, în cadrul Societăţii Antroposofice. Marie von Sivers (Marie Steiner), cea entuziasmată de arta vorbirii, s-a dedicat mai întâi ea însăşi unei vorbiri artistice autentice; şi cu ajutorul ei a fost posibil apoi să se lucreze, în cadrul unor cursuri de artă a vorbirii şi de interpretare actoricească, pentru ridicarea acestui domeniu pe treapta de artă adevărată.

Mi-a fost îngăduit să amintesc acest lucru, pentru a arăta că anumite idealuri îşi caută împlinirea de-a lungul întregii mele vieţi, căci mulţi oameni susţin că găsesc în evoluţia mea lucruri contradictorii.»

Iar cuvintele următoare sunt aproape ultimele cuvinte pe care Rudolf Steiner le-a aşternut pe hârtie, scriindu-şi autobiografia: „în programul Congresului (München 1907) a fost inclus şi un spectacol artistic. Marie von Sivers tradusese deja cu mai mult timp în urmă

încercarea lui Schuré de a reconstitui drama de la Eleusis. Iar eu am pregătit-o, din punctul de vedere al limbii, pentru a fi reprezentată pe scenă. Şi această dramă am inclus-o în program. Prin aceasta, există o încercare de a relua firul vechilor drame misteriale, chiar dacă într-o formă încă palidă – dar, şi acesta era esenţialul, Congresul conţinea un element artistic. Un element artistic care dădea expresie voinţei de a nu mai lăsa în viitor ca viaţa spirituală a Societăţii Antroposofice să fie lipsită de artă. Marie von Sivers, care-şi asumase rolul Demetrei, a atras atenţia, prin modul de a-l interpreta, asupra nuanţelor pe care arta dramatică trebuie să le dobândească în cadrul Societăţii."

Putem urmări această evoluţie de la primul articol de critică teatrală scris în legătură cu un spectacol de la Burgtheater din Viena (1889) şi până la ultimul curs prezentat în septembrie la Dornach despre „Arta modelării vorbirii şi arta dramatică". În „Lucrări publicate din opera literară de tinereţe" avem deja, sub formă de carte, ceea ce Rudolf Steiner a descris încă de la începutul secolului nostru pentru domeniul artei vorbirii, pornind de la vorbire şi dând impulsuri noi. După moartea sa, au devenit curând accesibile publicului larg, datorită eforturilor depuse de Marie Steiner, şi conţinuturile cursului amintit, prezentat în toamna anului 1924.

Marea bogăţie a ceea ce Rudolf Steiner a creat pentru acest domeniu de activitate, reiese din indicele bibliografic de la sfârşitul volumului de faţă. Ne lipseşte, bineînţeles, o lucrare asupra căreia Marie Steiner a atras atenţia încă din anul 1926, în cuvântul introductiv scris cu ocazia editării cursului „Modelarea vorbirii şi arta dramatică", în următoarele cuvinte:

„Această carte va fi urmată în curând de o a doua, care trebuie să ofere fundamentul a ceea ce este prezentat în aceste conferinţe. Ea va cuprinde indicaţii practice, exerciţii de vorbire, o construcţie metodică, pentru a ne ajuta să ajungem pe o cale cât mai dreaptă la ţel: stăpânirea artei modelării vorbirii şi a stilului. În esenţă, acest volum va fi ceea ce mi-a fost îngăduit să ofer, cam comprimat, în cadrul câtorva ore de exerciţii practice care au precedat aceste conferinţe. Rudolf Steiner ne-a dat, cu alte ocazii, şi acele exerciţii de vorbire cu care participanţii* şi-au încercat puterile, precum şi nişte explicaţii şi sfaturi care au umplut de viaţă multe dintre cursurile de arta vorbirii pe care le-am ţinut eu însămi. Toate acestea constituie, împreună cu cartea amintită, un tot unitar şi oferă astfel o imagine de ansamblu a ceea ce poate lua locul unor metode fiziologic-mecanice, eliberând din nou în om forţele vii, debordante, ale vorbirii şi ridicându-le la rangul de artă."

Oricât de necesar va fi fost un asemenea manual - în cursul unui sfert de secol de muncă neîntreruptă în serviciul Mişcării Antroposofice el n-a putut fi publicat. Cu aceasta s-a pierdut în mod irevocabil o carte pe care elevii Mariei Steiner şi, împreună cu ei, mulţi alţii, o aşteptau de ani de zile. În decursul timpului, Marie Steiner a făcut mereu încercarea de a da formă lucrării promise, ea a început deja să redacteze textul sau a încercat să fixeze câteva puncte de vedere esenţiale, aşa cum putem constata azi, la unele dintre textele pe care le dăm tiparului în volumul de faţă. Totuşi, volumul de muncă pe care trebuia să-l depună şi tempoul accelerat al fiecărei zile nu i-au lăsat răgazul necesar pentru a termina cartea. Lucrările publicate aici nu sunt în măsură s-o înlocuiască. Ce ar fi luat naştere, dacă Marie Steiner ar fi putut să scrie

acest manual, din marea bogăţie a experienţelor din viaţa ei? Ea, care stăpânea şi vorbea curent limbile germană, rusă, franceză, engleză şi italiană, fiind astfel în stare să se cufunde în profunzimile esenţiale ale creaţiilor literare ale diverselor popoare!

Pentru câţi dintre cei care s-au numărat printre elevii ei, un singur cuvânt, sau o observaţie făcută în timpul unei repetiţii, a dat naştere la ceva care s-a dovedit a fi rodnic mult dincolo de acea clipă. „Aprinzând viaţă, dăruind viaţă, revărsându-se în fiinţa noastră" – aşa acţionau forţele artei sale, ale modului său de a preda. Cu puţin timp înainte de moarte, Marie Steiner se mai ocupa de planul acestui manual şi ea a încredinţat sarcina editării unui grup de elevi. Îi stătea la inimă în mod deosebit publicarea exerciţiilor de vorbire pe care le crease Rudolf Steiner. Prin editarea acestei cărţi, noi ne achităm astfel de o îndatorire pe care ne-am asumat-o.

Înainte de toate, sunt de interes general aceste exerciţii, precum şi explicaţiile date de Rudolf Steiner, mai ales că ele sunt folosite adeseori fără a se spune cine e autorul sau fără a se face trimiteri la el. Aproape fără nici o excepţie, exerciţiile de vorbire, scrise de mână – în unele cazuri izolate, într-o variantă necunoscută până acum –, pe care le facem cunoscute cu această ocazie, au fost găsite în opera rămasă de la Rudolf Steiner; textul a fost reprodus după manuscrisul original. E surprinzător felul cum au luat naştere aceste exerciţii. Momentul în care au fost create, anul 1919, e un moment de importanţă decisivă în cadrul Mişcării antroposofice, iar prilejul a rezultat în mod direct din viaţă. Nu ne putem adânci aici în istoria dezvoltării – datorită Mariei Steiner – a artei modelării vorbirii, în primele două decenii ale secolului, ci facem trimitere la cartea „Din activitatea Mariei Steiner",

care conţine schiţa biografiei sale. (Vezi indicele bibliografic.)

După sfârşitul primului război mondial, în Societatea Antroposofică au năvălit oameni din toate părţile. În Dornach se înălţa Goetheanum-ul. Pentru vara anului 1923, Rudolf Steiner plănuise reprezentarea celor patru drame-misterii. În special tineretul era acela care purta pe atunci în suflet impulsul de a face ca antroposofia să devină neîntârziat rodnică pentru viaţă. Luase naştere mişcarea pentru „tripartiţia organismului social". Rudolf Steiner dăruia în toate direcţiile, cu amândouă mâinile.

În această perioadă, s-au petrecut următoarele: „Va fi fost prin luna mai a anului 1919", ne relatează Emil Leinhas, „când, din cauza solicitărilor la care-mi supusesem vocea, ţinând multe conferinţe şi cuvântări în cadrul întrunirilor muncitoreşti, am simţit că vocea mea nu e deloc în ordine. L-am rugat deci pe Rudolf Steiner să-mi dea, mie şi colegilor de la „Asociaţia pentru Tripartiţie Socială", dacă se poate, câteva îndrumări despre ceea ce am putea face pentru ca vocile noastre să devină mai rezistente. Rudolf Steiner a fost imediat de acord şi a spus că o va ruga pe d-na dr. Steiner să ne dea câteva exerciţii. Deja peste câteva zile ne-am întâlnit – Emil Molt, dr. Carl Unger, Hans Kühn şi cu mine – în camera roşie a Societăţii antroposofice din Landhausstrasse 70, Stuttgart, cu Rudolf Steiner şi cu doamna Marie Steiner – şi după aceea Rudolf Steiner a mai luat parte cel puţin de câteva ori la aceste ore – şi am primit, în prezenţa amândurora, primele exerciţii de vorbire, care în parte chiar erau adaptate în mod cu totul individual unuia sau altuia dintre noi. Îmi amintesc astfel că Rudolf Steiner a dat exerciţiul 'Erfüllung geht ...' în mod special pentru Emil Molt, care

avea o respiraţie cam scurtă când vorbea". Acesta a fost deci începutul acelor ore de îndrumări care sunt folosite deja de mai multe decenii în predarea artei modelării vorbirii. Un tabel cronologic de la sfârşitul cărţii arată datele esenţiale ale muncii de modelare a vorbirii.

Încă de la începutul acestei munci, Marie Steiner avea obiceiul să-şi facă însemnări sau măcar notiţe de la toate conferinţele şi îndrumările practice date de Rudolf Steiner; au luat naştere astfel multe caiete de studiu care azi prezintă pentru noi o valoare deosebită. Ne-au rămas o serie de stenograme, care constituie o parte esenţială a acestei cărţi, de la cursurile de vorbire pe care a trebuit să le ţină şi la care Rudolf Steiner a adăugat, de cele mai multe ori, explicaţii. Adeseori, ea nu copia doar o singură dată pe curat aceste însemnări, aşa încât posedăm astăzi un material de lucru, ce-i drept, nu tocmai complet, totuşi foarte vast pentru necesităţile vieţii de-atunci, pe care ne-am hotărât să-l dăm tiparului, cu tot caracterul său aforistic. Bineînţeles, cititorul trebuie să se aştepte că va regăsi , poate, acelaşi exerciţiu şi în alt loc sau într-un alt context, dar tocmai prin aceasta el se poate transpune, probabil, în esenţa exersării, care se bazează, după cum ştim, pe repetarea permanentă a ceea ce cunoaştem deja. Aceste materiale sunt deosebit de valoroase prin completările pe care Rudolf Steiner le-a adăugat, în diverse locuri, cu propria sa mână. Noi nu am adunat aceste însemnări în mod pedant, ci aşa cum a rezultat în mod organic. E vorba aici în special de cursurile din anul 1922, care au fost prezentate în vara şi toamna acelui an, corespunzând uneori aproape cuvânt cu cuvânt. Am mai preluat în carte şi toate lucrările despre esenţa artei modelării vorbirii rămase de la Marie Steiner.

Ca o introducere în partea metodică a cărţii, pot fi de ajutor, arătând direcţia în care trebuie să se lucreze, observaţiile cu care, foarte probabil, Marie Steiner a vrut să-şi înceapă cartea şi pe care, din acest motiv, le-am pus şi noi la început. Expunerile s-au aflat într-un caiet din iarna anului 1927, când a avut loc la Dornach un seminar pentru cei ce predau arta modelării vorbirii. În acea vreme, Marie Steiner a adunat la un loc materialul pentru cartea – de importanţă fundamentală – apărută sub titlul „Arta recitării şi declamării", nişte stenograme luate în cursul conferinţelor prezentate de Rudolf Steiner pe această temă – o lucrare ale cărei exemple practice au fost lucrate de diferiţi profesori şi au constituit o parte esenţială a orelor de seminar. S-au păstrat observaţiile referitoare la primele exerciţii fundamentale de vorbire, cu o introducere, al cărei scop era să-i ajute pe cursanţi să devină conştienţi de esenţa artei modelării vorbirii.

O altă încercare a fost prelucrarea notiţelor care au prilejuit cursurile din vara şi toamna anului 1922. Fără acest material atât de bogat, am fi fost nevoiţi să ne limităm la „stenograme", care n-au fost revizuite nici de Rudolf Steiner, nici de Marie Steiner, dar care se difuzează până în zilele noastre sub formă de „însemnări neautorizate". A fost un concurs de împrejurări care a dus la aceste cursuri de arta vorbirii. Impulsul n-a venit în primul rând din direcţia unor actori sau recitatori începători, care să fi căutat impulsuri noi în pregătirea lor artistică, ci mai ales de la prieteni din sânul Mişcării Antroposofice de Tineret, a căror năzuinţă era, aşa cum am arătat deja, aceea de a înfăptui antroposofia în mod practic. Domeniul artei oferea posibilităţi în multe direcţii. Demnă de atenţie este însă indicaţia unui participant, care ne mai comunică următoarele: „Se spunea pe atunci că se

plănuieşte o reprezentare a dramelor-misterii la Goetheanum, că se caută interpreţii potriviţi şi că scopul cursului prezentat de dl. şi d-na dr. Steiner era acela de a pregăti acel eveniment." În cadrul acestor cursuri au fost repetate la început exerciţiile de vorbire date din 1919 şi până în acel moment, apoi Rudolf Steiner a prezentat exerciţii noi, extinzând astfel în cele mai diferite direcţii sfera simţului pentru sunetele vorbirii. A rezultat un mod de a vorbi adecvat din punct de vedere stilistic pentru operele lirice şi epice şi au fost create deosebirile în ceea ce priveşte recitarea şi declamarea. Toate acestea au oferit fundamentul necesar pentru a face primul pas spre arta dramatică. Aceste îndrumări mai dobândesc un fundal deosebit şi prin faptul că Georg Kugelmann, care tocmai îşi asumase funcţia de director al Spectacolelor de Artă Dramatică în Stil nou din Rostock, a fost prezent la curs, împreună cu soţia sa, şi că i-a pus lui Rudolf Steiner, în diferite scrisori, nişte întrebări esenţiale pentru pregătirea unor scenete populare şi misteriale din Evul Mediu, cu studenţi şi cu tineri entuziasmaţi de arta dramatică. Şi aici putem observa că Rudolf Steiner răspunde prin îndrumări practice, stimulatoare, numai atunci când viaţa însăşi o cere, prin împrejurări reale, concrete. În acest fel au fost date primele indicaţii de „modelare pentru scenă a vorbirii", cum au fost desemnate de el însuşi; s-au exersat, de asemenea, câteva scene din literatura dramatică. Corecturile aduse de Rudolf Steiner atunci ne par atât de valoroase, încât le reproducem aici în locul corespunzător.

Avem astfel în faţa noastră situaţia bizară că aceste indicaţii bogate pentru o vorbire adecvată stilistic, pe care el le-a extins şi mai mult în anul 1923, în Olanda, n-au fost date în primul rând unor oameni care manifestau un

interes profesional pentru aşa ceva, cum fusese cazul, de exemplu, cu medicii şi oamenii de ştiinţă. De-abia în toamna anului 1924 s-a ajuns la „Cursul de modelare a vorbirii şi de artă dramatică”, despre care Rudolf Steiner a spus că are şi el „o mică istorie”. De această dată, nişte oameni din lumea teatrului, care-şi desfăşurau activitatea în diverse moduri, au organizat acest curs. Au luat parte la el aproximativ opt sute de persoane. Atât de pronunţat a fost interesul oamenilor de atunci faţă de arta teatrală. Curând după ce se anunţase acest curs, s-a văzut că numărul de participanţi, limitat la început, nu putea fi respectat. Dacă s-ar fi întâmplat aşa, scrie Marie Steiner, „poate că el ar fi avut un alt caracter, dar aşa, cursul a avut respirul larg al unei activităţi desfăşurate pentru omenirea întreagă.” Astfel, de la început de tot, arta modelării vorbirii s-a situat în acest context larg, al omenirii întregi.

Mai întâi, Rudolf Steiner le recomandase cu toată căldura, în mod insistent, oamenilor din cadrul mişcării Waldorf, cultivarea unei vorbiri artistice. Ni s-au păstrat exerciţiile de vorbire date în 1919, care au fost tipărite deja, în cursul anilor, în publicaţii de natură pedagogică; le-am inclus în prima parte a acestei cărţi. Pe parcursul seminarului, problemele de educaţie au ocupat cea mai mare parte a timpului, astfel încât Rudolf Steiner a putut da numai câteva exemple, însă foarte grăitoare, pentru arta recitării. În partea a doua a cărţii de faţă sunt cuprinse apoi toate indicaţiile care au fost date, în cadrul conferinţelor pedagogice ţinute de Rudolf Steiner cu cadrele didactice ale Şcolii Libere Waldorf, despre arta modelării vorbirii şi predarea limbii germane (ca limbă maternă). Cu toate că adeseori au un caracter aforistic, aceste observaţii au o valoare deosebită; dacă germenii

conţinuţi în ele sunt cultivaţi în permanenţă, de aici se pot maturiza roadele cele mai frumoase. Şi aici totul s-a născut din viaţa reală, din necesităţile care s-au ivit în diferitele clase ori prin întrebările puse de dascălii înşişi.

Un alt câmp de activitate important este educarea, în sensul unei vorbiri artistice, a celor ce vorbesc în public. Am arătat la început că exerciţiile de vorbire au fost create datorită faptului că unii vorbitori au început să simtă nevoia de a-şi educa glasul. Deja la începutul secolului, Rudolf Steiner subliniase în diferite articole faptul că o „Şcoală pentru cultivarea artei oratorice" este o necesitate imperioasă. Îndrumările pe care Rudolf Steiner le-a dat oratorilor în anul 1921, în „Cursul orientativ pentru munca antroposofică şi pentru cea din domeniul tripartiţiei sociale în Elveţia", au dus mai departe spusele sale de atunci. Aici noi dăm tiparului părţile esenţiale ale acestor conferinţe, legate de tema noastră.

În ceea ce priveşte aplicaţiile terapeutice ale artei modelării vorbirii, ne-au rămas doar câteva exerciţii. Fără îndoială că şi în acest domeniu Rudolf Steiner ar mai fi dat multe, dacă i-ar fi fost sortit să-şi desfăşoare activitatea mai mult timp. Într-o „conversaţie despre ştiinţa spirituală", care a avut loc în perioada primului curs universitar de la Goetheanum, în toamna anului 1920, a fost găsită o stenogramă referitoare la tulburările de vorbire, care nu era cunoscută până în prezent. O publicăm acum pentru prima dată. Indicaţiile cuprinse în acest text arată ce observaţii intime sunt necesare şi în acest domeniu, în ceea ce priveşte modelarea vorbirii. Sunt deja general cunoscute cuvintele orientative ale lui Rudolf Steiner, cuprinse în conferinţa din 13 octombrie 1923, în legătură cu forţele vindecătoare conţinute în respiraţie. Cartea se încheie prin nişte explicaţii aforistice

pe care Rudolf Steiner le-a scris pentru membrii Societăţii Antroposofice Genarale în timpul cursului de „Modelarea vorbirii şi artă dramatică”. E descrisă încă o dată calea pe care putem modela pornind de la vorbire.

Dorim ca epoca prezentă să aducă înţelegerea necesară în întâmpinarea celui mai uman dintre toate domeniile vieţii. În acest fel s-ar putea mulţumi în modul cel mai adevărat, în sensul lui Rudolf Steiner şi al Mariei Steiner, care au redat artelor vorbirii caracterul lor misterial şi umanitar.

Dornach, Rusalii 1955
Edwin Froböse

„Pentru a cuprinde în idei esenţa spiritualului şi a o modela sub formă de idei, e necesară o mobilitate a activităţii de gândire. Dacă ne umplem sufletul cu artă, dobândim, această mobilitate.”
Rudolf Steiner
[Din ***Viaţa mea***, cap. XXXVII]

Vieţuind cuvântul, ajungem la aspectele intime ale cunoaşterii spirituale, care este ca o despecetluire a misterelor ascunse în om. Aici, omul ne întâmpină aşa cum este el în fiinţa sa cea mai lăuntrică, din străfundurile existenţei care-l creează, aşa cum l-au alcătuit forţele dătătoare de direcţie ale stelelor călătoare, ale planetelor, ale stelei fixe, ale Cercului Zodiacal, care-şi au în sunetele vorbirii semnele lor, iar în semne, peceţile lor. Dacă reuşim să percepem sonoritatea lor sintetizatoare în cadrul vorbirii date omului de către zei, vieţuim noi stări de conştienţă. Iar aceste stări de conştienţă ne smulg din încremenirea cauzată de intelectualizarea excesivă, ne duc mai aproape de izvorul originar al existenţei. Dacă ne

cufundăm în sunetele vorbirii, eliberăm şi gândul din starea sa de încapsulare în creierul cel cenuşiu, care-i suge viaţa, care, din instrumentul supus, maleabil – cum trebuia să rămână –, s-a transformat într-un vampir ce ucide gândul. Dacă readucem gândul în sfera vorbirii care i-a dat naştere, în sunetele ei, în culorile, imaginile, pulsaţiile ei, în suişurile şi coborâşurile sonorităţilor ei, în tendinţele ei de mişcare, în direcţiile ei care merg în jos, în largurile lumii, în înalturi, în zonele ei, în forţa ei plastică, elastică, de adunare în interior, de accelerare – ei bine, atunci vieţuim nişte lumi care sunt cu atât mai frumoase şi mai bogate, cu cât suntem mai mult în măsură să le separăm de trăirile noastre subiective şi să ne scufundăm în viaţa Universului. Cât de săraci ne simţim noi înşine, cu sentimentele noastre înguste, în comparaţie cu bogăţia pe care o percepem scufundându-ne într-o trăire obiectivă a lumilor. Vorbirea ne indică nişte căi ce duc spre o asemenea percepere. Fiindcă în vorbire noi atingem forţele divine care ne-au creat şi care sunt maeştrii şi conducătorii noştri. Atingem nişte puteri creatoare, care şi-au creat în om o imagine.

Marie Steiner

# I
# RUDOLF STEINER
## CONDIȚIILE FUNDAMENTALE ALE ACTIVITĂȚII ANTROPOSOFICE

Din conferința inaugurală prezentată la 24 decembrie 1923, în vol.: ***Congresul de Crăciun pentru întemeierea Societății Antroposofice Generale***, GA 260

Întâmpinăm mari greutăți din cauză că impulsurile Mișcării antroposofice nu sunt înțelese pretutindeni în mod just, într-o măsură cuprinzătoare. Poți auzi pur și simplu, ici și colo, diferite păreri care neagă cu totul Mișcarea antroposofică, prin faptul că o așează alături de lucrurile pe care ea tocmai trebuie să le înlocuiască în evoluția omenirii.

Mi s-a întâmplat iarăși, acum câteva zile, ca cineva să vină și să-mi spună: Dacă vorbești în fața unor oameni, de o orientare sau alta, arătându-le ce anume ne dă antroposofia, aceste daruri ale ei sunt acceptate chiar de oamenii cei mai angajați în viața practică; numai că nu avem voie să le vorbim despre antroposofie și tripartiție, pe acestea trebuie să nu le recunoaștem. – Vedeți dvs., e un obicei practicat de mulți, de ani și ani. E lucrul cel mai greșit pe care putem să-l facem. Noi trebuie să apărem pretutindeni, indiferent pe ce tărâm, sub semnul adevărului deplin, drept reprezentanți ai antroposofiei în lume, și trebuie să devenim conștienți de faptul că, în măsura în care nu putem face așa, nu putem stimula, de fapt, mișcarea antroposofică. Orice încercare voalată de a prezenta antroposofia nu duce, în ultimă instanță, la nimic bun.

Bineînţeles că în asemenea probleme totul este individual. Nu putem închide totul într-un şablon, totuşi aceasta e ideea pe care vreau s-o subliniez. Voi explica prin câteva exemple ceea ce vreau să spun.

Există euritmia. După cum am spus şi ieri, înainte de reprezentaţia euritmică, euritmia a fost scoasă şi cultivată din străfundurile cele mai adânci ale antroposofiei. Şi noi trebuie să devenim conştienţi de faptul că, oricât de imperfectă ar fi încă euritmia în zilele noastre, prin ea am adus în lume ceva absolut originar, ceva primar, care nu poate fi comparat în nici un caz cu alte lucruri ivite azi în lume şi, aparent, asemănătoare. Trebuie să găsim în noi entuziasmul care ne face să excludem posibilităţile de comparaţie exterioare, superficiale. Ştiu că o asemenea afirmaţie poate fi înţeleasă greşit, totuşi, o fac aici, în mijlocul dvs., dragi prieteni, fiindcă ea exprimă una dintre condiţiile fundamentale necesare pentru ca Mişcarea antroposofică să prospere în cadrul Societăţii Antroposofice.

Tot aşa, de exemplu, am sângerat mult – simbolic, bineînţeles – din cauza feluritelor discuţii referitoare la acea formă de recitare şi declamare care a fost dezvoltată în Societatea noastră de d-na dr. Steiner. La fel ca şi în cazul euritmiei, nervul vital al acestei recitări şi declamări este cel luat şi cultivat din sânul antroposofiei şi oamenii trebuie să se acomodeze cu acest nerv vital. El trebuie cunoscut şi nu trebuie să credem că dacă se introduce, ici şi colo, câte o zdreanţă din ceea ce există în alte forme similare, prezentat bine sau chiar mai bine, ar rezulta ceva mai bun. Pe toate tărâmurile activităţii noastre trebuie să fim conştienţi de acest ceva originar, de acest ceva primar.

Un al treilea exemplu: Unul dintre tărâmurile pe care antroposofia poate deveni deosebit de fecundă este cel medical. În mod absolut sigur, antroposofia va rămâne sterilă în ceea ce priveşte medicina, arta terapeutică, dacă în ea va domni tendinţa de a împinge antroposofia ca atare în ultimul plan în cadrul activităţii medicale din mişcarea antroposofică şi de a practica partea medicală a cauzei noastre în aşa fel încât să fim pe placul celor care reprezintă medicina de pe poziţiile epocii actuale. Noi trebuie să introducem cu tot curajul antroposofia în toate domeniile de activitate izolate şi în cel medical. Numai în acest caz o vom scoate la capăt – aşa cum trebuie s-o scoatem la capăt – cu antroposofia însăşi, în sens restrâns, cu ceea ce trebuie să fie euritmia, cu ceea ce trebuie să fie recitarea şi declamarea, cu ceea ce trebuie să fie medicina şi multe altele, care trăiesc sub formă de domenii izolate, în cadrul Societăţii Antroposofice.

Prin aceasta am sugerat, cel puţin, condiţiile fundamentale care trebuie aşezate în faţa inimilor noastre în încheierea acestui Congres* de întemeiere a Societăţii Antroposofice Generale.

## MARIE STEINER
## CĂILE CE DUC LA UNITATEA ARTISTICĂ A POEZIEI ORIGINARE

Antroposofia este baza înţelegerii a ceea ce se intenţionează prin noua artă a modelării vorbirii. Trebuie să fii mai întâi antroposof, ca să înţelegi ceea ce, de aici, vrea să prindă viaţă. Ca să depăşeşti înţelegerea pur intelectuală şi să ajungi la o vieţuire mai profundă a lucrurilor despre care este vorba aici, trebuie să găseşti accesul interior spre izvoarele esoterismului. Ele ne dau

sentimentul de a fi înrădăcinaţi în ansamblul Cosmosului, în care noi suntem un ochi ce se deschide treptat luminii – la fel ca ochiul fizic ce se deschide din obtuzitatea materiei, care, la început, sub acţiunea luminii prea puternice, devine cornoasă, trezit iarăşi, prin excitaţie senzorială, la rolul de reflector al luminii -, un organ prin care omul devine un eu.

Când în faţa noastră se afla, drept ţel al muncii noastre, sarcina de a reprezenta pe scenă dramele-misterii ale lui Rudolf Steiner, toţi cei care învăţau în contact cu ele au înţeles greutăţile acestui drum şi şi-au asumat cu o răbdare şi iubire pline de dăruire această muncă. Ca un fel de curent colateral, ţâşnind din forţa creatoare a izvorului, a luat naştere recitarea în cor, care ne-a condus mai adânc în spiritul originar al acestei arte. În condiţiile unei depline concentrări, care lasă ca forţa eului să domnească şi să conducă nestânjenită în cadrul elementului voinţă, fără a fi diluată de automatismul intelectual, au fost obţinute deja rezultate dintre cele mai frumoase.

Cel mai greu este să se introducă viaţă reală, forţă de susţinere şi foc spiritual în recitările destinate euritmizării. Cerinţele cărora trebuie să le facă faţă aici recitatorul sunt nespus de mari. În cadrul modelării artistice, pe primul loc stă cerinţa altruismului. Recitatorul trebuie să poată să se uite pe sine.

Euritmia urzeşte în elementul spiritualului. Ea se slujeşte de trupul uman drept instrument prin care exprimă ceea ce zace în forţa dătătoare de formă a organismului eteric, ceea ce Schiller, în poezia „Idealul şi viaţa", numeşte: „zeiască între zei, forma umană". Forţa dătătoare de formă stă la baza trupului şi îi menţine coeziunea. E o forţă spirituală. Dacă părăseşte corpul

uman, lăsându-l în voia forţelor naturii, acesta se dezintegrează. Forţele naturii neînsufleţite tind să se despartă, să se risipească; ceea ce creează, clădeşte, dă formă, sunt forţe spirituale. Ele l-au clădit pe om, au construit lumea. Lumea este cuvântul spiritului, omul este cuvântul lumii. Dacă se face slujitor al Cuvântului, el trebuie să simtă prin ce forţe este situat în Cosmos şi trebuie să lase ca aceste forţe să pulseze în cuvântul rostit de el. Trebuie să se uite pe sine şi să exprime ceea ce fiinţează şi urzeşte în forţele cuvântului. Prin arta euritmiei, acestea intră, sub formă de gesturi, în sfera vizibilului. Trupul uman li se dăruieşte. Dacă în cuvântul rostit trăieşte forţa direcţiei, a dinamicii, a echilibrului, a susţinerii, a aruncării la ţintă, atunci cuvântul şi avântul formator al formei umane se unesc în gestul interior şi exterior. Când recitatorul împovărează cuvântul cu subiectivitatea sa, când cuvântul este pentru el binevenita ocazie pentru a descătuşa forţele propriei sale pasionalităţi, când el se oglindeşte, autoflatându-se, în cuvânt, când el absoarbe şi se umflă, în loc să fugă de sine, ca flacără pură, sau să se supună de bunăvoie şi cu simţ artistic forţelor formei, înseamnă că încă nu s-a smuls din cătuşele pe care i le-a pus era materialismului, cu al său cult al senzualităţii fizice şi al impulsurilor personalităţii, atunci înseamnă că încă nu-l poate elibera pe omul cosmic din lăuntrul său şi rămâne închis în sicriul personalităţii sale. Euritmia pare o artă încă atât de puternic înrădăcinată în spiritual, încât e necesară formarea unor organe interne ca să-i poţi sluji drept instrument, mai ales dacă e s-o percepi în aspectul ei invizibil, în gestul scufundat în cuvânt, care devine vizibil pe scenă prin instrumentul trupului uman – dacă ea urmează să fie transformată de recitator în forţă de susţinere, care să

devină forţa dătătoare de formă şi de avânt, în curentul eliberat de trup al aerului.

Dificultăţile acestui drum sunt atât de mari, încât nu puţini artişti, care caută şi năzuiesc spre diferite tărâmuri, au ajuns la convingerea: vorbirea e arta cea mai grea.

Ea este grea, dacă ştii că în ea zac ascunse toate forţele creatoare, toate forţele plăsmuitoare, toate forţele bazate pe sunet şi că toate vor să se exprime prin ea, eliberate din încătuşarea materiei. Dar cum găsim căile ce duc la această descătuşare? Nu e suficient să fim în măsură să redăm pe scenă trăirea subiectivă a unui personaj compus sub formă dramatică. Bineînţeles, am realizat ceva dacă am reuşit să nu dăm coloritul nostru subiectiv unui personaj literar foarte străin de propria noastră fire, ci să-l desprindem de noi, în obiectivitatea sa. Dar un personaj dintr-o creaţie dramatică are întotdeauna o subiectivitate proprie, în care trebuie să ne metamorfozăm.

Genul epic cere o obiectivitate deplină: spaţiul şi timpul, istoria şi natura trebuie să răsune într-o esenţialitate comprimată, noi înşine trebuie să devenim transparenţi.

O lirică spirituală cere acelaşi lucru. Trebuie să ne scufundăm în Divinitate, trebuie să ne extindem la dimensiunile Divinităţii, şi n-o putem face decât dacă învăţăm să simţim creaţia zeilor, Cosmosul. Creaţia zeilor se oglindeşte în sunetele vorbirii, care au modelat lumea în mod sculptural-consonantic şi i-au dat suflet în mod lăuntric-vocalic. Noi trebuie să simţim forţele sunetelor vorbirii ca pe nişte bătăi de aripi, care – independent de noi – ne duc ascultătoare afară, în Cosmos. Un drum greu, fiindcă trebuie să descojim spiritul de forţele sufleteşti subiective, de cele afective, ca şi de cele intelectuale, şi să

lăsăm să acţioneze în elementul sufletesc devenit cosmic arhetipurile consoanelor, forţele dătătoare de formă. Trebuie să ducem afară propria noastră fiinţă lăuntrică şi să ne ducem după ea.

Chiar şi lirica născută din dispoziţia cea mai personală trebuie recitată, pentru euritmie, în aşa fel încât fiinţa interioară să se reverse în exterior, şi nu invers, aspirând înăuntru ceea ce există în exterior. Dacă s-ar întâmpla ca în acest al doilea caz, atunci euritmistul, făcând şi el ceea ce face gestul cuvintelor, ar trebui să-şi tragă în permanenţă membrele spre sine, şi atunci el ar fi frânat în ceea ce priveşte dezvoltarea mişcărilor, ar fi oprit în loc. Dacă trăirea lăuntrică a sentimentului se transformă în forţă modelatoare ce tinde spre exterior, eliberată sub formă sculptural-muzicală în curentul respirator, colorată în timbrul sonor, însufleţită imaginativ, atunci euritmia interioară a cuvântului devine forţă de susţinere a celui care trebuie să execute gestul exterior şi să-şi elibereze trupul din puterea gravitaţiei şi să-l aducă la forţa de plutire. Serviciul pe care recitatorul trebuie să-l facă euritmiei îi este redat în mod îndoit, ca dar, prin cheile pe care ea i le dă pentru elementul artistic al vorbirii.

„Impulsul de a vorbi porneşte din organismul astral, care e modificat de către eu." Animalul nu reuşeşte să ajungă la vorbire. Vorbirea cotidiană a omului rămâne în subconştient. Vorbirea artistică trebuie să ridice în conştienţă ceea ce e inconştient.

În vremurile vechi, vorbirea era simţită pe baza artei din elementul artistic. Vorbirea originară era poezie originară, ea se exprima prin ritm, tact, asonanţă, aliteraţie, prin paşii silabelor şi prin măsura silabelor. În ea, gândul şi sentimentul trăiau ca unitate. Acum, gândul a

devenit abstract; sentimentul s-a deplasat spre interior; între ele se află vorbirea devenită proză. Căile ce duc spre unitatea artistică a poeziei originare trebuie găsite din nou. Pentru a le regăsi, Rudolf Steiner ne-a atras atenţia asupra importanţei celor cinci exerciţii ale gimnasticii greceşti, prin care omul învaţă iarăşi să simtă că e situat în legităţile Cosmosului, să simtă legăturile sale cu Pământul şi cu lucrurile lumii exterioare. [Schiţa pentru acest articol datează, probabil, din anul 1926, cel mai târziu din 1927, deci, de la începutul muncii cu actorii, care, cu timpul, veneau în număr tot mai mare la Dornach; cei mai mulţi dintre ei luaseră parte şi la Cursul pentru arta modelării vorbirii şi arta dramatică (1924), în care Rudolf Steiner a comunicat rezultatul deja citat al cercetării spiritual-ştiinţifice şi legătura dintre cele cinci exerciţii de gimnastică ale vechilor greci şi arta teatrului. Facem trimitere aici la cărţile antroposofice de bază şi, pe lângă acestea, la ciclul ***Antroposofie, psihologie, pneumatosofie*** (GA 115), care prezintă o importanţă deosebită pentru studiul artistic, în special primele conferinţe despre antroposofie din anul 1909.]

## RUDOLF STEINER
## EXERCIŢII DE VORBIRE, CU EXPLICAŢII

Notat de Marie Steiner cu scopul de a întocmi un manual de arta modelării vorbirii

„În modelarea artistică a vorbirii se exprimă conlucrarea sănătoasă şi armonizarea dintre trup, suflet şi spirit. Trupul arată dacă e în măsură să-şi integreze spiritul în mod just; sufletul ne permite să vedem dacă spiritul trăieşte în el aşa cum trebuie; iar spiritul se

înfăţişează în mod vizibil, ca efect fizic nemijlocit. Oamenii care iau parte la cursurile de vorbire vieţuiesc astfel în mod absolut nemijlocit cum se revelează antroposofia în activitatea omului. Putem vedea o confirmare a antroposofiei în faptul că ea e în stare să facă să învie din nou, în întreaga ei importanţă şi semnificaţie, arta vorbirii, care, din cauza materialismului concepţiei despre lume şi viaţă, a fost adusă într-o stare de plâns. – Participarea vie la cursurile de arta vorbirii care au fost ţinute de Marie Steiner arată că importanţa 'artei de a vorbi' se va bucura de o înţelegere din ce în ce mai largă."

Rudolf Steiner

Poţi învăţa să vorbeşti numai dacă înveţi să asculţi. Cea mai bună şcoală pentru începător este aceea de a imita el însuşi o vorbire-model justă. În vechile şcoli bune, elevii erau puşi, la început, numai să repete, să imite. În cazul vorbirii, singura metodă justă e aceasta: a repeta după cineva, a învăţa să asculţi. Fiecare trebuie să treacă prin aceasta şi să-şi găsească apoi stilul său propriu.

Exerciţiile model trebuie repetate în aşa fel încât elevul să intre el însuşi în sunet; el trebuie să se transpună în fiecare silabă, în fiecare sunet. El trebuie să simtă că e susţinut, cu vocea sa, de la un cuvânt la altul, şi în acest timp să devină cu totul liber, astfel încât să aibă sentimentul: vorbesc nu cu gâtlejul, ci cu aerul din jur. El trebuie să simtă aerul vibrând din jurul său şi să dea un ecou la această vibraţie.

Elevul învaţă astfel să-şi dea seama că vorbirea este un organism care se transpune în ceea ce el aude în mod just. El trebuie să audă sunetul în aerul exterior; acolo este terenul de rezonanţă. Organele vorbirii nu fac decât să ofere solul necesar pentru formarea de vibraţii.

Trebuie să devenim conştienţi de organele noastre de vorbire şi să învăţăm să simţim liniile de rezonanţă. Orice căutare a rezonanţelor în nas, diafragmă, piept şi cap nu fac decât să mecanicizeze. O vorbire firească, de la sine înţeleasă, trebuie să ia naştere prin faptul că elevul se transpune în fiecare silabă şi, de asemenea, în asociaţiile de consoane. Mai târziu, după ce a învăţat acest lucru, îi va veni de la sine să accentueze, de exemplu, mai uşor, silabele secundare. Rezonanţele fiziologice duc la unilateralităţi. Putem realiza totul, dacă pornim de la sunete; dacă învăţăm să modelăm sunetul, dacă învăţăm cum se studiază un *a* şi un *o*, cum sunt făcute ele să devină plastice prin faptul că aducem tonul din partea posterioară spre cea anterioară; dacă simţim că fiecare consoană devine plastică de-abia când am făcut-o mobilă în alt fel, prin vecinătatea vocalelor.

*

Sunetele vorbirii trebuie să fie *simţite*, să intre în *conştienţă*; în acest scop folosim la început nişte exerciţii de articulare simple:

Daß er dir log uns darf es nicht loben
Nimm nicht Nonnen in nimmermüde Mühlen
Rate mir mehrere Rätsel nur richtig
Redlich ratsam
Rüstet rühmlich
Riesig rächend
Ruhig rollend
Reuige Rosse
Protzig preist
Bäder brünstig
Polternd putzig
Bieder bastelnd

Puder patzend
Bergig brüstend

învăţaţi să *simţiţi* fiecare sunet, şi atunci veţi deveni conştienţi de organele dvs. de vorbire.

*

Străluminarea conştienţei, acesta e lucrul spre care trebuie să năzuim.

A ne transpune cu conştienţa în organele vorbirii nu înseamnă a le simţi puternic doar din punct de vedere fizic, ci a le elibera din fizic, prin faptul că le pătrundem cu conştienţa, şi a le aşeza în curentul respirator. Conştienţa sesizează fără îndoială esenţialul şi se lasă dusă de esenţial, pe când intelectul poate să treacă, în mod atât de bizar, pe lângă esenţă. El oglindeşte, fotografiază şi din această cauză ia atât de uşor un caracter mecanic, abstract, ca şi cum ceva s-ar rarefia şi dilua tot mai mult.

Astăzi oamenii înţeleg prin „spirit" – intelectul; ei nu ştiu deloc că intelectul e doar o treaptă pe scara ce duce la spirit, cât timp face servicii procesului de trezire a conştienţei. El se poate apleca în două direcţii: spre spirit, spre luminare, spre iluminare; sau spre percepţie, spre simpla deducţie. Dacă se împotmoleşte pe această treaptă, va fi luat prizonier de materie şi automatisme; el se închide în sine, îşi pierde legătura cu lumea de dincolo şi devine cu adevărat sicriul gândirii; moartea sa interioară îl separă cu totul de spirit.

Dacă ne însuşim esenţa reală a vorbirii, prin aceasta ne putem întoarce la vieţuirea spiritualului. Să ne apropiem, tatonând, de ea, pornind de la elementele fundamentale.

Elementele fundamentale sunt perceperea pe bază de simțire a sunetului și a respirației; ridicarea lor treptată în sfera conștienței.

*

Căutați să deveniți conștienți de respirația dvs., prin faptul că o împărțiți în secțiuni și o urmăriți în curgerea ei. Nu e necesar să vă juruiți unei metode: atunci se va instaura aceea care e cel mai bine adaptată organismului dvs.

Erfüllung geht
Durch Hoffnung
Geht durch Sehnen
Durch Wollen
Wollen weht
Im Webenden
Weht im Bebenden
Webt bebend
Webend bindend
Im Finden
Findend windend
Kündend

Avem aici niște versuri foarte scurte – la fiecare vers dăm cu totul afară o respirație; respirația trebuie să fie pusă din nou în ordine în fața fiecărui vers.

Cu acest exercițiu trebuie să facem un fel de gimnastică, pentru a ne regla respirația.

Învățați, făcându-l, să deveniți maleabili pentru consoane și grupurile de consoane. Reușiți s-o faceți, dacă le simțiți în cadrul curentului respirator.

La exercițiile precedente trebuia să vă îndreptați atenția spre organele de care s-a izbit sunetul și ați avut astfel posibilitatea de a deveni conștienți de curentul dvs. respirator.

Câştigaţi mult dacă rostiţi cuvintele invers, de exemplu: Wollen (voinţă) – Nellow (ăţniov).

Puteţi exploata din plin valorile sunetelor, fără a vă lăsa stingheriţi de sens. Încercaţi să vă avântaţi o dată cu acest *l* vibrare dublă, să simţiţi ce face el în contact cu *o* şi *e*. În contact cu sunetul însuşi trebuie să învăţaţi ce aveţi de făcut ca să rostiţi sunetul. Încercaţi să ascultaţi cu întreaga dvs. fiinţă şi să auziţi ce face aerul în timp ce vorbiţi: ca şi cum v-aţi afla în interiorul unui balon de aer şi aţi fi atenţi să vedeţi ce se întâmplă în aerul din jurul dvs. când propriul dvs. curent respirator se revarsă în el. Bineînţeles, când altcineva vorbeşte, în ureche sună mai tare. Când ne ascultăm pe noi înşine, e ca şi cum am simţi sunetul: ca şi cum aţi vrea să percepeţi în piept şi în cap ceva care se revarsă prin urechi. Veţi simţi sunetul numai dacă vă menţineţi senzitive mişcările timpanului, ca şi vibraţiile ce sună prin trompa lui Eustache, pornind din gură. Le percepem, în primă instanţă, în mod lăuntric, dar urechea sună şi ea o dată cu ele. În acest fel trebuie să ne deprindem cu ascultatul, mai ales cu ascultatul a ceea ce recităm noi înşine – şi, dintr-un anumit punct de vedere, aceasta este o simţire.

Rostogolirea lui *r* trebuie simţită în alt mod decât valurile pe care le face să se nască *l*. Trebuie să ne deprindem să simţim ce face aerul în acest caz. Trebuie să simţim în natura lor specifică consoanele şuierătoare, ondulatorii, vibrante şi explozive, şi pe cele siflante; nu porniţi de la poziţionarea fiziologică a organelor, pentru a căuta sunetul – aşa ceva nu duce niciodată la o mânuire firească a funcţiilor organice -, porniţi de la ascultat, de la autoascultare.

Ceea ce se petrece în diafragmă, în piept şi în cap, trebuie să aibă loc în mod inconştient. N-ar trebui să avem

deloc sentimentul că folosim gâtlejul şi alte organe, ci să avem sentimentul că folosim aerul. Noi trebuie să ne deprindem a simţi ce face aerul; de exemplu, atunci când ne pregătim să rostim un *mm* sau un nn sau *ll*.

În contact cu sunetul trebuie să învăţaţi tot ceea ce aveţi de învăţat. Respiraţia însăşi trebuie să se regleze de la sine, când simţiţi sunetul şi îl auziţi simţind.

Vom face acum un exerciţiu prin care veţi învăţa să înţelegeţi ce înseamnă să te transpui cu toată fiinţa în ton, să-l faci să devină viu.

In den unermesslich weiten Räumen,
In den endenlosen Zeiten,
In des Menschenseele Tiefen,
In der Weltenoffenbarung:
Suche des großen Rätsels Lösung

Faceţi ca primele patru versuri să ia amploare treptat; în primă instanţă, luaţi cu dvs. tonurile proprii, în aşa fel încât totul să sune şi să vibreze o dată cu ele; vieţuiţi apoi aerul ce sună în afara dvs., pe curentul căruia vă aşezaţi cu propriul dvs. curent respirator; învăţaţi să-l auziţi; învăţaţi să-l recunoaşteţi drept o entitate în care vă aşterneţi slabul sunet scos de dvs., care se fortifică în contact cu ea şi, treptat, se obiectivează.




În primele patru versuri e conţinută o aşteptare, care face ca sunetul să ia amploare. Aşteptarea devine împlinire în cel de-al cincilea vers, care exprimă cunoaşterea liniştită, înălţându-se din conştienţa ce voieşte.

I. Lăsaţi-vă să cădeţi!

Erfüllung geht
Durch Hoffnung
Geht durch Sehnen
Durch Wollen
Wollen weht
Im Webenden
Weht im Bebenden
Webt bebend
Webend bindend
Im Finden
Findend windend
Kündend

Facsimilul unei foi scrise de Rudolf Steiner:

II. Acum dirijaţi!
In den unermesslich weiten Räumen,
In den endenlosen Zeiten,
In des Menschenseele Tiefen,
In der Weltenoffenbarung:
Suche des großen Rätsels Lösung

Trebuie să dobândiţi o conştienţă a respiraţiei. Trebuie să dobândiţi conştienţa faptului că auziţi sunetul din interior, nu din exterior. Dacă vă daţi frâu liber, dezbărându-vă de intelect, sunetul cade în curentul respirator şi acesta îl ia cu sine.

Conştienţa fiinţei reale a sunetului pe care-l simţim e luată de curentul respirator; prin faptul că ne aflăm noi înşine în el, îl auzim din interior; şi scrutăm astfel calităţile sunetelor care alcătuiesc acel cuvânt. Dacă rămânem la suprafaţă, dacă trecem doar cu intelectul pe deasupra cuvintelor, auzim doar zgomote, nu percepem sunarea interioară a vieţii.

Primul exerciţiu este foarte potrivit pentru a învăţa să ne găsim atunci când ne lăsăm să cădem. E altceva – o cufundare bruscă în elementul aer, ca o săritură în apă sau ca o conducere lentă a bărcii, în cazul celui de-al doilea exerciţiu.

Apucaţi mai întâi cârma, conştienţi de eul dvs., apoi lăsaţi-vă în voia valurilor, abandonaţi-vă elementului care vă susţine. Dar simţiţi cârma dvs.: forţa eului. Ea îşi modelează barca ce vă susţine şi vă poartă, barca aeriană în care se aşează curentul dvs. respirator. Încercaţi să simţiţi cum el alunecă în mod ritmic, mereu mai departe, pe valurile şi talazurile aerului. Dacă faceţi aceasta, eliberaţi pe cineva care era captiv în dvs.

Repetarea celor două exerciţii de respiraţie să constituie punctul de plecare pentru o nouă oră de curs. Ţelul nostru să fie o simţire cu adevărat practică a celor spuse anterior:

A învăţa să asculţi.

A te transpune, tatonând, în ascultat.

A elibera respiraţia de noi înşine, a o lăsa în voia independenţei sale, a o urma.

Şi acuma, un exerciţiu asemănător; structura e inversă:

Du findest dich selbst:

Suchend in Weltenfernen,

Strebend nach Weltenhöhen,

Kämpfend in Weltentiefen.

Trebuie să se facă auzite „Die Fernen, die Hohen, die Tiefen” (depărtările, înalturile, adâncurile).

Pentru a realiza acest lucru, trebuie să luăm sunetele în curentul respirator. Şi atunci sunetele şi grupurile de sunete reglează curentul respirator. Coborâţi

foarte adânc în vocale şi în grupurile de consoane care se unesc cu substanţa aerului de afară şi sunt purtate mereu mai departe de curentul respirator. Lăsaţi-l să vă ia cu el. Rostiţi apoi textul în mod intelectual şi fiţi atenţi la deosebire.

Acum un alt exerciţiu, ca să învăţaţi să articulaţi.
Lalle Lieder lieblich
Lipplicher Laffe
Lappiger lumpiger
Laichiger Lurch
Reprezentaţi-vă o broască verde pe care o aveţi în faţa dvs., stând cu gura deschisă, şi adresaţi-vă ei, într-un mod afectiv-umoristic ...
Exprimaţi îndemnul care e conţinut în cuvinte; şi atunci v-aţi transpus totodată în situaţie.

Exerciţii pure de articulare, în scopul de a face maleabile organele vorbirii. Ele trebuie să fie învăţate pe de rost, pentru ca să putem face apoi cu ele o adevărată gimnastică. Le derulăm cu deplin folos de-abia după ce le-am învăţat pe de rost.
Pfiffig pfeifen
Pfäffische Pferde
Pflegend Pflüge
Pferchend Pfirsiche
Pfiffig pfeifen aus Näpfen
Pfäffische Pferde schlüpfend
Pflegend Pflüge hüpfend
Pferchend Pfirsiche knüpfend
Kopfpfiffig pfeifen aus Näpfen
Napfpfäffische Pferde schlüpfend
Wipfend pflegend Pflüge hüpfend

Tipfend pferchend Pfirsiche knüpfend
Ketzer petzten jetzt kläglich
letztlich leicht skeptisch
Ketzerkrächzer petzten jetzt kläglich
Letzlich plötzlich leicht skeptisch
Schlinge Schlange geschwinde
Gewundene Fundewecken weg
Gewundene Fundewecken
Geschwinde schlinge Schlange weg
Zuwider zwingen zwar
Zweizweckige Zwacker zu wenig
Zwanzig Zwerge
Die sehnige Krebse
Sicher suchend schmausen
Daß schmatzende Schmachter
Schmiegsam schnellstens
Schnurrig schnalzen
Pentru a face maleabile organele vorbirii:
Nur renn nimmer reuig
Gierig grinsend
Knoten knipsend
Pfänder knüpfend
Klipp plapp plick glick
Klingt klapperrichtig
Knatternd trappend
Rossegetrippel ( erste Fassung: Rossegetrampel)
Marsch schmachtender
Klappriger Racker
Krackle plappernd linkisch
flink von vorne fort
Krackle plappernd linkisch
Flink von vorne fort
Marsch schmachtender

Klappriger Racker

Pentru bâlbâiţi:
Nimm mir nimmer
Was sich wässerig
Mit Teilen mitteilt
Nimmer nimm mir
Wässerige Wickel
Was sich schlecht mitteilt
Mit Teilen deiner Rede

De obicei, în cursul acestor exerciţii se arată deficienţele de vorbire sau anumite deprinderi deranjante ale diferiţilor oameni, care stau în calea vorbirii artistice. Aici, bineînţeles, totul trebuie individualizat. Nu putem da decât exemple izolate. Există, de exemplu, voci strivite, care trebuie să devină mai pline. Aici ar fi de ajutor următorul exerciţiu:

Ei ist weisslich, weisslich ist Ei
Blei ist neu im Streu, neu im Streu ist Blei
Die Maid ist bläulich, bläulich maidlich
Prima variantă:
Ei ist weiss, weiss ist Ei
Blei ist neu, neu ist Blei
Maid ist bläulich, bläulich Maid ist

Trebuie să fim atenţi aici şi la deosebirea dintre *ei* – Blei, care se rosteşte mai mult în gură, şi *ai* – Maid, situat mai mult în gât.

Sau, tonul trebuie să iasă din nas. Acesta ar fi un exerciţiu foarte bun:

Der Base Nase aß Mehl
Rasen Masse kratze kahl

Aveţi grijă ca tendoanele, cartilagiile nasului să nu sune şi ele.

A vorbi cu respiraţia. Respiraţia nu trebuie să se ascundă, ci să fie un curent ce curge mereu mai departe. De obicei, respiraţia se ascunde; modul obişnuit de a vorbi taie în bucăţi curentul respirator. Trebuie să învingem această piedică, pentru a căuta acel nivel de vorbire la care auzim curentul respirator continuu. Întregul flux al vorbirii ar trebui să fie străbătut, parcă, de bătaia vântului. Cuvintele n-ar trebui să stea ca nişte copaci izolaţi, ci ar trebui să auzim ceva ca un fel de vânt ce trece prin copaci.

Căutaţi, de asemenea, să percepeţi nişte diferenţieri în însăşi curentul vorbirii, înotând în el. De exemplu:

Sturm-Wort rumort um Tor und Turm
Molch-Wurm bohrt durch Tor und Turm
Dumm tobt Wurm-Molch durch Tor und Turm

La prima propoziţie puteţi înota în curentul vorbirii. Încercaţi acum să distingeţi, în simţire, că cea de-a doua propoziţie este altfel; şi, pe urmă, că cea de-a treia propoziţie este cu totul altfel.

*

Sende aufwärts
Sehnend Verlangen –
Sende vorwärts
Bedachtes Streben –
Sende rückwärts
Gewissenhaft Bedenken

Aici trebuie să ne îndreptăm atenţia asupra felului cum trebuie nuanţate cele trei versuri, fiecare vers cere o anumită nuanţă.

Ca să ne pregătim pentru ceva, trebuie să pornim de la un exercițiu ca cel de mai sus.

Esențială este aici mișcarea în sus, înainte, înapoi.

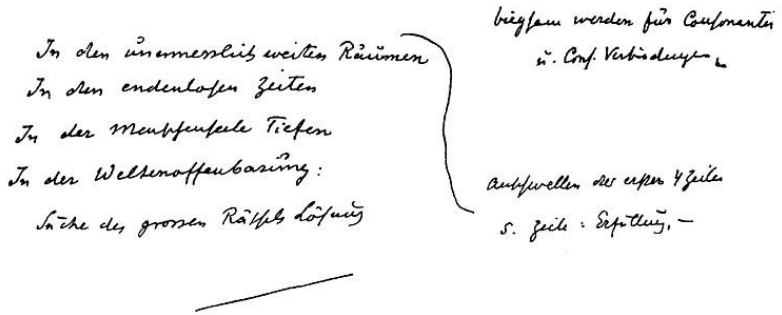
Cu toate că mișcarea în sus pare a fi mai mult decât cea înainte și înapoi, din punct de vedere retoric însă trebuie consemnată o ușoară creștere.

Încercați să simțiți, rostind acest text, că limba trebuie să devină un fel de barcă, de-a lungul tuturor celor șase versuri.

Glasul se reglează singur, devine disponibil, se instalează, se așează dacă a fost adus în poziția justă.*

* Aici însemnările se întrerup.

Pe o foaie de notițe scrisă de Rudolf Steiner:




## RUDOLF STEINER
## CURS DE PEDAGOGIE 1919
## EXERCIȚII DE VORBIRE ÎNSOȚITE DE EXPLICAȚII

Câteva exemple de recitare

«Trebuie să ne însușim o conștiență puternică a faptului că vorbirea articulată este un bun al omului. Omul trebuie să devină, de asemenea, conștient de faptul că el e situat în lume față în față cu celelalte trei regnuri.

Dacă e conştient de acest lucru, el ştie că eul său e condiţionat în mod esenţial de tot ceea ce este vorbire ... E de mare importanţă să crezi că Geniul limbii acţionează în structura limbii ... Când ne transpunem în mod conştient în structura limbii, învăţăm extrem de mult de la însuşi Geniul limbii. Şi a învăţa să simţim ceva concret din lucrarea şi urzirea spiritului limbii are o importanţă extraordinară ... Multe în sentimentul nostru de eu, faptul că ne simţim o personalitate, le datorăm tocmai limbii. Şi în om se poate înălţa, potenţat chiar până la dispoziţia sufletească a rugăciunii, sentimentul: „Eu aud vorbind în vorbire de jur împrejurul meu; acum în mine se revarsă forţa vorbirii!"»

Rudolf Steiner

Este cu adevărat foarte important că noi cultivăm, în paralel, şi ceva din *vorbirea clară*. Acest lucru are un anumit efect, o anumită influenţă. Cu o altă ocazie, eu am formulat nişte propoziţii şi fraze construite mai puţin cu scopul de a oferi un sens deosebit de profund, şi mai mult ca astfel, cu ajutorul lor, să punem în mişcare organele vorbirii într-un mod organic, dar şi într-o mişcare multilaterală. V-aş ruga să treceţi de la unul la altul, „fără a vă jena", aceste propoziţii, şi fiecare să le rostească, pe bază de imitare, astfel încât, dacă facem mai des asemenea exerciţii, să ne facem elastice organele vorbirii, să le punem în situaţia de a face gimnastică, aş zice. D-na dr. Steiner va recita în faţa dvs. aceste propoziţii, în mod artistic, şi eu îl rog pe fiecare să rostească aceleaşi propoziţii, străduindu-se să imite felul cum au fost recitate. Ele n-au fost construite pentru a reda un sens, pentru a se adresa înţelegerii, ci pentru a oferi organelor vorbirii posibilitatea de a face gimnastică:

Daß er dir log uns darf es nicht loben

Nimm nicht Nonnen in nimmermüde Mühlen

Consoana *n* revine mereu, dar în alte combinaţii, şi atunci organul vorbirii face gimnastică în mod just. La *m* din "Nimm" zăboviţi mai mult; *i*-uri lungi, *i*-uri scurte; se întâlnesc, de asemenea, două *n*-uri.

Rate mir mehrere Rätsel nur richtig

În acest fel organele ajung să desfăşoare o activitate de gimnastică justă.

V-aş recomanda să aveţi grijă în mod deosebit să vă transpuneţi cu toată fiinţa dvs. în sunete, în silabe, să vă contopiţi de-a binelea cu ele, v-aş recomanda să fiţi într-adevăr conştienţi de următorul lucru: că rostiţi fiecare sunet ridicându-l în conştienţă. Aceasta e dificultatea pe care o avem adeseori când recităm: că trecem ţopăind peste sunete, pe când vorbirea are rostul de a fi înţeleasă şi ea trebuie să sune, mai degrabă, în aşa fel încât să fie accentuate, în primă instanţă într-un anumit mod caricatural, nişte silabe care nu se accentuează deloc. Actorii fac exerciţii pentru a pronunţa „*Freun*derl", nu „Freun*derl*". Rostiţi, aşadar, în mod conştient fiecare sunet. Chiar va fi bine să apelaţi la anumite procedee, chiar dacă nu cu regularitate, de felul celor folosite de Demostene. Ştiţi, desigur, că atunci când n-a mai putut progresa altfel, el şi-a pus pietricele pe limbă şi şi-a fortificat vocea, prin exerciţii, în aşa fel încât ea a ajuns să acopere vuietul fluviului; şi a făcut toate acestea pentru a-şi însuşi un mod de a vorbi prin care să li se poată adresa atenienilor, şi aceştia să-l audă…

Repetarea exerciţiilor de vorbire din ziua precedentă. Apoi nişte exerciţii de vorbire noi.

Redlich ratsam

Rüstet rühmlich
Riesig rächend
Ruhig rollend
Reuige Rosse
Protzig preist
Bäder brünstig
Polternd putzig
Bieder bastelnd
Puder patzend
Bergig brüstend
Lectura unei fabule de Lessing.

*Rudolf Steiner*: Într-un asemenea caz, lăsăm titlul să cadă, pe cât posibil, şi nu-l accentuăm în mod deosebit.

Privighetoarea şi păunul

O privighetoare sociabilă, găsea, printre cântăreţii pădurii, o grămadă de invidioşi, dar nici un prieten. „Poate îl voi găsi într-o altă specie", se gândea ea şi coborî în zbor, încrezătoare, spre păun. „Păun frumos, te admir!" – „ Şi eu pe tine privighetoare drăgălaşă." – „Deci hai să fim prieteni", spunea, în continuare, privighetoarea.

*Noi* nu vom fi nevoiţi să ne invidiem, tu eşti ochiului atâta de plăcut precum sunt eu *urechii*." Privighetoarea şi păunul au devenit prieteni.

Kneller şi Pope au fost mai buni prieteni decât Pope şi Adison.

În loc de aceasta, dr. Steiner a spus, în glumă: Franţa şi Italia sunt mai bune prietene decât Italia şi Anglia. Se poate spune şi aşa; aplicaţia poate fi făcută în cele mai diverse moduri.

*Rudolf Steiner*: Vom încerca azi un exerciţiu care are scopul de a face respiraţia să devină ceva mai lungă.

Erfüllung geht

Durch Hoffnung
Geht durch Sehnen
Durch Wollen
Wollen weht
Im Webenden
Weht im Bebenden
Webt bebend
Webend bindend
Im Finden
Findend windend
Kündend

Veţi realiza ceea ce trebuie realizat aici numai dacă veţi împărţi versurile în mod just. Atunci veţi ritmiza respiraţia în mod just. Exerciţiul constă în încercarea de a face gimnastică cu vocea, pentru a reglementa respiraţia.

În cuvinte cum sunt „Erfüllung" (împlinire), „Wollen" (voinţă), trebuie rostiţi ambii *ll*. Nu avem voie să introducem în primul *l* un *h*, ci trebuie să-i rostim pe ambii *l* unul lângă celălalt. Şi mai trebuie să încercăm să nu recităm clămpănind, ci să introducem sunet în voce, să o scoatem mai din adâncul pieptului, să rostim vocale pline, pentru ca să dăm afară ceea ce sună ca o tinichea.

Înainte de fiecare dintre versurile împărţite mai sus, respiraţia trebuie să se regleze în mod conştient. Cuvintele care sunt grupate împreună trebuie rostite împreună.

Ştiţi că de obicei se fac următoarele exerciţii de vorbire:

Barbara sass stracks am Abhang
Sau: Barbara sass nah am Abhang
Sau: Abraham a Sancta Clara kam an*
* Exerciţiul :
Barbara sass nah am Abhang,

Sprach gar sangbar – zaghaft langsam;
Mannhaft kam alsdann am Waldrand
Abraham a Sancta Clara!

face parte din materialul de lucru pe care cunoscutul modelator al limbii Iulius Hey l-a publicat, împreună cu multe alte exemple similare, în „Die Kunst der Sprache" (Der kleine Hey) "Arta vorbirii" („Micul Hey"), B.Schott's Söhne, Mainz-Leipzig 1914. Dr. Steiner a găsit că această succesiune de sunete poate fi folosită şi i-a dat numele de exerciţiul lui e:

Es streben der Seelen Gebete
Den helfenden Engeln entgegen;
Entdeckend des Herzens Wehe,
Wenn Schmerzen es brennend verzehren!

Noi tipărim aceste exerciţii cu textul lor integral, din cauză că şi în aceste exerciţii de vorbire mai zace, totuşi, un anumit „sens", în timp ce exerciţiile date de Rudolf Steiner provin exclusiv din elementul sunetelor vorbirii.

Citirea unei fabule de Lessing.

Calul şi taurul

Pe un cal focos călare, zbura mândru un băieţandru îndrăzneţ. Un taur sălbatec strigă apoi spre cal: „Ruşine! Eu nu m-aş lăsa condus de un băieţaş!" „Dar eu„, ripostă calul, „ce fel de onoare aş avea dacă aş arunca un băieţaş?"

Rudolf Steiner (după ce toţi cursanţii au citit fabula): Veţi fi având sentimentul, după ce aţi ascultat-o de atâtea ori, că ea e scrisă aşa cum s-au scris în secolul al 19-lea fabulele şi multe alte lucruri. Avem astfel sentimentul că ele n-au fost chiar terminate, aşa cum, pe atunci, unele lucruri n-au fost terminate de tot. Dr.Steiner dă citire fabulei, spunând apoi: Acum, în secolul 20, fabula ar putea fi continuată în felul următor:

Onoare de Taur! Şi de caut onoarea, oprindu-mă în loc, n-ar fi onoare de cal ci onoare măgărească.

Aşa s-ar proceda în epoca actuală. Şi atunci, şi copiii şi-ar da seama imediat că există trei feluri de onoare: o onoare a taurilor, o onoare a cailor şi o onoare a măgarilor. Taurul îl aruncă jos pe băiat, calul îl duce liniştit mai departe, pe spatele său, pentru că aceasta e o purtare cavalerească, măgarul se opreşte încăpăţânat pe loc, fiindcă vede în acest gest onoarea sa.

Exerciţii de vorbire:

In den unermesslich weiten Räumen,

In den endenlosen Zeiten,

In des Menschenseele Tiefen,

In der Weltenoffenbarung:

Suche des großen Rätsels Lösung

Propoziţiile se comportă în aşa fel încât primele patru sună ca un fel de aşteptare, iar ultimul vers e împlinirea generală a primelor patru versuri. Să nu rostiţi diftongii *ei* ca pe *ai*.

Ne întoarcem acum la celălalt exerciţiu de vorbire.

Protzig preist

Bäder brünstig

Polternd putzig

Bieder bastelnd

Puder patzend

Bergig brüstend

Prin exersarea lui puteţi învăţa foarte mult.

Repetăm acum fraza:

Dass er dir log uns darf es nicht loben

Iar acum, ceva asemănător, dar apare o nuanţă în direcţia afectivităţii. Sunt patru versuri, asupra cărora aş vrea să vă atrag atenţia. O să vi le dictez după aceea.

Nuanţa afectivă trebuie să fie exprimată mai ales în primul vers:

Lalle Lieder lieblich
Lipplicher Laffe
Lappiger lumpiger
Laichiger Lurch

Imaginaţi-vă deci că aveţi în faţa dvs. un broscoi, care se uită la dvs. cu buzele puţin crispate şi lui îi vorbiţi prin ultimele trei versuri. Dar în primul vers vă exprimaţi încrederea că el e în stare să „gângurească plăcute cântecele" ("liebliche Lieder lallen"). Acest prim vers trebuie să-l rostiţi într-un mod afectiv-umoristic, ca pe un fel de cerere greu de îndeplinit pentru el, pe care i-o adresaţi.

Şi acum, încă un text în proză, o altă fabulă de Lessing:

Stejarul

Într-o noapte furtunoasă un vânt sălbatec suflând dinspre nord şi-a demonstrat puterea cu un stejar maiestos. Acum stejarul era doborât la pământ. O mulţime de tufişuri erau strivite sub el. O vulpe care îşi avea scorbura nu departe de acel loc, vede dimineaţa, stejarul culcat la pământ. „Ce copac", exclama ea. „Niciodată n-aş fi crezut că ar fi fost atât de mare.

În ce constă oare morala fabulei ?

Un cursant: în faptul că de-abia la moartea unui om ne dăm seama cât de mare a fost.

Un cursant: în faptul că un om mărunt îşi dă seama cine a fost un om mare de-abia după ce acesta s-a prăbuşit.

*Rudolf Steiner*: Dar de ce Lessing o foloseşte tocmai pe vulpe, care e şmecheră?

Un cursant: Pentru că şmecheria vulpii nu are cum să se apropie de măreţia sublimă a copacului.

Rudolf Steiner: În ce frază ar fi cuprinsă morala fabulei, cu privire la şmecheria vulpii ? – „Niciodată n-aş fi crezut că ar fi fost atât de mare”

Ea, pur şi simplu, nu se uitase niciodată în sus, umblase mereu numai jos, de jur împrejurul lui, şi acolo copacul ocupase un spaţiu mic. Cu toată şmecheria ei, vulpea văzuse doar ceea ce, din întreaga mărime a copacului, se vede de jos.

Vă atrag atenţia asupra unui lucru: *Fabulele*, care, ca atare, îşi desfăşoară acţiunea într-o lume fabuloasă, pot fi citite în mod realist, niciodată însă nu putem face aşa ceva cu *poeziile*.

*

Exerciţiu de vorbire:

Nimm mir nicht, was, wenn ich freiwillig dir es reiche, dich beglückt.

Nu-mi lua, ceea ce, dacă de bunăvoie îţi ofer, te fericeşte.

*Rudolf Steiner*: Exerciţiul a fost făcut mai ales pentru împărţirea frazei conform sensului, aşa că aveţi următoarele: Mai întâi o propoziţie scurtă: „Nimm mir nicht” (Nu-mi lua ceea ce), şi apoi propoziţia: „was dich beglückt” (te fericeşte), care e însă întreruptă de cealaltă: „wenn ich freiwillig dir es reiche” (dacă eu de bunăvoie îţi ofer). Intenţia este ca, în cursul vorbirii, să fie pus în valoare acest aspect. Trebuie să vă daţi seama că acelaşi gen de a accentua pe care l-aţi părăsit la cuvântul „was” (ceea ce) îl reluaţi la „dich” (te fericeşte).

Exerciţii de vorbire:

Redlich ratsam

Rüstet rühmlich

Riesig rächend
Ruhig rollend
Reuige Rosse
Nimm nicht Nonnen in nimmermüde Mühlen
Pfiffig pfeifen
Pfäffische Pferde
Pflegend Pflüge
Pferchend Pfirsiche

Zicerea ultimei săptămâni din luna august (***Calendarul sufletesc***):

Simt puterea străină cum dă în rod
Întărindu-se, pe mine mie-mi dăruindu-mă,
Simt germenul spre coacere pornit
Și presimțirea cum țese luminous
În interior la puterea sineității.

*

Exerciții de vorbire:
Pfiffig pfeifen aus Näpfen
Pfäffische Pferde schlüpfend
Pflegend Pflüge hüpfend
Pferchend Pfirsiche knüpfend
Kopfpfiffig pfeifen aus Näpfen
Napfpfäffische Pferde schlüpfend
Wipfend pflegend Pflüge hüpfend
Tipfend pferchend Pfirsiche knüpfend

Grupul *pf* ar trebui făcut foarte vioi, ar trebui făcută multă gimnastică cu el.

Un text la care trebuie să țineți seama, în parte, de formă, în parte, de conținut, este următorul:

Das Gebet (Rugăciunea)

Galgenlied (Cântec de spânzurătoare) de Christian Morgenstern

Die Rehlein beten zur Nacht,

Hab acht!
Halb neun!
Halb zehn!
Halb elf!
Halb zwölf!
Zwölf!
Die Rehlein beten zur Nacht,
Hab acht!
Sie falten die kleinen Zehlein,
Die Rehlein.

*Rudolf Steiner*: La exerciţiul de vorbire pe care ni-l propunem acum, esenţialul este să facem flexibile organele vorbirii.

Exerciţii de vorbire:
Ketzer petzten jetzt kläglich
Ltztlich leicht skeptisch
Zuwider zwingen zwar
Zweizweckige Zwacker zu wenig
Zwanzig Zwerge
Die sehnige Krebse
Sicher suchend schmausen
Daß schmatzende Schmachter
Schmiegsam schnellstens
Schnurrig schnalzen

Aşa ceva e cu adevărat desăvârşit numai dacă e spus pe de rost. Ar trebui să vă obişnuiţi ca limba să spună parcă de la sine acest text.

Din „Wir fanden einen Pfad" („Găsit-am o cărare") de Christian Morgenstern:

Wer vom Ziel nicht weiss,
Kann den Weg nicht haben,
Wird im selben Kreis
All sein Leben traben;

Kommt am Ende hin,
Wo er hergerückt,
Hat der Menge Sinn
Nur noch mehr zerstückt.

*

Exerciţii de vorbire:

Nur renn nimmer reuig
Gierig grinsend
Knoten knipsend
Pfänder knüpfend

Din „Wir fanden einen Pfad" („Găsit-am o cărare") de Christian Morgenstern:

Wer vom Ziel nicht weiss,
Kann den Weg nicht haben,
Wird im selben Kreis
All sein Leben traben;
Kommt am Ende hin,
Wo er hergerückt,
Hat der Menge Sinn
Nur noch mehr zerstückt.
Wer vom Ziel nichts kennt,
Kann's doch heut erfahren;
Wenn es ihn nur brennt
Nach dem Göttlich-Wahren;
Wenn in Eitelkeit
Er nicht ganz versunken
Und vom Wein der Zeit
Nicht bis oben trunken.

*Rudolf Steiner*: Vom putea sesiza nuanţele în care trebuie citite strofele poeziei de-abia mâine, după citirea strofei a treia.

*

Exerciţiu de vorbire:

Klipp plapp plick glick
Klingt klapperrichtig
Knatternd trappend
Rossegetrippel

Din „Wir fanden einen Pfad” („Găsit-am o cărare”) de Christian Morgenstern:

Wer vom Ziel nicht weiss,
Kann den Weg nicht haben,
Wird im selben Kreis
All sein Leben traben;
Kommt am Ende hin,
Wo er hergerückt,
Hat der Menge Sinn
Nur noch mehr zerstückt.
Wer vom Ziel nichts kennt,
Kann’s doch heut erfahren;
Wenn es ihn nur brennt
Nach dem Göttlich-Wahren;
Wenn in Eitelkeit
Er nicht ganz versunken
Und vom Wein der Zeit
Nicht bis oben trunken.
Denn zu fragen ist
Nach den stillen Dingen,
Und zu wagen ist,
Will man Licht erringen;
Wer nicht suchen kann,
Wie nur je ein Freier,
Bleibt im Trugesbann
Siebenfacher Schleier*

* Lipseşte stenograma cu indicaţiile la sarcinile luate în atenţie în ziua precedentă.

Exerciţii de vorbire:

Schlinge Schlange geschwinde
Gewundene Fundewecken weg
Gewundene Fundewecken
Geschwinde schlinge Schlange weg
Marsch schmachtender
Klappriger Racker
Krackle plappernd linkisch
flink von vorne fort
Krackle plappernd linkisch
Flink von vorne fort
Marsch schmachtender
Klappriger Racker

*Rudolf Steiner*: referindu-se la ultimul exerciţiu: Bun pentru intrări. Arătăm spre unul, următorul sau un altul care să continue

## CURS REFERITOR LA MODUL ARTISTIC DE A TRATA VORBIREA, DIN ANUL 1922
## PARTEA I

Notat de Marie Steiner

Esenţialul este ca orice *predare* a declamării şi recitării să nu se facă altfel decât punându-l pe elev *să se transpună* cu fiinţa sa în *modelarea vorbirii* însăşi, în ceea ce *trăieşte* sub formă de ecouri sufleteşti în această modelare a vorbirii; trebuie să-l aducem pe elev în situaţia de a şti să *asculte în mod just*. Cine este în stare să asculte în mod cu adevărat just ceea ce poate să reveleze o creaţie literară, va constata că ascultatului just i se va alătura cu totul de la sine respiraţia justă, poziţionarea justă a organelor, activitatea mecanică, printr-un fel de rezonanţă la ascultarea justă. Esenţialul este să-l facem pe elev să trăiască în *însuşi elementul* declamaţiei şi al

recitării, lăsând tot restul în seama elevului. El trebuie să se cufunde în întregime în ceea ce este, în mod concret, sunet, muzică, imagine, în ceea ce trăiește modelat într-o formă cu adevărat poetică. Numai pe această cale, făcându-l pe elev să dezvolte în el – dacă-mi permiteți să mă exprim în mod paradoxal – un *sentiment al urechii* just pentru ceea ce – să zicem – e declamat în fața lui ca model și, prin aceasta, un sentiment just pentru *ceea ce se mișcă din punct de vedere spiritual* pe valurile a ceea ce-i dă sentimentul urechii, numai atunci elevul va putea să integreze propriei sale ființe din acea trăire pe care o simte vibrând în ambianța sa, nu în el însuși, ceea ce vibrează, împrejmuindu-l parcă, din toate părțile. Elevul ar trebui să învețe să-și modeleze respirația numai cu ajutorul anumitor *forme de cuvinte*, care au fost modelate artistic, în așa fel încât să tindă să se adapteze tocmai la organizarea ființei umane, ar trebui ca elevul să învețe să-și modeleze respirația prin recitarea unor asemenea succesiuni de cuvinte și tot astfel și ceea ce mai ține de „poziționare"; atunci vom putea satisface tocmai acele cerințe care s-au născut din percepția și simțirea artistică a lui Goethe, pe care le venerăm atât de mult.

Rudolf Steiner

*Rudolf Steiner*: Pornind de la cele spuse, vreau să adaug următoarele:

Aceste exerciții, deja cunoscute cititorului, care au fost reluate și în cursul din vara și toamna anului 1922, nu sunt reeditate aici. Totuși, Rudolf Steiner le-a dat în anul 1921 și celor care învățau arta oratoriei, așa că noi le tipărim pe p.185 și urm., în contextul exercițiilor pentru oratori, care intră în atingere cu domeniul artei modelării vorbirii.

Trebuie să încercaţi ca, pornind de la sunete, să acţionaţi înapoi, asupra procesului de formare a vocii. Trebuie să învăţaţi să simţiţi ce atitudine interioară trebuie să avem în cazul anumitor sunete. De exemplu, în cazul când rostim vocalele luminoase *e* şi *i*, în opoziţie cu cele întunecate *a, o, u, au*.

Vocalele întunecate *a o u au* sunt astfel constituite încât iau naştere în omul care s-a liniştit, în organizarea sanguină a fiinţei umane, pe când *e* şi *i* iau naştere în omul agitat, aflat în mişcare.

Este de o mare importanţă să faceţi în aşa fel încât vocalele *e* şi *i* să acţioneze, cu diferenţele lor mai subtile, asupra organismului. Dacă folosiţi vocala *e* – mai ales *în cazul vorbirii reţinute, în cazul căreia nu vă gândiţi, în primă instanţă, la ascultare, ci la exprimare (la revelarea de sine), în aşa fel încât curentul vorbirii e trimis înapoi, în sistemul nervos – ca antrenament, vă fortificaţi vorbirea.* Din acest motiv, e este vocala care exprimă cel mai bine o înşiruire de gânduri, un raţionament, care acţionează cel mai direct, ca un dicteu. De aceea este îndrăgit în cazul monologului, când un personaj vorbeşte doar pentru sine şi ceilalţi nu ascultă. Oamenii care clocesc mult în interiorul lor ar trebui să-l iubească cel mai mult pe *e*. Şi de aceea *e* este sunetul cel mai important pentru consolidarea organelor vorbirii. E bine să ne antrenăm cu el.

De exemplu:

Lebendige Wesen treten wesendes Leben

Trebuie să ne liniştim.

Prima variantă:

Lebende Wesen treten wesendes Leben

Dacă veţi rosti aceste cuvinte de o sută de ori în paisprezece zile, veţi vedea că aţi avut de câştigat mai mult decât prin orice poziţionare mecanică a vorbirii.

Dacă faceţi ca organele vorbirii să străbată aceste talazuri, introduceţi forţă nervoasă în organele vorbirii.

Dacă ne dăm seama că *e*-urile au tendinţa de a dezvolta viaţa nervilor, în opoziţie cu viaţa sângelui, vocala *i* conduce din nou curentul nervos spre exterior. Veţi vedea deci că forţa dvs. nervoasă acţionează spre exterior când spuneţi *i.* Dacă vă prelucraţi organele vorbirii cu ajutorul lui *i*, veţi merge mai mult în direcţia a ceea ce este convingător, în loc să mergeţi spre interior.

Veţi obţine un efect deosebit dacă după *i* îl pronunţaţi pe *e*:

Wirklich findig wird Ich im irdischen Lebenswesen

Trecem de la agitaţie la liniște.

Simţiţi de-a dreptul că în organele vorbirii curge un curent nervos ascendent.

Trebuie să inversaţi:

Im irdischen Lebenswesen wird Ich wirklich findig

Aşadar, la început, curentul vorbirii se îndreaptă spre interior, pe urmă o ia înapoi, spre exterior.

Acum, dacă lângă *e* îl rostiţi pe *i* şi sunteţi atenţi să vedeţi ce se întâmplă cu *i*, veţi constata că, prin adăugarea lui *e*, curentul nervos se încheagă, se condensează:

Die Liebestriebe werte nicht gering

*E* se alătură lui *i*. Un *e* amestecat cu *i*, curentul se oprește, consolidare a organelor vorbirii.

Este înlocuită astfel poziţionarea mecanică a organelor organismului vorbirii.

Dacă timp de paisprezece zile faceţi acest exerciţiu să vă străbată de o sută de ori, veţi fi fortificat zdravăn curentul care trebuie să vă străbată.

Dar nervii trebuie să-şi găsească în mod just punctele lor de sprijin în organele învecinate, de exemplu, în grăsime (ei = adecvat pentru îngrășare). Dacă vrem să

dezvoltăm în mod armonios, trebuie să tindem spre consolidarea şi extinderea curentului nervos.

Realizăm aceasta prin exerciţiul următor:

Breite weise Wiesen über das Land

E o dilatare a propriei noastre fiinţe. Există, aşadar, posibilitatea de a realiza, cu ajutorul formării sunetelor înseşi, acea poziţionare a organelor vorbirii de care avem nevoie. Învăţăm să respirăm corect dacă facem ca prin organele vorbirii să treacă un număr de sunete corect poziţionate şi ne antrenăm în acest fel. Dacă ne antrenăm pornind de la sunetele vorbirii, fiecare va ajunge la ceea ce are el individual, fiecare îşi dezvoltă natura sa proprie.

*

Putem progresa în ceea ce priveşte declamarea şi recitarea dacă suntem atenţi la *valeurs*, la valorile vocalelor. Este o necesitate când declamaţi sau când, în general, rostiţi un text, să fiţi atenţi la acest gen de modelare a vorbirii. – De exemplu: Vreţi să studiaţi un dialog; în acest caz, trebuie să ştiţi în ce fel e construit dialogul din punctul de vedere al modelării vorbirii. Să presupunem că e vorba de un om liniştit şi de unul agitat: scriitorii buni prezintă adeseori un asemenea contrast. Veţi vedea însă că, la scriitorii cu adevărat buni, omul liniştit şi cel agitat sunt caracterizaţi prin sunetele cuvintelor pe care le rostesc. Cine rosteşte textul respectiv trebuie să aibă un simţ pentru a fi atent în mod deosebit la vocalele corespunzătoare caracterului liniştit, respectiv celui agitat. Pentru a dezvolta acest simţ, e necesar să facem exerciţii de felul celui ce urmează.

Presupuneţi că o persoană oarecare este mai mult un om al sângelui, el nu-şi iese uşor din fire, este consolidat lăuntric, liniştit. Cealaltă persoană este un om

al nervilor, îşi iese uşor din fire, e agitat, face mişcări nervoase cu membrele, dă din mâini şi din picioare.

Vocalele care redau ceea ce se petrece în omul sângelui sunt *a*, *u*, *o*, *au*.

În cazul unei vorbiri care conţine şi alte vocale, trebuie să acordăm o deosebită atenţie acestor vocale şi să le facem să sune mai plin.

Vocalele omului nervilor sunt *i*, *e*.

Omului nervilor, vocalele *i* şi *e* îi vin pe limbă absolut de la sine. Dacă studiem limbile diferitelor popoare, putem trage concluzii în ceea ce priveşte caracterul rasei, după cum predomină vocalele amintite. Putem vedea că la popoarele ai căror membri sunt oameni liniştiţi, consolidaţi în ei înşişi, predomină vocalele *a* şi *o*, iar la cei nervoşi, *e* şi *i*.

Trebuie să ţinem seama, firește, de ceea ce a spus deja, cu o anumită îndreptăţire Lichtenberg, care a trăit în urmă cu multe decenii: că pe lume există cu 99% mai mulţi poeţi şi scriitori decât le este necesar oamenilor spre binele lor.

Recitatorul poate însă să facă foarte mult, scoţând în evidenţă un aspect, lăsându-l pe celălalt în umbră, dând timbru atitudinii liniştite, accentuând ceea ce este ascuţit, în cazul unui om care se agită, dând mereu din mâini.

1. Omul liniştit: Sahst du das Blass an Wang und Mund?

2. Omul nervos: Nichts im Gesicht bemerkte ich.

La aceste sunete, nervii vibrează involuntar.

1. Du kannst nur schauen, was krass.

Aici trebuie să ne menţinem sângele în stare de linişte.

2. Nimm mir nicht mich selbst.

Omul agitat, care dă din mâini.

1. Allzustark wachst du kaum.

2. Eben deswegen will ich dies nicht.

Va trebui să fiţi atenţi la vorbire cu întreaga dvs. capacitate de a simţi, când vreţi să vorbiţi din întreaga dvs. simţire.

Luaţi, de exemplu, cuvântul *Wagen* /căruţă, vehicol/. Ein Wagen (la singular), este ceva solid, încheiat în sine. Die Wägen (plural), aici contururile nu sunt atât de precise, obiectul e scindat. În *dialect* întâlnim un alt fenomen; aici *a* trece spre *o*; ţăranul spune: *Wog'n*, la singular; obiectul devine şi mai solid. *Die Wagen*, prin aceasta ţăranul înţelege mai multe căruţe; *o* se deschide, devenind *a*. În acest fel trebuie să simţiţi cum sunetele devin mai *întunecate* ori mai *luminoase*. Sunetul devine mai luminos din cauză că obiectul se dezintegrează; de exemplu, Baum, Bäume.

Trebuie să învăţaţi să vă transpuneţi cu sentimentul în sunete.

Luaţi cuvântul *mächtig* /puternic/. Aveţi aici, nu-i aşa, un anumit sentiment. Dar omul modern nu simte *Macht*, el a pierdut (Macht) puterea. Dar el simte ca pe ceva neplăcut când, de exemplu, un copil face gălăgie. El vrea să-l liniştească: sch ... sch ...

Dacă folosiţi, adăugând acest sunet, cuvântul *mächtig*, obţineţi cuvântul *schmächtig* /care boleşte, lâncezeşte/.

Vă dezvoltaţi astfel facultatea de a înţelege sensul, care este altceva decât facultatea de a înţelege sunetele vorbirii.

În majoritatea cuvintelor zace ceva ce poate fi relevat când declamăm, dacă ştim că, de exemplu, la unele ne vine să *roşim*, iar la altele să *pălim*.

*Weinen* /a plânge/: în acest cuvânt zace o respingere lăuntrică, când suntem trişti.

*Wein* /vin/: cuvântul are ceva care – din punct de vedere social – aminteşte de cuvântul *Betrübtsein* /a fi întristat/. Vedeţi aici lucrând în mod creator spiritul lăuntric al limbii.

Mergeţi mai departe. Aveţi: Wein ..... sch, sch ... *Schwein* /porc/.

Dacă avem aceasta, avem un adevărat ton în subtextul vorbirii. E important să fi simţit ce face sunetul când se uneşte cu alte sunete.

Să luăm cuvântul *Mar* /coşmar/; îl cunoaştem în cuvântul compus Nachtmar. Îl regăsim în *Mären* /poveşti, legende/:

„Uns ist in alten maeren wunders viel geseit – von helden lobebaeren, von grözer arebeit ..."

În vremurile vechi, aceste cânturi erau recitate păşindu-se în ritmul versurilor, recitatorii păşeau în sus şi în jos. În sunetul amintit zace aproximativ următorul conţinut afectiv: Vreau să înfăţişez ceva care se află în mişcare, în aşa fel încât să ţin pasul cu el. – Regăsiţi acest conţinut în cuvântul *Marsch* /du-te/.

*

Imaginaţi-vă că sunteţi un om mândru în sufletul dvs., pe care soarta nu l-a binecuvântat cu prea multe averi, şi că v-aţi dus la un om care este avut şi care v-a făcut să-i simţiţi superioritatea, legată, poate, numai de poziţia lui socială. Dvs. v-aţi simţit lezat şi l-aţi jignit; aţi povestit acest incident unui prieten, care nu e de acord cu atitudinea dvs. şi cere s-o reparaţi.

Wahr ist's – ich habe ihn beleidigt.

Kann man mir's verübeln?

Kaum trat ich in sein Haus

– Noch war die Türe nicht zu –
Traf mich schon sein verachtender Blick.

Făcând acest exerciţiu, aveţi ocazia să modelaţi vorbirea pornind de la situaţia descrisă. Este o necesitate aceea de a învăţa să modelaţi vorbirea pornind de la un context de mare amploare.

Aveţi aici cele cinci versuri, dintre care primul redă o stare de lucruri; al doilea: o situaţie, în care dvs. încercaţi să arătaţi că aţi avut dreptate; al treilea: o motivare; al patrulea: o explicaţie generală; al cincilea: continuarea motivării.

Următoarele versuri – pentru ca totul să se transpună şi mai mult în simţire – sunt construite în mod asemănător.

Nun ja – ich will's wieder gutmachen.
Doch darf ich dann auch glauben,
Dass er den Stachel mir nimmt
– Wie können Blicke doch stechen –,
Der sich mir tief in die Seele bohrte?

Mai întâi: admiteţi un lucru, apoi îndreptaţi discuţia spre dvs. înşivă. Reflecţie. Al doilea şi al treilea: propoziţie interogativă; situaţie în care încercaţi să duceţi mai departe motivarea. Al patrulea: Cugetare la o regulă generală; explicaţie generală. Al cincilea: întoarcere la propoziţia interogativă.

În acest fel vor prinde formă multe.

Răspunsul prietenului, care se află între aceste două propoziţii:

Lerne doch das Leben nehmen, wie es ist.
Siehst du das Elend jener Menschen nicht,
Die weltfremd Entschlüsse fassen
– Das Herz gar manches verführt den Kopf –
Und die statt zu gehen stets stolpern?

Învăţaţi să modelaţi cuvintele în mod plastic; o vorbire care e doar muzicală nu e suficientă. Un glas frumos, el singur, e încă ceva animalic. Omul trebuie să modeleze vorbirea.

Caracterul dramatic trebuie să trăiască deja în *forma* propoziţiilor şi a frazelor, nu în dramă:

Hast du d*o*ch dies Buch gelesen?
H*a*st du doch dies Buch gelesen!
Celălalt a vrut să-i respingă afirmaţia:
Hast du meinen Rat in den Wind geschlagen?
Hast du d*o*ch dies Buch gelesen?

Cu oarecare ironie:
Du solltest darüber etwas w*i*ssen!
H*a*st du doch dies Buch gel*e*sen!

*

Dacă vom încerca să facem în aşa fel încât *antrenarea conştientă* a organelor vorbirii să devină o mânuire a *modelării sunetelor*, ne vom da seama cât este de greşit să se pornească aici de la nişte puncte de vedere pur fiziologice. Azi oamenii au tendinţa de a se antrena având în vedere poziţiile muşchilor ş.a.m.d., pentru ca să ajungă la o modelare a vocii. Nu e just să se pornească de la o poziţionare fiziologică a organelor, pentru a se căuta sunetul.

Asemenea procedee nu duc niciodată la firesc şi naturaleţe în mânuirea funcţiuniilor organice. Vorbirea trebuie să pornească de la ascultare, de la autoascultare. Prin urmare, dvs. trebuie să învăţaţi să vă ascultaţi propria vorbire, când rostiţi un *mm* sau *nn* sau *ll*. A asculta nu înseamnă, în acest caz, chiar acelaşi lucru ca în viaţa obişnuită. A asculta înseamnă aici a simţi sunetul, ca şi cum aţi percepe ceva în pieptul şi în capul dvs., ceva care

se revarsă prin urechi. Dacă rămâneţi receptivi şi sensibili, veţi simţi mişcările timpanului.

Vorbirea are la bază, deci, ascultarea, iar ascultarea este, propriu-zis, un sentiment. În plus, imaginaţi-vă că sunetul se izbeşte de urechea dvs.: timpanul începe să bată. La fel de importante sunt vibraţiile care, pornind din gură, răsună prin trompa lui Eustache. Le percepem mai întâi lăuntric, dar urechea sună o dată cu ele. Când vorbeşte un alt om, urechea sună mai puternic. În ascultare e angajat întotdeauna întregul om. E ca şi cum v-aţi afla într-o sferă făcută din aer şi aţi fi atenţi să vedeţi ce face aerul când vorbiţi. Ceea ce se petrece cu diafragma, pieptul şi capul dvs., trebuie să se petreacă în mod inconştient. Tot ceea ce aveţi de învăţat, trebuie învăţat în contact cu sunetul. Respiraţia însăşi trebuie să ia în mod inconştient ritmul potrivit, atunci când dvs. simţiţi sunetul şi îl ascultaţi simţindu-l. În contact cu sunetul trebuie să învăţaţi ce aveţi de făcut pentru a rosti sunetul. N-ar trebui să aveţi deloc sentimentul că vă folosiţi gâtlejul şi alte organe, ci numai pe acela că folosiţi aerul. Trebuie să vă obişnuiţi să simţiţi ce face aerul. Sunetele şuierătoare, ondulatorii, vibrante, explozive şi siflante, trebuie să învăţăm să le simţim în ceea ce au ele specific. Trebuie să ne deprindem să ascultăm; în special, să învăţăm să ne ascultăm pe noi înşine; dintr-un anumit punct de vedere, aceasta este simţire.

Trebuie să simţim rostogolirea lui *r* ca pe ceva diferit de valurile făcute de *l*. Învăţarea vorbirii este un proces care se bazează întotdeauna pe întregul om. *A găsi un raport ordonat între respiraţie şi circulaţia sângelui: aceasta înseamnă a recita bine!*

Pe raportul dintre respiraţie şi circulaţia sângelui, raportul de 1:4, se bazează întreaga prozodie, poetica şi

toate celelalte. Când grecii au creat hexametrul, au pus la baza lui ritmul dintre respiraţie şi puls. Hexametrul este piciorul metric originar, el are la bază raportul de 1:4. E ceva individual la fiecare om. Raportul de 1:4 e aproximativ, fiecare trebuie să-l găsească prin simţire. (E ca şi cu legile după care creşte floarea, dar care prin cunoaşterea spirituală sunt preluate în simţire. Cunoaşterea spirituală e la fel de vie ca şi natura însăşi.) O respiraţie are patru bătăi de puls. Grecii încă mai percepeau acest lucru prin clarvedere, prin clarsimţire

Creând hexametrul, ei au creat o copie a acestui ritm originar: trei dactili, cezură, trei dactili, o pauză corespunzătoare celor patru bătăi de puls şi iarăşi, patru bătăi de puls sau două respiraţii.



Aşa că hexametrul se bazează pe ritmul respirator al omului. De aceea toate poziţionările diafragmei etc., sunt inutile. Natura umană ia de la sine atitudinea justă, şi noi învăţăm de la vorbire.

*

Faceţi exerciţiul următor, încercând să faceţi această distincţie în ceea ce priveşte simţirea:

Sturm-Wort rumort um Tor und Turm

Molch-Wurm bohrt durch Tor und Turm

Dumm tobt Wurm-Molch durch Tor und Turm

La prima propoziţie puteţi înota în fluxul vorbirii, a doua este altfel, iar a treia, şi ea, cu totul altfel. Încercaţi să percepeţi aceste deosebiri în însuşi fluxul vorbirii, înotând în el.

*

Învăţaţi aproape să vă scrântiţi vocea, dacă faceţi exerciţiul următor:

Abracadabra
Rabadacabra
Bradacaraba
Cadarabraba

Învăţaţi totul cu ajutorul lui *a*. Nu faceţi decât să învăţaţi ordinea silabelor. Învăţaţi să vieţuiţi lumi întregi, făcând asemenea deosebiri. Aici glasul se modelează după sunete, intrând în ele.

*

A rosti *vocale* înseamnă a-ţi revărsa fiinţa interioară în curentul vorbirii. Aici deveniţi dvs. înşivă un lichid, înotaţi în curentul general al vorbirii.

A rosti *consoane* înseamnă a modela lichidul, a-l turna într-o formă. A rosti consoane înseamnă a trăi împreună cu lumea.

A *vocaliza* înseamnă a-ţi exprima fiinţa interioară.

A *consonantiza*: Raportul de interacţiune dintre om şi lume

*

Pentru a învăţa să simţiţi ce zace în sunet, pot să vă recomand un exerciţiu simplu de meditaţie, în legătură cu sfera şi cubul. Imaginaţi-vă că cineva ar vrea să vă facă să scuipaţi afară din gură o bilă. Şi atunci aţi rosti sunetul *d*. A rosti sunetul *d* înseamnă a te apăra de ceva; în acest caz, scuipăm afară ceea ce e sferic, rotund. D e rotund. – Ceea ce e de formă cubică trebuie scuipat afară prin consoana *k*. Trebuie să ne formăm un simţ prin care să percepem *rotunjimile* şi *colţurile* sunetelor.

Ce zace în *a*? A ne minuna de ceva. Iar în *e*? A împinge ceva departe de noi.

Vocalele exprimă impulsurile noastre de voinţă şi de sentiment, consoanele exprimă mai ales reprezentările. A vorbi în consoane înseamnă a trăi în lumea exterioară şi a

avea relaţii cu ea. A vorbi în vocale înseamnă a-ţi exprima fiinţa interioară.

Dacă vreau să dau formă, într-o dramă, lumii exterioare, voi îngrămădi multe consoane. Dacă vreau să dau formă unor trăiri interioare, voi îngrămădi vocale. La marii poeţi se ţine seama de acest lucru.

*

Să mai zăbovim puţin la felul cum se formează vorbirea în contact cu sunetele înseşi.

Ceea ce trebuie învăţat în mod practic, sunt următoarele:

1. Claritatea vorbirii
2. Fluiditatea vorbirii
3. Închegarea vorbirii
4. Structurarea vorbirii (frazarea)

Toate acestea trebuie învăţate în mod practic de la sunetele înseşi. Prin *claritate* înţelegem că trebuie modelat cu adevărat sunetul întreg.

Învăţăm să modelăm toate celelalte sunete, dacă ne obişnuim, prin exerciţiu, să rostim aşa cum trebuie consoanele *s* şi *m*. Prin exersarea acestor sunete ne deprindem, în general, cu o vorbire clară.

Faceţi aceste exerciţii simple de o sută de ori în paisprezece zile. Învăţaţi să simţiţi, făcându-le, cum ne transpunem în vorbirea clară.

Mäuse messen mein Essen

Pur şi simplu, faceţi acest lucru: de o sută de ori în paisprezece zile. Prin aceasta, vocea devine clară, în aşa fel încât celălalt, care trebuie să asculte, va putea să distingă sunetele.

Pe urmă, nu e voie ca vocea să fie sacadată, ea trebuie să fie fluidă, curgătoare. Vocea trebuie să fie la un asemenea nivel încât curentul respirator să curgă; acest

lucru poate fi învăţat cu ajutorul unui exerciţiu. Fluiditatea vocii poate fi obţinută prin faptul că ne transpunem în *l*:

Lämmer leisten leises Läuten

*Închegare*. Prin închegarea vocii înţeleg faptul că sunetele nu sunt trimise afară în lume goale, neîmbrăcate. Tot ceea ce trăieşte formează o casă în jurul său. O face chiar şi animalul cel mai mic. Trebuie s-o facă şi sunetul, în aşa fel încât să nu stropească, să nu iasă afară în pielea goală, ci să fie îmbrăcat.

Prin *b* ajungem să avem un sentiment pentru închegarea sunetelor.

Bei biedern Bauern bleib braf

Ne însuşim aceste sentimente dacă ne transpunem în sunet:

prin *m*, sensaţia de claritate

prin *l*, sensaţia de fluiditate

prin *b*, sentimentul de închegare

Mai trebuie să ne ocupăm acum de *structurarea* vorbirii. Trebuie să fim în situaţia de a fracţiona o propoziţie sau frază în aşa fel încât cel ce ascultă să poată s-o fracţioneze el însuşi fără prea mare greutate. Recitatorul trebuie să creeze condiţiile pentru ca fraza să intre în ureche. Realizăm aceasta dacă facem exerciţii cu *k*. Cine face asemenea exerciţii cu *k*, îşi dezvoltă în el o anumită forţă de a fraza, de a structura. Dacă cineva n-a făcut exerciţii cu *k*, nu va avea curajul de a integra în mod just un ”punct şi virgulă” etc.

Komm kurzer kräftiger Kerl

Ceea ce explic eu aici zace deja în exerciţiul cu Abracadabra, a cărei explicaţie mantrică am să v-o dau acum.

În vremuri destul de vechi, oamenii au învăţat deja vorbirea, şi anume, în aşa fel încât au învăţat prin ea să rostească nişte mantre pentru jertfe.

În Abracadabra avem o formaţiune de sunete încheiată, rotunjită în sine. *A* este sunetul originar, pe care învaţă să-l rostească deja copilul mic. *A* este omul întreg. Nu există în organismul uman nimic care să nu înceapă să vibreze când se rosteşte *a*. Îl putem simţi în vârful degetului mic de la picioare; e primul sentiment total pe care-l are copilul. Şi de aceea *a* a fost sunetul celor care înţelegeau ceva în legătură cu omul întreg. *B* exprimă învelişul omului, casa în care el locuieşte. Melcul încă mai poate să umble cu casa în spate, dar nu omul.

Prin urmare, în *a* încă nu e conţinut mersul.

A : este omul întreg.

Ab : este omul cu casă.

Abr : omul merge cu casa.

Abra : omul merge cu casa şi iese din nou afară.

Abrac : omul cu casa lui a mers, iese afară şi se situează cu vigoare pe pământ, ca om. Pentru ca el să rămână om, de aceea vocala a reapare mereu. Abraca : el se situează cu vigoare pe pământ şi se simte ca om.

Abracad : îl vede pe celălalt om.

Abracada : arată spre el.

Abracadab : omul celălalt are şi el casa lui.

Abracadabr : omul celălalt merge şi el şi are casa lui.

Abracadabra : *acesta este un om ca şi mine*.

În sensul vorbirii originare, dvs. aţi spus, deci:

Eu, ca om, mă simt în casa mea, mergând, simt un alt om cu casa lui, mergând şi el. Împreună, noi suntem un om cum este el.

Acest sens era simţit în variantele pe care le-am dat deja.

Nu învăţăm, aşadar, prin poziţionarea organelor, ci prin faptul că ne modelăm vocea.

*

Vom studia acum felul în care putem învăţa de la sunet să ne poziţionăm vocea, ne vom lămuri asupra a ceea ce avem de învăţat de la sunet.

Când rostiţi sunetele *t* şi *d*, veţi fi având un sentiment care e localizat în partea anterioară a gurii, pe limbă. Veţi remarca un fel de pipăire a ceea ce este exprimat în cursul vorbirii. În cazul acestor consoane, pipăim ceea ce rostim. Făcând acest lucru, ne transpunem treptat cu fiinţa noastră în modelarea vorbirii, avem ceva ce nu exprimă gânduri sub o formă inteligibilă. Trebuie să simţim simpatie şi antipatie, aş zice, deja în contact cu însăşi modelarea sunetelor. Vă voi da un exerciţiu pentru aceasta. Din cauză că azi simţul limbii s-a tocit foarte mult, trebuie să alegem exemple drastice. Presupuneţi că vreţi să treceţi cu forţa printr-o uşă, rupând-o ... Oamenii de azi nu simt ce zace în sunete, dar ar trebui să se educe în acest sens. *T* – este o izbire puternică cu limba, o pipăire puternică. *D* – pipăim mai puţin intens.

Tritt dort die Türe durch

Încercaţi să simţiţi la fiecare *d* faptul că pipăiţi, că atingeţi; iar la *t* – faptul că pipăiţi mai intens.

Aveţi o poezie, vreţi s-o puneţi în valoare făcându-i pe oameni să trăiască poezia cât mai intens. Puteţi realiza acest lucru pe două căi.

Imaginaţi-vă pe cineva care poartă – să zicem – un veşmânt de mătase: Dvs. puteţi să-l priviţi şi să vă desfătaţi privindu-l; sau puteţi avea o altă trăire: puteţi

să-l pipăiţi şi să aveţi o plăcere obţinută în acest fel. Aţi avut deci două trăiri.

Într-o poezie, puteţi avea trăirea prozei, puteţi scoate în evidenţă conţinutul, sau puteţi vieţui modelarea sunetelor.

*

La marea majoritate a oamenilor, glasul e situat prea aproape de buze: Şi, de aceea, cuvântul poate fi situat prea mult în faţă; şi atunci noi trebuie să-l trimitem mai în spate.

Halt! Hebe hurtig hohe Humpen!

Împingând mai în spate cuvintele, le veţi da o vigoare mai plenară. Şi atunci cuvintele dvs. vor dobândi o mai mare forţă de convingere. Împingând cuvintele înapoi, introduceţi în ele vigoarea deplină.

Hole Heinrich hierher hohe Halme

Dacă dansaţi în faţă, în regiunea buzelor, nu veţi putea rosti aceste cuvinte. Trebuie deci să vă obişnuiţi să studiaţi cuvintele în ceea ce priveşte modelarea lor. Dar ceea ce vă spun aici se potriveşte limbii germane. Fiecare limbă îşi are propriile ei legi organice. De aceea, în limba germană avem cuvinte la care putem studia ce înseamnă: *A ne transpune cu simţirea în cuvinte*. De exemplu: Horch. /Ia ascultă./ În acest cuvânt zace o lume întreagă. Sunetul h din „horch" are temeiul cel mai adânc ce poate fi conceput; şi faptul că „horch" se încheie prin *ch*. Sunetul *ch* se aşterne pe întreaga respiraţie; *h* modelează plastic; *ch* intră chiar, o dată cu respiraţia, în lucruri. El ne spune: Ascultă ... şi intră în ceea ce auzi, primeşte-l.

Încercaţi să vieţuiţi acum faptul că omul se revarsă în altceva, care nu este el, în cuvinţelul „ich", care înseamnă *perceperea celuilalt*. Happig – hab'ich ...

Comparaţi acum acest cuvânt cu nişte formaţiuni sonore cum ar fi „launig”, „sträflich”, „länglich”. Launig: capricios, ca şi capriciul; *ig* = la fel, devenim la fel cu toate lucrurile, când rostim *ich = ig*. Respiraţia mea năvăleşte afară şi se cufundă în lucruri; devin la fel cu toate lucrurile.

Ceea ce spun este luat din modelarea vorbirii, nu e ceva etimologic sau filologic-lingvistic.

Esenţialul este deci că trebuie să învăţăm să simţim imaginile sunetelor, dacă vrem să învăţăm să recităm.

Şi gândiţi-vă acum: vreţi să determinaţi pe cineva să treacă de la starea de repaus la cea de activitate. Luaţi următoarea imagine sonoră:

Pfeife pfiffige Pfeiferpfiffe

În ea există ceva ca şi cum l-am împinge pe celălalt mai departe. Încercaţi să simţiţi întreaga forţă a faptului că împingem mai departe, aşa cum se exprimă ea în cuvinţelul „Pfui”*.

* Pfui ! = dispreţ batjocoritor

Încercaţi să exersaţi apoi acelaşi lucru sub o formă mai atenuată:

Empfange empfindend Pfunde Pfeffer

La asemenea exerciţii nu interesează sensul. Dacă facem abstracţie de sens, descoperim mai repede spiritul sunetelor. Cine învaţă să trăiască în sunetul articulat, primeşte revelaţii cosmice.

Dacă vreţi să învăţaţi să-i vorbiţi cuiva în mod *intim*, familiar, învăţaţi acest lucru prin *sch* (*ş*).

Schwinge schwere Schwalbe

Schnell im Schwunge schmerzlos

(Prima variantă: în loc de schmerzlos = schnurrig)

Poetul, dacă e poet, are darul de a alătura de la sine sunetele în acest fel: recitatorul trebuie să-şi formeze

simţul pentru sunete rostind asemenea alăturări de sunete.

Aşa că se pune problema să găsim atitudinea din punctul de vedere al modelării vorbirii, să trăim poezia în calitate de recitatori. – Trăirea principală este *o trăire a modelării sunetelor*; de ea trebuie să-şi amintească recitatorul; trebuie să învăţăm să trăim lucruri poetice. – Dacă i-am fi oferit unui grec din Antichitate recitări de felul celor care sunt considerate azi excelente, am fi reuşit să-l enervăm pe grecul cel puternic; el n-ar fi ştiut dacă suntem nebuni sau avem minte. Grecii aveau un simţ fin pentru modelarea sunetelor, ei puteau vieţui vorbirea, lucru pe care noi trebuie să-l vieţuim din nou, la un nivel conştient.

Amintiţi-vă scena din „Iliada", în care Ahile l-a ucis pe Hector, apare Priam şi se boceşte:

„…Ba eu sunt mai vrednic de milă,
M-am biruit şi făcut-am ce n-a făcut nimeni pe lume,
Mâna ce crud îmi ucise feciorul am dus-o la gură."

Oare nu trebuie să ne spunem: Aici Priam trăieşte cufundat cu totul în trăirea lui. Avem în aceste versuri pipăirea trăirii. – în *m* avem faptul de a merge împreună cu fluxul vorbirii.

*

Vreau să vă descriu astăzi dintr-o altă direcţie exerciţiile pentru modelarea fiinţei limbii. Trebuie să ne fie limpede faptul că, într-un anumit sens, organismul vorbirii este omul întreg. E drept că, în primă analiză, vorbirea are loc în laringe şi în organele învecinate, drept activitate a mea. Totuşi, omul întreg e angajat în actul vorbirii. Acest lucru poate deveni limpede în special dacă luăm vorbirea ca bază pentru modelarea artistic-poetică a trăirilor sufletului uman. Când vorbeşte, omul poate să

pună în activitate mai ales mişcările inconştiente ale vieţii, de care de obicei nu devenim deloc conştienţi. Aşa ceva poate răsări din conştienţă la fel ca şi faptul că noi creştem; când creşte, în copil se desfăşoară o activitate, se întâmplă ceva în el. Când copilul învaţă să vorbească, acest lucru e doar un proces de transferare asupra organelor vorbirii a ceea ce el a făcut în celelalte organe.

Când poezia este luată în stăpânire de om, în vremurile originare, forţa poetică de modelare care trăieşte în ea nu e foarte diferită de o activitate a *forţelor de creştere* eliberate de trup. În acest fel trebuie să simţim relatarea epică. Ea se realizează prin faptul că omul descătuşează forţele care sunt cufundate cel mai mult în inconştienţă. Omul desfăşoară o activitate artistică *epică* la fel cum creşte. Căci în cadrul curentului de vorbire epic noi suntem activi în acele sunete care sunt formate mai ales în *cerul gurii*, în *bolta platină*. De aceea, dacă exersăm sunetele palatale, ne putem însuşi *stilul epic*. Şi, fără a cădea în desfătări mistice, ne putem da seama, când exersăm stilul epic cu ajutorul sunetelor palatale, că lucrăm atunci cu organismul nostru eteric. Aşadar: a exersa sunetele palatale înseamnă a ne supune la efort *organismul eteric*.

Spun aceasta ca să dobândiţi un sentiment al faptului că aici nu e cazul să teoretizaţi, ci să vă antrenaţi corpul.

Dacă aveţi în vedere *stilul dramatic*, nu veţi mai avea sentimentul că opera de artă dramatică provine de la forţele de creştere. E necesar ca în faţa noastră să se afle un alt om: intră în acţiune forţele simpatiei şi antipatiei. Aceasta înseamnă că intră în acţiune purtătorul afectelor noastre: *corpul* nostru *astral*. În cadrul unei creaţii dramatice devine perceptibil ceea ce se face cu ajutorul

*limbii*. Vom recita mai târziu asemenea pasaje, în care sunt îngrămădite multe sunete linguale: în toate acestea trăiesc vibraţiile organismului astral. Şi dacă aveţi de-a face cu nişte poeţi înzestraţi cu o simţire subtilă, veţi vedea că puteţi spune: simt cuvintele pe limbă ca şi cum ar avea un gust. Creaţiile dramatice ne cer să învăţăm să le simţim pe cale gustativă, să le gustăm.

Acolo unde este angajat *eul* nostru, acolo unde mergem cel mai mult spre suprafaţa organismului nostru, avem de-a face cu *stilul liric*. Aici trebuie să exersăm *sunetele labiale*; aici vibrează eul nostru, eul nostru care se dăruieşte lumii exterioare. Încercaţi să percepeţi în consoanele *p b w* faptul că întreaga noastră fiinţă umană tinde să se îndrepte spre suprafaţa corpului. Dacă-l rostiţi tocmai pe *w*, acel *w* la care omul merge atât de mult spre suprafaţa corpului său, încât nu mai ajunge să-şi închidă buzele, ca în celelalte cazuri, ci lasă o deschizătură între buze, veţi percepe o vibraţie şi-l veţi simţi pe *w* pe întreaga suprafaţă a corpului. Dacă cineva vrea să introducă, într-un loc oarecare al operei sale, ceva care să-i facă pe auditori să simtă că li se face piele de găină pe spate, va fi bine dacă el va îngrămădi acolo mulţi *w*. La *p b m* aveţi o atingere a buzelor, la *w* – doar o deschizătură.

Se poate spune, iarăşi: în contextul limbii germane se pot spune atât de multe despre valorile sunetelor. În cazul unor cuvinte cum este „warm” /cald/ – comparaţi cu limbile romanice – veţi putea sesiza faptul că sufletul trăieşte realmente lăuntric ceea ce trăieşte în cuvânt. În limbile romanice este exprimată de fapt acţiunea exercitată de lumea exterioară asupra omului, atunci când lui începe să-i fie cald. În limba germană este exprimată trăirea interioară, de aceea: *w*, care se revarsă în afară, *a*; apoi *r*, ceea ce se mişcă mereu mai departe, iar la urmă *m*,

sunetul labial, care ne spune că devenim conştienţi de ceea ce trăieşte în cuvânt.

Limba germană e o limbă sufletească. De aceea este păcat s-o vieţuim numai aşa cum vieţuim limbile apusene. Acestea sunt numai nişte veşminte ale omului; limba germană, mai ales când e sesizată pe treptele unde ea este încă dialect, este întru totul o limbă a trăirii. Este bine, de aceea, dacă vrem să progresăm în domeniul recitării, să ne deprindem auzul să perceapă ceea ce zace în dialect. În partea de sud a Germaniei există un cuvânt care desemnează fulgerul ce se vede făcând zigzaguri în depărtare (nu fulguraţii fără trăsnete).

Aceşti oameni vieţuiesc în cuvântul „Himmlitzer" fulgerul cu triplul său zigzag, nu doar în viteza cu care străbate cerul.

Trebuie să studiaţi, deci:

stilul liric exersând consoanele labiale,

stilul dramatic exersând consoanele linguale,

tilul epic exersând consoanele palatale.

Dacă în cazul unui pasaj oarecare simţiţi că el are o tentă dramatică, subliniaţi sunetele linguale şi scoateţi-le în evidenţă în mod deosebit când recitaţi.

Vă recomand aici un alt exerciţiu. Să presupunem că aţi avut de-a face cu un om plicticos. Vă amintiţi spusele sale, subliniaţi în gând consoanele linguale, le scoateţi în evidenţă cu glas tare – bineînţeles, nu când el este de faţă – şi veţi găsi spusele sale extrem de interesante şi dramatice. Tot aşa este când vedeţi o frază nemaipomenit de plicticoasă într-un tratat de filosofie şi scoateţi în evidenţă consoanele labiale; în acest caz, fraza va lua un caracter liric.

E foarte bine să fiţi atenţi la asemenea lucruri şi să exersaţi câteodată lucruri care, independent de sens, ne fac să traversăm organismul vorbirii. De exemplu:

Bei meiner Waffe
Sie Vieh schieden
Nur erlag Inger ich

Aici porniţi de la buze şi vă deschideţi larg înaintând spre partea posterioară *f s v sch d*; foarte în spate: nur erlag Inger ich. În cazul unor asemenea exerciţii, veţi observa că *r* are o întreită înfăţişare şi că trebuie exersat aşa.

*

Dacă, exersând o dată zdravăn, faceţi în aşa fel încât consoanele să acţioneze în dvs., veţi reuşi, în cele din urmă, să aduceţi întregul organism uman al vorbirii la configuraţia sa justă. Şi atunci, bineînţeles, nu puteţi afla imediat sensul vorbirii, pentru că sensul e prezent în vorbire numai în al doilea rând. Ca să înţelegeţi mai bine la ce mă refer aici, vom lua un exemplu din limbile primitive, care par că nu au altceva decât un fel de presimţiri ale sensului. Aici e prezent efortul de a lăsa curentul vorbirii să curgă încotro vrea el. Există apoi şi străduinţa poetului, care tinde, în fond, să elibereze curentul vorbirii din captivitatea a ceea ce este abstract.

Bei meiner Waffe
Sie Vieh schieden
Nur erlag Inger ich

Rostind acest text, veţi observa că începeţi să vorbiţi în partea anterioară, în regiunea buzelor; aici vocalele nu au nici o importanţă, sunt prezente numai ca să „dea volum".

În exterior, rezonanţa e transformată în val ce stă pe loc şi se întoarce în el însuşi.

În acest fel, mergeţi de la modelarea buzelor la stăpânirea asupra dinţilor şi de aici mai departe, la modelarea limbii şi a cerului gurii. Aţi păşit, deci, din faţă spre spate.

Dacă faceţi exerciţiul următor:

Ich ringe Groll

Rind war beim Baum

povestea este astfel încât atunci când spun: ich ringe Gro ..., mă aflu în cerul gurii, la oll Rind ..., mă aflu pe limbă, la: war beim Baum ... ,sunt în buze.

Aţi mers aici din spate spre faţă.

O dată mă întorc la mine, altă dată ies afară din mine.

Aşadar aici consoanele sunt ordonate în aşa fel încât dvs. puteţi urmări cu modelarea vorbirii direcţia din faţă spre spate şi iarăşi din spate în faţă.

În exemplul meu găsiţi imediat respectarea mersului din faţă spre spate.

Cu excepţia zonei consoanelor dentale, aveţi pretutindeni *r* şi la urmă, în regiunea palatală, iarăşi *r*. Pentru că există trei feluri de *r*: un *r* labial, un *r* lingual, un *r* palatal.

Dacă faceţi asemenea exerciţii, veţi fi stimulaţi de la sine să-i daţi lui *r* coloritul corespunzător. Vedeţi de aici că *r* are un alt caracter decât celelalte consoane.

În *r*, omul devine extrem de sălbatic, îşi iese din sine; *r* poate să se rostogolească peste tot; când rostim *r*, suntem întotdeauna afară din noi înşine, în timp ce la *h* şi *ch* încă rămânem cu totul în noi înşine. Chiar şi în cazul dăruirii, la *ch*. La *h*, noi reintroducem organismul astral cu totul în organismul vorbirii, ca în cazul vocalelor.

Dacă suntem atenţi la aceste lucruri şi le exersăm, putem constata că sensul se introduce în vorbire prin faptul că, aş zice, sărim.

Când nu respectăm mersul care e condiţionat de organismul nostru, în vorbire se introduce un sens.

Ich ringe gross Schaf

Voll Rind nieder beim Weih



Dintr-un caiet de notiţe al lui Rudolf Steiner

| | |
|---|---|
| Ich ringe . . . . . | din cerul gurii |
| gross Schaf . . . . . | spre dinţi, omiţând limba |
| voll Rind nieder . . . . . | înapoi la limbă |
| beim Weih . . . . . | apropii iarăşi buzele |

Aşadar, curba următoare (vezi desenul)

E ceea ce introduce treptat un sens în vorbire. Prin asemenea exerciţii ne antrenăm.

Poetul se întoarce la ceea ce mai vor încă organele vorbirii. De exemplu:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt

Înaintând de la limbă la dinţi, la buze, înapoi la limbă, la dinţi, limbă, iarăşi buze, înapoi la dinţi, înapoi la limbă, un mic pas înainte, reîncepem.

Într-un anumit sens, poetul caută să folosească mişcarea existentă în organele vorbirii. Sunt luate întâi nişte mişcări mai pline, apoi unele mai scurte. Prin complicarea curbelor, sub care se află apoi elementul muzical al vorbirii, dur, şi, de asemenea, cel al imaginii, ia naştere sensul, care se îndepărtează din ce în ce mai mult de elementul muzical.

Să urmărim din punctul de vedere al modelării vorbirii – nu dintr-un punct de vedere mistic – scena din lumea spirituală.*

Am încercat acolo următorul lucru: erglizernd – klingen, erklingend – glitzern /prinzând să licărească – a suna, prinzând să sune – a licări/, sunetele palatale *g* şi *k*, sunetul lingual *l*; mergând mereu de la cerul gurii spre limbă şi iarăşi înapoi, de la limbă spre cerul gurii. Această sferă, unică în felul ei, acţionează în cadrul vorbirii datorită faptului că se reînchide mereu. Prin acest proces de modelare se justifică sensul.

Când e vorba de o creaţie poetică, trebuie să ne cerem mereu scuze, pentru că în ea există un „sens", şi recitatorul trebuie să-şi ceară scuze prin modelarea vorbirii. Acestea sunt regulile comportamentului cuviincios al omului faţă de Cosmos.

*

Exerciţiul următor ne poate ajuta să facem trecerea spre vorbirea dramatică. Am studiat în orele precedente felul cum acţionează consoanele asupra organismului vorbirii, antrenându-l. Recitatorul trebuie să observe la sine însuşi, în mod conştient, ce anume se petrece în el

când rostește sunete labiale, linguale, dentale și palatale și apoi el ar trebui să transforme ceea ce se petrece astfel, în dispoziție sufletească. În același fel ne pregătim, din punctul de vedere al vorbirii, dispoziția sufletească pentru recitare și declamație. Dacă vă căutați un text care vă dă prilejul de a vă folosi mult buzele, un text care folosește multe labiale, prin aceasta vă cuceriți posibilitatea de a crea o dispoziție lirică. Chiar și în cazul așa-numitei poezii lirice obiective, de exemplu, pe care o întâlnim adeseori la Goethe și al cărei maestru a fost, în mod deosebit, Martin Greif, prin dispoziția ce ia naștere prin folosirea consoanelor labiale, veți dobândi și dispoziția justă pentru a vorbi în public.

Ce este lirica obiectivă? E aproape descriere, și totuși e lirică. O creație lirică obiectivă este o creație care se apropie foarte mult de descriere, în care poetul nu se străduie foarte mult să stoarcă ceva din el însuși, ci în care, în mod absolut liric, din suflet țâșnește ceva de felul poeziei „Wanderers Nachtlied" de Goethe: Über allen Gipfeln ist Ruh.

De astă-dată, întregul sentiment a fost proiectat într-o descriere și recităm cel mai bine o asemenea poezie dacă vorbim în așa fel încât în vorbirea noastră domnește în mod special dispoziția creată de consoanele labiale. – Nu degeaba cuvântul Liebe /iubire/ conține o consoană lingual și una labială. Chiar dacă studiați iubirea ceva mai aspră pe care o are latinul – amor -, și acolo aveți o consoană labială, pe *m*, iar *r* trebuie să rămână în acest caz consoană labială, dacă e să rămână, cu îndreptățire, lăuntrică.

Veți putea exersa și o altă dispoziție sufletească, dacă sunteți atenți la întregul joc ce se desfășoară între

limbă şi celelalte organe. În acest fel ne transpunem în dispoziţia creaţiei dramatice.

Dacă încercaţi să pregătiţi dispoziţia sufletească exersând consoane palatale, veţi ajunge la dispoziţia epică, în cazul căreia omul trebuie să fi mistuit deja ceea ce are de prezentat.

Aşa că va fi necesar să vă căutaţi:

un text bogat în labiale, pentru pregătirea dispoziţiei lirice, un text bogat în linguale, pentru pregătirea dispoziţiei dramatice, un text bogat în palatale, pentru pregătirea dispoziţiei epice.

Este, într-adevăr, aşa: buzele alungă afară – dar în mod absolut conştient – fiinţa cea mai lăuntrică a omului, organismul astral pluteşte pe buze şi numai în acest fel poate fi suportat faptul că este exprimată fiinţa umană cea mai lăuntrică.

Limba, dimpotrivă, e un organ sufletesc tactil şi chiar din punct de vedere fiziologic e adevărat următorul lucru: Când stăm de vorbă cu doi sau trei oameni, simţim pe limbă dacă respectivul ne ceartă sau ne laudă sau ne dojeneşte şi simţim nevoia să spunem imediat ceva, ca reacţie – şi tocmai acest lucru ţine de dispoziţia dramatică.

În special la epică este interesant să vezi cum, ca să ne iasă dispoziţia epică, trebuie să fi mistuit conţinutul şi chiar şi ceea ce trebuie să spunem pornind de la limbă, ceea ce avem de rostit înspre cerul gurii.

Tot aşa, consoanele labiale care, în cazul poeziei lirice, năvălesc afară, dacă e vorba de o creaţie epică trebuie rostite în aşa fel încât să se întoarcă în trup; ca şi cum v-aţi imagina că interiorul omului ar fi ceva exterior şi dvs. vorbiţi spre interiorul dvs.

De exemplu:

Es stand in alten Zeiten ein Schloss so hoch und hehr…

Ar trebui să avem aici întotdeauna dispoziţia: trebuie să-mi retrag buzele.

Iar dacă declamaţi, din acest punct de vedere, „Das Lied von dem braven Mann”, veţi vedea că sunteţi tentaţi să vă ţuguiaţi buzele la:

Hoch klingt das Lied vom braven Mann.
Wie Orgelton und Glockenklang.
Wer hohen Muts sich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold den lohnt Gesang.
Gottlob! daß ich singen und preisen kann,
Zu singen und preisen den braven Mann.

Iar acolo unde sunt rostite texte epice, veţi încerca să vă retrageţi buzele:

Der Tauwind kam vom Mittagsmeer
Und schnob durch Welschland trüb und feucht;
Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wenn der Wolf *die* Herde scheucht.
Er fegte die Felder, zerbrach den Forst;
Auf Seen und Strömen das Grundeis borst.

În rest, vă dau sfatul următor: Renunţaţi la stilul de a striga ca în piaţa mare, când recitaţi baladele lui Bürger, renunţaţi la lirica proastă şi rămâneţi la epica de bună calitate.*

* Într-o carte folosită de Rudolf Steiner, Declamatorium, o colecţie-model de recitare a unor creaţii poetice serioase şi vesele din literatura universală, editată de Maximilian Bern în Ed.Reclam, au fost tăiate de el, din acest motiv,strofele: întâia, a noua, a unsprezecea şi ultima, a douăzecea.

*****

Înainte de a ne putea prelucra vocea pentru o activitate dramatică deplină, trebuie să învățăm s-o folosim în mod şi mai conştient. De aceea, după ce am antrenat prin sunete însuşi curentul vorbirii, aş dori să vă aduc în situaţia de a simţi sunetele într-un mod şi mai conştient. Trebuie să reflectaţi la faptul că sunetele se mişcă între *a* şi *u*. De ce? Când îl rostiţi pe *a* aşa cum trebuie – el este, aş zice, sunetul originar -, trebuie să deschideţi cel mai larg glota în partea posterioară. Mişcarea lui *a* este cea căreia în lumea exterioară îi corespund cel mai mult culorile deschise. Şi la vederea culorilor deschise omul e cel mai mult tentat să-şi deschidă gura. La statuile greceşti veţi vedea adeseori o gură uşor deschisă – grecii găseau că asta e frumos -, din cauză că în vremurile vechi grecii încă nu vedeau albastrul – culorile mai închise – aşa cum le vedem noi astăzi. Grecii vedeau cerul în culoarea verzui – deci, de o nuanţă mai deschisă -, de aici provine uşoara deschidere a gurii.

Iar sunetul la care gura şi deschizătura dintre dinţi sunt cel mai mult închise, în aşa fel încât buza se ţuguiază şi în acest fel sunetul e împiedicat să iasă, este *u*. Între aceste două extreme se situează celelalte sunete.

Grecii l-au rostit cel mai bine pe *a*, cel mai rău pe *u*. Omenirea a învăţat să-l rostească pe *u* de-abia când a mai progresat în evoluţia ei. Dacă vă ţineţi mai puţin deschise cele două şiruri de dinţi, şi faceţi cavitatea bucală ceva mai mică decât în cazul lui *a*, atunci îl rostiţi pe *e*. – Dacă faceţi deschizătura gurii şi mai mică decât la *e* şi vă apropiaţi buzele şi mai mult, îl obţineţi pe *i*. – Dacă treceţi la *o*, trebuie să vă apropiaţi buzele, trebuie să vă ţuguiaţi buzele. Faceţi din buzele dvs. un cerc, prin faptul că le ţuguiaţi. – La *u*, buzele sunt închise cel mai mult.

Dacă rostiţi, de exemplu:

Lalle im Oststurm

înaintaţi de la cea mai mare deschidere a gurii până la cea mai puternică ţuguiere a buzelor, în faţă. E ciudat: dacă priviţi vocalele în acest fel, veţi constata că *i* este vocala cea mai labilă, că *a* şi *u* pot fi formate în modul cel mai decis, mai uşor. De aceea, copilul învaţă să spună mai întâi *a*, apoi *u*, apoi *i*. El spune la urmă de tot *i*, din cauză că aceasta e vocala cea mai artificială, care stă la mijloc, între deschiderea gurii şi ţuguierea buzelor; *i* este configurat şi plastic. Vorbitorul ar trebui să conteze mult pe aceste lucruri, să devină conştient de poziţii.

Subliniez că unora le va fi greu să rostească vocalele alterate (cu Umlaut – n. trad.) în nuanţa potrivită. Următoarea asociere de sunete, dacă este folosită ca exerciţiu, poate fi de mare ajutor:

Lalle im Ost

Gänöbü

Uf

*

Am spus deja că modelarea sunetelor influenţează chiar dispoziţia sufletească a creaţiilor epice, dramatice şi lirice. De la vorbirea însăşi avem de învăţat legătura dintre ceea ce rostim şi ceea ce acţionează în om ca activitate mecanic-dinamică. N-ar trebui să se întâmple niciodată ca cineva să pornească de la aspectul mecanic.

Ar trebui să avem încredere în propriul nostru organism şi să-i lăsăm lui sarcina de a lua poziţiile juste, în contact cu vorbirea justă, pentru ca el să se orienteze în aşa fel încât să ducă la vorbirea justă, ca atunci când se manifestă forţele de creştere, când încă nu e deranjat prin intervenţii din exterior. În perioada în care nu poate gândi, organismul se pregăteşte în mod excelent din punct

de vedere fizic. L-am deranja extrem de mult dacă i-am ţine conferinţe despre felul cum trebuie să-şi aşeze, de exemplu, lobul urechii etc., ca să audă corect. Ar trebui s-o pornim pe un drum care e deja prefigurat de natura umană. Vorbirea îşi are propriul ei geniu. Dar noi trebuie să devenim conştienţi de lucruri conform cu gradul de evoluţie a omenirii.

E bine dacă ne dăm seama cum trebuie să tratăm deosebirile dintre sunetele: labiale linguale palatale, şi dacă urmărim drumul pe care trebuie să-l parcurgem în organism. În primă instanţă, ar trebui să exersăm asemenea lucruri pe baza unui mers cât mai regulat. Vă voi da aici nişte exerciţii a căror importanţă o voi explica mai târziu. Exersatul trebuie să devină ceva asemănător cu vorbitul pe o treaptă inferioară, în dialectele populare.

Bei seiner Gartentüre saß er
Er hat dir greaten
Befolge nur aufs beste
Recht vom Herzen gut
Sowie du nur gerade vermagst
Rechten Rat

Dacă veţi încerca să rostiţi acest text rotunjind plastic sunetele, dându-le o sonoritate plină, cu sentimentul şi cu simţul tactil, veţi simţi că exerciţiul poate fi rostit extraordinar de uşor în mod plin şi clar. Din cauză că atunci când urmăriţi succesiunea sunetelor sunteţi conduşi spre un mers regulat, vom lăsa deoparte, pentru început, în studiul nostru, sunetul *r*. *B* – buze, *s* – dinţi, *n* – limbă, *g* – cerul gurii, apoi, întorcându-ne de la cerul gurii spre limbă – *t*, *n* – zăbovim puţin pe limbă, *t* – la fel, sass – dinţi. Pe scurt: dacă urmărim curgerea sunetelor, regula este aceea de a parcurge mereu drumul din faţă spre spate, din spate spre faţă, printre rânduri, în

aşa fel încât să nu fie nevoie să săriţi. Mergeţi cu sunetele în mod succesiv; şi exerciţiul poate fi rostit atât de uşor pentru că nu sărim, ci ne mişcăm.

Acum, consoana *r* – presărată peste tot – sub formă de *r* labial, *r* lingual şi *r* palatal. De rostogolit, ea poate fi rostogolită pretutindeni; dar învăţăm cum poate fi rostită cel mai bine când ne aflăm tocmai la locul respectiv. – Aici consoanele *r* sunt situate pentru ca dvs. să aveţi ocazia de a le întâlni tocmai acolo unde le puteţi rosti drept *r* palatal, *r* labial şi *r* lingual. Puteţi deveni conştienţi de acest lucru prin asemenea exerciţii. Învăţaţi astfel cum sunt situate sunetele.

Consoane labiale b p m w*

Consoane dentale f * v* s sch z c

Consoane linguale n d t l

Consoane palatale g k ch şi ng

* În Conferinţa 18 din Cursul de artă dramatică, ţinut în toamna anului 1924, indicarea acestor sunete se împarte în funcţie de colaborarea dintre buza inferioară şi şirul de sus al dinţilor.

*

Acest din urmă sunet există în limba germană, chiar dacă nu este enumerat. Nu e corect să-l separăm pe *n* de *g* şi să rostim *sin-gen*, ci ele trebuie rostite una într-alta, pe jumătate *n*, pe jumătate *g*.

E bine să privim toate lucrurile din diferite direcţii. Se poate întâmpla în viaţă, de exemplu, să-i arătăm cuiva fotografia fratelui său, iar el să nu-l recunoască. Fiindcă i-aţi arătat o poziţie luată din profil, iar acest om este obişnuit să-l vadă pe fratele său en face. Unilateralitatea e întotdeauna dăunătoare. Trebuie să privim întotdeauna din diferite direcţii. Şi trebuie să faceţi acest lucru mai ales când învăţaţi să modelaţi vorbirea.

Fiţi atenţi la *a*. Copilul poate s-o facă. Deschide larg gura şi lasă curentul vorbirii să iasă afară; copilul face cu plăcere acest lucru.

Vocala *a* este cel mai puţin configurată, dar la *u* trebuie să vă ţuguiaţi buzele, nu e suficient doar să modelaţi plastic, ci cel mult să configuraţi. Celelalte vocale se situează la mijloc. Dacă modificaţi, în cazul lui *a*, procedurile simple, comprimând mai mult, îl obţineţi pe *e*; comprimând şi mai mult: *i*, iar dacă apelaţi la ajutorul buzelor şi formaţi cu ele un cerc: *o*. Dar aici încă nu e necesar să vă ţuguiaţi buzele, de-abia în cazul lui *u* trebuie s-o faceţi

A e i o u

aici aveţi o adevărată muncă de modelare plastică; *i* se află la mijloc, el are echilibrul cel mai labil.

Lalle im Oststurm

*

Este la fel de bine să cunoaştem din diferite direcţii consoanele. Le putem clasifica şi altfel, ne putem îndrepta atenţia mai întâi asupra consoanelor în cazul cărora suflăm. În geniul limbii, consoanele sunt diferite: *f* şi *s*; dvs. veţi pronunţa *ef* şi *es*, dar nu veţi spune niciodată *ek* şi *eg*, ci veţi spune *ka* şi *ge*: *k* şi *g*. De ce? Pentru că, sub influenţa geniului limbii, oamenii se obişnuiesc să rostească sunetele siflante în aşa fel încât mai întâi îşi pun vocea în mişcare şi apoi suflă.

Alături de consoanele siflante, avem consoanele explozive. În cazul lor, izbiţi cu putere. Puteţi face aici studii foarte interesante. De exemplu, germanii spun *ef = f*, grecii spun *phi = φ*. În Grecia, aceasta era o consoană explozivă; în limba germană a devenit consoană siflantă. Caracterul acestor popoare a făcut ca sunetele explozive

trecând din limba greacă în limba germană să devină siflante.

Ar trebui să ne dezvăţăm de a-l înţepeni pe *h*; el există în fiecare vocală şi o însoţeşte. Nici n-ar trebui să pronunţăm *ce – ha*, ci *ach*, fiindcă e o consoană siflantă.

Nici *esch = sch*, consoană siflantă, n-ar trebui să se pronunţe *es – ce – ha*. Oamenii se miră că nu avem un obicei rău cu *es = s*. Şi *ew* ar fi o pronunţie mai bună decât *we = w*.

Adevărate consoane explozive sunt *d = de*, *t = te*, *g = ge*, *k = ka*; dar ar trebui să spunem în loc de *en = n*; în loc de *em = m*: *me* sau *my*.

Deosebit de important este să tratăm ca pe un sunet exploziv pe *ng* = singen.

Două feluri de consoane, care au un alt caracter, sunt:

Consoana vibrantă *r*

Consoana ondulatorie *l*

Conform cu formaţia sa, *l* este un sunet ondulatoriu. Numai limba poate să facă mişcări ondulatorii. Consoana vibrantă *r* se află în toate, cu excepţia dinţilor.

*

Exemple pe baza celor spuse deja.

Rostiţi fără a vă poticni fraza următoare, în care există toate consoanele siflante:

Ach, forsche rasch;

Es schoß so scharf auf Schussweise

Pentru consoanele explozive:

Drück die Dinge, die beiden Narrenkappen Tag um Tag

Altă variantă:

Tritt die Dinge, die beiden Narrenkappen Tag um Tag

După ce am trecut în revistă diferitele sunete şi importanţa lor pentru recitare şi declamaţie, aş dori să atrag atenţia asupra faptului că pentru stilul epic trebuie să căutăm să vorbim într-un mod cât mai imaginativ. Stilul epic şi stilul liric sunt diametral opuse. Cel liric e mai mult muzical, cel epic – mai mult plastic. În cazul stilului liric, trebuie să punem în acţiune voinţa, în aerul respirator, din direcţia sentimentului. Stilul liric ia naştere – chiar dacă trebuie să folosească înălţimile sunetelor, din mari profunzimi ale fiinţei umane – prin faptul că aducem în mod foarte activ voinţa în expiraţie. Stilul epic cere să ne spunem: prin ceea ce spunem trebuie să căutăm să modelăm, golurile, pauzele, într-o măsură mai largă. Trebuie să dezvoltăm un sentiment care să ne spună când trebuie să fim tăcuţi sau liniştiţi între cuvinte, pentru a modela această linişte.

Astfel stilul liric trebuie să fie purtat de curent, pe când în cazul stilului epic trebuie, dimpotrivă, să păstrăm măsura justă. O păstrăm dacă ne pricepem să folosim în mod just inspiraţia pentru a face pauză. Aici e opoziţia. Dacă veţi face ceea ce am spus aici, veţi modela cu totul de la sine în acest fel. Veţi modela astfel dacă ţineţi seama de ceea ce v-am spus în legătură cu sunetele şi de ceea ce vă spun acuma: înainte de toate, la stilul epic, să transpunem sunetele, în formele lor modelate, în imagini.

Când modelarea sunetelor este ca în poezia „Des Sängers Fluch" /Blestemul bardului/ de Ludwig Uhland, de acolo puteţi învăţa mult.

Es stand in alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr,
Weit glänzt` es über die Lande bis an das blaue Meer.

Veţi putea să stăpâniţi stilul epic numai dacă reuşiţi să pictaţi cu sunetele şi să modelaţi pauzele în mod just. O pictură cu stil va fi realizată numai dacă cuvântul „stand"

va sta singur, dacă este exploatată la maximum vocala a şi dacă imaginea lui „stehen in alten Zeiten” /a sta în vremuri vechi/ acţionează de una singură, dacă ea e fixată.

| | |
|---|---|
| Ein Schloß – | încercaţi să-l exploataţi bine pe o, pentru rotunjirea castelului. |
| hoch und hehr – | aici urmează descrierea: mărimea sa şi felul în care face impresie |
| weit glänzt es – | încheiat, interpretat ca „hoch” und „hehr” |
| über die Lande – | iarăşi ceva de sine stătător. |

În acest fel veţi avea de modelat fracţiunile textului, pentru ca, prin modelarea sunetelor, să ia naştere imaginile.

De exemplu:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Aici vedeţi apărând aspectul emoţional de-abia la sfârşit de tot. La început aveţi, păstrându-se măsura, caracteristică a genului epic, aproape o descriere, de la „Über allen Gipfeln” până la „im Walde”; iar acum încheierea lirică:

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Dacă vreţi să simţiţi cum trebuie s-o recitaţi, vă veţi da seama: pentru primele versuri aveţi nevoie de cap, pentru ultimele versuri – de piept, şi, de fapt, de întreaga dvs. fiinţă. La ultimele versuri trebuie să modelaţi pauzele în aşa fel încât ceea ce aveţi de spus să fie atragere de atenţie asupra pauzelor. La urmă de tot intră vigoare în silabele înseşi. Ceea ce intră în considerare la stilul epic este recitarea, respectarea măsurii.

La stilul liric intră în considerare declamaţia; aici e important să se facă distincţie în mod corespunzător între sunetele înalte şi sunetele joase.

Dacă vreţi să vă deprindeţi treptat să stăpâniţi pe deplin stilul epic, puteţi exersa acest lucru cu diferite cuvinte izolate, care au o plasticitate lăuntrică:

Otto, tot, Anna, Ehe, Elle, Retter, Esse, Renner

Sunt cuvinte care, dacă le rostiţi cu întregul organism al vorbirii, au o anumită capacitate de a crea impresii plastice, pentru că pot fi rostite şi în sens invers, rămânând exact aceleaşi cuvinte.

Trebuie să devenim mai întâi conştienţi de faptul că aşa este, dar organele vorbirii simt că în acest fel cuvintele se modelează plastic. Asemenea cuvinte în cerc – sunt, de fapt, nişte bile – pot fi rostite cu mare folos. Veţi câştiga deosebit de mult dacă vă puneţi adeseori limba să vorbească plastic, rostind

Reliefpfeiler

(cuvânt sferic lung) sau următoarele propoziţii circulare:

Fröhlich verlasse uns

Verlasse fröhlich uns

Uns verlasse fröhlich

Una după alta; dacă exersaţi în cerc: în sensul arătătorului de la ceas; apoi în sens invers.

*

Există deci diferite moduri de a înfăţişa genul epic, cel liric şi cel dramatic. Reflectaţi la faptul că, în cazul creaţiei epice, cuvântul e cu totul altceva decât în cazul celei lirice sau dramatice; la o operă epică, rolul cuvântului este acela de a copia ceva; ascultătorul trebuie să-şi poată face o imagine despre ceea ce se povesteşte. Din cauză că acest lucru se realizează cu ajutorul spiritului limbii, aici trebuie să colaboreze spiritul limbii. Iar el poate să colaboreze numai în cazul în care cuvintele devin imagini, dacă ele sunt modelate din punctul de vedere al limbii în aşa fel încât să devină imagini. Să devină ca nişte imagini pe care le pictăm în spaţiu, care nu au trei dimensiuni, astfel încât creaţia epică să nu aibă trei dimensiuni sufleteşti. Cea de a treia dimensiune sufletească este voinţa; în cadrul poeziei epice, ea nu este folosită; prin urmare, putem folosi voinţa pentru a descrie, căci ea e prezentă, există în noi.

Acestea sunt bazele rostirii unor creaţii epice.

## PARTEA a II-a

Notat de Marie Steiner

DINTR-UN CAIET DE NOTIŢE AL LUI RUDOLF STEINER

1. Epic – cuvântul există pentru a *reproduce*, pentru a *copia* ceva; trebuie să-i lipsească a treia dimensiune sufletească, *voinţa*. De aceea putem folosi voinţa, adică urcuşuri şi coborâşuri, pentru a înfăţişa ceva = putem face ca vorbirea să devină plastică. *Măsură*: Recitare.

2. Liric – cuvântul există pentru a ajuta sentimentul să se reverse în afară; în poezia lirică trebuie să fie conţinută a treia dimensiune sufletească, voinţa, adică:

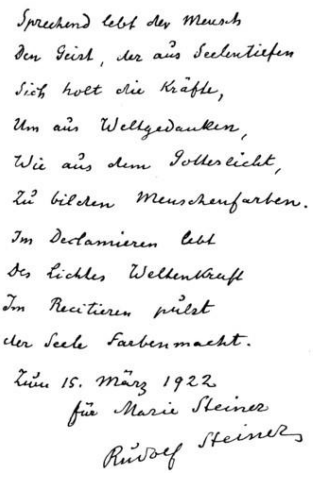
trebuie să facem în aşa fel încât vorbirea să devină muzică. *Înălţime*: Declamaţie.

3. Dramatic – muzical-plastic, aşadar, când actorul are de exprimat ceva propriu: *declamator*; când nu are de exprimat ceva propriu: *recitator*.-

Naiv: recitator, înalt
Sentimental: declamator, adânc
Caracter: recitator, adânc
Erou: declamator, înalt

*

Dintr-un caiet de notiţe al lui Rudolf Steiner:


Sprechend lebt der Mensch
den Geist, der aus Seelentiefen
sich holt die Kräfte,
um aus Weltgedanken,
wie aus dem Sonnenlicht,
zu bilden Menschenfarben.
Im Deklamieren lebt
des Lichtes Weltenkraft
im Rezitieren pulst
der Seele Farbenmacht.
Zum 15. März 1922
für Marie Steiner
Rudolf Steiner

Vorbind, omul trăieşte
Spiritul, ce din adâncuri sufleteşti
îşi scoate forţele,
Pentru ca din gânduri cosmice,
Din lumina lui Dumnezeu,
Să plăsmuiască omeneşti culori.
În declamaţie trăieşte
Puterea cosmică a luminii,
în recitare pulsează
A sufletului forţă (creatoare) de culori.

15 martie 1922
Pentru Marie Steiner
Rudolf Steiner

Esenţialul este să scoatem din om, şi în sensul mai larg al cuvântului ceea ce trăieşte drept modelare artistică a vorbirii în recitare şi declamaţie. Asupra importanţei pe care o are modelarea sunetelor ne-am lămurit deja. Dacă mergem mai departe, la adevărata declamare a creaţiilor

epice şi lirice, ne apropiem de entitatea reală a omului. Şi trebuie să ştim atunci că întreaga vorbire are loc între respiraţie şi mişcarea sângelui. Şi anume, decisiv aici e faptul că pulsaţiile sângelui bat în mod constant de patru ori în timpul unei respiraţii complete. 18 respiraţii sunt echivalente cu 72 bătăi de puls. În vorbirea normală, *o bătaie în patru părţi* a pulsului corespunde în mod exact unei singure respiraţii. Din acest raport rezultă chiar o repartizare a vocalelor şi a consoanelor. În vorbirea normală există, de altfel, de patru ori mai multe consoane decât vocale. Şi omul ar vorbi în modul cel mai firesc, mai potrivit, dacă ar respecta acest raport al elementului vocalic faţă de cel consonantic, în aşa fel încât la fiecare vocală să avem patru consoane.

Bineînţeles că nu la toate cuvintele avem acest raport; tocmai datorită faptului că nu este aşa, cuvintele îşi dobândesc nuanţele lor afective.

Dacă rostiţi cuvântul „Groll" /mânie mare/, aveţi aici un cuvânt care e rostit în modul cel mai adecvat pe bază de modelare a sunetelor. Ca să devină posibil acest lucru, consoana *l* este dublă. La majoritatea cuvintelor se accentuează respiraţia, din acest motiv, cuvintele propriu-zis adecvate pentru recitare şi declamaţie sunt cele care conţin o vocală şi trei consoane, de exemplu: „Wurm"/vierme/; „Mensch" /om/. Dacă într-un cuvânt unisilabic aveţi doar două consoane, puteţi observa că trageţi acest cuvânt din dvs. înşivă, împotriva curentului respirator. Acest fenomen dă diverselor limbi caracterul lor particular. Într-o limbă care face o puternică impresie consonantică, vorbirea însăşi conduce totul spre sânge; în cazul unei limbi care face o impresie vocalică, aceasta conduce totul spre respiraţie şi, implicit, spre reflecţie.

Înţelegerea acestui fapt este doar o bază pentru vorbirea pe scenă, care trebuie să rezulte din situaţia respectivă.

Dacă încerc să subliniez aspectul vocalic şi deci să vorbesc într-un ritm lent, mă adresez respiraţiei. Dacă accentuez în mod evident consoanele şi vorbesc repede, mă adresez sângelui. Încercaţi să vă daţi seama că prin observarea unor asemenea aspecte vorbirea dramatică se nuanţează foarte fin. În general, ceea ce este reflecţie puternică, gândire, trebuie rostit lent şi acolo trebuie să vocalizaţi, să scoateţi în evidenţă vocalele. Iar ceea ce e spus sub imperiul unor afecte, al unor emoţii, va fi rostit de dvs. repede şi aici veţi accentua aspectul consonantic. Se poate întâmpla, de asemenea, ca regula generală să se inverseze cu totul când omul îşi iese puternic din sine. Gândurile se rotesc, în general, accentuându-se aspectul vocalic, şi într-un ritm lent. Dacă vreau să dau de înţeles că cel care le exprimă suferă de un fel de fobie a ideilor, că se află mereu în afara lui, astfel încât nu el are gândurile, ci gândurile îl au pe el, voi fi obligat să trec la consonantizare şi la o vorbire rapidă. Ascultătorul e naiv, el aude ceea ce e firesc; din acest motiv, un actor care fantazează lent pe scenă, nu va satisface niciodată publicul, ci numai acela care fantazează repede.- Şi invers, când intră în considerare voinţa, afectele. Cât timp vorbesc ca om sănătos trebuie, de bine – de rău, să consonantizez; dacă sunt pe jumătate mort, ca Attinghausen, trebuie să vocalizez şi să vorbesc într-un ritm lent. Căci spectatorul naiv simte aşa cum am discutat mai înainte. – Dacă aveţi deci un tip care a trecut printr-o emoţie puternică şi dacă el vine să o relateze, în felul lui de a vorbi nu va predomina starea de stăpânire asupra a ceea ce el relatează, ci dorinţa de a relata; de aceea, va trebui ca interpretul să consonantizeze şi să vorbească

repede. Trebuie să ne fie limpede faptul că acela care ascultă se află în dispoziţia diametral opusă, chiar dacă e zguduit: el are nevoie de stăpânire de sine, ca să priceapă mai întâi despre ce este vorba; aşa că, în orice caz, el va vorbi la început lent şi accentuând vocalele. Totul va dobândi o viaţă dramatică deosebită numai dacă cel care ascultă va trece de la o vorbire lentă, vocalizantă, la consonantizare şi la vorbirea rapidă. Fiindcă astfel el arată, prin modelarea vorbirii, că i-a fost captat interesul şi că el înţelege. Dar această atitudine va mai potoli, la rândul ei, din agitaţia celui ce relatează şi de-abia a sosit; el se liniştește şi trece la vocalizare şi la o vorbire mai lentă. Şi cu aceasta – dacă observaţi totul – aveţi, în modelarea vorbirii, dialogul dramatic. Puteţi găsi aici nişte puncte de vedere rodnice în ceea ce priveşte dialogul.

Să studiem scena care precede celebrul monolog al lui Wilhelm Tell. O asemenea scenă trebuie studiată în aşa fel încât să căutaţi mereu să aflaţi cum trebuie ea nuanţată. De aceea, voi oferi mai întâi un exemplu concret, care conţine diferite nuanţe. Cel care şi-a asumat sarcina de a regiza trebuie să se străduiască să afle care sunt caracterele ce contrastează. De exemplu, Walther Fürst, Stauffacher şi Baumgarten: oameni care nu trec dincolo de o anumită limită a entuziasmului, care păstrează în lăuntrul lor entuziasmul; cel mai liniştit: Stauffacher; ceva mai focos: Baumgarten; integru mărunt: Fürst; Hedwig: foarte agitată, când are o emoţie; Attinghausen: aici trebuie să se vadă că el e pe moarte. Rudenz trebuie jucat în aşa fel încât spectatorul să-şi dea seama, totuşi, de egoismul lui şi să observe la el o uşoară tendinţă de a spune fraze goale. Melchtal: cel mai înfocat,

omul care crede până în măduva oaselor ceea ce are de spus. În acest fel se pregătește monologul lui Tell.

Vreau să vă atrag atenţia acum asupra unui soi de nuanţare, în cadrul lecturii. Ea încă n-a fost scoasă atât de mult în evidenţă, cum ar trebui să se întâmple dacă piesa se joacă pe scenă, dar noi trebuie să arătăm, în primă instanţă, cum trebuie să se întindă firele. În finalul scenei – înainte de monolog – o intensificare puternică.

| | |
|---|---|
| Tell: | liniştit – până la cuvintele „Fă-ţi socoteala ... „<br>„M-ai deprins cu lucruri uriaşe" – pauză lungă.<br>„Bieţii copilaşi"- reţinut, înfuriindu-se treptat. |

*

| | |
|---|---|
| Hedwig:* | nu numai în direcţia culmii emoţionale, ci şi în direcţia adâncului emoţional. |
| Attinghausen: | accelerând treptat, totuşi, suflând din greu, sfârşindu-se. |
| Rudenz: | trebuie să încerce să rostească vocalele mai plin, fiindcă altfel vocea se pierde în spaţiu. |
| Melchtal: | l-urile încă nu ies afară; ele susură, în loc să fie rostite în torent. |
| Tell: | „Auf diese Bank von Stein ..." /"Pe astă bancă de piatră ..."/, n-a fost încă simţit în toată fiinţa.<br>Apoi: „Ich laure auf ein edles Wild" /"pândesc un vânat de soi"/: uşoară nuanţă de ironie; trebuie realizată printr-un e mai înfundat şi mai scurt. Trebuie, de |

| | |
|---|---|
| | asemenea, ca actorii să aibă mereu reprezentarea gesturilor pe care le fac vorbind. De aceea, pauzele au fost prea scurte. |

* Scenele (act IV, scenele 2 şi 3) sunt citite de Rudolf Steiner şi alţii. Apoi Rudolf Steiner face observaţiile următoare.

Poate că aţi văzut, din toate acestea, felul cum trebuie să încercăm să modelăm vorbirea. În cazul lui Attinghausen, trebuie să reţineţi în mod foarte energic că, la sfârşit, el vorbeşte destul de repede, dar dându-şi ultima suflare.

*

Recitarea cere aproape aceleaşi lucruri ca şi cântatul la pian. Mai întâi, trebuie să cunoaştem regulile, apoi să le transformăm în obişnuinţe, în aşa fel încât ascultătorul să nu-şi dea seama că aplicăm nişte reguli. Prin faptul că le aplicăm, că modelăm în diverse feluri, se creează impresia adevărului firesc. În orice artă este aşa.

Trebuie să fim conştienţi de faptul că lipseşte al patrulea perete, că viaţa e văzută în relief. Cu aceasta are legătură stilul. De aceea nu se poate vorbi, pur şi simplu, în stil naturalist. Şi de aceea e necesar să găsiţi şi poziţii corespunzătoare reliefului. Pe scenă este imposibil să vrei să fii naturalist. Trebuie găsite poziţii – cel mult în profil de un sfert. A face asemenea lucruri – în aceasta constă arta regizorală. În timp ce vorbim, nu ne putem întoarce cu spatele la public. Scena trebuie concepută într-adevăr ca un relief al vieţii.

Trebuie apoi să ţinem minte că, în sălile mari, toate felurile de consoane sunt înţelese mai greu decât în cele mici dacă nu sunt sprijinite în suficientă măsură de

vocale. De aceea, trebuie să acordăm o atenţie deosebită acestui lucru.

Genul dramatic este, propriu-zis, o sinteză, o îmbinare între genul liric şi cel epic. Sprijinită, bineînţeles, prin interpretarea mimică nemijlocită.

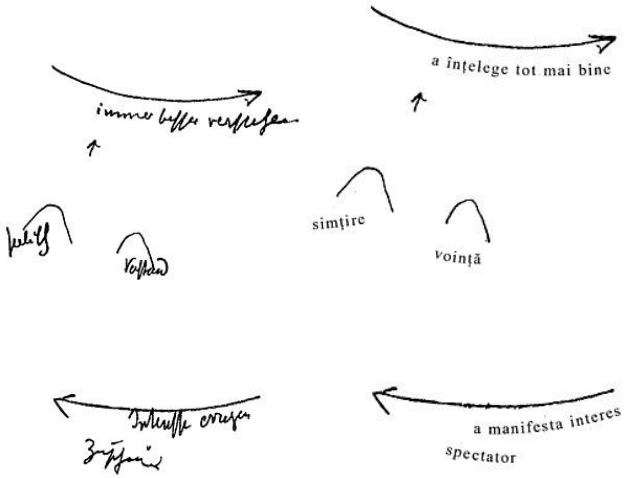
Presupuneţi că aţi recunoscut, într-o lucrare dramatică pe care o avem în faţa noastră, că un om vrea cu mult zel să comunice un lucru. În acest caz, studiaţi consoanele, lăsaţi în pace vocalele; rostiţi apăsat consoanele, şi nu prea lent. Şi atunci veţi crea în spectator, prin modul în care trataţi vorbirea, impresia următoare: aici se află un om care comunică ceva cu mult zel. Aşadar: renunţaţi la vocale, scoateţi în evidenţă consoanele şi evitaţi un ritm lent.

Să presupunem acuma că urmează să fie comunicat un conţinut plin de profunzime. Ascultătorul trebuie să aibă impresia: aici se află un om cu o gândire profundă, el ne face să devenim conştienţi de un anumit lucru. În acest caz, trebuie să scoateţi în evidenţă vocalele, să renunţaţi la consoane şi să vorbiţi într-un ritm lent. Aţi obţinut astfel, prin simplul mod de a trata vorbirea, efectul care trebuia obţinut. Tocmai dacă punem preţ pe asemenea lucruri, vom putea crea trecerile potrivite. Să presupunem că un om face o comunicare, îşi dă seama că un altul e atent, şi atunci el poate să treacă de la vorbirea consonantică rapidă la cea vocalică lentă: aşadar la început el era foarte zelos, apoi şi-a dat seama că nu e înţeles, vrea să convingă, trece la ritmul lent. – În acest fel apar nuanţele. – Or, un om cu gândire profundă spune ceva, îşi dă seama că celălalt nu-l înţelege, rămâne mut pentru o clipă, apoi trece de la ritmul lent la cel rapid. Din plăsmuirea cuvintelor şi din afect trebuie să obţinem ceea ce trebuie să simtă spectatorul. – Vă veţi da seama astfel

ce se înţelege prin modelarea vorbirii. Cel ce recită şi declamă n-ar trebui să fie atât de băgăreţ încât să vrea să acţioneze asupra spectatorilor prin propria sa viaţă afectivă. Acest lucru ţine de pregătire. Când recitaţi, trebuie să fi depăşit această fază şi să acţionaţi prin modelarea vorbirii.

Azi nu există mulţi regizori buni, cel mult unii de talia lui Reinhardt, nici mulţi recitatori buni, cel mult unii de talia lui Moissi. Dacă scena ar avea patru pereţi, s-ar putea regiza cum face Reinhardt. Dar în rest, dacă regizăm aşa, nu facem decât să ne iluzionăm publicul şi pe noi înşine. În cazul picturii, materialele nu sunt doar culoarea şi clarobscurul. Există şi suprafaţa, iar noi trebuie să simţim în dimensiunea suprafeţei. Simpla perspectivă spaţială este, de fapt, ceva de natură plastică. Când pictaţi o perspectivă spaţială, nu aveţi ceva original, ci ceva plastic. Pictura trebuie să ţină seama de suprafaţă, iar teatrul de faptul că există trei pereţi. Trebuie să avem conştienţa faptului că scena şi spectatorul constituie un întreg. Nu se poate să nu ţinem seama de spectator. Cel ce simte totalitatea a ceea ce avem în arta teatrului, trebuie să-şi spună: ce înseamnă că-l pun pe actor să păşească înaintând din fundalul scenei spre avanscenă ? E un lucru care se numără printre mijloacele artistice. Întocmai aşa cum, într-un tablou, nu putem face pete la întâmplare, nu putem face nici pe scenă mişcări la întâmplare.

INDICAŢII SCENICE Dintr-un caiet de notiţe al lui Rudolf Steiner:




De exemplu, un actor merge pe scenă din fundal spre rampă. Acest lucru ar însemna: el spune acum ceva cu un caracter intim. Cel care ascultă trebuie să fi fost plasat deja dinainte spre partea din față a scenei; cel care vorbește trebuie să facă vreo câțiva pași în față. Și atunci reiese caracterul de comunicare intimă. – Dar cum va fi exprimat caracterul unei comunicări adresate publicului larg? Un om vrea să comunice ceva unui grup de oameni, deci vrea să facă o comunicare în public. El se află într-un anumit loc; la început, va trebui să se deplaseze spre fundul scenei, cu un gest care exprimă aproximativ următoarele: copii, vreau să vă spun ceva!

Acestea sunt lucrurile care trebuie să stea în fața fanteziei noastre când e vorba de a regiza. Trebuie să posedăm tehnică, dar într-un mod uman.

Și apoi, mai departe! Aveți un personaj care are de spus ceva ce stârnește interes: va trebui să vă deplasați de la stânga spre dreapta, niciodată de la dreapta spre stânga. Dacă aveți un pasaj despre care știți: el trebuie să le intre în cap, să le incite mintea, nu un interes afectiv,

atunci va trebui să vă deplasaţi de la dreapta spre stânga. Şi anume, din cauză că ochiul stâng e mai sufletesc, iar cel drept mai intelectual.

Asemenea lucruri ţin în mod necesar de crearea unei imagini scenice adecvate şi de a da formă în mod just, în fantezie, operei de artă dramatice. Opera de artă dramatică trebuie transpusă în *situaţie*. Naturalismul n-a făcut decât să crească diletantismul. Arta e altceva decât simplele aspecte naturale din lumea senzorială. De aceea, în ceea ce priveşte gesturile, trebuie să facem doar ce este necesar. Când suntem azi în faţa unei scene, actorii îşi aprind mereu ţigări, fiindcă oamenii n-au alt sentiment decât pe acela de a imita ceea ce se întâmplă în viaţă. Dar se pune problema de a modela ceva în mod artistic. Dacă, de exemplu, un puşti face acest lucru, de aici poate rezulta o anumită nuanţă, poate fi o caracterizare. Dar în cazul oamenilor maturi, prin asta nu aflăm nimic în legătură cu caracterul lor, ca în cazul „puştiului". Se poate întâmpla ca puştiul să-şi aprindă mereu ţigări, iar în actul următor, toţi îl caută: a dispărut. A fost proiectată o lumină asupra evoluţiei în continuare a acţiunii din piesă.

Regula ar trebui să fie deci aceea de a se face numai ceea ce este necesar în desfăşurarea piesei.

Veţi fi văzut deja că în cazul recitării şi declamării esenţialul este să trăim cuvântul, sunetul. Moartea a lucrat atât de mult timp asupra culturii şi civilizaţiei umane, încât noi trebuie să considerăm că sarcina noastră arzătoare constă în a introduce din nou viaţa. A trăi sunetul nu e ceva uşor, cum veţi fi presupunând, poate. Să ne imaginăm că vreţi să trăiţi un zgomot, pornind de la simţire, că vreţi să-l faceţi să curgă prin vorbire. Ce fel de teorii găsiţi azi în legătură cu apariţia vorbirii? Există

două teorii: așa-numita teorie a lui bing-bang și așa-zisa teorie a lui wau-wau.

Teoria lui bing-bang presupune că vorbirea ne vorbește la fel ca și clopotele; vorbirea ar fi, conform cu această teorie, o misterioasă trăire-ecou a anorganicului. Iar teoria lui wau-wau pornește de la presupunerea că vorbirea este o formă mai evoluată a sunetelor existente în regnul animal.

Din aceste teorii n-a apărut aproape nimic folositor pentru modul de tratare a vorbirii, fiindcă totul s-a mișcat la nivelul gândirii intelectuale. Adevărul este că vorbirea se mișcă la nivelul emoționalității, care poate fi înțeles numai printr-o cunoaștere spiritual.

Krik Krak Kruk

Un exercițiu folositor, pentru ca să puteți reda pasajele din poezii în care există aceeași impresie afectivă ca în *krak* ori *krik* ori *kruk*.

În cazul unui monolog, vă puteți spune dacă îl trăiți în dispoziția lui *krak* ori *krik* ori *kruk*.

*Kr* – zgomot

*Krak*: ceva survenit pe neașteptate; zgomotul a ceva care troznește.

*Kruk*: ceva permanent și de mare intensitate; după un asemenea exercițiu pregătitor veți putea recita destul de bine rolul unui herald.

Dispoziția lui *krik*: pătrunzând tăios. – Dacă vreți să exprimați un lucru pe care vreți să-l băgați neapărat în capul cuiva, de exemplu, un învățător pedant.

*Krak*: Mefistofel din „Faust", Prolog în Cer: „Acum tu, Doamne, te apropii iar și vrei ..."

*Krik*: Wagner din „Faust", plimbarea de Paşti: „Cu Dumneavoastră, dom'le Doctor, o plimbare ..." sau „Ce trebuie, mărite învăţat, ..."

*Kruk*: Domnul din „Faust", Prolog în Cer: „Tu altceva nu ai să-mi povesteşti?"

Asemenea exerciţii aparent lipsite de sens sunt foarte utile din următorul motiv: sufletul e transpus mereu într-o altă modalitate de a simţi. În special în epoca noastră, când oamenii sunt atât de abstracţi, nu e uşor să-ţi însuşeşti facultatea de a trăi vorbirea. Cine mai simte, de exemplu, ce zace în cuvântul *Begeisterung* /entuziasm/? Nimeni nu se mai gândeşte la faptul că „Begeisterung" conţine cuvântul „Geist" /spirit/, că prin om trece spiritul. Azi, geniul limbii nu le mai vorbeşte oamenilor.

O viaţă infinit de bogată se exprimă prin faptul că avem *schön* /frumos/ şi *hässlich* /urât/ drept doi poli opuşi. *Schein* /aureolă, apariţie, mănunchi de raze luminoase/ e ceea ce străbate lumea cu valurile sale. Dacă e puţin tulbure, se fixează, e aureola fixată: schön.

Ceea ce-şi ţine pentru sine esenţa, ceea ce nu mi se arată, urăsc /ich hasse/: *hässlich*. Aveţi aici opoziţia.

Când vorbesc despre frumos, iubesc apariţia, o pot desemna în mod obiectiv; urâţenia mi se ascunde, n-o pot desemna în mod obiectiv, aşa că rămân subiectiv.

Cel care nu se transpune în vorbire în aşa fel încât cuvintele să înceapă să-i spună ceva, nu poate ajunge la arta recitării.

*

Geniul limbii are o conştiinţă cosmică, pe care o arată în epocile în care oamenii puteau auzi ce spune Spiritul limbii.

Luaţi ca exemplu:

*m – z – g*

| | | |
|---|---|---|
| Ştiţi că | *m* este o consoană labială<br>*z* este o consoană dentală:<br>*g* este o consoană palatală: | Mund /gură/<br>Zahn /dinte/<br>Gaume /cerul gurii/. |

Chiar şi atunci când Spiritul limbii face glume, le face corect: Maul /bot/.

N-ar trebui însă să ne fixăm asemenea lucruri sub formă de reguli abstracte, în acest caz am nimeri pe alături.

De exemplu: *w* e o consoană moale. Putem vedea bine acest lucru dacă facem exerciţiul:

Weiche wehende Winde auf Wiesenwegen

Avem aici numai consoane care se simt la ele acasă în *w*. Toate consoanele sunt case ale cercului zodiacal, toate vocalele sunt case ale planetelor. Dar dacă cineva face din aceasta o teorie, eu îi voi spune: N-ai auzit niciodată cuvântul *Wucht* /vehemenţă/? Aici *w* nu se află în propria lui casă. Dispoziţia lui *w* e învinsă. Dispoziţia moale a lui *w* a fost învârtoşată.

Wuchtig-wogt-Wirbelwind

Aşa că trebuie să ne transpunem practic în diferitele dispoziţii, în loc să emitem teorii.

Du zweifelst, du zürnest, du zerreissest zornig

Aici a fost pictat cu ajutorul sunetelor ceea ce se întâmplă, în *z(ţ)* veţi întâlni pretutindeni ceva distructiv. La asemenea pasaje, case sunt sfâşiate, dezmembrate, aruncaţi *z(ţ)*-urile în capul ascultătorului. Încercaţi să simţiţi în mod concret deosebirea, prin:

Zweifle nicht , zürne nicht, zerreisse nicht zornig

Poate fi creată, aşadar, posibilitatea de a revărsa blândeţe peste ceea ce face vorbirea. Ea poate lua un aspect foarte frumos, dacă ceea ce există în ea în mod

originar este biruit prin ceea ce sufletul îşi cucereşte de la ea.

Reflectaţi la felul cum vă transpuneţi treptat în consoana s, în propoziţia:

Sieh silberne Segel auf fließendem Wasser

şi la felul cum parcurgeţi cu vorbirea dvs. un drum întreg, când rostiţi următoarele:

Rauschende Reden rollten im Raume

Să presupunem că un om a fost la o întrunire şi vrea să exprime pe scurt cum a fost acolo. Au fost mai mulţi vorbitori, toţi erau simpatici, s-a vorbit bine, din punctul de vedere al exprimării. Totul avea ceva stimulator. El vrea să exprime faptul că acolo a fost prezentat un conţinut substanţial, apoi efectul de durată, apoi faptul că el a fost undeva unde s-au întâmplat toate acestea.

Să nuanţăm fin propoziţia. Avem mai întâi o impresie făcută

| | |
|---|---|
| Să nuanţăm fin propoziţia. Avem mai întâi o impresie făcută asupra simţurilor în: | Rauschende /vâjâietoare/ |
| apoi, elementul cumpătat: | Reden /cuvântări/, |
| impresia exercitată asupra sferei emoţionale în: | rollten /se rostogoleau/ |
| Rollen /rostogolirea/ se cristalizează (ca o coajă de ou) în: | Raume (în spaţiu). |

Apoi, totul e nuanţat, aşa cum puteţi nuanţa doar dacă vă folosiţi de percepţia nemijlocită a sunetelor.

Studiul limbii înseşi este acela care vă va conduce cel mai mult pe făgaşul just.

Observaţi cum impresia de ceva grăunţos zace deja în cuvinte cum sunt:

Grau Gries Granat Graupe

şi cum dvs. înşivă trebuie să aveţi senzaţia de grăunţos când spuneţi:

Greulich ist das

Să presupunem că vreţi să simţiţi toate câte zac în grupul de consoane spr. Veţi ajunge cel mai bine la aceasta dacă mergeţi cu vorbirea din spate spre faţă. De exemplu, la cuvinte cum sunt:

| | |
|---|---|
| Sprache /vorbire, limbaj/: | deschidem larg gura |
| Sprechen /a vorbi/ : | îngustăm puţin |
| Spritzen /a stropi, a pulveriza/: | îngustăm şi mai mult. |
| Sprossen /a creşte, a da lăstari/: | până la gură |
| Sprudeln /a ţâşni ca un izvor/: | ţuguiem apoi gura. |

Din punctul de vedere al sunetelor care le compun, toate aceste cuvinte au ceva comun, cu toate că desemnează lucruri diferite.

Ar trebui să încercaţi, de asemenea, să exersaţi poziţia, nivelul asociaţiilor de consoane, studiind diferite înălţimi, în:

Bim bam bum

E bine să exersaţi un fel de urcat al scărilor, în cuvinte ca:

Schl = Schlüpfrig schlemmen schlicken

gl = Glas gleich glotzen

Reflectaţi la deosebirea subtilă dintre

Fl = Flaum /puf/ Flocke /fulg/ Flamme /flacără/

Asociaţi în acest fel, în gândul dvs., mişcările vorbirii, pentru a rosti corect sunetele cuvântului dat. Geniul neconştientizat al limbii trebuie să facă multe

lucruri, dar dacă vrem să recităm aşa cum trebuie, e necesar să ne pregătim prin asemenea exerciţii.

*

V-am citit ieri un pasaj din piesa „Wilhelm Tell", în care Schiller arată ceea ce este caracteristic, individual-uman.

Schiller a reuşit să redea foarte bine acest lucru acolo unde îl interesa aspectul estetic, în piesa „Mireasa din Messina". Corul este ecoul trăirii a ceea ce rostim. Aici avem deci ceva estetic.

Aş vrea să vă fac atenţi la felul cum Schiller, pentru că vrea să modeleze în moduri diferite frumuseţea, esteticul, pregăteşte dialogul dintre Don Cesar şi Don Manuel. Ce fel de om e Don Cesar? Din el vorbeşte pasionalitatea, sângele. Aşadar, îi cer să vorbească repede, consonantic. – În contrast cu el, Don Manuel deţine superioritatea; îi cer să vorbească lent, vocalic.

Vreau să fie interpretată această scenă. Nu-mi va da prin minte să-l vâr pe Don Cesar într-un costum albastru, iar pe Manuel într-unul roşu, ci invers. Îl voi îmbrăca pe Cesar, care e pe cale să se tempereze, în galben; iar pe Manuel, care mai trebuie să reziste, în verde-albăstrui (albastru ar fi cel care se reţine cu totul).

| | |
|---|---|
| Cuvintele lui Cesar | sunt *galben-roşiatice* |
| Cuvintele lui Manuel | sunt de culoare *verde-albăstrui* |

Schiller pregăteşte pasajul făcând ca, în Isabella, aspectul dramatic să fie mai întâi semiliric. Ea e pe cale de a-i câştiga pe oameni. În ceea ce priveşte corul, vom proceda just numai dacă-l vom aduce într-o anumită sferă de generalitate. El ar putea să vină din aer, are ceva elementar-spiritual, fantomatic. De aceea, în cazuri speciale, câte unul va trebui să renunţe.

Isabella e în mare doliu, deci e îmbrăcată într-un costum de culoare închisă; la fel sunt şi cuvintele ei.*

* Actul I, scenele 1 – 3

Aici, poetul se află în situaţia de a nu putea să facă deloc altfel decât să modeleze vorbirea accentuând aspectul consonantic. Alexander Strakosch, cunoscutul profesor de recitare şi artist al recitării, obişnuia să spună, dacă i se cerea sfatul: „Mai mult sentiment, sentiment." El nu avea posibilitatea de a se auzi în sunete; nu-i era posibil să treacă de la abstract la concret. Era un domn drăguţ. Odată, era vorba de Hamlet. Toţi îşi spuneau părerea în legătură cu felul în care concepeau cunoscutul monolog. Când Strakosch a fost întrebat cum concepe el monologul respectiv, el a spus: „Foarte interiorizat."

Pentru a vieţui frumuseţile piesei „Mireasa din Messina", trebuie să aveţi cheia pentru înţelegerea acestei creaţii. Nu vă puteţi apropia de ea cu frazeologia care se face în jurul ei, ci trebuie să vă transpuneţi în aspectul ei plastic.

Dialog între Isabella şi Diego.

Aspectul afectiv este întotdeauna cel consonantic, care se accelerează din ce în ce mai mult.

Acum, aspectul contemplativ.

Acum corul: Exclusiv recitare, aici trebuie să dispară tot ceea ce ţine de declamaţie. Primul cor: „Dich begrüß ich in Ehrfurcht ..." /"Pe tine te salut cu-adânc respect ..."/

S-ar putea crede că primul cor ar trebui să vorbească pe un ton profund, iar al doilea pe un ton înalt. Din modelarea vorbirii, reiese contrariul.

Al doilea cor: „Mögen sie's wissen ..." /"Şi dac-aţi şti ... /, profund-afectiv. Cineva din primul cor: „Und jetzt sehen wir uns als Knechte, Untertan diesem fremden Geschlechte!" Cu totul cufundat în afect.

La celălalt, la alt membru al primului cor: „Wohl! Wir bewohnen ein glückliches Land ...", cugetarea e pătrunsă peste tot de afect. Aşadar: vocalic-consonantic, dar predomină aspectul vocalic.

*

Există o poezie în care se arată ce eroi extraordinari au existat în anumite vremuri ale Evului Mediu în sudul Rusiei. În proză, s-ar povesti că ei sunt aici şi s-ar spune numele lor. În opera poetică, efectul e creat în felul următor:

Nimeni nu-l întrece pe Ilia în inventivitate.

Nimeni nu-l întrece pe Dobrinia în forţă uriaşă.

Nimeni nu-l întrece pe Marko în îndrăzneală nebună.

Nimeni nu-l întrece pe Podok în frumuseţe.

Nimeni nu-l întrece pe Igor în politeţe.

Nimeni nu-l întrece pe Jaroslav în arta vorbirii.

Nimeni nu-l întrece pe Wladimir în putere.

Nimeni nu-l întrece pe Nichita în gingăşie.

Dvs. trebuie să vă transpuneţi deci în structura perioadei în aşa fel încât ascultătorul să vă asculte cu plăcere când enumeraţi o serie de însuşiri. Dacă rostiţi aceste cuvinte cu o rotunjire deosebită, ascultătorul primeşte ceea ce-i prezentaţi. Aici vedeţi cum cuvântul „Niemand" /Nimeni/ e repetat de opt ori; numele străine nu-l interesează pe ascultător. Sarcina care ne revine trebuie să se concentreze asupra încercării de a scoate din modelarea vorbirii acele însuşiri prin care subjugăm atenţia ascultătorului. Ascultătorul e atât de captivat de aceste însuşiri, încât, între timp, este reconfortant pentru el să audă acele cuvinte care nu-i spun nimic. Ascultătorul nu se simte deranjat prin lucruri secundare în perceperea a ceea ce constituie principalul pentru el.

Pregătindu-vă, trebuie să aveţi grijă întotdeauna ca ascultătorului să nu-i scape nimic. Trebuie să realizaţi mult prin pauze sau prin configurarea vorbirii, în sensul că renunţaţi la unele lucruri, iar pe altele le scoateţi în evidenţă.

Dacă în cazul unei perioade de felul acesteia, pe care v-am dat-o mai sus, modelaţi vorbirea în aşa fel încât să puneţi în valoare ceea ce zace în ea, prin evidenţierea însuşirilor, veţi avea un contact bun cu ascultătorii. Şi trebuie să ne asigurăm un asemenea contact. De aceea e necesar să vă dezvoltaţi facultatea de a fi propriul dvs. ascultător în faza pregătitoare; faceţi în aşa fel încât, mai târziu, spectatorul să vă asculte, pentru că v-aţi ascultat ceea ce aţi rostit dvs. înşivă. Recitarea a decăzut atât de mult, încât azi oamenilor le e greu să şi presimtă că ea este o artă.

Vorbirea s-a născut din fantezie; ea precede dezvoltarea intelectuală. Cancerul epocii noastre constă în faptul că există atât de mulţi oameni inteligenţi şi atât de puţini artişti. Arta înseamnă bucurie. Dvs. trebuie să vă cuceriţi bucuria de a recita şi declama. Nu există cuvinte urâte în sine. Dacă vă străduiţi să scrutaţi frumuseţea vorbirii, veţi avea multe de făcut şi veţi avea bucurie.

*

Participanţii rostesc exerciţiul: Lalle Lieder lieblich ... Rudolf Steiner face următoarele observaţii referitoare la aceasta:

Observaţi: fiecare consoană devine plastică de-abia când simţim că ea devine mobilă în alt fel, când se află în vecinătatea vocalelor. –

Căutaţi să trimiteţi în sus sunetul ce iese din plămâni; pentru a produce sunetul, trebuie să vă slujiţi de

ceea ce se află sus; ceea ce se află jos serveşte numai la producerea aerului, care plăsmuieşte sunetul sus. –

Vocea e puternică, dar limba încă e lipsită de flexibilitate; se aude şi vibraţia flegmei. –

De-abia când împingeţi sunetul mai mult în faţă, sunetele devin plastice. –

Sunetul încă se izbeşte de limbă, trebuie adus mai în faţă. –

Vocea încă nu se află în interiorul sunetului. –

Bine. Dar încă mai există ceva care nu degajă spaţiile dintre sunete. –

Gândul e încă prea prezent în dvs. şi nu intraţi destul de mult în sunet. –

Impresia poeziei trebuie creată prin modelarea sunetelor, nu prin conţinutul de idei. Dacă cereţi să se întâmple acest din urmă lucru, ar fi ca şi când s-ar cere ca o statuie să se deplaseze în direcţia privitorului. –

Încă puţin prea izbit. Trebuie să vă deprindeţi să formaţi sunete rotunjite, aşa cum în euritmie se fac mişcări rotunjite. –

Totul devine declamaţie de-abia când ne-am asimilat textul în întregime, când nici nu mai ne gândim la conţinut. Dacă învăţaţi o poezie pe de rost, veţi obţine doar un surogat a ceea ce trebuie să prezentaţi.

Numai ceea ce intră în noi ca de la sine, numai ceea ce s-a furişat în suflet prin cugetare asupra textului, prin trăirea lui, poate fi modelat sub formă de operă artistică. Există ceva care vă poate ajuta să înţelegeţi acest lucru.

*Încercaţi să introduceţi în sunet ceea ce aţi învăţat acum douăzeci de ani*. Veţi avea o trăire din care veţi învăţa mai mult decât dintr-o predare teoretică. –

Faceţi exerciţiul într-un ritm mai lent, pentru ca *l* să poată fi modelat. Sunetul îşi mai are încă sediul în nas. –

Răsună încă un ton aspru; într-un asemenea caz, e bine să se facă mici exerciţii de recitare după ce am consumat zahăr. –

Sunetul îşi are sediul prea departe, în jumătatea posterioară a capului. –

Material bun. Veţi realiza foarte mult, dacă vă obişnuiţi să vă transpuneţi în sunet. Dar în vălurirea mereu mai departe a sunetului dvs. mai există ceva care face impresia unei sfori; acest ceva trebuie modelat. –

Această din urmă observaţie ar fi valabilă şi aici; atâta doar că în nas mai există un sunet cântat. – Sunetul e situat prea în spate, nu în faţă. –

Sunetul e prea ascuţit; aţi putea încerca să exersaţi ceva dintr-o scenă cu Ahriman, care oferă posibilitatea de a trimite sunetele în obraz.*

* Observaţia de mai sus se referă la un personaj din dramele-misterii ale lui Rudolf Steiner: Ahriman. Pentru modelarea vorbirii necesară acestui rol, Rudolf Steiner a dat indicaţia specială despre „buzunarele obrajilor".

E nevoie de mai multă profunzime a sunetului; e ca o rezonanţă în nara dreaptă ... Când se fac rezonanţe nazale, apar unilateralităţi. –

Trebuie să învăţaţi să modulaţi mai mult sunetul, cum e studiat un a şi un o.

Ei bine, aici trebuie să ieşiţi din cadrele decadenţei; trebuie să intraţi în posesia tonului, în loc să-l trâmbiţaţi în afară aşa, lejer. –

Povestea lui Demostene trebuie luată în serios. Esenţialul este să încercaţi să combateţi piedicile pe care singuri vi le creaţi. –

Vocea se poziţionează de la sine, dacă e adusă în situaţia justă.

De exemplu, în cazul exerciţiului: *Sende aufwärts* ..., imaginaţi-vă că limba trebuie să devină un fel de barcă, de-a lungul celor şase versuri. –

Dificultăţi cu exerciţiul de respiraţie: *Erfüllung geht*..

Veţi găsi ajutor dacă veţi inversa sunetele din care sunt compuse cuvintele. De exemplu, wollen – nellow. Inversaţi şi în cazul cuvintelor care au consoană dublă sau vocală dublă: Seele – Elees.

Rostiţi cuvinte în ordinea normală a literelor şi invers: Eva – Ave. Intimitatea cuvântului Ave ia naştere de la sine dacă-l exersăm sub forma sa inversată, deci: Eva. –

Acest lucru trebuie să devină trăire: Trecerea de la gând la sunet. –

*

Cursanţii rostesc unul după altul exerciţiul pentru respiraţie: „In den unermesslich weiten Räumen ..."

Rudolf Steiner face aici următoarea remarcă:

Transpuneţi-vă în sunet. La început, luaţi cu dvs. propriul sunet în aşa fel încât totul să sune şi să vibreze o dată cu el. – Apoi exerciţiile: *Sturm-Wort rumort um Tor und Turm* ..., *Ei ist weisslich* ...

Trebuie să se rotunjească, consoanele zac ascunse în organe. –

Aici sună şi cartilagiile nazale. –

Scoateţi tremolourile. –

O să meargă; e nevoie de exerciţiu. –

Daţi afară ceea ce e aspru.-

Încă numai ton. –

Rezonanţa face tremolouri. –

Fiţi atent la ce faceţi cu respiraţia. –

Încă puţin exerciţiu. –

Bine. –

În mijloc, vocea e puţin cam strivită; trebuie să devină mai largă.

Puţin cam sus, nu-i rău. –

Transpuneţi-vă mai mult în sunete. –

Veţi câştiga mult de aici, dacă veţi încerca să încovoiaţi sunetele înfundate, fiindcă vorbirea încă nu e articulată. –

Merge. –

Şi la dvs. merge bine, dacă veţi exersa foarte des. –

Mergeţi foarte încet; obişnuiţi-vă să obţineţi un efect mai mare printr-o vorbire mai lentă. –

Sunetul trebuie să iasă din nas. –

Ceva mai înfundat. –

Căutaţi să izbiţi aerul de partea posterioară a cerului gurii. –

Rostiţi sunetul mai plin. –

Trebuie să luaţi seama la deosebirea dintre *ei* – Blei /plumb/ în gură şi *ai* – Maid /fată/ – mai jos. –

Obişnuiţi-vă ca la diftongul *ai* să rostiţi un *ai* mai deschis. –

*

Cursanţii rostesc exerciţiile:

Mäuse messen mein Essen

Lämmer leisten leises Läuten

Bei biedern Bauern bleib brav

Komm kurzer kräftiger Kerl

Dvs. trebuie să ieşiţi din dispoziţia vocalei *a*. Dvs. aţi estompat toate vocalele în această direcţie. Exersaţi cuvinte care nu conţin nici un *a*; acesta e lucrul care vă împiedică să fiţi acceptat de oameni. *A* este sunetul care le atrage cel mai mult atenţia celor din jurul nostru asupra faptului că suntem prezenţi. În *b*, dimpotrivă, zace faptul

de a ne ascunde; eu sunt în casa mea. Toate acestea sunt cuprinse în exerciţiul cu Abracadabra.-

V-aş sfătui, dacă vreţi să reuşiţi aici, să vă apăsaţi vârful nasului, şi atunci veţi realiza rotunjirea de care aveţi nevoie.-

Vă sfătuiesc să faceţi un exerciţiu rostind totul în ritm lent şi făcând între silabe mişcarea de a scuipa ceva afară. –

Vocea dvs. se poate forma, dar când exersaţi trebuie să vă comprimaţi obrajii.

Dvs. vă va ajuta exerciţiul: *Bei biedern Bauern bleib brav*. – Iar dvs., alternarea exerciţiilor: *Lämmer leisten leises Läuten* şi *Komm kurzer kräftiger Kerl*. –

Dvs.: *Mäuse messen mein Essen* şi *Komm kurzer kräftiger Kerl*. –

Toate aceste patru exerciţii unul după altul. –

Dvs. aveţi nevoie de celelalte trei, dar nu vă trebuie deloc: *Komm kurzer kräftiger Kerl.* –

V-aş sfătui să faceţi cele patru exerciţii, pe cât posibil, însoţindu-le cu gesturi, în aşa fel încât să dobândiţi forţă. –

Aici ar fi de folos primele trei exerciţii, ultimul mai puţin. Trebuie să faceţi exerciţii cu vocala *o*, fiindcă dvs. pronunţaţi *ou*.

*Lämmer leisten leises Läuten* şi *Komm kurtzer kräftiger Kerl*, alternativ. –

V-aş sfătui să exersaţi în pas alergător. –

În cazul dvs., vocea trebuie să fie împinsă în spate de către buze. –

Trebuie să se transpună în sunet, să urzească în el. –

Străduiţi-vă să vă împingeţi vocea mai înapoi şi să faceţi exerciţiile ţinându-vă mâinile în buzunarele de la pantaloni. –

Puţin mai îmbrăcat; nu sunteţi cu totul în interiorul vocii; trebuie să vă scufundaţi în ea. –

Vocea nu e rea, dar poziţia ei e mult prea sus. –

Exerciţiul lui *L*. –

în special, exerciţiul lui *B*. –

Pentru dvs., exerciţiul lui *K* ar fi o binefacere. –

*

Trebuie să mai faceţi exerciţiul: *Dumm tobt Wurm-Molch* ...

Transpare mereu un a. –

Exerciţiul luminos: *Ei ist weisslich* ... Transpare un *u*. –

La fabula cu armăsarul şi taurul: ultimele cuvinte despre armăsar să le rostiţi în partea de jos a limbii, nu cu cea de sus. –

La fabula despre privighetoare şi păun: Nu trebuie să vă răpiţi dvs. înşivă posibilitatea unei intensificări; dar tocmai asta faceţi dacă începeţi cu atâta forţă. –

E mai bine, fiindcă atunci e posibilă o intensificare şi, apoi, o scădere a intensităţii. Este articulat, dar trebuie să vă stăpâniţi mai bine vocea, nu s-o lăsaţi în voia ei, în mod arbitrar. --

E necesar să tociţi uşoara tendinţă de a cânta când vorbiţi, până când dispare.

*

Observaţie secundară: Unii oameni au obiceiul ca, după fiecare al treilea cuvânt, să facă *ă ă ă* ... Ei au o corporalitate dură. Un om cu corporalitatea dură nu va putea să recite niciodată ca unul cu corporalitate moale. Dar nu puteţi lua măsuri medicale în acest sens. Puteţi obţine însă totul, dacă porniţi de la sunete.

*

Cursanţii exersează tablourile 6 şi 9 din ***Încercarea sufletului***, dramă-misteriu de Rudolf Steiner.

Ţăranii pot fi caracterizaţi numai dacă se porneşte de la felul lor de a vorbi.

| | |
|---|---|
| Primul ţăran: | are de-a face cu *i*. |
| Al doilea ţăran: | *e*, *r*. – Trebuie să intre în sunet, să se deprindă cu o vorbire iscusită, prin exerciţii ale buzelor; să devină mai plastic. |
| Prima ţărancă: | *e*, *r.* – Acelaşi lucru. Ea vrea să le spună celorlalte ceva, un lucru despre care crede că doar ea îl ştie. |
| Al treilea ţăran: | sunetele palatale sunt cele principale. |
| A doua ţărancă: | să consonantizeze puternic. |
| A treia ţărancă: | pregătirea consoanelor prin exerciţiile cu *m.* |
| Al patrulea ţăran: | flăcău liberal, care e în dispoziţia lui *e* şi *i*; un domn /bărbat/ care vorbeşte cam strident. |
| Al cincilea ţăran: | vizionar: *u*, *o*. |
| A patra ţărancă: | evlavie prefăcută, trebuie să se limiteze la *e*; cam ipocrită. |
| A cincea ţărancă: | *i*; ton revoluţionar. |
| A şasea ţărancă: | s-a cufundat în mod exagerat în evlavie; să-şi acordeze vorbirea după vocalele alterate /cu Umlaut/, să orienteze tot restul în funcţie de acestea; să vorbească mai intim. |

| | |
|---|---|
| Al şaselea ţăran: | un flecar isteţ, pus pe şotii; să încerce mai ales să folosească un *e* larg. În acest caz se realizează, prin modelarea vorbirii – adică printr-un *e* larg: tendinţa spre neadevăr, spre uşoară ipocrizie. |
| Evreul: | n-ar trebui să aibă în vorbirea lui nimic naturalist, dar ceva cântat. Ca pregătire – exerciţiul lui *S*. |
| Călugărul: | ar fi bine să fie abordat cu un glas mai înfundat, apoi ar apărea gradaţiile. |
| Berta: | foarte naivă, nu sentimentală. |
| Joseph Kühne: | e prea indiferent, cu prea puţină participare interioară, nu e suficient de conturat. |
| Frau Kühne: | a fost citită într-un mod prea epic, nu suficient de dramatic. |
| Primul şi al doilea ţăran: | Interpretarea trebuie să capete viaţă. |
| A treia ţărancă: | Dacă vă transpuneţi cu gândul în situaţie, veţi vorbi din interiorul situaţiei. |
| Călugărul: | Monologul arată din ce cauză Reinecke nu poate să-l înţeleagă pe călugăr: în el e o inversare. |

*

Din drama-mister ***Păzitorul pragului*** de Rudolf Steiner se citeşte tabloul 8, scena cu cei şase cetăţeni şi cele şase cetăţene. Rudolf Steiner face următoarea remarcă: „Deja prin numele dat acestor oameni e sugerată firea lor.”

| | |
|---|---|
| Ferdinand Reinecke | Friedrich Geist |
| Michael Edelmann | Caspar Stürmer |

| | |
|---|---|
| Bernard Redlich | Georg Wahrmund |
| Franziska Demut | Marie Kühne |
| Maria Treufels | Hermine Hauser |
| Luise Fürchtegott | Katharina Ratsam |

*

Pentru consolidarea vorbirii
Wäge dein Wollen klar,
Richte dein Fühlen wahr,
Stähle dein Denken starr:
Starres Denken trägt,
Rechtes Fühlen wahrt,
Klarem Wollen folgt
Die Tat.

| | |
|---|---|
| Philia: | Ich will erfüllen mich<br>Mit klarstem Lichtessein<br>Aus Weltenweiten,<br>Ich will eratmen mir<br>Belebenden Klangesstoff<br>Aus Ätherfernen,<br>Daß dir, geliebte Schwester,<br>Das Werk gelingen kann. |
| Astrid: | Ich will verweben<br>Erstrahlend Licht<br>Mit dämpfender Finsternis,<br>Ich will verdichten<br>Das Klangesleben.<br>Es soll erglitzernd klingen,<br>Es soll erklingend glitzern,<br>Daß du, geliebte Schwester,<br>Die Seelenstrahlen lenken kannst. |
| Luna: | Ich will erwärmen Seelenstoff |

| | |
|---|---|
| | Und will erhärten Lebensäther.<br>Sie sollen sich verdichten,<br>Sie sollen sich erfühlen,<br>Und in sich selber seiend<br>Sich schaffend halten,<br>Daß du, geliebte Schwester,<br>Der suchenden Menschenseele<br>Des Wissens Sicherheit erzeugen kannst. |

| | |
|---|---|
| M | dăruirea |
| L | actul de a dărui |
| N | retragerea în sine |
| R | ceea ce este agresiv |
| S | ceea ce ucide |
| W B | a se învălui în ceva, a se înconjura cu ceva |

(Dintr-un caiet de note)

*

În timpul cursurilor de vară şi de toamnă au fost recitate, pe lângă acestea, şi poezii din volumul „Wir fanden einen Pfad" /"Găsit-am o cărare"/ de Christian Morgenstern:

Nun wohne Du darin ... de exersat:
Schwinge schwere Schwalbe (pag.63)
O, Nacht, du Sternenbronnen ... ca exerciţiu pentru o.
Schnell im schwunge schmerzlos
An Viele / An Manche / An Einige
Wer vom Ziel nicht weiss ...
Das blosse Wollen einer grossen Güte.

Pe urmă, scena din „tărâmul spiritului" (Devahan) din drama-misteriu ***Poarta iniţierii*** de Rudolf Steiner.

În încheierea consideraţiilor noastre aş dori să vă mai atrag atenţia asupra faptului că, dacă vreţi în mod

serios să vă apropiaţi de vorbire, trebuie să vedeţi în ea o *artă*, nu o simplă formă ornamentală a vorbirii de toate zilele.

Acest mod de a gândi şi simţi ar trebui să vă însufleţească, dacă practicaţi arta recitării şi declamării. Când spuneţi ceva, sub forma unei conferinţe în proză, pe oameni îi interesează conţinutul. La acesta trebuie să renunţaţi, de fapt, în cazul recitării, al vorbirii artistice, şi să aveţi grijă numai şi numai să treziţi interesul oamenilor prin felul cum recitaţi. Astfel încât ei să nu fie nevoiţi să respingă ceea ce e deja cunoscut. Din păcate, noi, ca omenire, am ajuns în situaţia că nişte comori imense de viaţă spirituală, care există, nu mai sunt deloc prezente în viaţa exterioară. Noi studiem prea mult, chiar şi când e vorba de ascultatul obişnuit, şi nu vieţuim suficient de multe, ca oameni. De aceea e necesar ca dvs. să faceţi ceva, pentru ca arta de bună calitate să le rămână oamenilor. În zilele noastre, un om de 20 de ani crede că nu mai are nevoie să lase „Iphigenia" să acţioneze asupra sa, pentru că a învăţat-o deja la şcoală. E o pierdere imensă, fiindcă anumite comori ale culturii sunt de aşa natură încât le epuizăm valoarea numai dacă le savurăm în repetate rânduri. Există azi destul de mulţi oameni care nu pot face distincţie între poeziile lui Goethe şi cele ale lui Geibel. Deşi Geibel a spus că poeziile sale vor trăi atâta vreme cât vor exista fetişcane. Cel care studiază recitarea şi declamaţia are nevoie de o judecată estetică sigură, fiindcă el trebuie să educe pe cale inconştientă. Dacă el citeşte în faţa unor spectatori poezii de Wildenbruch, de exemplu, pretinzând că acesta e un poet, judecata estetică e întunecată. De această verticalitate a coloanei vertebrale aveţi nevoie în raport cu judecăţile care nici măcar nu provin de la public. Am avea judecăţi mai bune, dacă

directorii de teatru n-ar crede că îşi pot permite să ofere publicului lucrări de valoare inferioară. Când se practică recitarea şi declamaţia, e necesar ca oamenii să lase ca artisticul să acţioneze asupra lor din diferite direcţii. Proza acţionează prin conţinut. Când recitaţi, trebuie să vă fie clar că puteţi realiza totul prin modelarea vorbirii.

## DIN CURSUL DE ARTA VORBIRII

**Haga, noiembrie 1923**
Stenograrafiat de Marie Steiner

În perioada 13 – 18 noiembrie 1923, a avut loc la Haga, cu ocazia întemeierii „Şcolii Libere", un curs de arta modelării vorbirii, ţinut de Marie Steiner. Ca întotdeauna, Rudolf Steiner a dat explicaţiile corespunzătoare diferitelor exerciţii. Celor deja cunoscute şi reproduse în volumul de faţă li s-au adăugat o serie de exerciţii esenţiale noi, pe care le reproducem în paginile ce urmează; ele ţin seama de punctul situat deosebit de jos de la care porneşte articularea sunetelor limbii olandeze.

La început, reproducem nişte notiţe din 17 noiembrie 1923, scrise de mâna lui Rudolf Steiner.

*

Oamenii de la Marea Nordului: mai mult consoane decât vocale. Evitarea vocalelor împiedică aerul rece să năvălească în plămâni.

Oamenii de la munte: consoane palatale, velare.

Ţinuturile netede: consoane labiale.

Omul cult: mai multe consoane.

Pentru a ne aduce vocea mai în faţă:

Sturm-Wort rumort um Tor und Turm

Molch-Wurm bohrt durch Tor und Turm

Dumm tobt Wurm-Molch durch Tor und Turm

Pentru a combate pronunţarea specific olandeză a lui *l*:

Walle Welle willig

Leise lispeln lumpige Lurche lustig

Consoane explozive şi consoane siflante combinate între ele: exerciţiu bun în caz că există predispoziţia spre bâlbâială sau dacă organele vorbirii sunt leneşe:

Hitzige strahlige stachelige

Sturzstränge stützen

Straff Netze nützlich als

Stramme Tatzen streng

Gefalzt

Ist strauchelnder Stern

Meister mystischer Stufen?

Stell stets ernsten Strebens

Sternstraße standhaft

Still streng stehend

Vor Stufen steten Strebens

In ständiger Stimmung.

*

Exerciţiu pentru un cursant, pentru a ajunge să vorbească mai în faţă, a cărui voce e ceva prea profundă, rămânând împotmolită în nas, la bolta palatină şi care, de aceea, răguşeşte repede:

Kurze knorrige knochige Knaben

Knicken manchem Männchen

Manchmal manchen Knorpel

*

O poezie scurtă, citită de două ori. Încercaţi să vă formaţi o judecată în legătură cu cele două feluri în care ea a fost prezentată. O dată mai vocalic: se face cald; o dată mai consonantic: se face frig. Dacă vreţi să recitaţi cu

căldură, acordaţi importanţă vocalelor; dacă vreţi să recitaţi cu răceală, acordaţi importanţă consoanelor.

Dacă vreţi să exprimaţi faptul că în ceea ce spuneţi există voinţă, luaţi în atenţie consoanele palatale; accentuaţi-le în mod deosebit, şi atunci vom crea impresia de revelare a voinţei:

Ganz kurze krumme Christbäume kann man kaufen

Dacă vreţi să exprimaţi însă sentimentul, în locul voinţei nestăvilite, luaţi în atenţie consoanele labiale. Veţi avea impresia că sentimentul curge pe buze:

Welche Bürde lebt im prüfenden Leben

La primul exerciţiu, care se referă la consoanele palatale, veţi avea ocazia să simţiţi cu călcâiele; mersul ne ajută să producem consoanele palatale. Ceea ce trăieşte pe buze, trăieşte în mâini, ceea ce porneşte din cerul gurii, trăieşte în laba piciorului.

*

Reîntoarceţi-vă mereu la cuvântul deja rostit, nuanţându-l în diferite moduri. Prin acest fel de ritm interior, care se bazează pe repetare, căutaţi nuanţele:

Weiße Helligkeit scheinet în die schwarze Finsternis
Die schwarze Finsternis ergreift die fühlende Seele
Die fühlende Seele ersehnet die weiße Helligkeit
Die weiße Helligkeit ist der wollende Seelentrieb
Der wollende Seelentrieb findet die weiße Helligkeit
In der weißen Helligkeit webet die sehnende Seele –

*

În încheierea cursului au fost exersate:

Goethe: Grenzen der Menschheit

Mörike: Nixe Binsefuß

EXERCIŢII PENTRU DEZVOLTAREA SIMŢULUI PENTRU SUNETELE VORBIRII

Lechzend lernte er erst ernste Lehren*

* Printre însemnările rămase nu s-a găsit nici un exerciţiu pentru vocala a.

Încercaţi să-l simţiţi pe *e* ca şi cum, peste tot acolo unde apare, în simţire ar fi prezentă o uimire nebuloasă.

Zierlich Ding ist nicht Wind nicht Wirrnis

– simţiţi-l pe *i* ca pe o rază de un roşu deschis-luminos care se îndreaptă în toate direcţiile.

Voll Lob zog wohl noch Gotthold fort

– simţiţi-l pe *o* ca şi cum în simţire ar fi prezentă îmbrăţişarea cuiva sau a ceva.

Und du mußt zur Ruh

trăiţi-l pe *u*, în simţire, ca pe o retragere.

*

Pentru bâlbâiţi:**

Leicht lief letztlich

Rasch rollend Rädergleich

Mein Mut machtvoll

Brause prächtig prunkend

Durch das dortige Dickicht

** Date pentru un caz specific în care au existat mişcări incorecte în diafragmă, care trebuia observate pentru a le aduce în direcţia corectă prin practică.

## ARTA RECITĂRII. EXPLICAŢII AFORISTICE ŞI NOTIŢE

Din munca Secţiei pentru Artele Vorbirii şi Artele Muzicale de la Goetheanum

ARTA RECITĂRII

Cu completări* aduse de Rudolf Steiner

*Ar trebui să se spună totuşi că, de dragul stilului, mulţi cred că oricine poate să recite fără nici o pregătire.*

* Tipărit cursiv

În ultimul timp, în multe cercuri de oameni se face simţit un interes extraordinar de puternic faţă de arta recitării. Ei încep să presimtă că aici e vorba de o artă care se cere cucerită cu multă osteneală, seriozitate şi muncă neîntreruptă, chiar şi atunci când există înzestrare naturală, pentru ca *şi aici, la fel ca în alte arte*, zeiţa să se încline spre acel om şi sărutarea nemuritoarei să-i atingă fruntea. Lumea începe să-şi dea seama – ici şi colo – că nu e suficient ca cineva să-şi strige în afară temperamentul, să-şi reverse sentimentalismul peste obiectivitatea radiantă a lumilor care există în jurul nostru. Aceste lumi sunt micşorate atunci când noi le înghesuim în strâmtoarea subiectivităţii noastre. În acest caz, noi nu redăm decât un reflex personal, dar nu strălucirea şi urzirea care le sunt proprii. În acest caz, noi exprimăm ceea ce au devenit ele în cadrul lumii noastre afective, nu însăşi fiinţa lor. O imagine de oglindă, aşadar, care a primit coloritul dispoziţiei noastre sufleteşti subiective. Avem dreptul să facem asta? Oare poetul a prins în cuvinte, a modelat în forme plastice natura şi forţele aflate în dosul ei pentru ca noi să distrugem această formă, punând în locul ei ceva personal? Nu întotdeauna ceea ce ţine de personalitate *este destul de valoros pentru a se aşeza astfel cu tot dinadinsul în prim-plan.* Din ce băltoacă tulbure ne priveşte adeseori această imagine de oglindă! Transformare jalnică, ce are loc, din păcate, mult prea des. Aici ţipă *voluptatea sufletească*, brutalitatea; isteria îşi execută dansul ei sălbatic, trivialitatea /banalitatea/ estompează pe neaşteptate întreg vuietul, spre a lâncezi, plată, într-un gol agonizant ... Dar cum ne putem apropia

de fiinţa adevărată a lucrurilor? Cum eliberăm forţele spiritului din cuvinte?

În cuvântul însuşi zac forţele care, dacă începem să le simţim din nou, aduc în faţa noastră paradisuri pierdute. *Despre Cuvânt se spune* că el a creat lumile. Întreaga putere şi importanţă a cuvântului trebuie să răsară în sufletul nostru, fiecare sunet articulat, fiecare ton, trebuie să fie recunoscut de noi în varietatea şi splendoarea sa, ele trebuie să ne străbată conştienţa, umplând-o de fiorul veneraţiei. Nu e nevoie de nici o nuanţă afectivă personală ca să exprimi faptul că Soarele străluceşte, că Luna luminează, că stelele scânteiază, că vânturile adie, că valurile tălăzuiesc. În sunetele înseşi zac forţele creatoare care, dacă suntem atenţi la ele, nu dau curs tendinţei de a exprima în locul lor atitudinea noastră faţă de Soare, Lună şi stele, ci declanşează o viaţă obiectivă. În cuvânt mai există forţă creatoare, numai că noi am pierdut cheia pentru cuvânt. Vorbirea noastră s-a uscat, multe silabe sunt eliminate, dispar cuvintele şi expresiile care exprimă realităţi spirituale, Ahriman îşi întinde mâna sa scheletică şi formează prin gura noastră, prin pana noastră de scris, nişte cuvinte şi expresii care ne împotmolesc în materie. Vedeţi cum rânjeşte printre dinţi omul cu coasa? între dinţii aceştia cuvântul e prefăcut în terci şi ca un bocet îndepărtat îşi trimite ecourile din epoci străvechi ale trecutului, sunetul pe care, salutând Soarele dimineţii, ştiinţa şi arta îl făceau să iasă din blocul de piatră.

Un simbol minunat. Odinioară, piatra era tratată în aşa fel încât omul reuşea să elibereze din ea sunetul plin de viaţă sufletească, acum omul e tratat ca şi cum ar fi un mecanism. Cele mai noi metode de dezvoltare a vorbirii îi pun chiar pe elevi să vorbească în pâlnia unui gramofon,

pentru ca, o lună mai târziu, să-şi măsoare progresul comparând ceea ce se aude din gramofon drept propria lui voce de atunci, cu vocea lui actuală. Lucrul cel mai lipsit de suflet pe care l-a produs tehnica modernă, fiindcă ea a alungat sufletul şi spiritul de acolo unde ele existau; fantoma deposedată de spirit a glasului e luată drept etalon pentru dezvoltarea glasului omenesc viu. Iar celelalte metode după care se procedează sunt la fel: fiziologic-mecanice până la rafinament, ucigând spiritul, alungând sufletul. Dacă, de exemplu, corzile vocale sunt fortificate şi consolidate prin radiaţiile Röntgen, aceasta se întâmplă cu preţul farmecului melodios al glasului şi al transparenţei sale – consecinţa este un sunet aspru, neeliberat, care dă impresia de ceva mecanic, vibraţiile apte de variate modulaţii s-au pierdut, au fost şterse luminile şi umbrele subtile.* Ca înlocuitor, trebuie să vină acum temperamentul sau plânsul sentimental. Când acestea sunt deplasate, neadecvate, nimeni nu mai ştie ce e de făcut. Avem ocazia să auzim, de exemplu, în unele teatre de prim rang, nişte Marii care, de pe soclul lor, vorbesc la fel ca nişte spălătorese când spală la troacă, atât e vorbirea lor de aspră, de nemodelată, pământească, aritmică. De la ea – de la spălătoreasă – nu putem cere altceva, căci ea plăteşte acest tribut muncii ei. Dar interpreta Mariei, cea care se situează deasupra oricărei greutăţi pământeşti, care coboară la noi din înalturi spirituale, n-ar trebui oare să găsească în registrul glasului ei alte sunete, pentru a exprima îndurare şi blândeţe cerească?

* Într-un caiet de notiţe al Mariei Steiner se găseşte următoarea îndrumare: într-o şcoală de recitare din Hamburg cursurile durează doi ani. În primul an – numai tehnică, nu e voie să se studieze nici un fel de roluri sau

poezii. E poziţionată vocea. Mai întâi – iradieri cu raze Röntgen, totul se măsoară. Dr.Steiner mi-a spus: prin asemenea iradieri, vocea devine mai sonoră, dar organele devin cartilaginoase.

Nici rezonanţa nazală, care intensifică forţa şi volumul organelor, nu poate ocoli pericolul monotoniei: sunt cu totul absente intervalele delicate, fragmentarea sunetelor, care în vorbire au nişte treceri mult mai intime decât în cazul cântului vocal, pătrimile, optimile, lipsesc cu desăvârşire. Iar când un organ educat în acest fel trebuie să vorbească moale şi estompat, constatăm că metalul vocii, format cu ajutorul rezonanţei nazale, se retrage şi se furişează ca şi cum ar merge pe labele catifelate ale unei feline. Ai sentimentul a ceva contrafăcut, lipsit de adevăr.

Şi în cazul tehnicii de antrenare a limbii se încetăţeneşte o manieră care face impresia că e ceva exterior şi neadevărat. Sunt izbitor de stridente şi abrupte trecerile de la tonul linguşitor, moale, la manifestările neaşteptate de forţă, care dau atunci impresia de brutalitate. Şi aceasta, o consecinţă a tehnicii *separate de viaţa sufletească*.

Când un organ al vorbirii ne pare, azi, deosebit de simpatic şi plin de viaţă sufletească, putem fi aproape siguri că posesorul său va spune: n-am învăţat nici o tehnică, nu am nici o pregătire, în sensul modern al cuvântului, pentru meseria de recitator.

În ultimele decenii, oamenilor le plăcea să se ducă la diferiţi cântăreţi pentru a învăţa de la ei cum să vorbească pe scenă. Aceştia declarau fără şovăire: Cine ştie să cânte, ştie şi să vorbească. Aceasta e doar o dovadă a faptului că astăzi nici nu se mai bănuie măcar ce este o vorbire artistică. Abstracţie făcând de faptul că, în trecutul cel mai

recent, cântăreţii se supuneau unui proces mecanic de cultivare a vocii şi că ei au dat la iveală nenumăratele metode de respiraţie care au dus la ruină nenumărate voci, la formarea vorbirii artistice esenţialul nu constă, ca în cazul cântului vocal, în felul cum formăm tonul, ci în modelarea sunetelor articulate. Glasul trebuie deci „poziţionat" altfel. Sau, mai degrabă, pentru modelarea vocii trebuie să se meargă pe o cu totul altă cale decât aceea pe care ne-am obişnuit s-o numim „impostarea vocii" „poziţionarea vocii". Căci noi trebuie să-i dăm frâu liber; s-o lăsăm să alerge liberă, traversând vocalele şi combinaţiile de consoane, încolo şi încoace, înainte şi înapoi. Şi să o lăsăm mereu să se transpună liber în aer, ca să capteze astfel ceea ce trăieşte şi răsună în el. Aerul răsună venind în întâmpinarea vocii, doar că trebuie să-l auzi. Curentul vocii, care străbate organele vorbirii, trebuie să modeleze ceea ce urzeşte în aer şi parcă-l aşteaptă, pentru a se putea manifesta. Dumnezeu a suflat în om suflarea vie şi de-abia prin aceasta a devenit om *pământesc*. În el există aer, o componentă a aerului ce fiinţează în lumea exterioară. Omul trebuie să lase această fiinţă de aer a sa să se reverse cât mai nestânjenită în afară, în aerul din jur, să audă, aş zice, ceea ce răsună acolo, în jurul lui, şi să capteze cele auzite, pentru a le face perceptibile şi cu urechea fizică. *Trebuie să ne formăm organele în contact cu modelarea sunetelor înseşi; nu să transformăm nişte organe poziţionate într-un fel oarecare – „normal" – în nişte tirani ai cuvântului*. Vorbirea e un dar al zeilor, fiecare sunet posedă forţe creatoare. Misiunea celui care practică arta vorbirii este aceea de a simţi spiritualitatea lor, de a le pune în cale cât mai puţine piedici – care constau în faptul că interpunem propriile noastre *trăiri personale*; de a face să se manifeste forţele

plăsmuitor-modelatoare şi a dobândi şi trezi conştienţa a ceea ce conţin părţile componente ale cuvântului pierdut, sunetele articulate: *forţă plăsmuitoare* care creează viaţă.

Au venit adeseori la mine cântăreţe care mă rugau să le sfătuiesc ce să facă împotriva mecanicii poziţionării vocii, care le îngrădea din ce în ce mai strâns. Spuneau că prin aceasta pierd viaţa existentă în artă. „Cântaţi în mască", aceasta era deviza din ultimul timp. Se obişnuia să se creeze o expresie care se suprapunea cu ceea ce era aşternut deasupra, în mod forţat, drept rezonanţă a pieptului, dar mai ales a capului. Acea expresie a feţei cu care oamenii se obişnuiseră, pentru a capta în conştienţa lor rezonanţa capului, putea fi asemănată foarte bine cu expresia „a cânta în mască". Să ne lămurim asupra a ceea ce înseamnă acest lucru: a te izola de lumea exterioară, a te închide între limitele propriei personalităţi, îndepărtându-te tot mai mult de *trăirea împreună cu lumea*, cufundându-te tot mai mult în tine însuţi. Prin urmare, arta, care există pentru a ne uni cu spiritualul veşnic, devine un mijloc prin care ne închidem şi mai adânc decât până acum între limitele strâmte ale personalităţii, în mască.

Într-un anumit punct, bineînţeles, cântul vocal şi arta vorbirii se ating, spre a se îndepărta apoi iarăşi una de alta. Azi, cântăreţul trebuie să înveţe vorbirea articulată, fiindcă el nu cântă sunete muzicale pure, ci vocale şi cuvinte, dar în sânul cuvântului el caută să *densifice sunetul articulat până ce devine ton ; pe când cel ce practică arta vorbirii trebuie să diferenţieze tonul până când el devine melodie reţinută*. Astfel, cântăreţul trebuie să parcurgă un alt drum decât recitatorul, el urzeşte în sânul tonului. Dar tonul pur se formează în gâtlej, unde se şi dizolvă. Cântăreţii neagă faptul că tonul se formează în

gâtlej. E un obicei prost, care-i împiedică să facă ceea ce face privighetoarea. Gâtlejul trebuie să ofere terenul pentru ton, în timp ce sunetul articulat se formează cu ajutorul celorlalte organe ale vorbirii. De cântat, ar trebui să se cânte tonuri, nu vocale. Sunetele articulate, de fapt, nu pot fi cântate, ele pot fi doar folosite la producerea unui ton. Idealul cântăreţului vocal constă în a estompa vorbirea şi a se transforma în privighetoare, care nu vorbeşte, ci cântă; vorbirea artistică ar trebui să constea în altceva: a stârpi tot ceea ce este privighetoare şi a lăsa ca în sunet să lucreze gestul mişcărilor. Acesta e determinat de conţinut şi de ritmul cuvintelor şi al versurilor. De aceea este adeseori atât de chinuitor să auzi o poezie cântată: conţinutul de idei densificat e şters cu totul, linia de mişcare cerută de ritmul interior e eliminată. Dar vorbirea e formată conform cu gândul şi trebuie să i se supună, pe când tonul e luat din elementul voinţă. Muzica lasă totul la nivelul sunetului; în cazul recitării, structura muzicală trebuie să se orienteze după conţinut. Dacă e să-şi aducă la îndeplinire misiunea lui spirituală, tonul ar trebui să rămână ton pur. Prin faptul că se amestecă cu un conţinut al vorbirii, că face un compromis cu acesta, el îşi falsifică , în cuvântul cântat, propria sa natură; valurile sufleteşti care se ridică prin sunetele muzicale întunecă fiinţa lui cea mai proprie, îl înstrăinează de spiritualitatea sa, îl transformă într-un transmiţător de sentimente. Cuvântul cântat oferă ocazia de a proiecta în afară, cu cea mai deplină vigoare a voinţei, toate pasiunile sufletului, fără a fi frânate de gândire; şi, în timp ce forţele de mare plasticitate ale cuvântului fac ca urâtul să apară urât, iar frumosul frumos, beţia provocată de armonia sunetelor muzicale atrag sufletul din ce în ce mai mult în vârtejul voluptăţii. O muzică de felul celei ce

ni se oferă în „Salomeea” n-a fost inspirată de muză, ci de curtezană. Ea s-a înstrăinat de sine însăşi.

Poate că, după ce a devenit conştient de forţa spirituală a vorbirii, recitatorul va putea să-i arate cântăreţului calea ce duce la biruirea măştii. Dar pentru aceasta e necesar mai întâi ca el, nestânjenit de metodele cântăreţului, să meargă pe drumul său propriu, pe care acum l-a pierdut. Acest drum nu constă în scoaterea afară, prin biciuire, a temperamentului surescitat, cu ajutorul tonului sonor. Drumul constă în modelarea vorbirii, în plăsmuirea sunetelor, în elementul imaginativ-plastic, în ceea ce este însufleţit sub formă imaginativă, *care este totodată element melodios reţinut*. Când formează sunetul, recitatorul trebuie să devină conştient de organele sale de vorbire şi să urmărească liniile de rezonanţă. Organele vorbirii nu fac decât să ofere terenul pe care pot să se formeze vibraţiile; solul de rezonanţă este în aer, în care noi trebuie să auzim sunetul *simţind* şi să-l simţim auzind. Orice căutare a rezonanţelor în nas, diafragmă, piept şi cap doar mecanicizează. A imita, a învăţa să auzim sunetul – aceasta e singura metodă justă în arta vorbirii. În vechile şcoli bune, elevii erau puşi doar să imite; fiecare trebuie să treacă prin asta, spre a-şi regăsi apoi stilul său propriu. Putem învăţa să vorbim numai dacă am învăţat să ascultăm.

Tonul este încă voinţă mută, sunetul articulat este *o sunare structurată de către gândire*. La mijloc, între acestea două, e situată euritmia. Ea este simţire care încă n-a îngheţat, ton care încă n-a devenit gând, păstrat şi reţinut în linia corporală.

Euritmia este sfera a ceea ce are loc între a vorbi şi a asculta. Ascultatul constă în reprimarea a ceea ce vrea să aibă loc ca ecou. Euritmia face să devină vizibil ceea ce

vorbitorul reprimă. Bineînţeles, trebuie să fie o ascultare pozitivă, nu una critică. Ceea ce e arătat prin euritmie este aprobarea sau acceptarea a ceea ce auzi.

Recitarea este adaptarea la forma ritmică. Dacă merge mai mult în direcţia cântului vocal, este recitativ, dacă trece mai mult în domeniul vorbirii în proză, este vorbire ritmică. În cazul unei poezii, e important, înainte de orice, să se aibă în vedere forma, iar modul just de a trata conţinutul apare atunci de la sine. În cazul prozei, trebuie să mergem mai mult în direcţia conţinutului şi să citim ritmic. Novalis are proză ritmică, la el trebuie să rostim în ritmuri diferite; şi la Hölderlin trebuie să facem concesii prozei ritmice.*

* Expunerea a rămas neterminată. În aceeaşi perioadă (1921), Marie Steiner a mai scris articolul „Contribuţii aforistice la arta recitării", care-i fusese cerut de conducerea revistei „Die Drei", Stuttgart, pentru numărul special scos cu ocazia Congresului. În perioada 28 august – 7 septembrie 1921 a avut loc la Stuttgart un congres antroposofic deschis publicului larg, pe tema „Perspectivă culturală a mişcării antroposofice". E lesne de presupus că explicaţiile reproduse aici au fost scrise mai înainte, căci ambele lucrări, care au luat naştere în colaborare cu Rudolf Steiner, prezintă multe completări esenţiale scrise de mâna lui. Poate că, având în vedere publicarea, Marie Steiner i-a dat o formă nouă, pentru a ţine seama mai mult de situaţia generală a teatrului german. Articolul „Contribuţii aforistice la arta recitării" a fost publicat în 1922 de editura „Der Kommende Tag", Stuttgart, sub formă de broşură separată, iar după lichidarea acesteia, el a fost preluat, la dorinţa expresă a lui Rudolf Steiner, în 1924, de editura Filosofic-Antroposofică din Dornach. El mai poate fi găsit în

volumul al II-lea al Operelor Complete ale Mariei Steiner: Rudolf Steiner şi artele vorbirii, Dornach 1974.

UN ARTICOL DIN ANUL 1926

Un bun şi drag prieten al meu, antroposof, pe care-l întâlnesc foarte rar, mi-a spus deja în urmă cu mulţi ani: „De ce se scriu, de fapt, poezii? Pentru a se spune în multe cuvinte ceea ce poate fi spus în câteva cuvinte"

Zguduitor! Aceste cuvinte mi-au pătruns adânc în suflet. Nu din cauza adevărului lor, ci pentru că-mi făcuseră, cu fierul roşu parcă, o gaură în suflet. Mă gândeam: „Ce au ajuns oamenii, chiar şi aceia care au găsit calea spre antroposofie?"

Poetul!* Cuvânt densificat, spirit densificat!

* În germană – der Dichter = poet, dicht = dens, verdichten = a densifica; dichten = a crea poezii. *n.trad.*

Poetul densifică în cuvânt esenţa existenţei. Ea zace în el ca şi cum ar fi concentrată într-un germene, având forţa devenirii, a ceea ce e creator /în lume/, care face să iasă din suflete o înflorire exuberantă, o autodepăşire sau creştere deasupra-ţi fecundă. Ce ar fi istoria lumii fără poezie? Ea a adunat la un loc evenimentele, sub formă de imagini, sunete şi culori, conferindu-le astfel durată; evenimentele s-ar fi risipit în vânt, dacă o forţă poetică nu le-ar fi prins în cuvânt. Aşa au odihnit ele, la fel ca piatra şlefuită în încadramentul artistic făcut de giuvaergii, refractând mii de raze, scânteind în toate felurile şi stimulând admiraţia şi uimirea altor şi altor neamuri de oameni, înflăcărându-le pentru faptă, îndemnându-le să vieţuiască şi ele ceea ce e măreţ şi vrednic de a fi luat ca model.

În acest fel a acţionat poezia, educând şi formând, întemeind culturi, stimulând culturi, iar tânăra omenire a

sorbit din nişte izvoare pline de viaţă ceea ce dădea formă sufletelor ei, ceea ce modela spiritul ei. Ea s-a ridicat asemeni unui fir de iederă, sprijinindu-se pe marile daruri ce coborau spre ea din tărâmurile zeilor şi care au fost prinse în cuvântul poeziei; faptele grosolane şi necioplite ale fiilor ei celor mai viguroşi au fost preamărite de ea şi ridicate deasupra lor înseşi; n-a mai fost nevoie decât ca ele să fie considerate nişte pietre de aducere-aminte ale spiritului epocii, pierzându-şi valoarea momentană. Aşa a fost ţesut un covor de fapte care mai încântă încă pe unii din urmaşii lor obosiţi din epoci mai recente. Cine întreabă dacă el redă nişte realităţi? El e artă, şi, prin aceasta, viaţă şi străpungător spre spirit.

Toate artele au ieşit din sânul spiritului. Imaginile tindeau să iasă în afară, ele au luat înfăţişare şi formă bidimensională, şi-au emanat parfumul sufletesc în culoare. Ceea ce era însă vorbire zeiască densificată, prinsă în cuvânt, şi-a croit drum spre mişcare, s-a revărsat în mobilitatea membrelor; microcosmosul căuta să copieze, printr-o structurare legică a posibilităţilor sale de mişcare, căile proceselor macrocosmice, ale rotirii planetelor, ale forţei de susţinere şi plutire a stelelor fixe. Aşa s-a născut dansul, şi din strălucirea lui s-a ivit o mobilitate spiritual-sufletească; din el a început să sune o cântare şi ea a devenit muzică.

Muzica năzuia însă spre formă; voia să-şi consolideze forţele ce se înalţă spre Cer, să-şi limiteze pornirea de a se extinde; şi, tatonând, şi-a căutat căile prin spaţiu, a dezlegat forţe de susţinere şi a devenit arhitectură.

Aşa s-au adunat toate artele în jurul mamei lor, poezia. Celei căreia îi datorau viaţa, i-au luat hrana.

Şi dacă am vorbi aici de retorică şi elocinţă, ba chiar şi de gramatică: ele s-au aprins în contact cu cuvântul plăsmuit în formă poetică, în contact cu vorbirea modelată.

Dar cum s-a depărtat omenirea într-o asemenea măsură de forţa ei tinerească, oare cum de a îmbătrânit atât de mult, încât nu mai simte forţele ce pulsează în ea şi o impulsionează, ale poeziei, şi nu mai ştie drumurile ce duc spre fântâna tinereţii!

Dar, bineînţeles, chiar ceea ce se numeşte azi poezie a pierdut aceste drumuri; s-a despărţit de spiritul care susţine totul, nu-l mai condensează în cuvânt; în cel mai bun caz nu este decât dorul său sufletesc după spirit; dar, de cele mai multe ori, viaţă sufletească subiectivă; şi aceasta, separată de spirit, supusă simţurilor, biciuită de cordoane nervoase sfâşiate, îşi lasă aripile să cadă tot mai jos, până când ele ajung să se târască prin noroi.

Aşa că nu trebuie să ne mirăm dacă aceste aripi obosite nu pot învinge tempoul agitat al vieţii de peste zi şi dacă, propriu-zis, nici un om nu mai citeşte azi poezii, sau, să zicem, omul cel mai „frecvent" („Omul cel mai frecvent" /germ.: „der meiste Mann"/ e o expresie pe care a creat-o un conductor de tren, care nu putea înţelege că odată Rudolf Steiner şi cu mine, după o conferinţă, am luat un tren personal de noapte. „Omul cel mai frecvent" ar fi luat, bineînţeles, acceleratul care urma să sosească peste puţin timp.) Omul cel mai frecvent nu are azi timp de poezii şi găseşte că ele sunt o joacă de-a cuvintele; din păcate, prea adeseori el are dreptate. Dar, în general, nici teosofii mai avansaţi nu aveau o părere prea bună despre poeţi şi poezii. Îmi aduc aminte că „cea mai avansată" teosoafă dintr-o anumită ţară, o englezoaică, reprezentantă în Italia a unei străvechi înţelepciuni – ea

avea misiunea de a fi „sufletul" teosofiei din acea ţară: de obicei, pe lângă reprezentanţii spiritului teosofic, care erau bărbaţi, având sarcina de a impulsiona mişcarea, exista câte un asemenea suflet, care-i trăgea pe toţi de mânecă şi era o misionară special pusă pentru acest scop – prin urmare, sufletul unei asemenea ţări străine mi-a spus, cu mina cea mai dispreţuitoare de care e capabilă o gură englezească: „Oh – poeţii!" ... Orice alte cuvinte ar fi fost de prisos; poezia fusese desfiinţată, iar eu am considerat că e inutil să fac încercarea unei treziri.

Şi totuşi, în acea ţară crease un Dante şi el reunise hora cetelor cereşti în trandafirul cerului, nu doar în imagine; nu, pe bază de cunoaştere. În el, izvorul viu s-a deschis în raze strălucitoare, înspre lumină.

Cel care ne-a adus lumina, ne-a dat şi poezia. Totuşi, era greu să se croiască în sânul societăţii un drum care să ducă la înţelegerea ei. Încuietoarea era cenuşie pe un fond cenuşiu. A fost o muncă îndelungată, răbdătoare, o luptă cu piedicile şi neînţelegerea, care izvorau, pur şi simplu, din neştiinţă. Şi cum să te miri că gângureala erotică de la răscrucea dintre veacuri nu le era pe plac bravilor căutători ai spiritului, mânaţi de câte un impas sufletesc sau de o criză a destinului. A căuta „floarea albastră" în acest codru plin de buruieni – asta nu era treaba lor.

Îmi aduc aminte ce blând au prins să strălucească ochii scrutători ai lui Rudolf Steiner când m-a întrebat odată, încă la începutul muncii noastre comune, care sunt poeţii mei preferaţi, dintre cei moderni, iar eu i-am răspuns că majoritatea nu-mi spun nimic, dar că, alegând ceva de recitat, m-aş fi întors la Jordan şi Hamerling, care în acel moment mă interesau în mod deosebit prin forţa lor epică şi prin obiectivitatea lor. El păru surprins şi se

bucură, împărtășindu-mi apoi din amintirile sale legate de acești doi oameni.

Și, de asemenea, mi-a lăsat libertatea de a face așa cum cred că e bine – și, după cum știu acum, observând totul cu interes -, în momentul în care, după o serată literară, pe care trebuia s-o dau la Berlin, în continuarea obligațiilor pe care mi le asumasem, i-am scris poetei care citise din versurile proprii că sunt foarte șocată de poeziile ei, ca și de felul cum le prezintă și că nu mă pot opri să-mi exprim părerea că țelul și sensul poeziei nu pot consta în ceea ce ea adusese drept material și mod de a citi. – Mi-a răspuns cu un aer de superioritate: „Cel ce vorbește de țel, în cazul unei creații literare, arată prin aceasta că are o legătură neagră pe ochi, care-l împiedică să vadă frumosul adevărat." În această problemă, Rudolf Steiner a avut o atitudine binevoitor-pasivă și în curând noi am căzut de acord asupra faptului că e mai bine să desființăm seratele literare, care erau în ochii lui o moștenire nefericită lăsată de Societatea Teosofică. A mai spus că o mișcare serioasă nu se înfăptuiește prin serate și că în mișcarea noastră e timpul să-și facă intrarea seriozitatea. Ei bine, totul e ce anume este creat în poezie și în ce fel coincid forma și conținutul.

Pe atunci încă nu-l cunoșteam pe Conrad Ferdinand Meyer, acest maestru al formei. Am învățat să-l prețuiesc atunci când forța plastică a euritmiei m-a obligat să dăltuiesc cuvântul în ton. Cum formau golfuri și făceau zig-zaguri și se lărgeau și se ascuțeau formațiunile sale cu formă viguroasă, la fel de conturate și de cizelate, la fel de pline de miez și puternice ca granitul, licărind ca șistul cu mică, plesnind de seve ca pășunile de pe coastele Alpilor. Se scriu atâtea în sensul că el și-ar fi luat forma de la francezi. Dar el o are de la munții săi, de la contururile lor

îndrăzneţe şi cu măduvă pietroasă, de la culmile veşnic înzăpezite şi de la lumina care este acolo, sus, care-l obligă să lepede tot ce e de prisos. Conrad Ferdinand Meyer are în el aerul pur al munţilor, mirosul de răşină aromatic al brazilor, forţa blândă a păşunilor şi vigoarea spumegândă a pârâului ce se prăvale de la munte şi adâncimea transparentă a lacului şi are mult mai mult: are urzirea vie a naturii în spiritualitatea ei elementară, el aude glasurile murmurând şi vede plăsmuirile ceţoase densificându-se şi dobândind forme şi strălucire şi culoare şi astfel în creaţia sa există substanţă şi adevăr real. Ei spun însă că a fost bolnav cu nervii, vorbesc cam ruşinaţi despre clinica psihiatrică, despre întunecarea spirituală, având în vedere importanţa sa incontestabilă. În el era ziuă, zi luminoasă, şi noaptea din jurul lui i-a împins luminozitatea înapoi, în învelişul sufletesc, şi el n-a putut să răzbată cu ea afară, până când, după 45 de ani, spiritul şi-a croit drum prin formă, prin cuvântul densificat, prin cuvântul poetic.

Din această formă de granit ţi-a sărit în întâmpinare scânteia, n-o mai simţi altfel decât ca spirit.

Cine a văzut Matterhornul într-o lumină minunată dinaintea amurgului, stând pe culmea Gornergrat? Această apocaliptică plăsmuire a naturii, care, în mod corespunzător cununii de nori şi prăbuşirii de raze care o înconjoară şi o scaldă în valurile lor, zace ca trupul culcat al unui leu, cu nişte labe gigantice, ieşite în afară, arcuite în faţa pieptului lavinei şi cu profilul ca de om în forma zigzagată a vârfului, dar şi cu elanul zborului de vultur, pe coastele coborând abrupte, vărgate cu dungi îngheţat-albăstrui ? O regăsim în îndemânarea grandioasă cu care abordează istoria şi-i dă formă în poezie ... Cuvântul e armamentul poetului. E poet acela care comprimă, aglomerează, densifică un conţinut puternic, îl densifică în

aşa fel încât cuvântul dobândeşte forţă embrionară care răsare în suflete, aduce la înflorire culturi întregi, îi stimulează pe oameni, dăruindu-le viaţă, peste sute de mii de ani.

AFORISM

Rudolf Steiner ne-a spus că vorbirea e ceva în care omul îşi percepe propria sa natură divină; prin vorbire el se ridică pe verticală, deasupra animalului. Ea îl stimulează, îl străbate cu pulsaţia forţelor ei, îi dă chipul ei. În ea trăiesc forţele care au plăsmuit cândva Cosmosul, care prin Cosmos au acţionat asupra microcosmosului „om", făcându-l după imaginea şi asemănarea lui Dumnezeu. A existat cândva o vorbire originară, care-i unea între ei pe toţi oamenii. Diferenţierea a apărut o dată cu căderea în păcat. Vorbirea a devenit factorul despărţitor, prin care oamenii nu s-au mai înţeles unii pe alţii. Pierderea legăturii unificatoare a dus la adversităţi între naţiunile separate în grupări lingvistice. Dar în sunetele articulate elementul unitar trăieşte mai departe; ele sunt aceleaşi în toate limbile, de îndată ce le reîntorci la temeiul lor originar. Şapte forţe vocalice planetare, douăsprezece puteri consonantice, corespunzând celor douăsprezece semne ale Zodiacului. În câteva limbi vechi mai întâlnim respectată cu strictețe această împărţire, de exemplu în limba finlandeză, care nu cunoaşte nici un fel de alterări vocalice prin Umlaut şi nu împarte consoanele în consoane moi şi consoane dure. Această diferenţiere este un produs târziu al transformărilor prin care trece vorbirea. Puterile revelatoare, creatoare ale vorbirii trăiesc în stelele călătoare, în stelele fixe. Forţele lor dătătoare de direcţie, plăsmuitoare de forme, sunt conţinute în sunetele vorbirii noastre. Vorbirea artistică

are misiunea de a recunoaşte aceste legi spirituale şi de a le face să se reveleze.

PENTRU ACTORI

Încă mai lipseşte şi acum trăirea nemijlocită. Totul trece încă prin reprezentare. Asta încă ne biciuieşte sentimentele; sunt obţinute astfel nişte efecte mult mai grosolane; se pierde percepţia mai subtilă, care se ridică din interior şi ar putea lua în stăpânire cuvântul în mod nemijlocit. Reflexul mort, realizat prin reprezentare, pare colţuros, parcă ar avea muchii. Cele ce au loc mai târziu trebuie să fie conţinute în cele anterioare.*

* „Cele viitoare, mai dinainte vii" – acest cuvânt al lui Goethe, din poezia „Testament", a fost un gând călăuzitor care i-a înflăcărat zilnic pe actori în munca lor.

Altfel, lipseşte necesitatea artistică. Lucrurile stau dintr-o dată, brusc, în faţa noastră, fără nici o legătură. Pe când în celălalt caz, ele se dezvoltă în mod organic, cu toate nuanţele subtile care există în formele de trecere.

Se cere, de aceea, să ne cufundăm în fiinţa lucrurilor şi să le lăsăm să devină. Trebuie să ne aţintim auzul spre ele: căci ele vorbesc. Pentru aceasta este necesar să le lăsăm adeseori să se deruleze de pe buze, cu jumătate de glas şi să le ascultăm, să ne adecvăm noi lor, nu să aruncăm între ele şi noi reprezentarea noastră.

Atunci din sunete ne vorbesc lucrurile, atunci ne inspiră, şi cuvântul potrivit, ne corectează, în cazul creaţiilor proprii.

Azi oamenii ascultă cuvintele creaţiilor poetice la fel de puţin precum ascultă, în cursul convorbirilor, spusele semenilor lor.

EXERCIȚIU PENTRU ELEVII MEI

– pentru a învăța să ne conducem respirația, ca exercițiu pentru vorbitul pe curentul respirator, în timp ce facem pași înainte și avem o privire activă. Să vorbim numai în mediul aerului. Nu sunt gânduri, nici sentimente, doar vieţuim floarea. Poate că totuși are sens să facem acest exercițiu, pentru că este imposibil să rostim așa ceva în mod sentimental.

Clematia vorbește:
Ușor se leagănă în adiere
Rotunjite în frunză cu patru foi
De un violet adânc, potirele
Zveltei clematis
De jar purpuriu străbătute;
Inima – irizând auriu.
Tremură-n vraja
Strălucinării solare
A culorilor ce le străbat,
Răsărite din delicata
Tulpină ce-n sus năzuiește
Cu putere bucuroasă de-avânt.
Lujerul lor firav
Revărsând sineitatea
În neîncetată formare
Ramificare de cinci petale –
Se cațără spre împlinire
Credincioasă legii
Iubirii ce se dăruiește,
Bunătății ce dă putere –
În sus, spre lumina
Eterului plăsmuitor.
Și iată, minunea
Ea s-a împlinit:

Fidelitatea verdelui s-a prefăcut
În gravitatea violetului !
Floarea cea mai frumoasă,
În cugetătoare frumusețe,
În sublimă severitate,
În blândă profunzime
În jos semne face
În sunete de culori bucuroase
Strălucește în focul
Divinei evlavii,
Irizează-n lumina
Venerației umane,
Vorbește de unirea
Forțelor întunericului,
A forțelor luminii –
Spre intimă legătură
A materiei pământești celei mai ușoare
Cu strălucitoare aparență;
Spre eliberator triplu acord
Al pătrunderii materiei cu forță
Al pătrunderii sufletului cu eu
Al pătrunderii eului cu Soare
– În împlinirea sinei spirituale –
Mântuind cuvântul.

DIN CAIETELE DE REGIE

Vorbirea este, ca organism luat în ansamblu, un om cu simțire deplină, am putea spune și: o întreagă adunare de zei care simt plenar.

Trebuie să ne dezvoltăm un auz intim pentru a percepe vorbirea mută; trebuie să facem vorbirea atât de obiectivă încât să vorbim pe baza a ceea ce auzim pe cale sufletească. Și atunci ajungem să trăim în interiorul

cuvintelor. Şi atunci, în întregul nostru mod de a înţelege viaţa ne ridicăm la un anumit nivel spiritual. Aceasta dă sensul modelării artistice. –

Atunci, dacă auzim cu sufletul, vom găsi cu atât mai curând înţelegerea potrivită. – O înţelegere prin imaginare, bazată pe percepţie, în locul unei înţelegeri bazate pe idei.

Ascultarea lăuntric-sufletească = un fel de intuiţie. Nu o studiere intelectuală a rolului, printr-o aşa-numită cufundare în conţinutul ei; ci personajul respectiv trebuie mai întâi *auzit*.

*

A da expresie raportului dintre om şi ambianţa sa sufletească sau concretă.

Interpretul: centrul-eu al ambianţei sale, străbătut de valurile unor forţe cosmice – şi radiind la rândul lui aceste forţe -, dar acum tincturate de o natură afectivă sau spirituală individuală, conform cu caracterul ce urmează să fie interpretat şi cu intenţiile poetului, transpuse de el în cuvânt. – Omul radiază de jur împrejurul său nişte linii de forţă eterice şi spirituale, care se ating şi se unesc cu obiectele şi cu entităţile din ambianţa sa.

A apuca: voinţa puternică de a percepe gândurile în mod energic. (Un impuls mihaelic.)

*

Când procesul divin se exprimă prin individualitatea umană – mişcarea liniară intră în densificarea eului; aşadar, respiraţie ce curge în jos – în linia tematică. De exemplu: „Animalul, planta, această natură o aveau ..."*

Când eul se dăruieşte, întorcându-se la izvorul său, el ia cu sine adâncul, dar tonul întinereşte necontenit, eul merge pe urmele tonului, pe expiraţie, în sus: „Da nimm ..." ** „Wie in lauter Helligkeit ..."

„Procesul de transpunere în ton” al eului, „procesul de transpunere în sunetele vorbirii” al eului. – Eul trebuie să dea curs acestui proces; între acestea, în pauze, forţele de impulsionare; a lăsa să fie dat noul impuls.

* Ritornel din „Eu şi tu” de Christian Morgenstern
** Imn din „Găsit-am o cărare” de Christian Morgenstern.

DIN CAIETUL DE REGIE LA „FAUST” AL MARIEI STEINER*

* Acest exemplu oferă o imagine a felului în care au fost prelucrate toate operele – ca o partitură muzicală.


Mephiſtopheles. In dieſem Sinne kannſt du's wagen.
Verbinde dich, du ſollſt, in dieſen Tagen,
Mit Freuden meine Künſte ſehn,
Ich gebe dir was noch kein Menſch geſehn.
Fauſt. Was willſt du armer Teufel geben?
Ward eines Menſchen Geiſt, in ſeinem hohen Streben,
Von deinesgleichen je gefaßt?
Doch haſt du Speiſe, die nicht ſättigt, haſt
Du rotes Gold, das ohne Raſt,
Queckſilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Bruſt
Mit Augeln ſchon dem Nachbar ſich verbindet,
Der Ehre ſchöne Götterluſt,
Die, wie ein Meteor, verſchwindet?
Zeig' mir die Frucht, die fault, eh' man ſie bricht,
Und Bäume, die ſich täglich neu begrünen!
Mephiſtopheles. Ein ſolcher Auftrag ſchreckt mich nicht,
Mit ſolchen Schätzen kann ich dienen.
Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran,
Wo wir was Guts in Ruhe ſchmauſen mögen.
Fauſt. Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So ſei es gleich um mich getan!
Kannſt du mich ſchmeichelnd je belügen
Daß ich mir ſelbſt gefallen mag,
Kannſt du mich mit Genuß betrügen,
Das ſei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!
Mephiſtopheles. Top!
Fauſt. Und Schlag auf Schlag!
Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch! du biſt ſo ſchön!
Dann magſt du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Totenglocke ſchallen,

aşa ceva nu poate fi năsocit cu mintea, aşa ceva trebuie cunoscut pe bază de trăire ... Şi el a devenit suflet viu ... Dar cum devine spirit? Prin forţa, ce s-a trezit, cea a

eului, prin sesizarea conştienţei în eu. Trebuie să fi ieşit din tine însuţi, din ceea ce-l face pe om o fiinţă izolată, închisă în sine, şi să fi intrat în acel element care-l uneşte pe om cu Universul, care-i revelează forţele propriei sale origini, ale propriei sale alcătuiri, ale propriului său ţel. Căci omul ca personalitate izolată nu ştie nimic despre ţelurile pe care i le impune omul-eu din el. El nu poate descifra decât încet şi treptat scrierea care-i impune propriul său destin.

Munca artistică ne ajută în acest sens, fiindcă arta ne revelează legile tainice ale naturii, iar legile tainice ale naturii sunt adânc ancorate în viaţa divină. Noi ne putem cufunda în ele dacă lucrăm cu ceea ce, în fiinţa noastră, s-a îndepărtat cel mai puţin de latura interioară a spiritului şi cu ceea ce mai putem atinge cu conştienţa noastră. Şi acest ceva este, în primă instanţă, respiraţia.

Să ne urmărim respiraţia; expirul ei ritmic ne conduce spre exterior, ne ia cu sine, ne pulverizează în depărtările cosmice; apoi recădem în interiorul nostru, dar prin recăderea în noi înşine, noi am luat în noi lumea obiectivă exterioară, elementul „aer" care o susţine, a cărei existenţă depinde de el şi o menţine în viaţă. În noi a intrat o părticică de lume obiectivă, ea ne-a umplut organele de simţ, s-a unit cu căldura noastră şi a devenit astfel propria noastră fiinţă, o parte a fiinţei noastre, în măsura în care ne-a dat viaţă; iese din nou afară, pentru a ne sustrage ceea ce ne-ar ucide. Iese afară şi se risipeşte din nou în depărtările cosmice. Interacţiune, tălăzuire ritmică; noi o sesizăm prin respiraţie şi ne dăm seama că nu suntem în noi dacă nu primim lumea în lăuntrul nostru, că deci existăm mai mult în lume decât în propria noastră fiinţă, decât în propriul nostru organism. Cunoaşterea acestui adevăr introduce lumină în respiraţia

noastră, lumină interioară. Lumina impregnează percepţia noastră senzorială exterioară; simţim că simţurile noastre sunt o respiraţie mai fină.

DIN CAIETELE DE NOTIŢE

Organizarea-*Eu* cântă pe minunatul instrument muzical care este organismul astral.

Cunoscând structura *vorbirii*, ajungem să cunoaştem Organizarea-Eu.

Dacă studiem *geniul vorbirii*, ajungem să cunoaştem organizarea eului.

Prin euritmia muzicală noi facem să iasă la suprafaţă acele mişcări care corespund formei organismului astral; iar prin euritmia poetică – acele forme care corespund organizării eului.

Când facem euritmie muzicală în mod fizic, noi lucrăm în mod conştient la modelarea omului sufletesc; când facem euritmie poetică în mod fizic, lucrăm la modelarea omului spiritual.

*Cunoaşterea* trebuie să se înalţe de la învăţare la activitatea de modelare plastică, la cea muzicală, la cea a vorbirii.

Dacă ne înălţăm de la regulile abstracte ale ştiinţelor naturii spre ceea ce se modelează plastic, ajungem să-l cunoaştem pe om conform cu organismul său eteric.

Dacă suntem uniţi cu cuvintele nu doar pe o cale exterioară, memorativă, ci dacă ajungem să ştim cum acţionează geniul limbii în cuvinte, atunci ajungem să cunoaştem organizarea-Eu.

Noi trebuie să dăm adevărurilor cosmice pe care le-am înţeles forma de imagini artistice. Când noţiunea e bogată în sentimente, ea poate fi transmisă pe cale artistică.

Lărgirea sufletului e ceva care are loc printr-o cunoaștere adecvată Cosmosului.

Misterele lumii trebuie să-l străbată pe om, pulsând, ca și cum el ar fi o simplă unealtă prin care acestea se exprimă.

1940

*

Cu o gândire și simțire artistică obișnuită nu ne putem apropia de lumea eterică, pentru că în cazul acestei apropieri de lumea eterică nu doar privim ceva în spațiu, ci noi percepem spațiul în așa fel încât eterul golește spațiul. Și pe urmă viețuim ceea ce e viu, prin absorbirea spațiului. Pur și simplu, trebuie să apară o cu totul altă gândire, când vrem să ne înălțăm în aceste lumi superioare.

*

Omul trebuie să se transpună în mod conștient în întreg Universul, pentru a se percepe ca ființă înzestrată cu vorbire.

El trebuie să învețe să perceapă direcțiile, înălțimile, adâncimile, ambianța de jur împrejur. Cuvântul său îl scoate mult mai departe în spațiu decât orice mișcare corporală prin care învață să simtă spațiul. În cuvântul său, el trăiește ca om aerian și străpunge astfel granițele solide ale lumii fizice.

Cum vorbește omul modern? Creierul său funcționează ca un aparat din laboratorul de fizică, el doar oglindește ceea ce există deja. Scheletul său osos ia în captivitate sunetul, îl ține strâns, îl încătușează; vorbește, de fapt, scheletul. Pentru ca în această osificare și mecanicizare să pătrundă o viață mimată, trebuie să-i fie imprimate în mod forțat sentimente. Ele sunt luate din hiperexcitarea a ceea ce ține de personalitate: în cel mai

bun caz, din sentimentalism, care însă pare întotdeauna contrafăcut. Şi, pe de altă parte, din nervozitatea care ne îndeamnă la exagerări din ce în ce mai mari şi, de dragul efectului dorit, se transformă în isterie.

Decadenţa morbidă va fi în curând ceva perimat. Ea e luată în stăpânire şi reprimată de către mecanică, pe care o putem desemna drept victorie a tehnicii asupra artei. De pe ecranul cinematografelor şi din gramofoane, ea trece în membrele şi în glasul oamenilor.

Aici ea se osifică şi-l osifică şi pe om.

Omul nu mai găseşte calea pe care poate ieşi din sine însuşi, dacă a astupat acest izvor. Izvorul reprezintă legătura sa cu lumea înconjurătoare. Aerul este afară şi este în el, aerul îi cultivă organismul, aerul devine, metamorfozat în interiorul lui, căldură, care-l interiorizează; respiraţia face din om un suflet viu şi-l face să devină conştient de legătura lui cu Cosmosul.

Dar câtă vreme vocea nu e decât ton, nearticulat sau melodios, ca la patrupede sau la păsări, ea nu poate deveni un trezitor al conştienţei. Dar devine un trezitor al conştienţei atunci când în ea se revarsă forţa vorbirii.

Forţa vorbirii e scrierea stelară a Cosmosului devenită viaţă.

Ea îşi creează o expresie a sa în om.

# II
# RUDOLF STEINER
# LIMBĂ ŞI SPIRIT AL LIMBII

În ***Ideea de Goetheanum în mijlocul crizei culturale a epocii noastre***. Culegere de articole din anii 1921-1925". GA 36

Se vorbeşte despre spiritul limbii. Nu se poate spune însă că mulţi oameni din ziua de azi pot lega de acest cuvânt o noţiune inteligibilă. Când se apelează la acest cuvânt, se au în vedere nişte particularităţi caracteristice generale ale modului de formare a sunetelor şi cuvintelor, ale structurii frazei şi modului de întrebuinţare a imaginilor. „Spiritualul" pe care-l are în gând cel ce vorbeşte despre un spirit al limbii rămâne în sfera abstractismului. Dar nimeni nu se apropie de ceva care ar merita să fie numit „spirit".

Pot exista însă două căi de descoperire a „spiritului limbii", în forţa lui vie. Prima i se arată acelui suflet care înaintează de la simpla gândire noţională la clarvederea ce revelează esenţa. Despre ea s-a vorbit adeseori în această gazetă săptămânală. Ea e vieţuirea interioară a unei realităţi spirituale. Această realitate n-ar trebui să fie confundată cu perceperea mistic-nebuloasă, bazată pe sentiment, a unui „Ceva" general, vag. Ea nu conţine nimic de natură senzorial-perceptibilă, fiind totuşi la fel de plină de conţinut ca această realitate senzorială.

Cel care priveşte în acest mod clarvăzător, se îndepărtează în percepţia clarvăzătoare de ceea ce poate fi exprimat cu ajutorul vorbirii. În primă instanţă, clarvederea sa nu găseşte calea ce duce spre buze. Dacă

apelează la cuvinte, are imediat senzaţia că acest conţinut al percepţiei sale clarvăzătoare se transformă în altceva. Dacă vrea, totuşi, să comunice câte ceva din percepţiile sale suprasensibile, începe lupta sa cu vorbirea. El se străduie să folosească toate elementele posibile din domeniul limbajului, pentru a modela o imagine a ceea ce vede. El caută peste tot în domeniul limbajului, de la sonorităţile sunetelor până la întorsăturile de frază. El dă o luptă lăuntrică grea. Căci trebuie să-şi spună: vorbirea are ceva ca un fel de voinţă proprie. Ea exprimă deja de la sine tot felul de lucruri; şi tu trebuie să te abandonezi mai întâi voinţei sale, pentru ca ea să primească percepţiile tale clarvăzătoare. Dacă vrei să torni în veşmântul vorbirii ceea ce ai perceput în spirit, nu dai de un element nebulos, ca de ceară, pe care-l poţi modela după cum îţi place, ci dai de un „spirit viu", de „spiritul limbii".

Dacă lupţi cinstit, în acest fel, lupta poate avea finalul cel mai bun, cel mai frumos. Soseşte o clipă în care simţi: spiritul limbii primeşte în el percepţiile clarvăzătoare pe care le-ai avut. Cuvintele şi expresiile pe care le găsim iau ele înseşi o notă spirituală; ele încetează să „însemne" ceea ce înseamnă de obicei şi se transpun de la sine în percepţia clarvăzătoare pe care am avut-o. – Şi atunci apare ceva de felul unei relaţii vii cu spiritul limbii. Vorbirea ia un caracter personal; te înfrunţi cu ea la fel cum o faci cu un alt om.

Aceasta este una din căile pe care putem ajunge să percepem „spiritul limbii" drept spirit viu. Cea de a doua apare, de regulă, dacă o parcurgi pe prima. Totuşi, se poate porni pe ea şi drept cale de sine stătătoare. Ne aflăm pe această cale dacă în cuvintele sau întorsăturile de frază, care în epoca prezentă au luat deja un caracter abstract, vieţuim sensul lor originar concret, plin de

prospeţime, imaginativ. Azi rostim cuvântul „Überzeugung" /convingere/. Şi avem, rostindu-l, starea sufletească a faptului că am făcut în aşa fel încât un lucru să fie considerat adevărat. Noi am învăţat deja să „ieşim cu simţirea afară din cuvânt". Dacă ne transpunem iarăşi cu simţirea în cuvânt, se ridică în conştienţă: Zeugung /zămislire/, producere în sfera corporalităţii. Die „Überzeugung" /convingerea/ devine un proces similar în sfera vieţii sufleteşti. Devine concret procesul care are loc în mod real în suflet când el e pătruns de o convingere. – Priviţi în acest mod cuvinte de felul: gefällig /cu amabilitate/! Ce bogăţie de trăiri lăuntrice se deschide în faţa noastră. Cel care are predispoziţia de „a cădea" îşi pierde echilibrul; îşi decuplează conştienţa. Cel care e „gefällig" faţă de un alt om, renunţă la sine însuşi pentru o clipă; intră în conştienţa celuilalt; are o trăire care este începutul uşor a ceea ce reprezintă căderea în leşin.

Cine trăieşte asemenea lucruri fără a fantaza, pentru a face remarci inteligente în legătură cu nişte teorii îndoielnice, cine le trăieşte cu un simţ sănătos, conform cu realitatea, trebuie să-şi mărturisească în cele din urmă că în procesele de formare a limbii există inteligenţă, raţiune, spirit. Un spirit pe care nu-l introduce în ea, mai întâi, conştienţa oamenilor, ci care acţionează în subconştient şi pe care omul îl găseşte deja în limba pe care o învaţă. Omul poate ajunge astfel să înţeleagă bine cum se face că spiritul *său* este o creatură a „spiritului limbii".

În rezultatele cercetării actuale există toate condiţiile necesare pentru a căuta în această direcţie „spiritul limbii". S-au şi întâmplat, de altfel, multe; e necesară doar edificarea conştientă a unei ştiinţe psihologice despre limbă.

Aici ne-am propus mai puţin să atragem atenţia asupra unei necesităţi existente în această direcţie, intenţia noastră este să indicăm un lucru care are importanţă pentru viaţa practică. Cine are o perspectivă clară asupra situaţiei caracterizate, trebuie să fie de părere că vorbirea ascunde în sine ceva care, din ea, conduce spre ceva superior ei, spre spiritul însuşi. Iar spiritul nu poate fi şi el, în variatele limbi, ceva variat, el trăieşte în fiecare drept ceva unitar.

Această unitate spirituală existentă în limbile umane se pierde, dacă acestea îşi alungă viaţa lor originară, elementară, şi sunt luate în stăpânire de duhul abstracţiunii. Atunci, omul care vorbeşte nu mai are în el spiritul, ci veşmântul format din materialul lingvistc al spiritului. Cel care, spunând „gefällig", simte în suflet *imaginea* caracterizată mai sus, vieţuieşte altfel decât acela care leagă de acest cuvânt doar conţinutul abstract pe care l-a învăţat, referitor la relaţia unui om faţă de alt om, când unul dintre ei vrea „să-i facă o favoare" celuilalt.

Cu cât vieţuirea nemijlocită a vorbirii devine mai abstractă, cu atât sufletele oamenilor sunt despărţite mai mult unele de altele. Ceea ce e abstract, omul individual posedă numai pentru sine. El formează noţiunea abstractă pentru sine. El trăieşte în ea, ca în egoitatea lui individuală, separată. În orice caz, acest element abstract poate fi atins numai în lumea noţiunilor. Dar şi trăirile cuvintelor şi frazelor, mai ales în limbile popoarelor civilizate, se apropie de el într-un grad foarte înalt.

Noi trăim într-o epocă în care, faţă de tot ceea ce-i separă pe oameni şi separă popoarele, trebuie cultivat în mod conştient factorul care uneşte. Căci şi între oamenii care vorbesc limbi diferite, elementul separator e dat la o parte când fiecare vieţuieşte în limba lui aspectul concret-

imaginativ. Acesta ar trebui să devină un element important în pedagogia socială: încercarea de a trezi din nou spiritul limbii din diferitele limbi.

Cel care îşi îndreaptă atenţia spre asemenea lucruri va constata cât de mult, din eforturile numite azi sociale, depind de studierea vieţii sufletelor umane, nu numai de faptul că se reflectează la introducerea de măsuri exterioare. – Una dintre sarcinile imperios necesare ale epocii prezente constă în faptul că, după tendinţa de separare a popoarelor în funcţie de limba fiecăruia, trebuie să fie creată acum o alta, aceea a înţelegerii reciproce.

Azi se vorbeşte mult despre umanism, în sensul că trebuie cultivat adevăratul omenesc din om. Dar o asemenea năzuinţă va deveni cu totul adevărată de-abia dacă ea va fi luată în serios pe toate tărâmurile concrete ale vieţii. Ia gândiţi-vă, cu cât îşi simte mai plenar, mai intens, omenescul său, decât e cazul cu trăirea abstractă a vorbirii, un om care a introdus cândva în vieţuirea cuvintelor şi propoziţiilor ceva cu totul concret. În orice caz, nu va trebui să credem acum că un om care spune despre un tablou, în momentul când îl priveşte: „Das ist entzückend"/e încântător/, trebuie să aibă în faţa sa imaginea zvâcnirii /Zucken/ şi a stării de răpire involuntară, până la „des-zvâcnirea" /Ent-Zücken/ membrelor sale. Dar cine a simţit odată în cuvântul „entzücken" /a încânta/, în mod viu, ceea ce e transpus din această imagine în viaţa sufletească, va avea totuşi o altă trăire, rostind cuvântul, în comparaţie cu omul care l-a vieţuit întotdeauna numai în mod abstract. În mod inevitabil, tonul sufletesc de la suprafaţă, în vorbirea convenţională şi ştiinţifică a zilei, va fi unul abstract; dar nu e necesar ca şi subtonul să fie abstract. Pe treptele

primitive ale civilizaţiei, oamenii îşi vieţuiesc vorbirea într-un mod concret-imaginativ; pe treptele mai avansate, educaţia ar trebui să aibă grijă ca acest caracter concret-imaginativ să nu se piardă cu totul.

## LINII ORIENTATIVE PENTRU ARTA EDUCAȚIEI ŞI PENTRU PREDAREA LIMBII GERMANE CA LIMBĂ MATERNĂ*

Din consfătuirile cu colegiul cadrelor didactice ale Şcolii libere Waldorf din Stuttgart, 1919-1924.

* Indicaţiile sunt publicate în succesiune temporală, aşa cum au apărut, de la un consiliu profesoral la celălalt (1919 – 1924), după nişte stenograme nerevăzute de Rudolf Steiner. Mai vezi: Rudolf Steiner, ***Arta educaţiei. Metodica şi didactica***, Conferinţa a 3-a, GA 294.

O învăţătoare spune că mai ales în orele de limba maternă clasa ei urlă şi îşi face de cap.

Cea mai mare dificultate constă, fără îndoială, în faptul că aveţi un glas aşa de subţirel. Trebuie să vă educaţi puţin glăsciorul. Învăţaţi să vorbiţi „jos", nu să piuiţi, atunci când ţipaţi. Ar fi păcat să nu vă trataţi glasul, în aşa fel încât în el să intre puţin timbru de bas. Aşadar, glasul trebuie să devină mai profund.

*

La început are loc o discuţie referitoare la câţiva copii pe care Rudolf Steiner i-a văzut înainte de amiază.

Aş găsi că e foarte frumos dacă înainte de începerea cursurilor s-ar spune în fiecare zi „Tatăl Nostru". Treceţi apoi la strofele pe care am să vi le dau. Pentru primele patru clase de la ciclul primar, vă rog să spuneţi strofa în felul următor:

Der Sonne liebes Licht,
Es hellet mir den Tag.
Der Seele Geistesmacht,
Sie gibt den Gliedern Kraft.
Im Sonnenlichtesglanz
Verehre ich, o Gott,
Die Menschenkraft, die Du
In meine Seele mir
So gütig hast gepflanzt,
Daß ich kann arbeitsam
Und lernbegierig sein.
Von Dir stammt Licht und Kraft,
Zu Dir ström`Lieb und Dank.

Elevii ar trebui s-o simtă aşa cum am rostit-o eu. Ar fi necesar, de asemenea, să li se explice treptat – la început ei trebuie să-şi asimileze cuvintele – opoziţia dintre lumea exterioară şi cea interioară.

Der Sonne liebes Licht,
Es hellet mir den Tag.
Der Seele Geistesmacht,
Sie gibt den Gliedern Kraft.

Pe prima o percepem prin observaţie, cum lumina luminează ziua; cealaltă este simţirea sufletului, aşa cum intră ea în membre. Spiritual-sufletesc – corporal-fizic; e sensul cuprins în această frază.

Im Sonnenlichtesglanz
Verehre ich, o Gott,
Die Menschenkraft, die Du
In meine Seele mir
So gütig hast gepflanzt,

Aceste versuri, deci, venerând, cu referire tot la cele două. Apoi, adresându-se încă o dată amândurora:

Von Dir stammt Licht und Kraft,

Zu Dir ström`Lieb und Dank.

Aş fi de părere că aşa ar trebui să simtă copiii, faţă de divinul din lume şi faţă de divinul din suflet.

Trebuie să încercaţi să rostiţi versurile împreună cu copiii, în cor, având acest sentiment, aşa cum vi le-am citit eu. La început, copiii le învaţă având în vedere numai cuvintele, astfel încât simt cuvântul, tactul şi ritmul. De-abia mai târziu le explicaţi, cu vreo ocazie: Ia să vedem ce e cuprins în ele. Mai întâi copiii trebuie să aibă în ei poezia, numai după aceea avem voie să explicăm. Nicidecum nu explicăm mai întâi, şi nici să nu cerem în mod deosebit ca elevii s-o înveţe pe dinafară. La început ei trebuie s-o citească literalmente de pe buzele dvs. Dacă foarte mult timp – patru săptămâni, să zicem – merge prost, va merge cu atât mai bine mai târziu. Copiii mai mari şi-o pot copia deja; cu cei mici trebuie s-o învăţăm treptat. În nici un caz să nu le cereţi s-o înveţe pe de rost. Dacă le copiaţi dvs., asta e foarte bine; căci atunci o au scrisă de mâna dumneavoastră.

*

Relatare despre clasa a 6-a

Copiii învaţă să gândească şi să simtă mai bine cu ajutorul euritmiei şi invers.- Eleva K.B. trebuie să euritmizeze anumite propoziţii (propoziţiile de exersat ca exerciţii de vorbire, date învăţătorilor

*

Cazul elevului O.R., care a furat sârmă de cupru şi o broşă.

Dacă avem copii cu predispoziţia de a fura, să-i punem să-şi aducă aminte ce au trăit în anii anteriori. Să-şi reprezinte lucruri întâmplate cu mai mulţi ani înainte. Dacă n-o facem, poate rezulta mai târziu ceva în genul cleptomaniei.

S-a dovedit că în clasa a 7-a, elevul R. fură.

Ar trebui pus să stea aşezat câte un sfert de oră şi să-şi ia în mâini, ca pedeapsă, vârfurile propriilor picioare. Să-i fortificăm memoria punându-l să-şi reprezinte unele lucruri în sens invers.

Tata citeşte din această carte

Carte această din citeşte tata

Şi numere inversate: 3426 – 6243. Scala dificultăţiilor înainte şi înapoi. Inversare şi a exerciţiilor de vorbire.

*

Se face o relatare în legătură cu clasa ajutătoare şi apoi cu predarea limbilor străine.

Limbile străine se învaţă cu atât mai uşor şi pronunţia va fi cu atât mai bună şi mai curată, cu cât se începe mai devreme. Talentul de a învăţa limbi străine scade pe măsură ce copilul creşte, de pe la vârsta de 7 ani. Vorbirea în cor e foarte bună, fiindcă vorbirea e un factor social. Întotdeauna ne vine mai uşor când recităm în cor, decât când recităm singuri.

*

Aş zice că, totuşi, întrebarea: Cât de departe putem să mergem cu recitarea în cor? e o problemă de didactică generală. Dacă am cultiva-o prea puţin, ar avea de suferit simţul social, care se dezvoltă prin recitarea în cor. Dacă exagerăm, are de suferit puterea de înţelegere, fiindcă recitarea în cor are o forţă de sugestie. Copiii sunt în stare să facă unele lucruri pentru care, de altfel, sunt total neînzestraţi, dacă au prilejul de a recita în cor, în mijlocul unui grup. Exact la fel cum, pe stradă, când se află în sânul unei mase populare, toţi fac la fel. Cu cât sunt mai tineri, cu atât mai mult ne putem înşela. Este bine să-i provocăm absolut la întâmplare să facă încă o dată acelaşi lucru în

mod individual, astfel încât fiecare să fie nevoit să fie atent, când colegul lui îşi formează propoziţia. Dacă rostiţi cu copiii o povestire, vă ocupaţi de propoziţii. Îl punem pe unul să continue. Asemenea lucruri au o anumită importanţă, dacă eu spun, de exemplu: „Să continue cel de pe rândul din mijloc, care stă în colţul din stânga!" – „Singurul copil care stă în colţ, să continue!" Ar trebui să facem asemenea lucruri care-i obligă să fie atenţi, prin care-i facem pe copii să colaboreze întotdeauna în timpul orei. Dacă am vorbi prea mult în cor, aceasta ar favoriza lenevia. În muzică, urlatul confirmă acest fapt.

*

În legătură cu eleva E.M., din clasa a 5-a, care se bâlbâie.

Ei, dar aţi adus-o la mine atunci, s-o văd ? Fără îndoială că ar trebui s-o văd. Trebuie neapărat să ştiu care e cauza, dacă este o deficienţă organică sau una sufletească. Se poate să fie şi una, şi alta. Dacă este o deficienţă sufletească, putem face nişte fraze formulate foarte precis, cu care ar trebui să se antreneze. Dacă e o deficienţă organică, ar trebui să facem altceva. Ar trebui s-o văd mâine.

*

O întrebare referitoare la L.G., din calsa a 3-a, care e nervoasă şi se bâlbâie.

Aţi putea s-o ajutaţi numai dacă aţi formula – nu ştiu dacă printre exerciţiile noastre există aşa ceva – propoziţii şi fraze cu k şi p; ar trebui s-o puneţi să facă aceste exerciţii şi să-i cereţi să meargă în timp ce le face, şi atunci ea ar putea şi rosti aceste propoziţii. Dacă şi la euritmie ar face k şi p, ar fi tot foarte bine. Dar asemenea lucruri nu trebuie luate prea în serios, de obicei ele dispar mai târziu.

În predarea limbilor străine există deosebirea extraordinară dintre vorbirea în cor şi vorbirea individuală. În cor, copiii recită toţi perfect, dar în mod individual nu pot s-o facă. Esenţialul ar fi să exploatăm situaţia. Ne vom ocupa de acest aspect anul viitor, în cadrul problemelor de pedagogie şi metodică: încercăm să-i punem pe copii, după ce au recitat în cor, să repete acelaşi lucru în mod individual. Trebuie să facem din aceasta un principiu de bază al învăţării. Este, fără îndoială adevărat. –

Orarul poate fi respectat cu greu, când copiii unei clase trebuie să aibă ora de limbă străină cu cei din alte clase.

La predarea limbilor străine ar fi cu adevărat bine – numai că e imposibil de realizat -, dacă am putea avea în mod sistematic câte două categorii de vârstă una lângă alta, astfel încât un copil să înveţe de la celălalt. În ceea ce priveşte vorbirea, limbile, e bine ca cei mici să înveţe de la cei mai mari. E un surogat al acestei situaţii atunci când există elevi mai slabi împreună cu unii mai buni. Din punctul de vedere al vârstei, e ceva imposibil de realizat, dar în orele de limbi putem avea foarte bine copii mai slabi şi unii mai buni, amestecaţi.

*

Se pune o întrebare în legătură cu predarea limbilor la o clasă mai mare (a 9-a).

Aş încerca, la această vârstă, să pun mare preţ pe recitare. Să se mai înveţe, prin recitare, încă vreo câteva lucruri, în ceea ce priveşte stăpânirea vorbirii. Aplicaţi sensul unor expresii, pe care copiii şi le însuşesc pe bază de recitare, asupra altor lucruri.

*

Acum cred aşa: vorbitul în cor, la şcoală, e bun dacă se face cu măsură. Dacă folosiţi prea mult vorbitul în cor, vă rog să nu uitaţi că sufletul-grup e o realitate; că nu puteţi conta niciodată pe faptul că elevii sunt în stare să facă în mod individual ceea ce, în cor, fac corect. Avem sentimentul, când îi punem să recite în cor, că e mai uşor să-i menţinem liniştiţi. Pe cât e de bun, folosit cu măsură, să pună în mişcare în ei ceea ce ţine de sufletul-grup, pe atât de rău este, totuşi, să-i lăsăm pe copii prea mult în seama sufletului-grup. Ei nu sunt în stare să facă ceea ce ştiu să facă în cadrul corului. Treaba trebuie mânuită într-un mod şi mai înţelept. Dvs. trebuie să-i solicitaţi foarte mult pe copii în mod individual. Trebuie să faceţi acest lucru. El are o mare valoare educativă. Să nu credeţi cumva, când copiii devin indisciplinaţi, că acum trebuie să-i puneţi să recite în cor.

*

Oare n-ar fi posibil ca, la orele de limba engleză, clasa a 7-a să citească, totuşi, dintr-o carte?

Poate că totuşi este posibil. Cât timp veţi avea pentru citit? Cum aţi putea face ca să citiţi „Christmas Carol”? E extraordinar de instructiv ca fiecare copil să aibă cartea respectivă şi noi să-l provocăm pe fiecare, punându-l să citească în faţa celorlalţi, în mod absolut liber, neforţat, pentru ca ei să desfăşoare o activitate de gândire citind împreună. 6a, 6b, poezii; după poezie, proză.

*

Relatare în legătură cu predarea limbilor străine.

Puteţi încerca să realizaţi ceva prin împărţirea pe grupe. Îi putem aduna la un loc, în grupe, putem să-i avem împreună pe cei care posedă cunoştinţe şi deprinderi cam de acelaşi nivel.

Cred că ar fi bine ca în clasa a 6-a să se citească ceva tipărit, spune un dascăl.

Ce vârstă au elevii ? Ar trebui să alegeţi o povestire de dimensiuni moderate. Ar trebui găsită o povestire, o nuvelă, ceva care are substanţă, nu ceva superficial. Ar fi posibil să citiţi o piesă istorică, de felul celor scrise de Mignet.* Şi de aici ei pot învăţa foarte mult.

* F.A.Mignet (1796-1884), istoric francez)

Predarea limbilor străine trebuie reorganizată. Elevii sunt atât de greu de mulţumit. La orele de limbi străine trebuie să-i întrebăm, şi aici domneşte părerea că elevii sunt nemulţumiţi. Ei învaţă cel mai mult prin lectură. De mare ajutor este transpunerea într-o lectură unitară. Învăţatul pe de rost e doar un mijloc auxiliar. Înaintăm propoziţie de propoziţie. La cei mici trebuie să vorbiţi în permanenţă.

În ceea ce priveşte planul didactic pentru clasa a 10-a, avem de reflectat la următoarele. În primă instanţă, va trebui să ţinem seama de ceva cum este limba şi literatura germană. Ei bine, nu-i aşa, ar fi continuarea a ceea ce aţi făcut în clasa a 9-a.

Eu l-am parcurs pe Jean Paul, remarcă un profesor.

Dvs. l-aţi parcurs pe Jean Paul şi aţi terminat cu asta.

Capitolul despre umor, pe care ni l-am propus ca sarcină, şi-a găsit încheierea, răspunde profesorul.

S-ar cere să începeţi acum şi să duceţi mai departe o descriere destul de unitară şi coerentă a ceea ce numim metrică şi poetică. Pe baza a ceea ce au învăţat studiind opera lui Jean Paul, se vor putea adânci în unele lucruri. Trebuie evitată metoda pedantă obişnuită, folosită în şcoli. Metrica şi poetica – ceea ce poartă, în general, aceste denumiri – trebuie predate într-un mod viu, pe baza unor

opere literare pline de viaţă, transpuse într-o formă înţeleaptă.*

* O asemenea încercare, asupra căreia, se pare, a atras atenţia Rudolf Steiner, se găseşte în Poetica (Grundzüge zu einer deutschen theoretisch-praktischen Poetik aus Goethes Werken) lui Johannes Stanislas Zauper (1784-1850), din anul 1840, Ed. Carl Gerold, Viena.

Pe urmă, în această clasă ar trebui să fie discutate „Cântecul Nibelungilor" şi „Gudrun". Pe cât posibil, faceţi în aşa fel încât ele să poată fi studiate în germana medievală. Atâta cât ne permite timpul, ar fi bine să-i introducem pe elevi în limba literară germană din Evul Mediu, dar discutând întreaga ambianţă din sânul căreia s-a dezvoltat epopeea, precum şi importanţa ei artistică, populară şi – abstracţie făcând de ceea ce se citeşte sub formă de repetiţii – să le transmitem copiilor şi întreg conţinutul marilor poeme şi, de asemenea, pornind de la „Cântecul Nibelungilor", puţină gramatică a germanei medievale, comparativ cu gramatica limbii germane moderne. Acesta ar fi, în orice caz, materialul ce trebuie parcurs. Începând cu metrica. Cam acestea ar fi lucrurile pe care ar trebui să le parcurgeţi în clasa a 10-a.

*

Mi-aţi recomanda dvs. înşivă o carte pentru studierea metricii în orele de limba germană ca limbă maternă?

Oricare din cele existente sunt în egală măsură şi bune şi rele. Uitaţi-vă la Göschen*, într-una dintre metodele cele mai proaste, ca să aveţi succesiunea noţiunilor. Nu există nici o carte bună de metrică şi poetică germană. Bartsch, Lachmann – „Cântul Nibelungilor"; tradus în limba germană de Simrock**; el a încercat să se ţină de aceasta.

* Colecţia Göschen, Librăria Editurii G.J.Göschen, Leipzig

** Karl Bartsch (1832-1888), Karl Lachmann (1793-1851), Karl Simrock (1802-1876), specialist în germanistică

Elementele le-am dat în cadrul unei conferinţe prezentate la Dornach – între puls şi respiraţie, cu fundamentare fiziologică.

Hexametrul poate fi studiat, dacă luăm şi cezura în calcul, pe baza pulsului şi a respiraţiei. Azi nu e posibil să dezvoltăm teoria metricii.

*

Probleme legate de biblioteca pentru elevi.

De atras atenţi asupra lui Grillparzer şi Hamerling. „Aspasia" de Hamerling, cât mai târziu posibil; „Regele Sionului" (Hamerling), de îndată ce aţi parcurs materialul istoric; „Ahasverus" (Hamerling) poate fi recomandat ca lectură. Lessing, la 15 ani. Recent ar fi fost o ocazie, dacă s-ar fi reprezentat „Ulciorul sfărâmat". Nu e necesar să se cultive dramele lui Preuss. Shakespeare să fie citit în engleză. În asemenea cazuri, ca cel al lui Shakespeare, aşa ceva ar trebui citit în limba în care a fost scris. Dacă unii au îmbătrânit atât de mult încât nu mai învaţă limba, să citească în traducere ceva care are o importanţă atât de decisivă cum are Shakespeare pentru limba engleză. N-ar trebui să le permitem copiilor să-i citească pe Racine şi Corneille în limba germană. Cu excepţia cazurilor în care nu există nici o speranţă că-i vor citi în franceză.

Fercher von Steinwand. – 24 de cărţi de istorie generală, de Johannes Müller; ar trebui să vă obişnuiţi cu acest stil. Ar trebui să vă obişnuiţi cu această dicţie. Celelalte lucruri ar trebui să fie adaptate pentru vârsta copiilor.

Basmul „Despre Bine şi Rău” din drama-misteriu (***Încercarea sufletului***) e bine să fie parcurs cu copiii. Nu le putem da însă cărţile în întregime.

*

Pot să vă rog să ne daţi o îndrumare pentru predarea esteticii?

Eu aş încerca – e vorba de copii aflaţi între 14 şi 16 ani – să le transmit cu ajutorul unor exemple reale noţiunea de frumos, de artă ca atare. Metamorfozele frumosului de-a lungul diferitelor epoci şi stiluri din evoluţia artei: frumosul în Antichitatea greacă, frumosul renascentist. Este deosebit de important, la această vârstă a copiilor, să dăm formă cu o anumită concreteţe lucrurilor care, de obicei, le sunt transmise într-o formă abstractă. Cărţile de estetică de felul celor scrise de Vischer şi Carriere sunt pleavă. Pe de altă parte, totul e înnobilat nespus dacă-i dăm copilului de această vârstă posibilitatea de a înţelege: Ce e frumosul, ce e sublimul ? Ce e comicul, cum poate fi realizat comicul în muzică, în poezie ?

La această vârstă, simţirea copilului încă nu-şi poate asimila noţiunile mai generale. De aceea, acum ar trebui să introducem asemenea lucruri: Ce înseamnă a declama, ce înseamnă a recita ?

Când am ţinut conferinţele despre declamaţie şi recitare, am făcut o descoperire: majoritatea oamenilor n-au ştiut că există o asemenea deosebire; cei mai mulţi n-au ştiut. Dacă studiaţi felul cum trebuie prezentate în public versurile greceşti, vedeţi arhetipul recitării, fiindcă acolo esenţialul este măsura, lungimile şi scurtimile şi o elaborare corespunzătoare a versurilor. În limba germană, esenţială este înălţimea şi adâncimea /sunetele înalte şi cele joase/, acolo acestea trebuie elaborate,

scoase în evidenţă; aşa ceva trebuie să stea la baza muncii, când se pregăteşte „Cântul Nibelungilor”; aceasta e declamaţia. Aţi ascultat exemplificarea: deosebirea dintre „Iphigenia” germană şi „Iphigenia” romană, în opera lui Goethe. Varianta germană a „Iphigeniei” trebuie declamată, cea romană trebuie recitată.

*

Nu-i aşa, pentru actuala clasă a 11-a intră în considerare, în primă instanţă, o epocă de istoria literaturii. Ar fi bine să ne structurăm epoca în aşa fel încât să reînnodăm firul materiei parcurse în clasa a 10-a, legând de aceasta noul pe care vrem să-l transmitem. Ce am parcurs în clasa a 10-a? – „Cântecul Nibelungilor”, „Gudrun”, metrică, poetică.- Acum va trebui să se vadă că ceea ce se discută în această clasă despre metrică şi poetică este ceea ce am numit esteticul, în cadrul orelor de artă. La început, în ceea ce priveşte literatura, trebuie aduse în prim-plan elementele care ţine de arta literară, şi anume, în aşa fel încât să încercaţi să faceţi trecerea de la „Cântecul Nibelungilor” şi „Gudrun” spre marile creaţii ale Evului Mediu: „Parsifal”, „Sărmanul Heinrich” ş.a.m.d. Înainte de toate, străduiţi-vă să creaţi în copii – printr-o metodă discursivă , în primă instanţă, o lume de reprezentări unitară, astfel încât copiii să facă cunoştinţă cu legenda lui Parsifal şi să resimtă ceea ce dvs. declamaţi cu ei în original drept exemplu ilustrativ luat din întreg acest context.

*

În clasa a 10-a, când am predat „Cântecul Nibelungilor”, am avut impresia că iarăşi ajung la strâmtoare, fiindcă, din punct de vedere pur lingvistic, nu înţeleg nimic, a observat un profesor.

Vedeți, e greu să vorbești folosindu-te de principii generale. Esențialul sunt aici detaliile. Vreau să spun, de fapt, că aspectele de limbă, dacă le lucrăm în mod just, îi interesează întotdeauna pe elevi. Tocmai ceva care a fost luat din organismul limbii, al vorbirii, ar trebui să-i intereseze întotdeauna pe elevi. Și sunt de părere că, în acest punct, colaborarea dintre cadrele didactice poate să aducă multe roade bune. De exemplu: dl. B. a prezentat în clasa lui niște lucruri extrem de interesante, care au trezit interesul elevilor, cu toate că erau niște aspecte de felul celor pe care mulți oameni cu pregătire filologică nu le-ar băga în seamă. Aceste lucruri, cu toate că sunt niște reguli, sunt interesante. Toate problemele de limbă sunt interesante. Ceea ce am avut de spus, am spus în cursul meu despre limbă. Acolo am pornit de la aspectele de detaliu. Nu e posibil să spui ceva la modul general. În acest domeniu s-ar putea realiza foarte mult, dacă ceea ce câțiva știu, iar ceilalți nu știu, li s-ar spune, într-adevăr, celorlalți. Ar putea lua naștere o colaborare în această direcție. E păcat că aici există atât de multe cunoștințe și că ceilalți nu le află și ei. Cu adevărat, în colegiul de cadre didactice ar putea să existe o colaborare de mari proporții.

Eu nu știu germana medievală, a spus un profesor.

Nu știu dacă acest lucru e chiar atât de important. Am cunoscut cândva un profesor care a predat la universitate filosofia greacă și care n-a fost în stare niciodată să-l citească pe Aristotel altfel decât cu ajutorul traducerilor. Esențialul este să intrăm în organismul vorbirii. Cine știe chiar atât de bine germana medievală ? Ceilalți profesori v-ar putea spune mult pe această temă.

Eu n-am putut pronunța corect. Dl. Doctor ne-a citit apoi el textul.

Nu-l citesc toţi la fel. Există coloritul dialectal. Fiecare din noi vorbeşte germana literară în felul său. În cazul aspectelor izolate, important e să nu vorbim aşa cum vorbeşte un austriac germana literară.

Dvs. sunteţi de părere, după câte am înţeles, să se dea numai pasaje izolate din textul originar.

„Parsifalul" lui Wolfram este cum nu se poate mai plictisitor pentru elevi. Dar iată că se află unul printre ei care-l traduce. Se poate întâmpla ca dvs. să vă comandaţi o carte la Paris, pe care aţi obţine-o mult mai repede dacă l-aţi ruga pe dl. B. să v-o împrumute.

Se poate porni de la etimologie, observă un profesor.

Aş dori, în general, ca în ceea ce priveşte limbile, să iasă în evidenţă aspectele formal-estetice şi formal-morale, formal-spirituale, dar cele formale din punctul de vedere al conţinutului, aş dori ca toate acestea să fie puse în valoare mai mult decât cele formal-gramaticale. Această remarcă e valabilă pentru toate limbile. Sunt lucrurile care pot fi scoase în evidenţă. Un cuvânt cum e „saelde" este, într-adevăr, foarte interesant de lucrat din punct de vedere al recitării. De asemenea, cuvântul „zwifel". Se pot spune multe în legătură cu el. Şi în legătură cu „saelde", care e înrudit cu întreg sufletul.

S-ar putea ca dl. Doctor să spună ceva în această privinţă, sub aspect spiritual-ştiinţific.

Nu aveţi nevoie decât să citiţi ce scrie în „Cum dobândim cunoştinţe despre lumile superioare?" Despre problemele de literatură există, în ultimul timp, multe lucruri, multe conferinţe prezentate la Dornach, care l-au interesat foarte mult pe Albert Steffen.

*

Trebuie să ne spunem că, în fond, până în secolul al 16-lea n-a existat pe nici un tărâm acea deosebire radicală

dintre înţelegerea intelectuală şi înţelegerea artistică. Gândiţi-vă la faptul – căruia azi nu i se acordă nici o importanţă – că însăşi scolastica şi-a construit în mod conştient, făcând abstracţie de iniţiale, cu o anumită artă arhitecturală, întreaga dispoziţie a cărţilor sale; dar până în secolul 10 n-a existat deloc o separare riguroasă între artă şi cunoaştere. Astăzi, până şi copiii din primele clase ale şcolii primare sunt otrăviţi cu aceasta; li se transmite doar un conţinut intelectualist.

*

Adresându-se unei învăţătoare, care avea mari greutăţi cu clasa ei.

Multe îşi au cauza în faptul că nu ştiţi să vorbiţi. În acest fel nu veţi reuşi niciodată. Trebuie să luaţi asupra dvs. osteneala de a urma un adevărat curs de vorbire. N-aţi reuşit s-o scoateţi la capăt cu clasa dvs. din cauză că, în virtutea unei obişnuinţe a dvs., v-aţi comportat aşa cum eraţi obişnuită să vă comportaţi. Nu ştiţi să vorbiţi. Dacă cineva stă în felul acesta în faţa clasei, n-o va scoate niciodată la capăt ...

Observaţia de adineaori e valabilă pentru mulţi. Dl. X. nu mă crede, din cauză că el dezvoltă, în virtutea propriei sale firi, un fel de a vorbi care acţionează în mod nemijlocit până în fibrele cele mai intime. Nu trebuie să subapreciaţi importanţa faptului că cineva îşi dă osteneala să-şi modeleze procesele de vorbire sau nu. Dacă cineva o face în mod instinctiv, ca dvs. – vă favorizează faptul că aveţi un fel de a vorbi eficient, în virtutea dispoziţiei dvs. sufleteşti -, dar nu trebuie să vă miraţi dacă aici întâlnim această problemă. D-ra X. va avea greutăţi cât timp nu-şi va lua osteneala de a frecventa un curs de vorbire ca lumea.

D-lui X.: felul dvs. de a vorbi are putere de a susţine, şi de vorbire depinde întregul fel de a fi al unui om. D-rei X.: Veţi vedea, dacă veţi urma un curs de vorbire, că veţi avea alte gesturi şi altă mimică. Dvs. parcă aţi fi o cucoană filistină. Dl. X. pare a fi domnul tăios. De ce să nu spunem lucrurilor pe nume? Este aspectul de care depinde totul. În pedagogie, de aceste lucruri depinde enorm de mult. Obişnuiţi-vă să vă străduiţi mereu să faceţi progres în ceea ce priveşte eliminarea aspectelor filistine.

Dacă veţi frecventa cu regularitate nişte ore de arta vorbirii, nu veţi mai fi răcită atât de des. Eu nu mă mir. Nu subapreciaţi influenţa igienică a unui mod de a vorbi ca lumea. Un mod de a vorbi ca lumea are o importanţă foarte mare. Cât timp organele vorbirii sunt într-o asemenea stare încât nu pot fi folosite, încât toate se sprijină unele pe altele, cât timp organele vorbirii nu sunt cultivate, răcim. Mi se pare groaznic că există atâtea cazuri de răceală. Dacă oamenii ar fi frecaţi odată zdravăm cu nişte ore în care să înveţe cum se vorbeşte, răceala ar dispărea. D-na dr. Steiner: Dacă învăţăm să vorbim, asta ne mai ajută, trecem peste răceli, dar nu întotdeauna.

Dar este cu adevărat aşa, continuă dr. Steiner. E o necesitate imperioasă, aceea de a se face ceva în această direcţie.

Se discută problema dacă d-ra X poate şi vrea să rămână la Şcoala Waldorf. Câţiva dascăli ridică obiecţii.

D-ra X.: Pentru mine ar fi preţioasă părerea d-lui dr. Steiner.

Dar eu am spus deja ce gândesc. Dacă lucrurile se vor perpetua în acest fel, vor lua naştere dificultăţi nemăsurate. Vă rog însă să ţineţi seama şi de faptul că ceea ce i s-a întâmplat azi lui A., i s-ar fi putut întâmpla şi

lui B. Cred că povestea asta nu e lipsită de o perspectivă cam întunecată.

*

Se pune o întrebare în legătură cu o fetiţă surdo-mută din clasa ajutătoare.

Fetiţa nu e surdo-mută. Aude şi poate fi făcută să vorbească. Organul central e leneş. Nimeni nu ştie cum să-l activeze, trebuie încercat, pur şi simplu, totul. Rostiţi în faţa ei câteva propoziţii, în ritm lent, cereţi-i să repete apoi totul, şi faceţi aceasta la început în ritm lent, apoi accelerați, astfel încât ea să fie nevoită, treptat, să perceapă mai repede. Faceţi acest exerciţiu: dvs. rostiţi propoziţiile cu glas tare, iar ea cu glas şoptit, şi invers. Noi vorbim mai întâi lent, apoi ea în ritm mai rapid, pe urmă diversificăm. Dacă e posibil, şiruri de cuvinte care au împreună un sens coerent, rostite întâi de-a-ndărătelea şi apoi înainte, în ordinea normală, ca să acţionaţi asupra centrului vorbirii. Apoi, eu aş pune-o să facă exerciţiile de euritmie terapeutică, cele care au influenţă asupra capului, şi anume zilnic, chiar dacă pentru scurt timp. Pe lângă toate acestea, ar trebui să i se adnministreze Floare de colţ în decimala 6, pentru că ea acţionează asupra legăturii dintre nervul auditiv şi centrul auzului; ea are o acţiune puternică, acţionează chiar şi acolo unde organele auzului sunt sclerozate. Veţi constata că întreaga legitate a florilor din această familie, care e situată între această ciudată – nu „mineralizare”, ci transformare în substanţă minerală, veţi constata că ea prezintă o asemănare extraordinară cu procesele constitutive ale organului auditiv. Noi folosim de câţiva ani acest remediu. Udaţi bine înainte!

*

Întrebare în legătură cu un elev care vorbeşte foarte încet.

Ar fi bine dacă l-aţi pune să memoreze. Dar, pe cât posibil, lucruri scrise într-o limbă modelată poetic, sau modelată în vreun alt fel.

*

Grija noastră principală este aceea ca elevii să nu ajungă la examen având asemenea deprinderi de punctuaţie; atunci ar putea să iasă rău. În clasa a 9-a ei nu învaţă deloc reguli de punctuaţie. Obişnuinţa de a pune corect semnele de punctuaţie se formează dacă discutăm formele propoziţiilor într-un mod incitant. Şi aşa ceva se poate face foarte bine în cadrul orelor de literatură.

Nu-i aşa, există, de exemplu, o posibilitate de a arăta într-un mod captivant, pornind de la o formă mai veche a limbii germane, felul cum propoziţia relativă apare treptat, de-abia prin latinizarea scrierii, a lucrărilor scrise. Ea este aceea care, în primă instanţă, trebuie să ofere baza pentru studierea virgulei. Se ajunge la o cu totul altă deprindere de a pune virgulele dacă-i învăţăm mai întâi pe copii că trebuie să încadreze fiecare propoziţie relativă între virgule. Despre propoziţia relativă se poate vorbi în mod captivant, deoarece ea nu există deloc în tezaurul limbii germane mai vechi. Ea nu există nici în dialect, şi de aceea ne putem întoarce la „Cântecul Nibelungilor” etc. şi putem explica felul în care au intrat în limba germană propoziţiile relative şi, implicit, primele necesităţi de a introduce în limba germană această logică a vorbirii. Căci dacă am reuşit ca propoziţia relativă să fie pusă între virgule, reuşim, în general, să le explicăm mai exact copiilor noţiunea de propoziţie. Apoi ei trebuie să înveţe că orice propoziţie e delimitată prin nişte semne de punctuaţie. Celelalte lucruri nu sunt chiar aşa de groaznic

de importante. Trecem apoi la elementele gândirii, dezvoltate pe baza vorbirii şi ne rezultă deja semnul de punctuaţie „punct şi virgulă", ceea ce reprezintă un pas important. Căci punctele le cam pun ei.

Iar în clasa a 9-a e timp din belşug ca să înceapă. Trebuie să putem elabora totul pe baza modelării pozitive a vorbirii, adâncindu-ne puţin în sens. Acest lucru trebuie să-l faceţi să devină deosebit de captivant, nu aveţi voie să-l faceţi într-un mod plictisitor. Gramatica fără nimic altceva îi plictiseşte cel mai rău.

Când rostim propoziţiile, dictând, trebuie să se cunoască din felul cum vorbim unde se termină o propoziţie şi începe alta. Trebuie să facem în aşa fel încât să se poată observa, dar nu dictând şi semnele de punctuaţie, ci copiii au foarte mult de câştigat dacă-i obişnuim să înveţe punctuaţia după modelarea propoziţiei sau a frazei. A dicta semnele de punctuaţie e ceva dăunător. Eu nu le-aş dicta, ci i-aş face pe copii să le perceapă pe baza auzului. Ar fi mult mai frumos dacă s-ar putea face altceva. Ar fi mult mai frumos dacă s-ar împărţi aşa – limba germană veche permite acest lucru, dar nu germana modernă, formată după modelul limbii latine -, astfel încât să împărţim propoziţie de propoziţie, la un rând, o propoziţie.

Alcătuirea artistică a propoziţiei poate fi discutată în mod incitant cu copiii, fără să devenim pedanţi. Putem face să se nască un sentiment a ceea ce este o propoziţie, putem să-l facem pe copil să devină conştient de ceea ce este o propoziţie; să-i arătăm că a forma propoziţii e un lucru bun. Acest lucru ar trebui chiar cultivat. Ar trebui să facem în aşa fel încât, în contact cu stilul lui Hermann Grimm, să se vadă sub formă de imagine: Acest om scrie propoziţii adevărate ! În textele pe care le citim de obicei,

nu citim propoziţii, ci nişte tenii, propoziţiile sunt absente cu desăvârşire. Treziţi sentimentul pentru propoziţia sau fraza modelată. Hermann Grimm scrie propoziţii. Ar trebui să se vadă deosebirea dintre acest stil al lui Hermann Grimm şi ceea ce citim în rest, de exemplu în cărţile istorice obişnuite. Putem face în aşa fel încât, la sfârşitul clasei a 9-a, să fi trezit un anumit sentiment pentru ceea ce este o propoziţie bine închegată. Un lucru care poate fi de mare ajutor e cuprins în planul didactic, un fel de poetică. Aşa ceva e cu totul absent, nu e luat deloc în seamă. Am observat că elevilor nu li se dezvoltă sentimentul pentru ceea ce este o metaforă. Copiii trebuie să ştie ce este o metaforă, o metonimie şi o sinecdocă. De aici poate rezulta ceva minunat. Este un lucru prevăzut în planul didactic, dar care n-a fost făcut niciodată. Această teorie despre figurile de stil ne ajută să-i câştigăm pe copii pentru activitatea de a modela propoziţia sau fraza.

Dacă ajung la imagine, obţinem modelarea frazei. Explicăm pe baza unor exemple. De exemplu, le cerem să spună ce înseamnă: „O, nufăr, lebădă ce înfloreşte; o, lebădă, trandafir plutitor”. Ei îşi dezvoltă astfel un sentiment ager, prin exprimarea metaforică, pentru punctul în care propoziţia sau fraza se încheie într-un mod artistic.

Nu e deloc neartistic să încercăm o dată, la câţiva artişti buni ai stilului, în loc de a pune virgule şi „punct-virgule”, să încadrăm propoziţiile. Propoziţiile şi frazele lui Hermann Grimm pot fi încadrate foarte bine cu creionul roşu şi pe urmă, dacă una e mai puţin necesară pentru conţinut, am putea s-o încadrăm de două ori, cu creionul roşu şi cu creionul albastru. Şi obţinem atunci o imagien drăguţă, colorată, a propoziţiei modelate. Comparaţi apoi asemenea fraze cu cele care se scriu de

obicei. Cu stilul din ziare, de exemplu, aşa cum scrie filistinul german.

*

Cineva întreabă ce s-ar putea face împotriva pronunţiei proaste a copiilor din diferite clase.

Oare aceste exerciţii, date în cadrul cursului, nu se fac? Dar ele ar trebui făcute mult mai devreme, în clasele mici. Ele au fost date, bineînţeles, ca să fie făcute. Observăm la copii că nu ştiu să vorbească. Şi atunci facem exerciţiile, care au fost date şi pentru cadrele didactice; totuşi trebuie să ne dezvoltăm un sentiment pentru această vorbire care nu e cum ar trebui să fie. Doar noi am vorbit adeseori despre aspectul igienic al vorbirii care se practică în mod corect. Ar trebui să-i obişnuim pe copii destul de timpuriu să vorbească inteligibil. Acest lucru are urmări foarte diferite. La orele de limba greacă nu se va ivi ocazia de a face exerciţii de vorbire pentru limba germană. Dar la orele de limba germană o asemenea ocazie se poate ivi foarte uşor. Exerciţii de vorbire pot fi făcute pe toate treptele /de vârstă/, din cele mai diverse puncte de vedere.

În Elveţia, actorii trebuie să facă exerciţii de vorbire, din cauză că ei trebuie să pronuţe diferite sunete cu totul altfel, dacă vor să fie înţeleşi în Elveţia, de exemplu g. În ceea ce priveşte pronunţarea lui g, în fiecare teatru există câte un catehism special.

Cât despre cursul d-nei dr. Steiner, nu aveţi voie să obosiţi să i-l cereţi mereu şi mereu. Trebuie să o prindeţi într-un moment favorabil. Dacă o rugaţi destul de insistent, o să-l ţină.*

* E vorba de exerciţiile nou apărute, din 1922, pe care trebuia să le primească şi colegiul de cadre didactice.

*

Plan didactic pentru limbile moderne: La începutul consiliului didactic se citește Conferința a 9-a din Cursul de Pedagogie, partea a II-a, și sunt adunate la un loc toate indicațiile referitoare la planul didactic date până atunci.

Profesorii de limbi moderne au vrut să știe ce am dat până în prezent. Nu e voie să uitați că în predarea limbilor am întâmpinat anumite greutăți. Am văzut, în general, ce-i drept, că au venit la noi elevi aflați pe cele mai diferite trepte de vârstă, am fost nevoiți să primim mereu elevi noi și în clasele mai mari, dar am putut să presupunem, în general, că dacă ne vine un copil de 9 ani, el a învățat deja ceva, până la un anumit punct. Dar cu limbile moderne n-a fost așa. Ne-au venit în clasa a 5-a, pur și simplu, copii care nu învățaseră niciodată vreun cuvânt englezesc ori franțuzesc, astfel încât, din cauza felului cum am fost înzestrați cu elevi, nu ne-a fost posibil să stabilim un plan didactic riguros. Se pune întrebarea dacă îl putem stabili mai departe, pentru fiecare an, sau dacă va trebui să ne mulțumim cu indicarea, în general, a câtorva puncte de vedere, care ar putea fi apoi respectate, dacă am primi în clasa 1 un anumit contingent de elevi, și dacă l-am putea conduce pe parcursul tuturor claselor. Orele noastre de limbi moderne au, în general, un caracter mai liber. Noi considerăm că ceea ce se petrece dimineața, în primele două ore, este partea de bază a procesului educativ. Orele de limbi moderne vor trebui să ia și ele, în viitor, un caracter mai liber.

În general, trebuie să spunem că copilul primește deja în clasa 1 ore de limbi moderne și că, până în clasa a 3-a, noi predăm limbile străine în așa fel încât copilul învață să vorbească prin faptul că aude pe cineva vorbind. Și că ar trebui să evităm obiceiul de a căuta, în cazul unui cuvânt pe care copilul trebuie să și-l însușească,

traducerea germană a cuvântului respectiv, că trebuie să facem în aşa fel încât copilul să lege cuvântul sau expresia direct de obiectul respectiv. Aşadar, nu e bine să conducem cuvântul limbii străine spre cuvântul german corespunzător, ci spre lucrul însuşi, rămânând în sfera limbii străine pe care o predăm. Aşa ar trebui să procedăm în special până la terminarea clasei a 3-a. În această perioadă, n-ar trebui să se simtă câtuşi de puţin că există gramatica. Când predăm nişte bucăţi de lectură mai întinse, nu e voie să ne supărăm deloc dacă un copil îşi însuşeşte o strofă sau o poezie – chiar dacă nu înţelege aproape deloc lucrurile – exclusiv în ceea ce priveşte sunetele din care e compusă. În caz extrem, se poate întâmpla chiar ca un copil să-şi însuşească 4, 6, 8 versuri, pe care le memorează doar ca pe nişte sonorităţi. Ba chiar s-ar putea ca acest lucru să contribuie foarte mult la stăpânirea vorbirii, faptul că el învaţă să înţeleagă mai întâi din memorie ceea ce şi-a însuşit doar după sonoritatea cuvintelor. În primii trei ani de şcoală, poezia trebuie preferată în mod absolut hotărât lucrărilor în proză. Situaţia însăşi ne face să ne dăm seama în mod clar că, de fapt, nici nu se poate face o delimitare strictă între aceşti primi trei ani, că în cursul lor se poate lucra la fel.

Urmează clasa a 4-a. Acum ar fi bine să nu mai evităm gramatica, să începem cu primele elemente de gramatică, dar nu prin învăţarea unor reguli, ci prin ilustrarea concretă din tezaurul de texte care există deja în copil. Pentru început, trebuie să formăm nişte reguli gramaticale în mod absolut inductiv, dar apoi, după ce au fost formate, să insistăm ca elevul să le şi reţină, să le posede, ca reguli. Aşadar, nu avem voie să cădem în această extremă: copilul nu trebuie să înveţe absolut nici un fel de reguli; dacă ele sunt găsite pe cale inductivă,

atunci e necesară şi imprimarea regulilor. Reţinerea regulilor ţine de dezvoltarea eului, între 9 – 12 ani. Dezvoltarea eului poate fi stimulată prin faptul că i se dau copilului reguli gramaticale.

Se poate trece apoi la proză, care, până la terminarea clasei a 3-a, ar trebui să se limiteze la un minimum. Cu începere din clasa a 4-a, s-ar putea căuta un text la care învăţarea regulilor gramnaticale şi predarea textului însuşi merg în paralel; în acest scop ar trebui folosite exclusiv texte în proză, fiindcă am face pedanterie cu operele poetice dacă am deduce din ele, prin abstractizare, regulile gramaticale. O lucrare în proză poate fi folosită foarte bine. Se poate trece treptat şi la un fel de traducere. Dar, bineînţeles, şi până acum s-a încercat puţin să se respecte aceste lucruri. S-a întâmplat totuşi în câte o clasă să se procedeze în mod lexicografic, adică nu s-a căutat legătura dintre obiect şi cuvântul străin, ci legătura dintre cuvântul german şi cuvântul străin. Un asemenea procedeu e mai comod pentru profesor, numai că el duce pe urmă la modul actual de a privi limbile, în raporturile lor reciproce, care face ca simţul limbii să rămână nedezvoltat. Ceea ce v-am spus ar trebui să înceapă în clasa a 4-a. În clasa a 4-a ar trebui să ne limităm, în esenţă, la morfologie.

În clasa a 5-a am trece apoi la sintaxă. În clasa a 6-a am continua cu problemele de sintaxă, cu sintaxa mai complicată. Dar în paralel am parcurge mereu, bineînţeles, şi diferite texte literare. Traduceri din limba germană în limba străină n-ar trebui să se facă deloc. Ar trebui apoi să se facă nişte compuneri scurte, nu de mari proporţii, şi alte lucruri de acest fel. Traducerea ar trebui folosită numai în sensul că noi spunem ceva şi îi cerem copilului să exprime acelaşi lucru în limba străină. Cam

aşa ar trebui să arate traducerea, până la sfârşitul clasei a 6-a. În orice caz, ar trebui să se evite tradusul unor texte mai lungi din limba germană direct în limba străină.

Discutaţi lecturile, ţineţi numai ore de lectură pline de umor. Ar trebui să se discute tot soiul de lucruri legate de datinile, obiceiurile din viaţa zilnică şi de dispoziţia sufletească a oamenilor care vorbesc limba străină respectivă, dar faceţi în aşa fel încât copiii să participe sufleteşte, cu mare bucurie. Aşadar, cunoştinţele despre ţara respectivă ar trebui predate în clasa a 5-a şi a 6-a într-un mod plin de umor. Începând cu clasa a 5-a, ar trebui să fie luate în atenţie şi particularităţile modurilor de exprimare. Apoi, începând din clasa a 5-a, ar trebui să discutăm, şi tezaurul de expresii şi proverbe al acelei limbi străine, prin faptul că pentru o situaţie din viaţă la care s-ar putea folosi un proverb german, învăţăm proverbul corespunzător din limba străină, care desigur e formulat, gândit, într-un cu totul alt mod.

În clasa a 7-a, totul trebuie conceput în aşa fel încât să ţinem seama de faptul că după terminarea clasei a 8-a un mare număr de copii părăseşte şcoala.

În clasa a 7-a şi a 8-a ar trebui să se pună accentul pe lectură şi pe evidenţierea caracterului acelei limbi, cu ajutorul unor propoziţii şi fraze. Şi aici e vorba de însuşirea unor lucruri care survin în viaţa şi activitatea vorbitorilor limbii străine respective. Acest lucru ar trebui făcut pe baza unor texte şi ar trebui să avem grijă ca, prin redarea conţinutului, să fie exersată exprimarea în limba străină. De tradus, ar trebui să se traducă numai ocazional. Ar trebui însă să-i punem pe copii să redea conţinutul celor citite; chiar dacă e vorba de texte cu caracter dramatic. Nu luăm texte cu caracter liric sau epic, dar textele dramatice pot fi redate prin propriile cuvinte.

În clasa a 8-a ar trebui discutate însă numai aspectele elementare ale poeticii şi metricii limbii străine. În aceste ultime două clase ar trebui să mai fie predată pe scurt istoria literaturii scrise în limbile respective.

Şi am ajunge astfel în clasa a 9-a. Aici ar fi necesară o repetare a problemelor de gramatică, făcută însă într-adevăr cu mult umor, oferindu-se mereu exemple umoristice. Se poate trece astfel în revistă, cu ajutorul unor exemple, întreaga gramatică. Sigur că în paralel, tocmai în această clasă, se discută şi texte literare captivante.

În clasa a 10-a urmează metrica acelei limbi, cu lecturi alese în primul rând din creaţia poetică. În clasa a 11-a trebuie să se înceapă predarea unor texte dramatice. În paralel cu aceasta se mai parcurg şi câteva texte în proză şi se face puţină estetică a limbii. Mai ales pe baza textelor dramatice trebuie elaborate noţiunile de poetică, şi acest lucru va fi continuat, în clasa a 12-a, în ceea ce priveşte poezia epică şi cea lirică. Şi aici trebuie citite în special nişte lucruri care se referă la epoca prezentă şi la situaţia actuală pe tărâmul limbii străine studiate. La aceasta se adaugă cunoaşterea literaturii moderne create în limba străină.

Acesta ar fi planul didactic orientativ de care ne propunem să ţinem seama în viitor. Nu citiţi nici un text fără a le face cunoştinţă copiilor cu conţinutul întregii lucrări. În clasele a 5-a, a 4-a, se poate începe cu primele elemente de gramatică. Faceţi în aşa fel încât copiii să converseze cât mai mult. În ceea ce priveşte predarea gramaticii la clasele a 7-a şi a 8-a, ar mai fi de spus ceva: Căutăm un pasaj oarecare, mai lung, pe care vrem să-l citim. Înainte trebuie să-i fi familiarizat pe copii, într-un

mod plin de umor, cu conţinutul, într-o manieră cât mai dramatică, apoi citim fragmentul.

*

Se pune întrebarea dacă şi în celelalte limbi există, ca în limba germană, treptele predării gramaticii.

Nu-i aşa, lucrurile stau în felul următor. Ceea ce am indicat eu aici, am indicat potrivit cu cerinţele vârstei respective. Ţine pur şi simplu de această vârstă să-i aducem aproape copilului nuanţa sufletească specială a acestei vârste. În contact cu limba maternă, copilul învaţă cel mai repede să activeze în lăuntrul lui aceste nuanţe. Vom proceda însă extraordinar de bine dacă în aceeaşi perioadă de vârstă, după ce copilul a învăţat lucrurile la care mă refer aici, în limba sa maternă, facem legătura cu celelalte limbi moderne. Să arătăm, de exemplu, în ce măsură în celelalte limbi, acolo unde sunt exprimate asemenea dispoziţii sufleteşti, există diferenţe faţă de limba germană. Putem îndrăzni foarte bine să facem comparaţii.

Nu-i aşa, nu începem să facem gramatică înainte ca elevii să fi împlinit 9, 10 ani. Pe treptele de vârstă mai mici, dezvoltăm predarea limbii exclusiv din vorbirea orală şi din sentimentul ce apare în timpul vorbirii, în aşa fel încât copilul să înveţe să vorbească pornind de la sentiment. Pe această treaptă, care, bineînţeles, nu e una foarte net delimitată, dintre 9 şi 10 ani – nu e un punct unic, ci ceva foarte variabil -, pe această treaptă începem să predăm gramatica. Iar abordarea vorbirii din punctul de vedere al gramaticii are legătură cu dezvoltarea eului. Ceea ce face omul preocupându-se de aspectele gramaticale ale limbii are legătură cu dezvoltarea eului. Nu ar trebui să ne întrebăm: Cum dezvolt eul pe baza gramaticii? -, acest lucru îl face gramatica însăşi. Nu e

necesar să dăm aici dovadă de o măiestrie pedagogică deosebită. Pur şi simplu, nu începem mai devreme să predăm elementele de gramatică, ci ne străduim să elaborăm gramatica din substanţa limbii.

În clasa a 8-a trebuie predate aspectele elementare ale poeticii şi metricii, iar în clasa a 11-a estecica vorbirii. Ce trebuie să înţelegem prin aceasta? – întreabă un profesor.

Metrica se ocupă de alcătuirea versului, a strofei; poetica studiază speciile formelor literare, speciile creaţiei lirice, epice, dramatice. Acestea sunt metrica şi poetica. Se trece apoi la tropi şi figuri de stil. Arătaţi toate acestea apelând la exemple, în aşa fel încât copiii să primească multe exemple de metafore ş.a.m.d.

Estetica vorbirii constă în faptul că le atragem atenţia copiilor – ei posedă deja limba într-o măsură destul de mare: limba germană şi limba franceză, engleza – care poate fi folosit ca bază; putem implica diferitele limbi pentru a face comparaţie -, estetica vorbirii constă în aceeea că atragem atenţia asupra faptului că acea limbă e bogată în vocalele u, o sau în vocalele i, e şi că încercăm să trezim, pornind de la aceste lucruri, sentimentul faptului că o limbă e infinit mai muzicală, dacă are mulţi o şi u, în comparaţie cu aceea care conţine mulţi e şi i. Ne străduim să trezim un sentiment al faptului că frumuseţea estetică a vorbirii descreşte dacă dispare posibilitatea metamorfozării lăuntrice a cuvintelor, pe baza diferitelor cazuri gramaticale. Prin urmare, în estetica vorbirii se expimă felul cum e construită vorbirea. Iese în evidenţă faptul că ea e plastică ori lirică, faptul că are sau nu posibilitatea de a se exprima puternic cu ajutorul unor interjecţii complicate etc. Aşa ceva nu e totuna cu metrica şi poetica. Estetica încearcă să găsească frumuseţea

propriu-zisă a limbii. Se discută pe marginea unei întrebări-enigmă, amintite de Rudolf Steiner la Ilkley.

Prima limbă, cea în care vorbitorul se luptă cu marea, este engleza. A doua, cea pur muzicală, e italiana. A treia, cea intelectuală – franceza. A patra e limba care modelează plastic – germana.

Se pune întrebarea: Ce stă la baza metricii franceze?

La baza metricii franceze, oricât de puţin se crede că este aşa, stă simţul împărţirilor sistematice, simţul prin care percepem aspectele matematice ale vorbirii. E un proces inconştient. În metrica franceză, totul e numărat în mod intelectual, după cum, în general, în gândirea franceză, totul e numărat în mod intelectual. Acest aspect e voalat doar prin faptul că totul are o nuanţă retorică. Aici mintea devine retorică, nu intelect, e minte audibilă.

*

Se discută planul lecturilor.

Despre clasa a 12-a am vorbit mult. V-am dat exemple. Problema depinde întru câtva de ceea ce a citit profesorul însuşi, de ceea ce-i place lui să citească. De aceea am indicat calităţile. Pentru clasa a 10-a ar putea să intre în discuţie, în primul rând, lirica mai veche şi lirica modernă.

Un profesor spune că el a luat drept punct de plecare lirica epocii lui Milton. Burns.

Trebuie să procedaţi în felul următor: parcurgeţi în clasa a 10-a lirica din vremea lui Shakespeare, şi o reluaţi în clasa a 12-a, însoţind-o de o scurtă caracterizare. Nu e voie să neglijăm cu totul lirica din epoca lui Shakespeare, deoarece ea ne trimite într-un mod remarcabil de profund la o epocă din evoluţia Europei în care, într-adevăr, limbile germanice erau mult mai asemănătoare una cu alta decât peste puţine secole. În acest moment, lirica

engleză e atât de incredibil de germană; Shakespeare, dacă-l citiţi, nu e deloc atât de negerman. Toate acestea le putem aduce în completare în cursul clasei a 12-a, ca să ia naştere acest sentiemnt, foarte important pentru întreaga omenire.*

* Atragem atenţia, în acest context, asupra numeroaselor conferinţe şi serii de conferinţe prezentate de Rudolf Steiner între anii 1899 – 1905, de exemplu ciclul „Istoria artei şi culturii în secolul al 19-lea", prezentat în cadrul Şcolii de meserii din Berlin.

Percy Shelley, Keats. Trebuie, bineînţeles, să selectăm, dar în funcţie de ceea ce v-ar plăcea dvs. înşivă să predaţi; fiindcă atunci veţi şi preda mai bine. S-ar putea oferi, desigur, anumite puncte de vedere. În cazul liricii engleze, acolo unde e reuşită, avem aproape întotdeauna ceva sentimental. Nu-i aşa, acolo unde e reuşită, ea are o notă sentimentală, uneori o foarte frumoasă notă sentimentală, dar întotdeauna există acest element sentimental. Şi, pe urmă, faptul că gândirea engleză, când devine creaţie poetică, nu e deloc adecvată pentru umor. Nici măcar nu există un cuvânt pentru el. Cum să spui „umor" în englezeşte? Modul de a trata lucrurile din „Falstaff" n-ar putea fi desemnat drept umor. Ne frapează siguranţa cu care sunt făcute caracterizările. Acest lucru nu era simţit în epoca lui Shakespeare. În trecut, această unitate, această siguranţă în caracterizarea personajelor le era absolut indiferentă oamenilor. În trecut, pe oameni îi interesa să fie nişte personaje scenice bune, îi interesa ca ele să se situeze bine pe scenă. În trecut totul era gândit într-un mod mult mai adecvat artei teatrale.

Azi, „Falstaff" nu mai poate fi numit un „humour". Prin cuvântul „humour" desemnăm pe cineva care se dizolvă în ceaţă sau, mai degrabă, pe un om care se

dizolvă în vag, adică în ceaţa temperamentului său. „Humour" este temperamentul pe care-l are un om. Cele patru temperamente sunt „humour", umorile. Dar nu puteţi spune azi că un om are un „humour" melancolic. Aşadar, un personaj pe care nu-l poţi caracteriza prea bine, care se dizolvă în ceaţa temperamentului său, acesta este un „humour". Dar ceea ce desemnăm noi azi drept umor – aşa ceva nu există în lirica engleză. Nu există nici o limbă care să devină lirică într-o asemenea măsură, care să devină sentimentală într-o asemenea măsură.*

* Vezi, de asemenea: „Despre comic şi legătura sa cu arta şi viaţa", în Goethe – părintele unei noi estetici – „Despre comic şi legătura sa cu arta şi viaţa", Dornach 1963.

În ceea ce priveşte creaţia dramatică, ar trebui să se arate că epoca maximei înfloriri a artei dramatice se încheie cu Shakespeare şi, după aceea, nu se mai înalţă la creaţii de acelaşi nivel. Este interesant, bineînţeles – dar aceasta de-abia în clasa a 12-a – să arătaţi cum decurge evoluţia, aşadar că, în Europa Centrală Reforma, Reforma propriu-zisă, îşi păstrează un caracter fundamental religios, pecare o are lirica bisericească în literatura germană. În Franţa, întreaga Reformă nu ia un caracter propriu-zis religios, ci unul social; acest lucru ar trebui dovedit, studiindu-se creaţia poetică. În Anglia – un caracter politic-moral, care la Shakespeare iese atât de mult în evidenţă. Multă vreme englezii nu au o filosofie idealistă. Şi manifestă acest lucru în creaţia lor poetică. Pentru a atinge acest scop, au nevoie, în ceea ce priveşte poezia lirică, de o notă sentimentală.

Acest lucru îşi are cauza în faptul că mult timp englezii nu au absolut nici o filosofie, că ceea ce ar trebui să fie filosofia, ei o manifestă în creaţia poetică. Dar din

această cauză poezia lor ia în mod necesar o notă sentimentală.

Limba sanscrită e bogată mai ales în vocala *a*; *u* şi *o* dau un caracter muzical, *e* şi *i* provoacă explozii. Limba germană e o limbă care provoacă explozii. Sanscrita are un caracter monoton, datorită predominanţei lui *a*, dar ceva situat la mijloc, între caracterul muzical şi cel plastic. Ea are într-o măsură foarte mare capacitatea specifică de a deveni plastică în cadrul a ceea ce este muzical şi de a nu deveni nemuzicală în activitatea de modelare plastică. Aceasta este vocala a, situată la mijloc. Dacă sanscrita are, pe lângă *a*, şi alte vocale, acestea sunt deosebit de caracteristice. E ceva caracteristic atunci când indianul face să răsune întreitul său „pace, pace, pace". Mai întâi vocala *a*, apoi o indicare uşoară, ruşinată parcă, a eului, aceasta e nuanţa care zace în pronunţarea acestui „shanti, shanti, shanti". *I* este vocala cu cel mai puternic caracter egoist. E ca şi cum ne-am înroşi de ruşine, în cazul cuvântului „ich"(eu).

Şi limba finlandeză are mulţi de *a*, remarcă un profesor.

Da, nu-i aşa, aici intră în considerare întrebarea cât timp rămâne o limbă pe treapta respectivă, cu aceste caracteristici. Limba finlandeză are totuşi în *a* ceva învârtoşat. Asta, din cauza consonantismului său. Şi el e o învârtoşare, dar una care începe să devină simpatică. Totodată, aceasta are însă la bază un simţ estetic fin faţă de limbă. Pur şi simplu, azi oamenii nu mai au ca dar firesc acest simţ estetic fin. Dacă englezul ar rosti silabele finale din cuvintele sale la fel ca germanul ori francezul, pentru el asta ar fi o învârtoşare. El începe să neglijeze silabele finale, fiindcă iese cu totul din cadrul limbii. Ceea

ce pentru unul e o învârtoşare, poate fi pentru altul ceva care-i pare cu totul firesc.

Întrebare referitoare la tropi şi figuri de stil.

Tropii şi figurile de stil au elementul imaginativ. Ele au, în primă instanţă, ceea ce e absolut nepoetic, care caracterizează cea mai mare parte a operelor poetice, 99% din întreaga creaţie poetică. Rămâne un procent. Din acest un procent, poeţii, dacă vor să ne conducă dincolo de planul fizic, sunt nevoiţi să răspândească pe deasupra caracterului adecvat al vorbirii prozaice obişnuite ceea ce, în limbajul imaginilor şi figurilor de stil, planează pe deasupra lucrurilor. Cum să exprimi aceasta: „O, nufăr, lebădă ce înfloreşte; o, lebădă, trandafir plutitor". Ceea ce este exprimat planează între cele două. Ceea ce exprimă acest vers nu poate fi exprimat în proză. La fel e şi cu figurile poetice. Există totuşi şi posibilitatea de a exprima în mod adecvat suprasensibilul, fără a apela la imagine ori figură de stil, aşa cum i-a reuşit uneori lui Goethe. În asemenea cazuri, el nu are nevoie de imagine. Imaginile se află în mod nemjlocit în lucrul însuşi. Aşa e la Goethe, uneori şi la Martin Greif, în opera căruia a fost realizat, într-adevăr, ceea ce s-ar putea numi lirică obiectivă. Şi lui Shakespeare i-a reuşit uneori foarte bine, în lirica presărată prin creaţia sa dramatică.

*

În contextul exerciţiilor de vorbire, să atragem atenţia şi asupra frazelor de exersat date de Rudolf Steiner clasei conduse de Caroline von Heydebrand, pentru copii aflaţi între 7 – 14 ani.

Was du tust, tue durch deinen tatkräftigen Willen.
Gönne jedem Können sein ganzes Können.
Günstig schaue auf künstlerisches Schaffen.
Bedeutung suche in jedem Ding.

Dringe nicht in das Wasser, wenn du trinkest.

Gute Menschen weisen den Waisen wägend den Weg.

Was du erfährst auf Lebenswegen, weitet dir Sinne und Denken.

Freue dich der freien Natur.

Schäume scheinen mehr, als sie sind.

Schätze ebene Wege, und wäge deine Schritte, dass du wacker wagen kannst, was du vorsätzlich als Ziel dir setzest.

Die Säule sei dir Wägezeichen des Weges.

Seile winden sich um Säulen.

## CONTRIBUȚII LA FORMAREA UNEI ȘCOLI DE ARTĂ ORATORICE

Din ***Curs orientativ pentru munca antroposofică și pentru munca în domeniul tripartiției organismului social în Elveția***

CUVINTE INTRODUCTIVE DE MARIE STEINER

Germanul are această particularitate: el consideră că o vorbire stilizată e un lucru exterior, de importanță secundară. El face o mare nedreptate cu asta. Aici e valabilă, mai mult decât pe orice alt tărâm, zicala: Haina îl face pe om. Ce-i drept, noi nu ne vom converti niciodată la concepțiile oratorilor francezi, că e indiferent ce spunem, dacă am aflat cum să vorbim. Totuși, ar fi necesar să acordăm acestui Cum? mai multă importanță decât suntem obișnuiți să-i acordăm.

Unui orator care se pricepe să vorbească, îi aleargă cuvintele pe urme. El îi răpește pe ascultători. Aceasta e o

afirmaţie născută din experienţă. De ce să nu procedăm conform acestei afirmaţii? Slujim mai bine conţinutului dacă-i venim în ajutor prin retorică, decât dacă ne spunem poezioara doar aşa, excluzând orice retorică.

Tocmai pentru că vrem să punem în valoare conţinutul, trebuie să-i dăm o formă simpatică. Dar vom vorbi în mod agreabil numai dacă am trecut printr-o şcoală de oratorie.

Rudolf Steiner

RUDOLF STEINER CA VORBITOR ÎN PUBLIC

Rudolf Steiner a activat cel mai puternic în calitate de vorbitor în public. Părea că *arta de a ţine conferinţe* era pentru el un dar înnăscut. Şi totuşi, el a subliniat că fiecare frază şi fiecare întorsătură de frază au fost elaborate; cu toate că a ţinut peste cinci mii de conferinţe, el a mărturisit odată că fiecare conferinţă a fost o jertfă, pe care a trebuit s-o facă luptând cu el însuşi. Căci a construi o ştiinţă despre spirit în limbajul conştienţei actuale, a o fundamenta în aşa fel încât să poată ţine piept ofensivei unor adversari pătimaşi – pentru aşa ceva au fost necesare, pentru întemeietorul ei, nişte metode de gândire cu totul noi. Şi era necesar să fie căutate şi supuse celui mai riguros criteriu lăuntric nişte forme noi de expresie, nu trebuia spus nimic care să nu fi fost verificat în toate direcţiile în ceea ce priveşte valabilitatea sa. Obiectivitatea era legea supremă. Nu era voie ca auditorul să fie copleşit în viaţa lui de simţire, nici ca el să fie influenţat prin efecte exercitate asupra voinţei sale sau printr-o retorică strălucită. O luciditate solidă era baza pe care a fost înălţat un edificiu de gânduri luminos, sigur, căruia i-a fost dat, ca încoronare, rezultanta unor reflecţii matematice subtile, comparabil, am putea spune, cupolei

formate de bolta cereaască. Momentul afectiv rezulta din lărgimea vastă a orizontului contemplat.

Dar dr. Steiner nu şi-a permis niciodată să ţină o conferinţă publică despre ştiinţa spirituală în care să nu fi schiţat din nou, într-o formă comprimată, pentru auditorii noi, care puteau să apară oricând, baza necesară înţelegerii. Din această comprimare a grandiosului material în gânduri tot mai dense şi mai pline de viaţă a rezultat o artă a modelării unei conferinţe care-şi scotea forţa din spirit şi – aproape în afara timpului – era elaborată în momente de concentrare scurte, dar cu atât mai intense. Bineînţeles, aceasta fusese precedată, ca premisă şi pregătire, de o tinereţe dedicată în întregime muncii de gândire, studiului şi informării şi de o pătrundere tot mai exactă în esenţa artei de a vorbi în public şi a formelor pe care ea le luase în diferitele epoci ale istoriei. Pentru că ţinea şi cursuri cu exerciţii de vorbire, acest lucru devenise o necesitate.

Din Orient şi din vorbirea cultică a acestuia venise în Grecia vorbirea *frumoasă*, elocinţa, care a devenit apoi, la Roma, retorica; în cadrul elementului latin, aspectul noţional a câştigat supremaţia faţă de cel imaginativ, şi, treptat, acolo cerinţa principală a devenit aceea de a vorbi corect. Elocinţa şi retorica s-au mai păstrat până în limba franceză, ele au putut să se manifeste cu strălucire în cadrul acestei limbi, până când, prin materializarea progresivă a culturii, s-a ajuns la situaţia ca pragmatismul occidental, concepţia utilitaristă cultivată acolo, să devină în Europa Centrală un fel de „cvasi-filosofie" şi, de acum înainte, şi în domeniul vorbirii, coloritul cuvântului a fost dat de aspectul utilitarist.

Dacă vrem însă ca din nou cuvântul să devină pe deplin viu şi creator, trebuie să ajungem, depăşind

retorica şi logica, la etica vorbirii. În acest caz, oamenii vor putea ajunge să devină iarăşi creatori de limbă, nu să provoace doar o Renaissance. Pentru a exprima spiritualul, trebuie să eliberăm vorbirea de tot ceea ce ţine de judecată, de tot ceea ce e abstract-noţional. Acest ţel poate fi atins dacă suntem atenţi la contextele în care se află ceea ce ni se comunică, în loc doar să se definească. Trebuie să ajungem la contextele concrete şi pline de viaţă ale realităţii. Şi atunci ajungem la a vorbi bine. Iar dacă suntem în măsură să-i dăm formei aparenţa infinitului, atunci ia naştere frumosul.

DIN CURSUL ORIENTATIV PENTRU MUNCA ANTROPOSOFICĂ ŞI DE TRIPARTIŢIE DIN ELVEŢIA

Exact la fel cum într-un organism fiecare detaliu are în mod necesar forma pe care o are, şi în lumea în care trăim şi la modelarea căreia colaborăm, toate trebuie modelate aşa cum trebuie să fie la locul lor, în cadrul întregului. Dvs. nu vă puteţi imagina, dacă gândiţi real, că lobul urechii dvs. ar putea avea, într-o cât de mică măsură, altă formă decât cea pe care o are, în conformitate cu întreg organismul dvs. Dacă lobul urechii dvs. ar fi măcar puţin altfel modelat, atunci ar fi fost necesar ca dvs. să aveţi o cu totul altă formă a nasului, alte vârfuri ale degetelor ş.a m.d.

Şi tot astfel, o vorbire în care se revarsă ceva care ia nişte forme cu adevărat noi trebuie să fie modelată -la fel cum lobul urechii e modelat în sensul întregii dvs. fiinţe – în sensul întregului.

O asemenea vorbire nu poate fi modelată în sensul a ceea ce s-ar putea învăţa, de exemplu, de la cei care rostesc predici. Căci felul cum se ţin predicile are la bază tradiţia, care îşi are izvoarele, propriu-zis, în vechiul

Orient – o atitudine cu totul deosebită pe care omul întreg o avea, în Orientul antic, faţă de vorbire. Această atitudine specifică a fost perpetuată /de-a lungul timpului/, astfel încât ea a trăit sub o anumită formă liberă în Grecia, a trăit sub o formă abstractă în Roma antică şi îşi arată azi ultimele pâlpâiri în raportul francezului faţă de limba sa. N-aş vrea să spun prin aceasta că fiecare francez ţine predici când vorbeşte. Totuşi, în felul în care francezul mânuieşte vorbirea continuă să trăiască şi azi, dar pe o linie descendentă, o atitudine faţă de vorbire care s-a dezvoltat în mod necesar din raportul pe care orientalul îl avea faţă de vorbirea sa. Acest element, spre care ne putem îndrepta privirile aici, a ajuns să se exprime în momentul în care oamenii mai învăţau vorbirea aşa cum putea ea să fie încă învăţată mai târziu, doar în perioada de decadenţă, de la profesorii universitari, care continuau să trăiască asemeni unor mumii din vremurile vechi şi purtau titlul de „profesor de elocinţă". În trecut exista la orice universitate, la orice şcoală, ca şi la diferitele seminarii, câte un asemenea „profesor de elocinţă", de „retorică". Celebrul Curtius* de la Berlin încă mai purta în mod oficial titlul de „profesor de elocinţă". Dar povestea aceasta a început să-i pară prea idioată. El nu preda „elocinţa", ci se dovedea a fi profesor de elocinţă numai prin faptul că, în ocaziile festive, colegiul de profesori îl trimitea întotdeauna pe el să ţină câte o cuvântare. În orice caz, el a avut mare grijă să se achite de sarcina care-i revenea în asemenea ocazii festive respectând cât mai puţin vechile reguli de elocinţă. În rest, i se părea prea idiot să fie „profesor de elocinţă" într-o epocă în care „profesorii de elocinţă" nu mai aveau ce căuta. Şi a ţinut prelegeri de istoria artei, a predat istoria artei greceşti.

Totuși, în registrele universității era trecut drept „profesor de elocință”.

* Ernst Curtius (1814-1896), arheolog și istoric

Aceasta ne trimite înapoi la un element care exista cu adevărat în vorbire în vremurile vechi.

Ei bine, dacă studiem ceva care este deosebit de caracteristic, dezvoltarea artei de a vorbi, pentru diferitele limbi din Europa Centrală, pentru limba germană, să zicem, tot ceea ce poate fi desemnat în sensul originar prin cuvântul „elocință” nu are absolut nici un sens. Fiindcă în aceste limbi s-a infiltrat ceva care e cu totul altfel decât ceea ce era propriu modului de a vorbi din vremurile vechi, în care elocința trebuia luată în serios. Pentru limba greacă, pentru limba latină, există elocință. Pentru limba germană, o elocință e ceva absolut imposibil, dacă încercăm să sesizăm lăuntric esențialul.

Dar azi noi trăim într-o epocă de trecere. Și atunci nu poate fi folosit în continuare ceea ce era felul de a vorbi propriu limbii germane. Trebuie să încercăm neapărat să ieșim din cadrul acestui fel de a vorbi și să trecem la alt fel de a vorbi. Aceasta este una dintre sarcinile pe care trebuie să le aducă la îndeplinire, într-un anumit sens, cel care vrea să vorbească azi într-un mod rodnic despre antroposofie sau tripartiție. Fiindcă antroposofia și tripartiția vor fi înțelese așa cum trebuie în planul vieții publice, și în cadrul diferitelor conferințe, numai dacă un număr mai mare de oameni vor fi în măsură să vorbească astfel, în timp ce nu sunt puțini aceia care manifestă doar o pseudo-înțelegere și o pseudo-recunoaștere a adevărului lor.

Dacă ne întoarcem privirile spre acel element deosebit care exista, în ceea ce privește vorbirea, în vremurile din care ni s-a păstrat modul de a mânui

elocinţa, trebuie să spunem: pe atunci, vorbirea creştea parcă din om, în mod absolut natural, la fel cum cresc degetele sale, cum creşte a doua sa serie de dinţi. Vorbirea apărea ca rezultat al imitării. Iar când omul, având o însărcinare oarecare, le vorbea altor oameni, el trebuia să aibă grijă ca trăirea interioară, trăirea bazată pe gânduri, să fie captată în vorbire. Structura frazei exista. Ea era, într-un anumit sens, elastică şi extensibilă. Şi mai lăuntric decât vorbirea era gândul. Omul vieţuia gândul ca pe ceva mai lăuntric decât vorbirea şi el îl făcea să fie captat de vorbire, în aşa fel încât să se cuibărească în ea, exact la fel cum cuibărim în marmoră ideea pe care ne-o facem despre o statuie sau altceva de acest fel. Era cu adevărat o prelucrare artistică a vorbirii. Chiar şi felul cum trebuie să se vorbească în împrejurările prozaice semăna într-o oarecare măsură cu felul în care trebuie să te exprimi în poezie. Retorica, elocinţa, posedau nişte reguli care nu erau deloc neasemănătoare cu regulile exprimării poetice. (Aş vrea să intercalez aici o observaţie, ca să nu fiu răstălmăcit: dezvolarea vorbirii nu exclude poezia. Ceea ce spun acum, spun în legătură cu modalităţile mai vechi de exprimare şi vă rog să nu credeţi că eu aş vrea să afirm că azi nu se mai poate să existe deloc poezie. Numai că e necesar să tratăm altfel vorbirea în poezie. Dar despre aceasta nu e locul să discutăm aici; am vrut doar să fac – în paranteză – această observaţie, ca să nu fiu greşit înţeles.)

Şi dacă întrebăm acum: Cum trebuia să vorbească omul în acea vreme în care gândul, conţinutul afectiv, era captat în vorbire? Trebuia să vorbească frumos ! Aceasta era cea dintâi sarcină: să vorbească frumos: De aceea, omul poate învăţa să vorbească frumos numai dacă se cufundă în vechiul mod de a vorbi. Vorbirea frumoasă e în

întregime un dar pe care Orientul îl face omenirii. Aş zice: Omul trebuia să vorbească frumos într-un grad atât de înalt, încât, propriu-zis, se considera că idealul vorbirii este a cânta când vorbeşti. Iar predica nu e decât o formă a vorbirii frumoase, dar la ea unele elemente ale vorbirii frumoase au fost eliminate. Fiindcă vorbirea frumoasă plenară este vorbirea cultică. Când vorbirea cultică devine predică, multe sunt eliminate. Totuşi, predica este o fiică a vorbirii frumoase din cadrul cultului.

Cea de-a doua formă, care a ajuns să se manifeste mai ales în limba germană şi în alte limbi similare, este aceasta: să nu se mai poată face distincţie între cuvânt şi înţelegere, între cuvânt şi trăirea gândurilor, cuvântul a devenit abstract, astfel încât se prezintă el însuşi ca un fel de gând abstract. Nimic nu se mai poate lăsa captat în cuvânt, din cauză că ceea ce vrea să se lase captat şi cuvântul sunt resimţite de la bun început ca fiind deja unul şi acelaşi lucru.

Cărui vorbitor de limbă germană îi mai este clar astăzi faptul că, de exemplu, când scrie cuvântul „Begriff" /noţiune/, aceasta este forma substantivată a procesului de a înţelege, că Be-Greifen, adică „das-Greifen-an-etwas-ausführen" /"A-executa-asupra-unui-lucru-gestul-de-a-apuca"/, adică „Begriff" /noţiunea/ nu e altceva decât substantivizarea actului de a percepe în mod obiectiv. Noţiunea „Begriff" s-a format într-o vreme în care omul mai avea o senzaţie vie a corpului eteric, care percepe /an-greift/ lucrurile [Greifen = a apuca; der Begriff = noţiune]. Aşa că pe atunci a fost posibil să se formeze noţiunea de noţiune, pentru că perceperea cu corpul fizic nu e decât o imagine a perceperii cu organismul eteric.

Dar pentru a auzi în cuvântul „Begriff" faptul de a înţelege, e necesar să simţi vorbirea drept organism de

sine stătător. În acel element al vorbirii, despre care vorbesc eu aici, vorbirea şi noţiunea sunt amestecate, trec mereu una într-alta. Nu există acea separare foarte clară care exista cândva în Orientul antic, dintre vorbire (care e un organism, ceva mai mult exterior) şi ceea ce se exprimă, ceea ce trăieşte în planul interior. Când omul vorbea, ceea ce trăia în planul interior trebuia să intre în forma oferită de vorbire, şi anume în aşa fel încât ceea ce trăieşte în interior este conţinutul, iar elementul în care acesta se lăsa captat, e forma exterioară. Această captare trebuia să se facă sub semnul frumosului, astfel încât, dacă cineva voia să vorbească, trebuia să fie un adevărat artist al vorbirii.

Lucrurile nu mai stau aşa, dacă, de exemplu, omul nu mai are simţul necesar pentru a face distincţie între gehen /a merge/ şi laufen /a alerga/, din punctul de vedere al vorbirii ca atare. *Gehen*: doi de *e* – te deplasezi într-o anumită direcţie, fără a face un efort deosebit; e este întotdeauna expresia afectivă a participării lăuntrice reduse la propria activitate. Când în cuvânt există un *au*, participarea lăuntrică e mai intensă. Când alergăm (laufen), ajungem şi să gâfâim (schnaufen), verbul conţine acelaşi diftong. În acest caz, fiinţa interioară intră în agitaţie. Aici trebuie să existe un sunet care să sugereze modificarea survenită în interior. Dar azi nu mai există nimic din toate acestea. Vorbirea a ajuns abstractă. Ea e la fel ca şi gândurile înseşi, care curg mereu mai departe. Aşa stau lucrurile pentru întreaga parte centrală şi mai ales pentru cea vestică a lumii civilizate.

În fiecare cuvânt putem vedea o imagine, o imaginaţiune. Şi în această imagine omul poate trăi ca în ceva relativ obiectiv. Cel care, în vremuri şi mai vechi (ale vorbirii frumoase), s-a aflat faţă în faţă cu vorbirea, va fi

ajuns la fel de puţin în situaţia de a privi vorbirea ca pe ceva care nu e legat de el în mod obiectiv şi în care nu s-ar revărsa ceea ce e subiectiv, după cum el n-ar fi pierdut niciodată din vedere faptul că haina lui e ceva obiectiv – că ea nu a crescut lipită de trupul său, ca o a doua piele.

A doua treaptă a vorbirii ia însă întregul organism al vorbirii ca pe o altă piele a sufletului, pe când în trecut vorbirea era mult mai desprinsă de trup, ca o haină, aş zice. Mă refer la acea treaptă a vorbirii la care nu mai intră în considerare în primul rând faptul de a vorbi frumos, ci acela de a vorbi just, unde nu era vorba de retorică şi elocinţă, ci de logică, unde gramatica însăşi a devenit atât de logică, încât, pur şi simplu – din vremea lui Aristotel şi până azi acest fenomen se ridică lent la orizont -, din formele gramaticale au fost dezvoltate formele logicii, din categoriile gramaticale au fost obţinute, prin abstractizare, categoriile logicii. Aici toate s-au amestecat: gândul şi cuvântul. Propoziţia este cea în contact cu care e dezvoltată judecata logică. Dar, de fapt, judecata logică e aşezată în propoziţie în aşa fel încât omul n-o mai trăieşte în mod lăuntric, independent. Vorbirea justă, ea a devenit cuvântul de ordine!

Dar noi vedem deja astăzi înălţându-se la orizont un nou element al vorbirii – numai că el e aplicat pretutindeni la locul nepotrivit, e transpus pe un tărâm nepotrivit.

Omenirea datorează Orientului vorbirea frumoasă.

Vorbirea justă îşi are sediul în regiunea centrală a lumii civilizate.

Şi trebuie să ne îndreptăm privirile spre Apus, dacă vrem să căutăm cel de-al treilea element.

Dar în acest Apus el ne întâmpină, în primă instanţă, sub o formă total coruptă. Cum apare el ? Ei bine, în primă

instanţă, vorbirea a devenit abstractă. Ceea ce e organism al cuvântului este deja aproape un organism al gândului. Şi în Apus acest lucru s-a intensificat treptat atât de mult, încât poate că acolo s-ar considera că glumim dacă mai discutăm asemenea lucruri. Dar, cu toate că pe un teren absolut greşit, progresul există în mod neîndoielnic.

Vedeţi dvs., în America a fost inaugurat, tocmai în ultima treime a secolului al 19-lea, un curent care se numeşte „pragmatism". În Anglia el a primit apoi numele de „umanism". Reprezentantul acestui curent în America este James, iar în Anglia F.C.Schiller. Vin apoi diferite personalităţi care sunt deja pe cale de a extinde aceste lucruri. Astfel, meritul de a fi extins într-un sens foarte frumos tocmai această noţiune de „umanism" revine profesorului MacKenzie, care a fost recent aici, printre noi.

În ce direcţie merg oare aceste căutări ? – mă refer la pragmatismul american şi la umanismul englez. Ele s-au născut dintr-un scepticism total faţă de cunoaştere: Adevărul e ceva care, de fapt, nu există deloc ! Dacă facem două afirmaţii, le facem, de fapt, pentru a avea în viaţă nişte puncte orientative. A vorbi despre un „atom" – pentru aşa ceva nu se poate aduce nici o fundamentare deosebită care să dovedească adevărul. Totuşi, e folositor să pui la baza chimiei teoria atomilor; să introducem deci noţiunea de atom. Ea e utilizabilă, folositoare ! Nu există nici un alt adevăr în afară de acela care trăieşte în noţiuni utile, care pot fi folosite în viaţă. – „Dumnezeu" – că el există sau nu există, nu acesta este esenţialul. Dar nu se poate trăi bine fără noţiunea de „Dumnezeu" – şi se poate trăi într-adevăr bine, dacă trăieşti ca şi cum ar exista un Dumnezeu ! Aşadar, hai s-o introducem, fiindcă e o noţiune utilă, care poate fi folosită în viaţă. – Că Pământul a apărut aşa cum spune teoria Kant-Laplace şi va sfârşi

conform teoriei mecanice a căldurii – din punctul de vedere al adevărului, nici un om nu ştie să spună aici ceva sigur (redau acum, bineînţeles, doar o anumită părere!), dar pentru gândirea noastră e util să-şi reprezinte în acest fel începutul şi sfârşitul Pământului.

Aceasta e teoria pragmatică a lui James şi, în esenţă, şi teoria umanistă a lui Schiller: la urma urmelor, nu ştim absolut deloc, când pornim de la poziţiile adevărului, dacă omul are într-adevăr un suflet. Despre aceasta se poate discuta până la sfârşitul lumii, dacă există sau nu suflet -, dar e folositor, dacă vrei să înţelegi tot ceea ce face omul în viaţă, să presupui că există suflet. Bineînţeles, tot ceea ce apare azi într-un loc al lumii noastre se răspândeşte şi în celelalte locuri. Şi, pentru lucruri de felul celor care în Apus au apărut în mod instinctiv, a trebuit să găsească şi neamţul ceva, care e mai de înţeles, care poate fi pătruns mai uşor pe bază de noţiuni. Şi de aici s-a născut „filosofia lui ca-şi-cum".

Că există sau nu „atom", nu aceasta este esenţialul – noi privim fenomenele „ca şi cum" ar exista un atom. Că „Binele" poate fi realizat sau nu – asta n-o putem hotărî noi – dar privim viaţa „ca şi cum" Binele ar putea fi realizat. Că există sau nu un „Dumnezeu" – în legătură cu aceasta am putea să ne certăm până la sfârşitul lumii – dar noi privim viaţa în aşa fel încât acţionăm „ca şi cum" ar exista un Dumnezeu. Iată „filosofia lui ca-şi-cum"!

De obicei aceste lucruri sunt luate prea puţin în considerare, căci gândim aşa: Ei da, în America trăieşte James cu adepţii lui, în Anglia este Schiller cu adepţii lui, mai este şi Vaihinger, care a scris „Filosofia lui ca-şi-cum" – aceştia sunt câţiva năuci, care trăiesc într-un fel de castel în nori, şi ce-i privesc toate astea pe ceilalţi oameni!

Dar cine are o ureche de auzit aşa ceva, aude azi „filosofia lui ca-şi-cum" insinuându-se aproape pretutindeni: Aproape toţi oamenii vorbesc în sensul „filosofiei lui ca-şi-cum". Doar că filosofii sunt nişte mari glumeţi. Ei trădează mereu ceea ce restul oamenilor fac în mod inconştient. Dacă eşti suficient de lipsit de prejudecăţi în acest sens, rareori auzi azi un om care-şi mai foloseşte cuvintele altfel, implicându-şi în ele inima şi sufletul, întreaga sa fiinţă, un om care vorbeşte altfel decât „ca şi cum" problema ar fi aşa cum o exprimă el. Numai că, de obicei nu avem urechea care să perceapă timbrul şi coloritul sunetelor vorbirii, faptul că în ele zace acest „ca-şi-cum", că pe întreaga arie a lumii civilizate oamenii sunt, de fapt, în stăpânirea lui „ca-şi-cum".

Dar, dacă de obicei lucrurile ajung să se corupă la sfârşit, aici se arată la început ceva corupt, care trebuie să fie dezvoltat într-un sens superior, pentru mânuirea vorbirii în cadrul antroposofiei, al tripartiţiei etc.

Aceste lucruri sunt atât de serioase, de importante, încât ar trebui, propriu-zis, să ne ocupăm separat de ele. Fiindcă se pune problema să ridicăm banalitatea „Avem nevoie de noţiuni, pentru că ele sunt folositoare în viaţă" – se pune problema să ridicăm aceste banalităţi, ale unor teorii utilitariste bazate pe materialism, în sfera eticului şi, poate, prin etic, în sfera religiei. Căci, dacă vrem să acţionăm în sensul antroposofiei şi al tripartiţiei, în faţa noastră se află sarcina de a învăţa, pe lângă ceea ce ne putem însuşi din trecutul istoric – vorbirea frumoasă, vorbirea justă -, *vorbirea bună*, sarcina de a ne forma o ureche pentru ceea ce înseamnă o vorbire bună.

Am observat până acum prea puţin ca oamenii să fi fost frapaţi când, în cursul conferinţelor mele – am făcut-o adeseori -, am atras atenţia asupra vorbirii bune, înţelese

în acest sens. Am spus mereu că azi nu e esenţial doar ca ceea ce spunem să fie just în sens logic-abstract, ci că esenţialul este ca, într-un anumit context, să se spună ceva sau să se omită a se spune ceva, să nu fie spus în acel context – am spus că esenţialul este să ne dezvoltăm un sentiment al faptului că ceva nu trebuie să fie doar just, ci că e necesar ca acel ceva să fie îndreptăţit în contextul său -, că el poate fi bun într-un anumit context şi că el poate fi rău într-un alt context.

Trebuie să învăţăm – dincolo de retorică, de logică – *o adevărată etică a vorbirii.* Trebuie să ştim că într-un anumit context ne putem permite nişte lucruri care într-un alt context n-ar fi permise deloc.

Îngăduiţi-mi să folosesc aici un exemplu uşor de înţeles şi care poate că a fost remarcat deja de unii dintre dvs., care au fost prezenţi în ultima vreme la conferinţele mele. Eu am afirmat, într-un anumit context, că în realitate Goethe nu s-a născut deloc. Am spus că Goethe s-a străduit mult timp să se exprime prin mijloacele picturii, prin desen, dar că din aceste străduinţe n-a ieşit absolut nimic; că apoi ele s-au revărsat în creaţiile sale poetice, şi că, iarăşi, în creaţii cum sunt „Iphigenia" şi, mai ales, „Fiica naturală", nu avem de-a face cu nişte opere literare exaltate. Oamenii au caracterizat aceste creaţii ale lui Goethe prin expresia „netede şi reci ca marmora", fiindcă ele sunt aproape sculpturale, fiindcă sunt plastice. Goethe a avut o mulţime de aptitudini, care, de fapt, n-au ajuns să se manifeste plenar-uman; el nu s-a născut în realitate pe deplin. – Vedeţi dvs., în contextul în care eu am făcut, recent, această afirmaţie, ea putea fi făcută, fără nici o îndoială. Dar ia gândiţi-vă ce ar fi dacă un altul ar vrea s-o susţină drept teză de sine stătătoare, drept adevăr

absolut! Nu ar fi doar ceva nelogic; ar fi, bineînţeles, ceva cu totul nebunesc.

A vorbi din contextul realităţilor vieţii e altceva decât a găsi expresia adecvată sau justă pentru un complex de gânduri şi sentimente. A lăsa să se nască dintr-un context viu, într-un anumit loc, o exprimare sau altceva similar – asta ne conduce mai sus, dincolo de *frumuseţea* vorbirii, dincolo de *justeţea* vorbirii, spre *etosul vorbirii*, când simţim, rostind o propoziţie, dacă avem voie sau nu s-o rostim în acel întreg context.

Există şi aici – dar acum interiorizată – o contopire, dar acum nu cu vorbirea ca atare, ci cu ceea ce spunem, cu cuvântarea.

Acesta e lucrul pe care l-aş numi vorbire bună sau vorbire rea. A treia formă: Alături de vorbirea frumoasă ori urâtă, alături de vorbirea justă ori nejustă, apare acum vorbirea bună sau rea, în sensul caracterizat adineaori.

În zilele noastre încă mai e răspândită părerea că există propoziţii sau fraze pe care le formăm o dată şi pe care le putem spune apoi în orice împrejurare, fiindcă ele au o valabilitate absolută. Dar, în realitate, pentru viaţa noastră din epoca actuală, asemenea propoziţii şi fraze nu mai există ! Orice propoziţie care este posibilă într-un anumit context, într-un alt context este deja, în epoca prezentă, imposibilă. Cu alte cuvinte: noi am intrat într-o epocă din dezvoltarea omenirii în care e necesar să ne îndreptăm atenţia spre această multilateralitate a trăirii.

Omul oriental, care trăia cu întreaga sa gândire pe un teritoriu foarte mic, încă şi vechiul grec, care trăia cu viaţa sa spirituală, cu viaţa sa juridică şi cu viaţa sa economică pe un teritoriu mic – făcea să se reverse şi în vorbirea sa ceva care arăta aşa cum trebuie să arate o operă de artă.

Cum stau lucrurile cu opera de artă ? Acolo, un obiect izolat, limitat, apare de fapt ca şi cum ar fi unul infinit. (Ba chiar în acest fel – chiar dacă unilateral – a fost definit frumosul de către Haeckel, Darwin şi alţii.) Primul lucru împotriva căruia am fost nevoit să protestez în conferinţa pe care am prezentat-o la Viena pe tema „Goethe – părinte al unei noi estetici" (la 9 noiembrie 1888, în cadrul Asociaţiei Goethe din Viena), a fost părerea că frumosul este „apariţia ideii în formă exterioară"; eu am arătat că trebuie să avem părerea diametral opusă: *frumosul ia naştere atunci când formei i se dă aparenţa de infinit*.

Aşa este şi cu vorbirea, care apare, aş zice, tot ca un „teritoriu limitat" – un „teritoriu" care „închide între nişte limite" un sens posibil. Când trebuie ca vorbirea să capteze ceea ce, propriu-zis, ca viaţă sufletească şi spirituală interioară, e infinit, atunci acest ceva trebuie să fie exprimat într-o formă *frumoasă*.

Vorbirea justă trebuie să fie adecvată, trebuie să existe potrivire între frază şi judecată, între noţiune şi cuvânt. Romanii au fost nevoiţi să ţină seama de acest lucru. Mai ales când teritoriul lor a devenit din ce în ce mai mare, limba lor a trecut de la frumuseţe la logică – de aici s-a păstrat apoi obiceiul ca oamenii să înveţe logica tocmai pe baza limbii latine. (Au şi învăţat-o foarte bine, cu ajutorul ei.)

Numai că noi am trecut de acest stadiu. Acum a apărut necesitatea de a învăţa să simţim vorbirea *cu* etos, să introducem în felul nostru de a vorbi, aş zice, un fel de moralitate a vorbirii, ştiind că, într-un anumit context, trebuie să ne permitem sau să ne interzicem un lucru. Acum, problema respectivă nu se lasă captată în vorbire în modul caracterizat mai înainte. Ci, folosind cuvântul,

noi îl folosim pentru a caracteriza. Cuvântul e mânuit în aşa fel încât simţim fiecare cuvânt ca fiind nesatisfăcător, simţim fiecare propoziţie drept nesatisfăcătoare şi simţim nevoia imperioasă de a caracteriza din cele mai diverse direcţii lucrul pe care vrem să-l punem în faţa omenirii – simţim nevoia, aş zice, de a merge de jur împrejurul acelui lucru şi de a-l caracteriza din cele mai diferite direcţii.

Am subliniat adeseori că acesta trebuie să fie modul de a expune antroposofia. Am subliniat adeseori: nu trebuie să credem că putem găsi cuvântul adecvat, fraza adecvată. Nu putem lua decât atitudinea fotografului, care, pentru a înfăţişa un copac, îl fotografiază cel puţin din patru direcţii.

Prin urmare, o concepţie care se manifestă sub forma unei filosofii abstracte, banale, sub numele de „pragmatism" sau „umanism", trebuie ridicată în sfera eticului. Şi atunci, ea va trebui să se manifeste mai întâi în sfera etosului vorbirii: Noi trebuie să învăţăm să vorbim bine. Adică: Trebuie să trăim, în ceea ce priveşte modul nostru de a vorbi, ceva din tot ceea ce, de obicei, trăim în raport cu etica, în raport cu morala.

De fapt, în ultimul timp, această problemă poate fi percepută în mod absolut concret. Întâlnim în modul de a vorbi al teosofilor un anacronism, determinat, pur şi simplu, de limbaj, care e un anacronism din cauza coloritului materialist pe care l-a primit în ultimele secole: „corp fizic", ei da, el e grosier; „corp eteric" – acesta e mai rarefiat, mai ceţos; „corp astral" – şi mai rarefiat, dar el e numai cu mult mai rarefiat, atâta tot; „eu" – şi mai subtil. Dar apar mereu şi mereu noi componente ale entităţii umane. Totul se rarefiază din ce în ce mai mult. Până la urmă, nici nu mai ştii cum se mai poate ajunge la acest grad de rarefiere. Oricum, totul doar se rarefiază şi se

rarefiază mereu. Nu ieşim deloc din materialism. Acesta e de altfel semnul distinctiv care apare în literatura teosofică atunci când se vorbeşte despre asemenea lucruri – de la vorbirea teoretică şi până la ceea ce mi s-a întâmplat odată în cadrul Socoetăţii Teosofice din Paris, cred să era prin 1906. O doamnă, care era o teosoafă adevărată, consolidată interior, a vrut să arate cât de mult îi plăcuseră diferitele cuvântări care fuseseră ţinute în sala unde ne aflam, şi a spus: „Aici sunt vibraţii bune !" Şi puteai să-ţi dai seama, privind-o: ea avea în vedere, de fapt, ceva ce poate fi adulmecat cu nasul. Prin urmare, ea se referea la parfumurile care rămăseseră de la acele cuvântări şi care puteau fi adulmecate în acest fel.

Trebuie să învăţăm să eliberăm vorbirea din captivitatea cerinţei de a fi adecvată. Căci ea poate fi adecvată exclusiv realităţilor materiale. Dacă vrem s-o folosim pentru ceva spiritual, în sensul epocii actuale de evoluţie a omenirii, trebuie s-o eliberăm. În acest caz, în modul de a mânui vorbirea trebuie să-şi facă intrarea libertatea. Dacă nu luăm aceste lucruri într-un mod abstract, ci într-un mod plin de viaţă, primul domeniu în care trebuie să-şi facă intrarea filosofia libertăţii este vorbirea, modul de a mânui vorbirea. Fiindcă de aceasta avem nevoie. În caz contrar, nu vom găsi, de exemplu, modalitatea de a trece la caracterizarea vieţii spirituale libere.

În omenirea actuală încă nu există prea multă înţelegere pentru o viaţă spirituală liberă – adică pentru o viaţă spirituală care există în virtutea propriilor ei legi. Fiindcă, de obicei, prin viaţă spirituală liberă se înţelege o formaţiune în cadrul căreia fiecare cântă cucurigu în felul lui, o formaţiune unde fiecare cocoş – scuzaţi imaginea aceasta cam bizară – cântă pe propria lui grămadă de

gunoi şi unde apoi, din aceste cântaturi de cocoş, iau naştere acordurile cele mai incredibile. În realitate, în cadrul vieţii spirituale libere armonia se naşte datorită faptului că *spiritul* trăieşte, nu diferiţii indivizi egoişti –, pentru că spiritul poate cu adevărat să ducă o viaţă proprie, dincolo de diferiţii indivizi egoişti.

De exemplu – azi e necesar să se spună asemenea lucruri –, pentru Şcoala noastră Waldorf din Stuttgart, există modul cel mai real un spirit al Şcolii Waldorf, care este independent de colegiul profesoral, în care colegiul profesoral se integrează şi în cadrul căruia devine din ce în ce mai clar că, după împrejurări, unul poate fi mai capabil, celălalt mai puţin capabil – dar spiritul rămâne ca entitate de sine stătătoare.

Când vorbesc despre „spiritul liber", oamenii îşi mai reprezintă încă azi ceva abstract. Ce îşi reprezintă astfel nu e deloc o realitate.

Spiritul liber e ceva care trăieşte în mod real printre oameni – numai că trebuie lăsat să intre în existenţă – şi care acţionează printre oameni –, numai că trebuie lăsat să intre în existenţă!

Lucrurile pe care vi le-am spus astăzi, le-am spus, de fapt, pentru a face ca ceea ce avem de câştigat din această expunere să izvorască din nişte sentimente principiale, adică din sentimentul seriozităţii problemei.

Nu-mi imaginez, firește, că acum toţi veţi pleca afară, în lume, şi, după cum cei din vremurile foarte vechi au vorbit *frumos*, cei din perioada de mijloc au vorbit *just*, dvs. veţi vorbi acum cu toţii *bine* !

Dar, de aceea, nici dvs. nu puteţi replica: La ce ne folosesc toate conferinţele noastre, dacă tot nu vom putea vorbi imediat bine? Esenţialul este să apară cu adevărat în noi sentimentul gravităţii situaţiei în care ar trebui să ne

transpunem datorită faptului că ştim: Ceea ce se vrea aici este un întreg atât de organic în sine, încât, cu timpul, în vorbirea însăşi va trebui să se exprime, treptat, o necesitate a formei, după cum în lobul urechii se exprimă o necesitate a formei, care nu poate fi altfel, conform cu întreaga fiinţă a omului.

Voi încerca deci să apropii şi mai mult unul de altul ceea ce este pentru noi conţinutul antroposofiei şi al tripartiţiei şi felul cum acest conţinut trebuie să fie comunicat oamenilor. De la aspectele de principiu voi trece tot mai mult la cele concrete şi la ceea ce trebuie să stea la baza exersării practice a acestor lucruri.

*

Cum va arăta oare, propriu-zis, pregătirea noastră pentru o cuvântare?

Ei bine, căutăm să ne transpunem cât mai mult în situaţia respctivă sau în problema pentru care a fost pregătit auditoriul, prin faptul că dăm primelor fraze forma pe care o considerăm necesară. Va fi nevoie de un efort mai mare în cazul unor auditori nepregătiţi, şi osteneala noastră va fi mai mică dacă vorbim în faţa unui cerc de oameni care s-au transpus deja în acea problematică – măcar în ceea ce priveşte sentimentele.

Pe urmă, restul cuvântării, nici nu-l vom aşterne pe hârtie, nici nu ne vom scrie doar nişte simple cuvinte de reper. Experienţa ne arată că nici elaborarea cuvânt de cuvânt, nici simpla notare a unor cuvinte de reper nu fac să se nască o cuvântare bună. Elaborarea textuală nu e bună, pentru că ne încătuşează de textul scris şi ajungem uşor în impas, dacă memoria ni se poticneşte, şi aceasta se întâmplă cel mai frecvent atunci când cuvântarea a fost redactată cuvânt de cuvânt. Cuvintele de reper notate pe hârtie ne ispitesc foarte uşor să dăm întregii pregătiri un

caracter prea abstract. Ceea ce e cel mai bine să notăm pe hârtie şi să ducem cu noi drept manuscris al conferinţei, dacă simţim nevoia să ne sprijinim pe ceva, este o serie de propoziţii corect formulate, drept propoziţii de reper, care nu ridică pretenţia de a fi spuse întocmai, ca parte componentă a conferinţei, ci care stau acolo aşa: în primul rând – în al doilea rând – în al treilea rând – în al patrulea rând – ş.a.m.d.., care ne oferă, aş zice, nişte chintesenţe, în aşa fel încât dintr-o propoziţie poate că se nasc zece sau opt sau douăsprezece.

Dar notaţi-vă pe hârtie asemenea propoziţii. Nu vă notaţi, de exemplu: „Viaţa spirituală ca ceva independent !", ci: „Viaţa spirituală poate să prospere numai dacă acţionează din sine, în mod independent!" Aşadar, propoziţii de reper. Veţi constata dvs. înşivă, dacă procedaţi în acest fel, că prin asemenea propoziţii de reper ajungeţi cel mai uşor, într-un timp relativ scurt, la o anumită posibilitate de a vorbi liber, care are doar scara acestor propoziţii de reper.

Cât despre încheiere, e adeseori foarte bine să-i conducem din nou pe auditori, într-un anumit mod, cât se poate de uşor, spre începutul conferinţei, astfel ca încheierea să conţină ceva care a existat, ca motiv, deja la început.

Propoziţiile de reper ne dau uşor posibilitatea de a ne pregăti acum cu adevărat, aşa cum am sugerat adineaori, prin faptul că ne-am notat pe o hârtiuţă aceste propoziţii de reper. Aşadar, să zicem, noi reflectăm la următoarele: Ceea ce ai de spus în legătură cu viaţa spirituală, trebuie să aibă în tine acest caracter liric. Ceea ce ai de spus în legătură cu viaţa juridică, trebuie să aibă un caracter dramatic. Ceea ce ai de spus în legătură cu viaţa economică, trebuie să aibă în tine un caracter epic-

narativ, caracterul epic de naraţiune liniştită. Apoi, într-adevăr, va apărea puţin, deja în mod instinctiv, atât pofta cât şi arta de a dezvolta în formularea propoziţiilor-reper ceva în felul sugerat înainte. Pregătirea va avea loc în mod absolut afectiv, astfel încât, într-adevăr, în felul cum vorbim să fie transpus ceea ce avem de spus din punctul de vedere al conţinutului. Pentru aceasta e necesar, în orice caz, ca ceea ce trebuie să fie *stăpânirea vorbirii* să fi fost adus de noi – aş zice – până la nivelul de instinct, astfel încât într-adevăr să simţim organele vorbirii aşa cum am simţi ciocanul, dacă am vrea să facem ceva cu ciocanul. Şi putem ajunge aici dacă ne exersăm în *gimnastica vorbirii*.

Nu-i aşa, când facem gimnastică, nici mişcările acestea nu sunt nişte mişcări pe care le facem apoi în viaţa reală; dar sunt nişte mişcări care ne fac flexibili, îndemânatici. Tot astfel se cere să ne facem flexibile, maleabile, organele vorbirii. Dar în aşa fel încât această muncă de a le face flexibile să aibă legătură cu viaţa sufletească interioară, astfel încât să învăţăm să simţim sunetul în timp ce vorbim. În cadrul cursului de seminar pe care l-am ţinut în urmă cu peste doi ani la Stuttgart, pentru colegiul de profesori şi învăţători de la Şcoala Waldorf, am oferit o serie de exerciţii de vorbire, pe care aş dori să vi le comunic şi dvs. În majoritatea cazurilor, conţinutul lor nu ne împiedică să ne transpunem exclusiv în elementul vorbirii şi să ne preocupe doar scopul de a face exerciţii de gimnastica vorbirii. Dacă ne străduim să ne spunem mereu-mereu aceste propoziţii, cu glas tare, dar în aşa fel încât să încercăm mereu: Cum faci cel mai bine cu limba, cu buzele, ca să produci tocmai această succesiune de sunete ? –, atunci devenim independenţi de

actul vorbirii însuşi şi putem acorda cu atât mai multă atenţie pregătirii noastre sufleteşti în vederea vorbirii.

Am să vă citesc deci o serie de asemenea propoziţii – care, în ceea ce priveşte conţinutul, adeseori nu au nici un sens -, al căror rost este acela de a face ca organele vorbirii să devină flexibile:

Daß er dir log uns darf es nicht loben

Acesta este cel mai simplu exerciţiu. Unul ceva mai complicat:

Nimm nicht Nonnen in nimmermüde Mühlen

Trebuie să încercăm mereu, pe măsura succesiunii de sunete respective, să ne flexibilizăm, să ne încovoiem, să ne vidăm, să ne înălţăm organele vorbirii.

Alt exemplu:

Rate mir mehrere Rätsel nur richtig

Nu e suficient, bineînţeles, să rostim un asemenea exerciţiu o dată sau de zece ori, ci mereu şi mereu. Căci chiar dacă organele vorbirii sunt deja maleabile, ele pot deveni oricând şi mai maleabile.

Un exemplu deosebit de folositor, după câte cred, e următorul:

Redlich ratsam
Rüstet rühmlich
Riesig rächend
Ruhig rollend
Reuige Rosse

Totodată, aici avem ocazia, în pauzele dintre rânduri, să ne repunem în ordine respiraţia, lucru de care trebuie să avem grijă şi care poate fi făcut deosebit de bine printr-un asemenea exerciţiu.

Într-un mod asemănător, veţi face progrese – nu toate sunetele au aceeaşi valoare pentru această gimnastică – dacă exersaţi:

Protzig preist
Bäder brünstig
Polternd putzig
Bieder bastelnd
Puder patzend
Bergig brüstend

Dacă reuşiţi să vă transpuneţi treptat în această succesiune de sunete, veţi câştiga foarte mult de aici.

Dacă aţi făcut asemenea exerciţii, puteţi încerca să faceţi şi exerciţiile care introduc în mod necesar atmosferă, dispoziţie sufletească, în rostirea sunetelor. Am încercat să creez un exemplu pentru felul cum procesul de producere a sunetelor se poate revărsa în dispoziţia sufletească, în felul următor:

Erfüllung geht
Durch Hoffnung
Geht durch Sehnen
Durch Wollen

Iar acum intrăm mai mult în procesul de producere a sunetelor, prin care tocmai aici dispoziţia a fost captată în sunetele înseşi:

Wollen weht
Im Webenden
Weht im Bebenden
Webt bebend
Webend bindend
Im Finden
Findend windend
Kündend

Veţi constata întotdeauna, dacă faceţi tocmai aceste exerciţii, că sunteţi în stare să vă reglaţi respiraţia dacă vă lăsaţi conduşi, pur şi simplu, de procesul producerii sunetelor. În ultimul timp au fost inventate tot soiul de

metode mai mult sau mai puţin ingenioase pentru respiraţie şi pentru tot felul de alte lucruri, care sunt fenomenele însoţitoare ale vorbirii şi cântului vocal. Numai că, de fapt, toate acestea sunt nişte inutilităţi. Căci vorbirea, împreună cu tot ceea ce ţine de ea deci şi cu respiraţia, trebuie învăţată neapărat vorbind. Adică: trebuie să învăţăm să vorbim în aşa fel încât în cadrul necesităţilor care rezultă din succesiunea sunetelor, din grupările de cuvinte, să se regleze, ca de la sine, şi respiraţia. *Prin urmare, şi felul de a respira în timpul vorbirii trebuie învăţat numai vorbind*. Aşadar exerciţiile de vorbire trebuie să fie în aşa fel făcute încât, dacă le simţim în mod just, conform sunetelor – nu conform conţinutului, conform sunetelor -, să fim nevoiţi să dăm şi respiraţiei forma justă prin această simţire justă a procesului de producere a sunetelor vorbirii.

Conţinutul dispoziţiei sufleteşti este avut în vedere în următoarea strofă. Ea are patru rânduri. Aceste patru rânduri sunt ordonate în aşa fel încât reprezintă, aş zice, o ascensiune. Fiecare rând suscită o aşteptare. Iar al cincilea rând este încheierea şi aduce o împlinire. Noi trebuie să ne străduim să executăm, într-adevăr această *mişcare a vorbirii*, pe care tocmai am caracterizat-o. Strofa sună aşa:

In den unermesslich weiten Räumen,
In den endenlosen Zeiten,
In des Menschenseele Tiefen,
In der Weltenoffenbarung:
Suche des großen Rätsels Lösung

Aveţi al cincilea vers drept împlinire a acestei aşteptări ce creşte treptat, sugerată în primele patru rânduri.

Putem încerca, de asemenea, să introducem deja – aş zice – dispoziţia situaţiei în sunete, în modul de a vorbi,

în felul nostru de a recita. În acest scop, am creat următorul exerciţiu. Reprezentaţi-vă un broscoi foarte mare, verde, care stă în faţa dvs., cu gura deschisă. Aşadar, un broscoi uriaş, cu gura deschisă, în faţa căruia ne aflăm. Şi imaginaţi-vă ce fel de afecte putem avea faţă de acest broscoi. În afectul nostru va exista umor şi alte câteva lucruri – chemaţi toate acestea în mod foarte viu în faţa sufletului. Şi adresaţi-vă apoi acestui broscoi în felul următor:

Lalle Lieder lieblich
Lipplicher Laffe
Lappiger lumpiger
Laichiger Lurch

Reprezentaţi-vă un ogor; pe el merge un cal. Conţinutul nu interesează. Trebuie să vă reprezentaţi acum, desigur, că acest cal fluieră. Exprimaţi acum această stare de lucruri precum urmează:

Pfiffig pfeifen
Pfäffische Pferde
Pflegend Pflüge
Pferchend Pfirsiche

Variaţi apoi, în acest fel:

Pfiffig pfeifen aus Näpfen
Pfäffische Pferde schlüpfend
Pflegend Pflüge hüpfend
Pferchend Pfirsiche knüpfend

Şi pe urmă – dar, vă rog, învăţaţi-o pe de rost, în aşa fel încât să puteţi spune în mod cursiv o formă după cealaltă -, o a treia formă. Învăţaţi-le pe toate trei pe de rost şi străduiţi-vă să le rostiţi în mod atât de fluent încât niciodată una dintre ele să nu vă încurce când le rostiţi pe celelalte două. Acesta este aici esenţialul. A treia formă ar fi:

Kopfpfiffig pfeifen aus Näpfen
Napfpfäffische Pferde schlüpfend
Wipfend pflegend Pflüge hüpfend
Tipfend pferchend Pfirsiche knüpfend

Prin urmare, aceste trei exerciţii, unul după altul, dar să le ştiţi pe de rost, astfel încât niciodată unul să nu vă deranjeze când îl rostiţi pe celălalt.

Puteţi face ceva asemănător cu următoarele două exerciţii:

Ketzer petzten jetzt kläglich
Letztlich leicht skeptisch

şi acum, cealaltă formă:

Ketzerkrächzer petzten jetzt kläglich
Letzlich plötzlich leicht skeptisch

Şi pe acestea le învăţaţi pe de rost şi le rostiţi unul după altul !

Putem face ca vorbirea să devină maleabilă dacă exersăm, de exemplu, următoarele:

Nur renn nimmer reuig
Gierig grinsend
Knoten knipsend
Pfänder knüpfend

Trebuie să ne obişnuim să rostim această succesiune de sunete. Veţi vedea, fără îndoială, ce câştigaţi pentru limba dvs., pentru celelalte organe ale vorbirii, dacă faceţi asemenea exerciţii.

Iar acum, un exerciţiu care durează ceva mai mult, un exerciţiu prin care se poate ajunge la această maleabilitate în vorbire. Cred că, ulterior, nişte actori au constatat deja că pe această cale pot să-şi facă maleabilă vorbirea, în modul cel mai eficient:

Zuwider zwingen zwar
Zweizweckige Zwacker zu wenig

Zwanzig Zwerge
Die sehnige Krebse
Sicher suchend schmausen
Daß schmatzende Schmachter
Schmiegsam schnellstens
Schnurrig schnalzen

Apoi mai avem nevoie uneori, în vorbirea nemijlocită, de prezenţă de spirit. Ne-o putem dezvolta cu ajutorul acestui exerciţiu:

Klipp plapp plick glick
Klingt Klapperrichtig
Knatternd trappend
Rossegetrampel (erste Fassung: Rossegetrampel)

Apoi – pentru dezvoltarea în continuare a prezenţei de spirit în vorbire -, următoarele două exemple, care pot fi asociate:

Schlinge Schlange geschwinde
Gewundene Fundewecken weg

Pe urmă, însă acelaşi motiv, în felul următor:

Gewundene Fundewecken
Geschwinde schlinge Schlange weg

Aici e conţinut şi „Wecken weg".

Pentru fortificarea vorbirii, pentru a poseda vorbirea în aşa fel încât să fim în stare câteodată, într-o discuţiie, să-i tragem interlocutorului o palmă zdravănă – aşa ceva este necesar, fără îndoială, în vorbire! -, exemplul următor:

Marsch schmachtender
Klappriger Racker
Krackle plappernd linkisch
flink von vorne fort

Pentru un om care se bâlbâie puţin, ar mai fi de dat aceste două exemple:

Nimm mir nimmer
Was sich wässerig
Mit Teilen mitteilt

Exerciţiul e bun pentru orice bâlbâit. El poate fi făcut şi în felul următor:

Nimmer nimm mir
Wässerige Wickel
Was sich schlecht mitteilt
Mit Teilen deiner Rede

Esenţialul este, bineînţeles, ca bâlbâitul să-şi dea osteneală.

Nu trebuie să credeţi deloc că ceea ce aş numi gimnastica vorbirii poate fi exersat sau ar trebui să fie exersat numai cu ajutorul unor propoziţii pline de sens pentru gândirea intelectuală. Fiindcă în cazul propoziţiilor care au sens pentru gândirea intelectuală atenţia se concentrează în mod inconştient-instinctiv aproape exclusiv asupra sensului, astfel încât nu mai ţinem seama cu adevărat de sonorităţi, de rostirea cuvintelor. Este necesar, când vrem să rostim un text, să avem în vedere faptul că, într-un anumit sens, trebuie să desprindem vorbirea de noi înşine, s-o dezlegăm cu adevărat de noi înşine. Exact la fel cum putem desprinde scrisul de noi înşine, putem desprinde şi vorbirea de propria noastră fiinţă.

Există două feluri de a scrie. Unul dintre ele constă în faptul că omul scrie în mod egoist, că el are, s-ar putea spune, formele literelor în membrele sale şi că le face să se reverse din membrele sale. Pe un asemenea fel de a scrie s-a pus mare preţ o vreme – probabil încă şi astăzi –, când s-a predat scrierea pentru cei ce urmau să fie angajaţi într-o ramură comercială sau pentru alţi oameni, în situaţii asemănătoare. Am observat odată, de exemplu,

că predarea scrisului pentru angajaţii unei firme comerciale se preda în aşa fel încât oamenii respectivi erau puşi să dezvolte fiecare literă dintr-un fel de curbă. Ei erau obligaţi să înveţe să-şi avânte mâna, iar apoi să aştearnă pe hârtie avântul mâinii. Astfel încât totul să fie în mână, în membre, iar omul să nu fie angajat în activitatea de a scrie cu nimic altceva, ci numai cu mâna sa. Un alt mod de a scrie este cel neegoist, cel altruist. El constă în faptul că, propriu-zis, nu scriem cu mâna, ci cu ochii, prin urmare, ne uităm mereu să vedem ce facem şi, de fapt, desenăm literele, astfel încât intră în considerare într-o măsură foarte redusă ceea ce zace în segmentele mâinii – noi procedând de fapt ca în cazul în care am desena –, fără a avea un scris ai cărui sclavi suntem, ci un scris în cazul căruia, cu timpul, depunem efort chiar şi pentru a ne scrie numele aşa cum îl scriam de obicei. Celor mai mulţi dintre oameni le vine extrem de uşor să-şi scrie numele aşa cum îl scriau de obicei. El le vine din mână. Dar acei oameni care pun ceva artistic în felul lor de a scrie, scriu cu ochii. Ei urmăresc cu ochii trăsăturile de condei. În acest caz, scrisul se separă cu adevărat de om. Şi atunci omul respectiv – cu toate că, dintr-un anumit punct de vedere, nu e de dorit să se practice aşa ceva – poate să imite diferite scrisuri, poate varia diferite feluri de a scrie. Nu vreau să spun că trebuie să practicaţi acest lucru în mod deosebit; spun că, dacă pictăm scrisul, rezultă ceva împins la extrem. Acesta este scrisul altruist; dimpotrivă, scrisul care vine din membre, este scrisul egoist, egocentric.

Şi vorbirea este egoistă la majoritatea oamenilor. Dar dvs. vă puteţi obişnui treptat să vă simţiţi vorbirea ca şi cum ea ar răsufla de fapt în jurul dvs., ca şi cum cuvintele ar zbura prin preajma dvs. Puteţi avea cu

adevărat un fel de senzaţie a cuvintelor dvs. În acest caz, vorbirea se separă de om. Devine obiectivă. Omul se aude în mod absolut instinctiv vorbind. S-ar putea spune că, în timp ce vorbeşte, capul lui devine mai mare şi el simte de jur împrejurul său urzind sunetele şi cuvintele. Învăţăm treptat să ne aţintim auzul spre sunetele vorbirii, spre cuvinte. Şi acest lucru se poate realiza tocmai prin asemenea exerciţii.

Dar atunci, într-adevăr, noi nu urlăm pur şi simplu, într-un anumit spaţiu – prin urlat nu înţeleg doar a ţipa cu glas tare; putem urla şi în şoaptă, dacă vorbim de fapt doar pentru noi înşine, aşa cum iese din organele vorbirii –, ci, când vorbim, trăim într-adevăr împreună cu spaţiul. Simţim oarecum în spaţiu rezonanţa. În cazul anumitor teorii lingvistice, al unor teorii despre predarea sau învăţarea vorbirii – dacă vreţi –, acest lucru a devenit în epoca modernă o bâlbâială absurdă, pentru că oamenii sunt puşi să recite cu rezonanţe corporale, cu rezonanţe abdominale, cu rezonanţe nazale ş.a.m.d. Toate aceste rezonanţe interne sunt însă o aberaţie. O adevărată rezonanţă poate fi numai una simţită. Pe aceasta n-o simţim însă, cum s-ar putea crede, doar în izbirea sunetului de partea interioară a nasului, ci o simţim mai întâi în exterior, în faţa nasului. Astfel încât vorbirea devine cu adevărat puţin mai plină. Căci, în general, vorbirea oratorului trebuie să devină plină. Un orator trebuie să „înghită" cât mai puţine sunete sau silabe.

Să nu credeţi că acest aspect e neesenţial pentru orator. El este cum nu se poate mai important pentru cel ce vorbeşte în public. Fiindcă, dacă vrem să le transmitem oamenilor ceva, totul depinde de felul în care ne raportăm la vorbirea însăşi. Nu e nevoie să mergem atât de departe cum a făcut-o cândva un actor cu care eram prieten, care

nu spunea niciodată *Freun*derl, ci pronunţa întotdeauna Freund*erl*, fiindcă voia să se transpună în fiecare silabă. Împingea aceasta până la extrem. Dar trebuie să dezvoltăm talentul instinctiv de a nu înghiţi silabe, forme de silabe, plăsmuiri de silabe.

Putem realiza acest lucru dacă ne străduim să ne transpunem în vorbirea ritmică în aşa fel încât s-o rostim pentru noi înşine transpunându-ne în întreaga modelare a sunetelor:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt.

Prin urmare: să ne transpunem nu numai în sunetul ca atare, ci şi în forma modelată a sunetului – în această formă *rotunjită* şi *colţuroasă* a sunetului!

Dacă cineva crede că poate deveni orator fără să acorde importanţă acestui lucru, el se află în aceeaşi eroare ca şi un suflet uman care, între moarte şi o nouă naştere, a ajuns în punctul când trebuie să coboare pe Pământ, dar nu vrea să se încarneze într-un trup, din cauză că nu vrea să se adâncească în formele stomacului, plămânilor, rinichilor ş.a.m.d. Ca să poţi vorbi în public, trebuie să cultivi toate elementele care dau într-adevăr vorbirii o formă terminată.

Aşadar, trebuie să punem preţ pe organismul vorbirii şi pe geniul ei. Nu avem voie să uităm că a pune preţ pe organismul vorbirii, pe geniul vorbirii, este ceva creator de imagini. Celui care nu se ocupă de vorbire, ascultând lăuntric, nu-i vin imagini, nu-i vin gânduri, el va rămâne stângaci în gândire şi el va rămâne un om care vorbeşte abstract, dacă nu chiar pedant.

Tocmai în vieţuirea sonorităţilor şi imaginilor vorbirii există ceva care face să iasă afară din sufletul nostru şi gândurile de care avem nevoie, pentru a le pune

în faţa auditorilor. Căci în vieţuirea cuvântului există ceva creator în legătură cu omul interior. Acest lucru n-ar trebui scăpat din vedere niciodată. El e extraordinar de important. Ar trebui, în general, să fim stăpâniţi de sentimentul că cuvântul, succesiunea de cuvinte, forma plastică a cuvintelor, forma în care sunt modelate propoziţiile şi frazele, toate acestea au legătură cu întreaga noastră organizare. Exact la fel cum din fizionomie se poate afla, într-o oarecare măsură, cine e omul respectiv, din felul de a vorbi se poate afla cu atât mai mult – nu din ceea ce spune el, ci din *felul* vorbirii sale, din felul *cum* vorbeşte -, putem simţi omul întreg.

Dar acest „cum" al vorbirii izvorăşte din întreaga fiinţă a omului. Şi se pune problema ca noi să luăm în atenţie, uşor – bineînţeles, nu tratându-ne ca şi cum am fi nişte pacienţi, ci foarte uşor -, corpul fizic. De exemplu, dacă un om are tendinţa de a vorbi în mod pedant, din cauza educaţiei primite sau chiar pe baza unor predispoziţii ereditare, va fi bine ca el să consume din când în când câte un ceai înviorător, care-l face să se dezobişnuiască de pedanterie. După cum am spus, asemenea lucruri trebuie făcute cu prudenţă. Pentru un anumit om e bun un anumit ceai, pentru un alt om, alt ceai. Ceaiul obişnuit este, după cum am amintit adeseori, o băutură foarte bună pentru diplomaţi: fiindcă diplomaţii trebuie să fie ageri la minte, adică trebuie să flecărească tot felul de lucruri fără legătură între ele, unul după altul! Şi nu e voie în nici un caz să fie ceva pedant; ci trebuie să aibă uşurinţa trecerii de la o propoziţie la alta. Din acest motiv, ceaiul e băutura diplomaţilor. Cafeaua însă, ea ne face logici. Din cauză că, de obicei, prin firea lor, ei nu sunt prea logici, ziariştii îşi scriu articolele, în mod foarte frecvent, în cafenele. Acum, de când a apărut maşina de

scris, lucrurile s-au schimbat într-o oarecare măsură, dar mai demult puteai întâlni în cafenele întregi trupe de ziariști care-și rodeau penele de scris și beau cafea pentru ca un gând să se poată înșirui cu adevărat după celelalte. Așadar, dacă cineva constată la sine ceva care ține prea mult de însușirile provocate de ceai, el are în cafea un mijloc care-i poate aduce compensația. Dar, după cum am spus, toate acestea nu trebuie luate chiar ca și cum s-ar prescrie niște medicamente – ele se află, oricum, pe această linie. Iar dacă, de exemplu, un om are obiceiul să amestece sunete deranjante, de exemplu, dacă el spune „ă" după fiecare a treia silabă, sau ceva asemănător, eu îl sfătuiesc să bea seara, de două ori pe săptămână, un ceai de siminichie mai slab. Și va vedea ce efect binefăcător are acest lucru.

Este fără îndoială adevărat: în cazul nostru, dieta nu trebuie deloc neglijată, pentru că ceea ce se exprimă prin vorbire, prin limbă, trebuie să provină din întreaga ființă a omului. Nu e vorba doar de aspectele mai grosolane. Bineînțeles, ne dăm seama după felul de a vorbi dacă avem în fața noastră un om care a făcut să treacă prin gâtlejul său niște cantități infinite de bere, sau alte lucruri de acest fel. Cel care are o ureche deprinsă a sesiza vorbirea, știe foarte bine și dacă un vorbitor oarecare obișnuiește să bea ceai ori cafea, dacă suferă de constipație sau de reversul ei. Totul se exprimă în vorbire, cu o siguranță absolută. Iar noi trebuie să ținem seama de toate acestea. Cu timpul, vom sesiza în mod instinctiv asemenea lucruri, dacă, după cum am spus, ajungem să percepem vorbirea în lumea din jurul nostru. În orice caz: diferitele limbi înclină în moduri diferite, în măsuri diferite, să fie auzite astfel în lumea din jur. O limbă cum e cea latină, e deosebit de potrivită să fie auzită. La fel și

limba italiană. (Vreau să spun: a fi auzită de vorbitorul însuşi, în mod obiectiv.) E prea puţin potrivită pentru aceasta, de exemplu, limba engleză, din cauză că ea, ca limbă, e foarte asemănătoare scrisului care se revarsă din toate membrele. Cu cât limbile devin mai abstracte, cu atât sunt mai puţin potrivite să fie auzite interior, să devină obiective.

| | |
|---|---|
| Uns ist in alten maeren<br>von heleden lobebaeren,<br>von freude unt<br>hóchgezîten,<br>von küener recken<br>strîten | wunders vil geseit<br>von grôzer arebeit;<br>von weinen unde klagen,<br>müget ir nu wunder hoeren<br>sagen. |
| Es wuohs in<br>Buregonden<br>daz in alen landen<br>Kriemhilt geheizen,<br>dar umbe muosen<br>dëgene | ein vil edel magedîn,<br>niht schoeners mohte sîn,<br>diu wart ein schoene wîp;<br>vil verliesen den lëp. |

Aşa ceva se aude, când e rostit ! Exersând asemenea lucruri, trebuie să învăţăm să simţim vorbirea. Bineînţeles, pe măsură ce evoluează, limbile devin abstracte. Şi atunci e necesar să introducem mai mult din interior înspre afară aspectele concrete, senzoriale.

Aşezate în mod abstract una lângă alta – ce deosebire !

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit

şi

Uns wird in alten Märchen Wunderbares viel erzählt

Dar, bineînţeles, dacă ne deprindem să ascultăm, acest element poate fi introdus şi în limba modernă. Se poate face mult în domeniul vorbirii pentru ca limba să

devină cu adevărat ceva care posedă un geniu al ei. Sunt necesare însă exerciţii care să facă să se îmbuce între ele ascultatul în spirit şi vorbitul din spirit. Şi aici vreau să vă citez încă o dată acea formulare:

Erfüllung geht
Durch Hoffnung
Geht durch Sehnen
Durch Wollen
Wollen weht
Im Webenden
Weht im Bebenden
Webt bebend
Webend bindend
Im Finden
Findend windend
Kündend

Numai dacă aşezăm un anumit sunet în contexte diferite ajungem să simţim sunetul, ajungem la metamorfozarea sunetului şi la privirea cuvântului, la perceperea spirituală a cuvântului.

Dacă apoi ceva de felul a ceea ce am descris astăzi, când a fost vorba de a crea dispoziţii, prin fraze aforistice, când pregătirea noastră lăuntric-sufletească se uneşte cu ceea ce dobândim noi în acest mod din vorbire, atunci ne îndreptăm spre oratorie.

Dar mai avem nevoie de ceva, în afară de toate celelalte lucruri pe care le-am amintit deja: de simţul răspunderii. Adică: trebuie să simţim că nu avem dreptul să apărem în faţa publicului cu toate neglijenţele noastre lingvistice şi cu toate deprinderile rele de a vorbi. Trebuie să învăţăm să simţim că, pentru a apărea în faţa publicului ca vorbitori, e necesară o educare a felului nostru de a vorbi, e necesar să ieşim din noi înşine şi să desfăşurăm o

activitate plastică în ceea ce priveşte vorbirea. Simţ de răspundere faţă de vorbire. E comod, firește, să te limitezi la atât: a vorbi cum vorbești în viața de fiecare zi, a înghiți din silabe atâta cât te-ai deprins să înghiți, să strivești, să încovoiezi şi să rupi şi să apeşi şi să întinzi cuvintele – după cum îți este mai comod. Numai că nu avem voie să ne oprim la această strivire şi apăsare şi întindere şi ascuţire a cuvintelor şi la alte lucruri asemănătoare, ci trebuie să căutăm să venim în ajutorul felului nostru de a vorbi şi în privinţa acestor aspecte formale.

Pur şi simplu, dacă venim astfel în ajutorul felului nostru de a vorbi, vom ajunge şi să vorbim în faţa publicului cu un anumit respect, vom ajunge să ne apropiem de vorbire cu o anumită sfială. Acest lucru e absolut necesar şi noi putem să-l realizăm dacă elaborăm, pe de o parte, aspectul sufletesc, şi, pe de altă parte, aspectul predominant fizic, pe care l-am prezentat azi în cea de a doua jumătate a orei de curs. Chiar dacă nu trebuie să ţinem decât nişte cuvântări ocazionale, asemenea lucruri intră în considerare într-un grad foarte înalt.

Să zicem, de exemplu: cineva trebuie să explice clădirea noastră, Goetheanum-ul. Atunci – din cauză că, firește, nu ne putem pregăti în mod special pentru fiecare asemenea expunere – ar fi bine să ne pregătim cel puţin de două ori pe săptămână pentru cuvântarea respectivă în felul arătat. Dacă facem acest exerciţiu pregătitor cu regularitate, atunci ar trebui de fapt să fim în stare să vorbim improvizând.

Vom constata atunci, aş zice, că aspectul formal se uneşte cu cel al conţinutului. Şi tocmai despre acest punct vom mai avea de vorbit mâine încă o dată: despre unirea practicii formale cu practica sufletească.

*

*Caracterul artistic al cuvântării*, în general, este un lucru care trebuie luat în considerare neapărat. Şi anume, poate cu atât mai imperios cu cât avem mai mult de-a face cu ceva care trebuie să ţină seama de logică, de experienţa vieţii, de alte forţe ale înţelegerii. Poate că în vorbire e necesar să procedăm într-un mod cu atât mai artistic, prin asemenea repetiţii, prin compoziţie şi alte lucruri, pe care le vom aminti în cursul de azi, cu cât trebuie să se apeleze mai mult, printr-o încordare puternică a gândirii, la înţelegere.

Trebuie să reflectăm doar la faptul că arta ne furnizează un mijloc de înţelegere. Repetiţiile ca atare, de exemplu, acţionează în aşa fel încât constituie pentru ascultător un fel de uşurare. Când ascultătorul aude repetându-se un lucru, exprimat prin expresii şi întorsături de frază diferite, noi îi oferim ocazia de a nu se crispa, fixându-se la o anumită formulare sau alta, ci de a sesiza ceea ce se află între ele. Şi astfel el este eliberat, în ceea ce priveşte înţelegerea. Iar acest sentiment de eliberare contribuie extrem de mult la înţelegere.

Dar trebuie folosite şi alte mijloace, nu numai ale arhitectonicii artistice, ci şi ale execuţiei artistice. De exemplu, următorul: acela ca, din timp în timp, oratorul să intercaleze întrebări pentru care caută înveşmântarea potrivită, astfel încât, de fapt, între explicaţiile obişnuite, să li se adreseze ascultătorilor săi printr-o întrebare. Ce înseamnă, propriu-zis: a le vorbi ascultătorilor printr-o întrebare? Ei bine, întrebările pe care ascultătorul le aude, acţionează în principal asupra respiraţiei sale, şi anume asupra inspiraţiei.

În timp ce ascultă, el trăieşte în ritmul inspiraţie – expiraţie. Inspiraţie – expiraţie, acest ritm nu are

importanţă doar pentru vorbire, ci el are o importanţă absolut reală şi pentru procesul ascultării. Când un orator intercalează o întrebare, expiraţia poate să rămână, s-ar putea spune, fără ocupaţie. Inspiraţia este ceea ce se aşterne peste procesul ascultării când auzim o întrebare. Această afirmaţie nu e contrazisă de faptul că oratorul îşi intercalează întrebarea eventual tocmai în momentul în care ascultătorul expiră. Căci omul nu ascultă doar în linie dreaptă, ci şi oblic. Aşa că ascultarea propriu-zisă a unui cuvânt sau a unei propoziţii care cade pe o expiraţie, dacă e o întrebare, va fi percepută cu adevărat de-abia la inspiraţia următoare. Pe scurt: inspiraţia are de-a face într-o măsură esenţială cu ascultarea a ceea ce e prezentat sub formă de întrebare. Dar prin faptul că inspiraţia e angajată prin punerea unei întrebări, întregul proces al ascultării este interiorizat. S-ar putea spune că el are loc la un nivel mai adânc al sufletului, decât în cazul în care auzim doar o explicaţie.

Când auzim o explicaţie sau o expunere, avem mereu tendinţa de a nu ne angaja nici cu inspiraţia, nici cu expiraţia. Explicaţia ar vrea, de fapt, să meargă cât mai puţin în profunzime, dar ea n-ar vrea să dea de lucru prea mult nici organelor de simţ.

Explicarea unor probleme logice prin vorbire orală este, în fond, un lucru îndoielnic. De aceea, cel care vrea să vorbească în aşa fel încât să prezinte mereu numai concluzii, va avea astfel în mână un bun mijloc de a-şi adormi ascultătorii. Fiindcă această dezvoltare logică are dezavantajul că dă la o parte înţelegerea organului auditiv – oamenii nu ascultă cum trebuie la ceea ce e logic – şi, pe de altă parte, ea nici nu modelează de fapt respiraţia, nu o face să se vălurească în diverse moduri. Respiraţia rămâne în cel mai înalt grad neutră atunci când omul

ascultă explicaţii logice. Şi, din acest motiv, el adoarme. E un proces absolut organic. Expunerile logice vor să fie cu totul impersonale; numai că aşa ceva se răzbună. De aceea, dacă cineva vrea să-şi dezvolte calităţi de orator, va trebui să aibă grijă ca, deşi rămânând logic, să nu vorbească folosind exclusiv formulări logice, ci să folosească figuri de stil. Iar printre figurile de stil se numără și întrebarea ...

Ei bine, în această direcţie ar fi extraordinar de multe de spus în legătură cu forma, cu modelarea unei cuvântări sau conferinţe. Fiindcă de obicei se crede că oamenii ascultă doar cu urechile. Împotriva acestei păreri vorbeşte deja faptul că unii, dacă vor în mod deosebit să înţeleagă ceva, îşi cască gura în timp ce ascultă. Ei n-ar face asta dacă ar asculta numai cu urechile.

Noi ascultăm cu organele vorbirii într-o măsură mult mai mare decât se crede de obicei. S-ar putea spune că ne vârâm în vorbirea vorbitorului tocmai cu organele vorbirii. De fapt corpul eteric vorbeşte şi el întotdeauna face euritmie când omul ascultă, el face mişcări ce corespund întru totul mişcărilor euritmice. Numai că, în general, omul nu le cunoaşte dacă n-a învăţat să facă euritmie.

Tot ceea ce auzim, fiind provocat de corpurile neînsufleţite, e perceput de ureche mai mult din afară, dar vorbirea omului e auzită de fapt în aşa fel încât se ţine seama de ceea ce se izbeşte de ureche venind din interior. E un fapt. Foarte puţini oameni ştiu ce deosebire uriaşă există între a asculta dangătul unui clopot sau o simfonie şi a asculta vorbirea umană. Căci în cazul vorbirii umane auzim de fapt ceea ce vorbim noi înşine lăuntric o dată cu vorbitorul din faţa noastră. Restul e mai mult un fenomen secundar, decât e cazul când ascultăm sunetele produse

de ceva anorganic. A fost necesar să fie spus tot ceea ce am spus în legătură cu ascultarea proprie, pentru ca cei ce vorbesc în public să-şi formuleze vorbirea într-adevăr aşa cum ar critica-o, când ar auzi-o. Vreau să spun: formulările trebuie să izvorască din aceeaşi forţă, din acelaşi impuls ca şi critica, când o ascultăm.

Va fi destul de important ca cei ce-şi asumă sarcina de a contribui cu ceva la tripartiţia organismului social să aibă grijă ca ceea ce au de spus să-i fie prezentat publicului şi într-un mod artistic.

## DESPRE UNELE TULBURĂRI DE VORBIRE

Îmi imaginez că vom dezbate azi, sub formă asemănătoare conversaţiei, tot felul de probleme care, în sufletul unuia sau al altuia dintre stimaţii auditori, se leagă de ceea ce a fost prezentat aici în ultimele zile drept antroposofie. Cu toate că în cursul acestor trei săptămâni urmează să fie oferite aproximativ o sută de conferinţe, aşa cum am încercat să sintetizez astăzi, nu e posibil să atingem nici măcar sub o formă schiţată una sau alta dintre teme; ceea ce poate fi oferit aici, în primă instanţă, sunt doar câteva impulsuri. Nişte impulsuri care, poate, vor arăta că ştiinţa spirituală antroposofică, aşa cum o înţelegem noi aici, nu e mai puţin fundamentată decât ceea ce se poate afla în viaţa exterioară de la ştiinţa exactă a epocii noastre, ba, mai mult, că ea îşi asimilează întreaga disciplină metodică a acestei ştiinţe, numai că percepe în plus – aş zice – o mare cerinţă a epocii, aceea de a evolua în continuare. Această mare cerinţă de a evolua în continaure stă în faţa omenirii din cauză că acele impulsuri, mai ales cele ale vieţii ştiinţifice, care au dus la realizări măreţe în perioada ce s-a încheiat, sunt astăzi pe cale de a muri, ele ar duce în mod inevitabil la decăderea

omului, la decăderea civilizaţiei noastre, dacă nu s-ar da un impuls nou. Dar toate îndemnurile care au fost date în sensul unui asemenea nou impuls pot fi completate, cu siguranţă, în cadrul unei discuţii de felul celei ce va avea loc astăzi în direcţiile cele mai diferite. Iar eu vă rog să vă contribuţii la o asemenea completare, vă rog să puneţi întrebări, să vă exprimaţi dorinţele, să aduceţi în discuţie ceea ce aţi vrea să fie discutat. Este cel mai bine ca întrebările să fie puse în scris şi vă rog să folosiţi din plin această ocazie.

Un participant: întrebarea pe care vreau s-o pun se referă la un domeniu terapeutic. Dl. dr. Steiner a atras atenţia în conferinţele sale asupra anumitor boli din epoca prezentă, asupra unor boli care tocmai în epoca noastră sunt deosebit de numeroase. Există anumite dereglări sufleteşti, iar eu aş fi foarte recunoscător dacă ni s-ar arăta cauzele lor mai adânci. E vorba, în principal, de tulburările de vorbire. Aş vrea să subliniez că răspunsul nu are legătură cu nici un fel de interese personale pe care le-aş avea, că aici este vorba de anumite interese pedagogice. Am fost întrebat de mai multe ori de către diferiţi învăţători sau profesori ce se poate face în cazul tulburărilor de vorbire. La această întrebare, care merge în direcţia terapeuticii, n-aş vrea să incit doar întrebări care se referă la boli. Aş fi foarte recunoscător dacă mi s-ar da răspuns, pentru că această întrebare îmi pare foarte arzătoare în epoca prezentă.

Putem face începutul tocmai răspunzând la această întrebare. Când intră în discuţie asemenea aspecte speciale, trebuie să ţinem seama, firește, de faptul că asemenea tulburări speciale din organism, din organismul uman, pot avea cele mai diverse cauze; că tocmai atunci când vrei să te ocupi de adevărata cauză, e extraordinar

de greu să vorbeşti despre asemenea lucruri aşa, în general. În cazul tuturor acestor lucruri se pune problema de a ne transpune, cu ajutorul ştiinţei spirituale, în situaţia de a judeca fiecare caz în mod just. Şi aici aş vrea să spun un lucru care poate că are o semnificaţie mult mai generală decât cea la care se aşteaptă această întrebare. Vedeţi dvs., noi trăim astăzi într-o epocă a abstractizării, într-o epocă în care oamenilor le place să reducă lumea cea atât de variată, lumea ce ni se arată în atâtea şi atâtea forme, la câteva formule, trăim într-o epocă în care oamenilor le place să stabilească legi abstracte, care cuprind variate domenii ale existenţei. Dar, în acest caz, ei le pot cuprinde numai în mod abstract, lăsând deoparte tocmai ceea ce este individual. Mai ales în această direcţie ştiinţa spirituală va trebui să aducă o schimbare importantă. Ea se va scălda mai puţin în simplificările existenţei celei variate, căci ea va aduna cunoştinţe despre spiritualul real. Dar prin faptul că ajunge la spiritualul concret, omul îşi stimulează propria dispoziţie sufletească în aşa fel încât facultatea observaţiei, puterea de judecată, puterea de stimulare sunt fortificate, devin mai puternice. Acest lucru se va vedea – aş zice – în relaţiile sociale generale dintre oameni. O bună parte a problemei sociale constă, propriu-zis, în faptul că noi nu mai avem nici o înclinaţie de a-l cunoaşte cu adevărat pe omul pe lângă care trecem, din cauză că fiinţa noastră interioară nu posedă acele îndemnuri care i-ar da posibilitatea de a sesiza în mod just particularul, individualul. În această privinţă, ştiinţa spirituală va crea altceva. Ştiinţa spirituală va îmbogăţi din nou fiinţa noastră interioară, o va face capabilă să se adâncească în ceea ce este particular. Şi astfel, facultatea observaţiei, discernământul, toate acestea se vor dezvolta în mod

deosebit. De aceea, noi vom avea mai puţin chef să facem generalizări abstracte, în schimb, ne va face mai multă plăcere particularul, individualul. Într-un anumit sens, ne va interesa mai mult cazul exemplar decât regula abstractă. Şi, în special dacă avem de-a face cu ceva de felul tulburărilor corporale, al tulburărilor de vorbire, trebuie să spunem: – ceea ce spun este, bineînţeles, exagerat; totuşi, în general, afirmaţia e valabilă – aproape fiecare caz în parte este altfel şi, cel puţin, trebuie să distingem aspectele tipice.

Trebuie să ne fie clar faptul că o parte a cauzelor care fac să apară tulburările de vorbire sunt de natură organică, adică, într-un anumit sens, cauza constă în dezvoltarea insuficientă a unuia sau altuia dintre organe. Dar o întreagă serie de tulburări de acest fel provin, oricum, în epoca prezentă, de la faptul că tocmai forţele spiritual-sufleteşti ale omului respectiv nu sunt dezvoltate aşa cum trebuie. Şi putem spune chiar că, dacă la vârsta copilăriei se poate realiza, prin pedagogie, o dezvoltare justă a facultăţilor spiritual-sufleteşti, deci în acea perioadă în care organismul uman mai e încă maleabil, atunci pot fi învinse, până la un anumit punct, chiar şi unele tulburări organice, ele pot fi învinse mai uşor decât la o vârstă ulterioară, când trupul s-a densificat – aş zice – mai mult.

Întregul nostru sistem educaţional s-a transformat, cu timpul, într-o activitate abstractă. Pedagogia noastră nu suferă din cauză că ar avea nişte principii rele. În general, dacă ne îndreptăm atenţia spre modul abstract de a trata principiile pedagogice, putem consemna în ultimul secol nişte realizări mari, importante. Iar dacă studiem modul abstract de a aplica aceste principii, care arată cum trebuie făcut un lucru sau altul în şcoală, va

trebui să ne spunem: pedagogia secolului al 19-lea spune cu adevărat lucruri de mare importanţă. Dar tocmai arta de a te adânci în copilul individual, de a observa evoluţia particulară a fiecărui copil, acesta e lucrul care s-a pierdut în epoca modernă din cauză că ne-am îndreptat cu atâta zel spre intelectualism şi abstractism. Din cauza pedagogiei abstracte, noi nu mai suntem în stare să fortificăm în mod just spiritual-sufletescul copilului. Să nu credeţi că dacă proclamăm o asemenea cerinţă vrem să trimitem şi noi, în mod unilateral, doar spre o educaţie a sufletului sau a spiritului care să facă din copil un străin în lume. O, nu, poate că azi pare paradoxal, dar este un fapt real acela că materialismul a avut soarta tragică de a nu putea s-o scoată la capăt tocmai cu fenomenele materiale. Cel mai bun exemplu în acest sens este faptul că avem azi teorii psihologice cum este aceea despre paralelismul psiho-fizic. Avem, pe de-o parte, corporalitatea umană, pe care o cunoaştem doar în sensul care satisface anatomia, ştiinţa ce învaţă numai pe cadavre, şi avem, pe de altă parte, nişte teorii născocite sau chiar unele care nu mai trăiesc decât în cuvinte, despre sufletesc-spiritual. Şi pe urmă se reflectează la întrebarea: Cum poate să acţioneze acest sufletesc-spiritual, care nu mai prezintă nici o asemănare cu fizic-corporalul, asupra acestui fizic-corporal?

Ştiinţa spirituală îi va face pe oameni să se poată adânci din nou în mod concret în corporalitate, să ştie din nou lucruri de felul celui la care m-am referit în conferinţă, a cărui importanţă aş vrea s-o subliniez aici încă o dată. În noi, ca oameni, acţionează, de la naştere şi până la schimbarea dinţilor, ceva ce poate fi numit o sumă de forţe ale echilibrului, care ne organizează fiinţa în toate direcţiile, nişte forţe mişcătoare, *forţe de viaţă*.** Acest

ceva acţionează în organismul nostru într-o măsură deosebit de puternică în cadrul acestei perioade de viaţă. Ceea ce acţionează astfel în om este realmente forţa care împinge afară – dacă mă pot exprima astfel – cea de-a doua serie de dinţi, e forţa care-şi găseşte încheierea în procesul de împingere în afară a celei de-a doua serii de dinţi, e ceea ce, într-un anumit sens, îşi încheie activitatea în organism, până la un anumit punct, desigur – căci ea continuă să existe –, îşi încheie activitatea o dată cu apariţia celei de-a doua serii de dinţi. Apoi ea se transformă în ceea ce poate fi numit gândire matematică, gândire geometrică, a reflecta asupra raporturilor mişcării în spaţiu, a te găsi împreună cu condiţiile de viaţă în spaţiu şi timp. Ceea ce iese acum afară, ceea ce trece, aş zice, dintr-o stare latentă într-o stare de libertate, poate fi studiat de noi după ce a devenit liber. Acest ceva îl avem acum drept spiritual-sufletesc, drept spiritual-sufletesc absolut concret, aşa cum îl vedem crescând şi înălţându-se în copil, când începe procesul de schimbare a dinţilor, şi mai departe, în anii de mai târziu ai vieţii. Şi privim în intimitatea acestui proces şi vedem ce anume este spiritual-sufletesc şi desfăşoară în primii şapte ani de viaţă o activitate de organizare în trup. Şi iarăşi, studiem o legătură dintre ceva spiritual-sufletesc şi organizarea fizică dacă observăm ceea ce poate vieţui omul mai apoi – în mod conştient, în orice caz, numai pe treapta inspirativă -, adică ceea ce vieţuieşte el în conştienţa lui obişnuită, totuşi, în mod „inconştient", în perioada dintre schimbarea dinţilor şi pubertate. Este, în principal, o cufundare mai pronunţată în corporalitatea fizică şi, ca fenomen principal, acest ceva spiritual-sufletesc trezeşte mai întâi, în cursul devoltării sale, impulsul iubirii, care cunoaşte un fel de încheiere, de exemplu, la sexul

masculin, prin schimbarea vocii, iar la sexul feminin prin nişte efecte destul de răspândite prin organism, care sunt însă absolut reale. Şi aici, dacă observăm dezvoltarea lumii afective, dacă observăm, de exemplu, în particular, un fenomen cum este dezvoltarea simţului muzical, tocmai în perioada în care se dezvoltă lumea afectivă, aceste lucruri le studiem tot drept legătură dintre ceva spiritual-sufletesc şi organizarea fizică, între 7 şi 14-15 ani. Pe scurt, ştiinţa spirituală nu pune întrebarea abstractă: Cum acţionează sufletul asupra trupului ? Ştiinţa spirituală studiază sufletescul concret, ea ştie însă că la anumite perioade de vârstă trebuie să ne îndreptăm atenţia spre sufletescul concret şi că, la alte vârste, acesta acţionează tocmai asupra trupului. Prin urmare, ea transformă metoda abstractă – şi, de aceea, atât de nesatisfăcătoare – aplicată în psihologia şi fiziologia actuale, în metode absolut concrete. Şi, în continuare, ajungem apoi, prin ştiinţa spirituală, nu să constatăm nişte generalităţi de felul: în primii şapte ani din viaţa omului acţionează forţa echilibrului, forţa mişcării, forţa vieţii, ci noi putem vedea aspectele concret-individuale, prin faptul că percepem spiritualul în mod concret; învăţăm să sesizăm în particular felul cum acest spiritual se manifestă în organe, felul cum acţionează el în plămâni, inimă, ficat ş.a.m.d. Dobândim astfel posibilitatea de a privi într-un mod cu adevărat viu în intimitatea trupului uman. Şi atunci se arată cu totul altceva decât în cazul în care sunt cunoscute doar aspectele materiale, aşa cum o poate face materialismul. Specific la materialism este faptul că el se lasă în prada unei spiritualităţi greşite, adică abstracte, bazate pe abstractizare. Iar specificul ştiinţei spirituale va consta în faptul că ea este în măsură să aprecieze în mod just tocmai lumea materială.

Bineînţeles, ea merge în mod just şi în direcţia cealaltă, în direcţia spiritualului. Ar trebui de fapt să fie combătută din ce în ce mai clar acea părere care provine de la misticii nebuloşi, cum că ştiinţa spirituală ar fi ceva care se ocupă de fantasme, de generalităţi, de vorbărie goală. Nu, ştiinţa spirituală se ocupă tocmai de aspectele concrete ale lumii şi ar dori să ofere o concepţie despre felul cum spiritual-sufletescul acţionează până la nivelul celor mai mici organe. Fiindcă nu putem cunoaşte existenţa materială, decât dacă aflăm cum acţionează spiritualul în mod concret în existenţa materială. Dar printr-o asemenea pătrundere concretă în organismul uman ne cucerim treptat – fiindcă aşa ceva se cucereşte numai printr-un fel de imaginaţie, inspiraţie ş.a.m.d. – o facultate, un talent, aş zice, de a vedea cu adevărat ceea ce este individual şi de a aprecia apoi unde se află o deficienţă oarecare, cum sunt tulburările de vorbire, să zicem.

Şi atunci va exista posibilitatea, tocmai la o anumită vârstă a copilăriei, să se acţioneze asupra organelor vorbirii prin exerciţii speciale de vorbire. Esenţialul este aici să putem observa tocmai la vârsta potrivită ceea ce ne întâmpină în fiinţa copilului, poate chiar deficienţe fizice. Şi cu toate că suntem împiedicaţi, pur şi simplu, de împrejurările exterioare – căci azi este recunoscut şi practicat în diferite cabinete medicale doar ceea ce poartă o ştampilă oficială şi a fost aprobat în această direcţie -, cu toate că, aşadar, avem de-a face cu toate felurile de piedici posibile, putem spune că, de exemplu, tocmai în ceea ce priveşte tulburările de vorbire au fost obţinute rezultate foarte frumoase prin simplul fapt că li s-a cerut copiilor să facă exerciţii de vorbire ritmică şi că s-a recunoscut deficienţa specială pe care o prezenta copilul şi că, pe

urmă, tânărul om care avea un organism al vorbirii defectuos a fost pus să recite diferite texte într-un ritm sau altul, de nenumărate ori, că i s-a spus să se transpună în mod deosebit, cu sentimentul, în derularea ritmică a anumitor sunete. În această direcţie pot fi realizate nişte vindecări considerabile ale unor asemenea deficienţe, sau măcar nişte extinderi ale posibilităţilor de a se exprima prin vorbire.

Dar se mai poate face şi altceva. În cazul tulburărilor de vorbire se poate acţiona în mod deosebit, de exemplu asupra unei reglememntări a procesului respirator, care, în orice caz, trebuie să fie absolut individuală. Reglementarea procesului respirator poate fi realizată prin faptul că-i ajutăm pe cei pe care vrem să-i tratăm să dezvolte în ei un sentiment în timp ce recită în lăuntrul lor anumite complexe de gânduri sau de cuvinte, sau poate doar le gândesc, dar le gândesc lent, pe spaţii largi de timp. Şi atunci se întâmplă un lucru surprinzător: dacă formăm în mod just asemenea complexe de cuvinte, celui ce urmează să fie tratat, care se dăruie unui asemenea ritm de gândire sau ritmului lăuntric al unor cuvinte, îi transmitem un anumit sentiment: tu observi la respiraţia ta când acest cuvânt are un ritm mai lent sau unul mai rapid. Respiraţia se modifică aşa sau aşa; tu cauţi să mergi pe urmele ei. Într-un anumit sens, îl facem să conştientizeze ceea ce rezultă pentru activitatea de reprezentare, ca fenomen ce merge în paralel cu respiraţia. Şi dacă micul pacient ne poate spune apoi ceva în legătură cu aceasta, vom căuta să-l ajutăm în continuare. Aşa că, o dată ce a devenit conştient de procesul său respirator, va ajunge singur, treptat, să facă în aşa fel încât – aş zice – complexele de cuvinte pe care şi le formează în acest proces respirator, pe care-l poate

urmări acum, într-un anumit sens, în mod conştient, să intre în curentul respirator aşa cum trebuie.

Prin urmare, trebuie să înţelegem problema în felul următor: Prin faptul că la început îi dăm copilului nişte ritmuri, pe care el, după caz, trebuie să le gândească lăuntric, să le murmure, să le şoptească ori să le spună pe de rost cu glas tare, facem ca în copil să se trezească facultatea de a observa modificările survenite în respiraţia sa. Acum el ştie: respiraţia se modifică în acest fel. Şi pe urmă îi interzicem, într-un anumit sens, să folosească tocmai materialul pe care i l-am dat, tocmai cuvintele şi gândurile cu care a exersat. Îi atragem atenţia asupra faptului că acum trebuie să-şi compună el însuşi ceva asemănător. Şi atunci el va ajunge să creeze un paralelism conştient între această întreagă derulare interioară de gânduri sau cuvinte, – sau ascultarea lăuntrică a derulării cuvintelor şi procesul respirator. Astfel încât un anumit fel de a respira coincide întotdeauna cu o activitate interioară de reprezentare sau cu ascultarea lăuntrică a unor cuvinte. Datorită acestui fapt, sunt compensate foarte multe dintre lucrurile care,să spunem, sunt o asociere defectuoasă dintre procesele de natură predominant mentală – fiind situate mai mult în direcţia sufletescului, când vorbim – şi acele procese care au loc în organism drept procese predominant materiale, drept procese fizice. Toate acestea au efecte deosebit de favorabile dacă sunt aplicate la vârsta potrivită a copilăriei. Şi putem spune, fără îndoială: dacă pedagogii noştri ar fi nişte psihologi mai buni, dacă ar avea, din spirit, o cunoaştere concretă a trupului uman, atunci ei ar putea să acţioneze într-un cu totul alt mod, tocmai în sens pedagogic, asupra tulburărilor de vorbire.

Ei bine, tot ceea ce am spus adineaori poate fi dezvoltat până la nivelul unei anumite terapii; aceste indicaţii ar putea să aibă nişte influenţe foarte favorabile asupra altor perioade din viaţă. Mi se pare însă că o deosebită importanţă revine – şi am putea atrage atenţia aici asupra anumitor succese care au fost obţinute pe această cale -, o deosebită importanţă revine faptului că asemenea deficienţe pot fi vindecate printr-o folosire deosebit de raţională a principiului imitării. Dar în acest caz trebuie să avem o cunoaştere subiectiv-obiectivă mult mai intimă a întregului organism uman şi a părţilor sale.

Vedeţi dvs., în viaţă oamenii vorbesc unii cu alţii. Şi în viaţa obişnuită ei sesizează prea puţin din influenţele imponderabile – pot să spun – care se exercită de la om la om. Totuşi, aceste influenţe există. Azi noi am devenit atât de abstracţi, încât nu-l mai ascultăm pe celălalt decât în privinţa conţinutului intelectual.

Foarte puţini oameni posedă azi un sentiment care să le spună ce înseamnă, de fapt, că un om înzestrat cu o empatie psihic-organică ceva mai pronunţată, după ce a vorbit cu un alt om, simte că poartă mai departe, în propriul său organism al vorbirii, într-un mod foarte conştient, modul de a vorbi al celuilalt. Foarte puţini oameni simt tot ceea ce cineva vieţuieşte în această direcţie, dacă trebuie să vorbească, unul după altul, cu patru-cinci-şase oameni, dintre care unul tuşeşte, al doilea e răguşit, al treilea strigă la tine, al patrulea vorbeşte în aşa fel încât nu se înţelege nimic, fiindcă toate acestea le face, în paralel, şi propriul organism; el vibrează mereu împreună cu toate acestea, le trăieşte în lăuntrul lui.

Dacă dezvoltăm acest sentiment al empatiei faţă de vorbire, vom dobândi în orice caz şi o reacţie puternică – aş zice – de autoapărare. Se va ivi fenomenul ciudat că

tocmai când avem de-a face cu asemenea probleme, care sunt strâns legate de subiectivitatea omului, cum ar fi tulburările de vorbire, tocmai atunci vom afla în ce fel trebuie să-i vorbim, ca model, celui care suferă de o tulburare a vorbirii, pentru ca el să facă unele progrese pe bază de imitare. Am cunoscut mulţi bâlbâiţi, în cazul cărora, dacă au fost puşi în situaţia de a-şi percepe bâlbâiala şi dacă au fost rostite apoi în faţa lor, ca model, mai ales exerciţii şi texte ritmice, s-a reuşit să se ajungă până la un fel de uitare a bâlbâielii lor – folosesc acum o comparaţie -, prin faptul că alergau după vorbirea-model. În orice caz, trebuie să putem dezvolta atunci empatia umană până la acest nivel organic.

În general, în domeniul terapeutic e nespus de important să-l putem ajuta pe pacient să-şi uite trăirea subiectivă, care e legată de un proces oarecare. Şi, de exemplu, în cazul tulburărilor de vorbire, un adevărat medicament constă mai ales în a folosi în mod just perioada dintre 7 – 14 ani, în a-i aduce într-un mod iubitor pe cei cu tulburări de vorbire în situaţia de a imita, aşa cum am descris. Experienţa arată foarte bine că, de exemplu, bâlbâiţii nu pot rosti uneori cum trebuie nici măcar trei cuvinte, căci nu sunt în stare să rostească trei cuvinte unul după altul.

Dar dacă le dăm să recite o poezie căreia i se pot dărui din toată fiinţa lor, pe care pot s-o iubească, şi dacă noi stăm în dosul acestui exerciţiu, ca ascultători atenţi, ei sunt în stare să recite strofe întregi, fără a se poticni. A crea asemenea situaţii, în care ei fac asemenea lucruri, este un mijloc terapeutic deosebit de eficient, din direcţia psihicului. Şi facem un serviciu foarte rău unor oameni care au asemenea deficienţe dacă le atragem atenţia în mod exterior asupra lor. Am avut cândva un prieten, care

era şi poet, acesta putea să se exprime întotdeauna numai într-o manieră foarte explozivă, dacă spre el venea un om lipsit de tact, care-i atrăgea atenţia asupra faptului că se bâlbâie. Şi, odată, unul dintre aceştia l-a întrebat, „cu mult tact": „D-le doctor, întotdeauna vă bâlbâiţi aşa?" La care el a răspuns: „Nu, doar când mă aflu în faţa unui om care îmi e absolut antipatic." – Bineînţeles, ar fi trebuit ca eu să mă bâlbâi acum îngrozitor, dacă aş fii încercat să imit felul în care a fost dat acest răspuns!

Dar oamenii îşi vor da seama treptat ce remediu important împotriva unor asemenea deficienţe ale organismului uman şi împotriva altora de acest fel putem avea în euritmie. Euritmia poate fi urmărită – aş zice – în două direcţii. Una este aceea asupra căreia am atras atenţia mereu în „introducerile" pe care obişnuiesc să le ofer înaintea reprezentaţiilor de euritmie. Aici eu arăt că prin percepţia sensibil-suprasensibilă putem deveni conştienţi, la omul actual, de organismul vorbirii, cu tendinţele sale de mişcare, care sunt transferate apoi asupra întregului organism. Dar nu este de mai mică importanţă nici calea inversă. Căci, vedeţi dvs., în cazul a ceea ce v-a fost prezentat azi într-o conferinţă, adică în cazul procesului de devenire a vorbirii, joacă un rol foarte important, cu siguranţă, o euritmie originară a oamenilor. Nu e adevărat că lucrurile au în ele sunetul, aşa cum afirmă teoria lui bing-bang, dar între toate lucrurile, între Macrocosmosul întreg şi organizarea umană, acest microcosmos, există o legătură şi, în fond, tot ceea ce se petrece în lume din punct de vedere exterior poate fi re-creat, într-un anumit sens, ca mişcare, şi de către organizarea umană, sub formă de gesturi. Aşa că, de fapt, faţă de toate fenomenele, noi avem mereu tendinţa de a le replăsmui prin forţele propriului nostru organism. Atâta

doar că nu facem asta cu organismul fizic, ci cu organismul eteric. Organismul eteric e angajat în permanență într-o mișcare euritmică.

Omul originar era mult mai mobil decât cel de azi. Dvs. știți că această evoluție de la mobilitate la imobilitate se mai exprimă și azi în faptul că, în anumite cercuri, un om este considerat deosebit de cultivat dacă ia o atitudine flegmatică, în timp ce vorbește, dacă el își însoțește vorbirea cu cât mai puține gesturi. Anumiți vorbitori se bucură de „prestigiu" fiindcă își țin mereu mâinile în buzunare, ca nu cumva să facă vreun gest cu mâinile, fiindcă, dacă stă pe podium nemișcat ca un butuc de lemn, acesta e semnul unui fel de a vorbi deosebit de bun. Dar ceea ce se manifestă aici sub o formă caricaturală corespunde acelei înaintări a omenirii de la mobilitate la imobilitate, și noi trebuie să constatăm în substratul originar al evoluției omenirii, din vremurile originare, trecerea de la o vorbire în gesturi, de la un fel de euritmie, la vorbirea articulată. Ceea ce în organism a ajuns la imobilitate, s-a specializat în organele vorbirii; a format – bineînțeles, de-abia mai târziu – organele vorbirii; așa cum ochiul s-a format în contact cu lumina, și organul vorbirii s-a format în contact cu o vorbire care inițial era mută. Iar dacă noi cunoaștem toate aceste corelații, vom fi în măsură să folosim euritmia într-un mod deosebit de favorabil, introducând-o treptat în planul didactic, pentru a lucra împotriva tuturor lucrurilor care ar putea interveni deranjant în vorbire. Tocmai în această direcție, dacă vă veți da puțin osteneala, va fi o sarcină foarte plăcută aceea de a dezvolta euritmia noastră de azi, care a evoluat mai mult în sens artistic și pedagogic, de a o dezvolta și în direcția terapeutică, ajungând la un fel de euritmie terapeutică, artă care se va extinde apoi în

special pe tărâmul unor necesităţi terapeutice, ca aceea despre care am vorbit acum. Nu ştiu dacă am epuizat astfel întrebarea, dar am vrut să-i schiţez doar un răspuns succint.

„Conversaţia" continuă pe baza unor întrebări referitoare la alte domenii de activitate.

## EXPUNERI AFORISTICE REFERITOARE LA MODELAREA VORBIRII ŞI ARTA DRAMATICĂ

* Aceste aforisme sintetizează ceea ce Rudolf Steiner a descris în cursul despre modelarea vorbirii şi arta dramatică, ultimul în cadrul căruia Rudolf Steiner şi Marie Steiner au colaborat.

### I

Printre cursurile care au fost ţinute la Goetheanum în prima jumătate a lunii septembrie se află şi unul despre ***Modelarea vorbirii şi arta dramatică***. El ar dori să vină în întâmpinarea unei dorinţe care există azi în numeroase suflete într-un mod foarte pregnant: aceea de a trece iarăşi de la naturalismul lipsit de stil al artei teatrale la un stil.

Un asemenea lucru va putea fi realizat numai dacă vom sesiza mai întâi şi mai întâi în ce fel se revelează conţinutul sufletesc al omului, conţinut modelat în mod viu în cuvânt. În ceea ce priveşte modul de a vorbi, conştienţa modernă trăieşte cufundată cu totul în *simţul pentru idei*; ea a pierdut aproape total sentimentul pentru sunete şi cuvinte. Dar în simţul pentru idei se pierde şi spiritualitatea perceptibilă pe cale senzorială, care constituie esenţa tuturor artelor.

Trebuie să simţim cel mai mult acest lucru în domeniul artei teatrale. Fiindcă ea are nevoie de mimică,

de gesturi, dacă vrea să pună în valoare cuvântul aşa cum trebuie. În trăirile nemijlocite, gestul şi mimica nu se leagă cu suficientă forţă de simţul pentru idei, dar se leagă puternic de simţul pentru sunete şi cuvinte.

Când intonăm sunetul *a*, sufletul revelează întotdeauna, la origine, trăirea admiraţiei, a uimirii faţă de ceva. În sunetul *o* trăieşte senzaţia de a îmbrăţişa ceva cu sufletul. Dacă ne transpunem astfel în vorbire, vom găsi în vocalizare trăirile lăuntrice ale sufletului în contact cu lumea exterioară, iar în consonantizare tendinţa sufletului de a modela, imitând, prin felul cum plăsmuieşte sunetele, o imagine audibilă a unui obiect sau proces din lumea exterioară. Şi astfel putem ajunge să trăim cuvântul.

În consoana *b*, sufletul se străduieşte să imite gestul de a cuprinde în braţe un obiect, în *r* – starea de excitaţie lăuntrică, faptul de a vibra într-un proces.

În îmbinarea dintre vocale şi consoane sufletul trăieşte, cu viaţa lui, în lumea exterioară; şi în suflet trăiesc, în imagine, fiinţele, lucrurile şi procesele lumii exterioare.

În orice cuvânt care conţine vocala *a*, trăieşte ceva din faptul că sufletul se află în starea de admiraţie sau uimire faţă de obiectul sau procesul pe care-l desemnează. Pentru conştienţa obişnuită, acest aspect a pălit aproape cu totul.

Dar în trăirile subconştiente sau şi semiconştiente ale sufletului uman, el stabileşte relaţiile pe care sufletul uman le are faţă de cuvânt. Cel care vrea să facă revelaţii artistice prin cuvânt trebuie să învie în interiorul său cuvântul. Sufletul lui trebuie să se transpună în cuvânt; numai în acest caz cuvântul poate fi modelat de el în mod artistic.

Un dialog înfăţişează ceva ce doi oameni vieţuiesc în contact unul cu altul. Sufletele sunt în interacţiune. În timp ce unul vorbeşte, celălalt ascultă. Şi acum începe el să vorbească. În cuvântul său trebuie să existe ecourile a ceea ce primul vieţuieşte vorbind. Acum, acesta îl ascultă pe primul. În ascultarea sa mută trebuie să devină perceptibil, când e vorba de interpretarea dramatică, faptul că cel de-al doilea îl face să fie nemulţumit, îl dezamăgeşte, îl consternează, îl umple de îngrijorare ş.a.m.d. Căci arta trebuie să exprime sub formă perceptibilă tot ceea ce vrea să trăiască în ea.

Comportamentul pe care trebuie să-l aibă interlocutorii angajaţi într-un dialog rezultă de la sine dacă fiecare dintre ei şi-a unit înainte sufletul cu atmosfera specifică sunetelor şi cuvintelor. Datorită acestei legături, interpretul va dezvolta atitudinea pe care trebuie s-o aibă până la o capacitate instinctivă.

Pregătirea pentru interpretarea scenică trebuie să cuprindă în sine educarea în sensul dezvoltării unui simţ, unui sentiment pentru sunet şi cuvânt.

Sentimentul, simţul doar pentru idei, pentru percepţia doar a ideilor nu poate oferi o educaţie în sensul artei. Fiindcă acest simţ se adresează prea puternic intelectului. Dar acesta distruge ceea ce este artistic. El face ca ceea ce e perceptibil în mod senzorial să dispară în senzorialitatea imperceptibilă a trăirii sufleteşti interioare. Ceea ce se petrece pe scenă trebuie să trăiască însă în perceptibilitatea a ceea ce poate fi auzit şi văzut; şi nu are voie să ridice pretenţia de a fi reconstruit de către intelectul ascultătorului şi spectatorului.

Aristotel a gândit just şi Lessing a simţit just că acţiunea tragică trebuie să vibreze ca ecou în groaza şi compasiunea spectatorului. Dar interpretul va fi în stare

să menţină treze aceste sentimente numai dacă el va şti să introducă viaţa sa sufletească până în procesul de modelare a vorbirii.

Viaţa în vorbire poate fi educată numai prin vieţuirea vorbirii. În mod firesc, astăzi nu vom avea de rostit cuvinte care conţin vocala *u* ori de câte ori vom avea de spus ceva care conţine sentimentul de teamă. Fiindcă limbile vorbite azi nu mai sunt genuine. Totuşi, vocala *u* este revelarea trăirii sufletului cuprins de teamă. Dacă avem de spus: „Es naht Gefahr" /Se apropie o primejdie/, în aceste cuvinte nu eixstă vocala *u*. Dar intonaţia pe care trebuie s-o dăm în acest caz cuvintelor poate fi găsită pe baza sentimentului ce poate fi vieţuit prin vocala *u*.

Misterul vorbirii constă în faptul că, în suflet, în cazul fiecărui sunet vibrează inaudibil alte sunete. Dacă eu spun *a*, într-un cuvânt care exprimă teama, în străfundurile sufletului sună şi vocala *u*. Bineînţeles, cel care vorbeşte în viaţa cotidiană nu are nimic de-a face cu toate acestea. El e situat în centrul trăirii nemijlocite. Cu sentimentul, el se află aproape, de această trăire. El rosteşte cuvintele: „Es naht Gefahr" pe baza a ceea ce a vieţuit drept teamă.

Artistul de pe scenă nu se află în situaţia de viaţă nemijlocită. El trebuie să aibă în interiorul său în mod instinctiv sentimentul pentru sunete, care vibrează şi el, mut, când este exprimat ceva care provoacă teamă. Iar sentimentul pentru sunete poate să-i dea coloritul modului de a intona.

În cazul dialogului, o asemenea senzaţie faţă de sunete, creează posibilitatea de a-i răspunde interlocutorului în aşa fel încât spectatorul să aibă în faţa sa în mod perceptibil interacţiunea sufletelor angajate în dialog. Când, în cadrul unui dialog, unul dintre

interlocutori ascultă iar celălalt vorbeşte, în el va prinde să răsune sentimentul corespunzător, senzaţia corespunzătoare pentru sunete, şi pe baza acesteia el va da răspunsului său intonaţia potrivită. O culoare îi apare privirii mereu puţin altfel, după cum se află lângă un albastru sau lângă un galben. O propoziţie care conţine indiferent ce vocale va suna altfel, după cum în ea mai vibrează, ca ecou, sunetul *u*, cel născut din teamă, sau sunetul *i*, cel purtat pe aripile bucuriei.

Marie Steiner şi cu mine vom ţine cursul împreună.

## II

În arta teatrului trebuie să se trezească din nou viaţa interioară a vorbirii. Fiindcă în vorbire e conţinută o parte a entităţii umane.

Găsim această parte a entităţii umane dacă vom căuta să ne formăm o idee despre legătura dintre mimică şi gestică, pe de-o parte, şi cuvânt, pe de altă parte. În gest trăieşte o revelare pătrunsă de sentiment a voinţei omului.

Spiritual-sufletescul există în gest sub formă de imagine. În măsura în care sufletesc-spiritualul face ca în expresivitatea imaginativă a gestului să se reverse sentimentul, entitatea umană se revelează în forţa voinţei spre exterior. Avem de-a face aici cu o vizibilizare a entităţii umane în aşa fel încât interiorul e dus în exterior.

Dar omul poate să-şi simtă, să-şi reprezinte propriul său gest, propria sa mimică, felul în care îşi reprezintă el însuşi lucrurile şi procesele lumii exterioare. Şi atunci, în reprezentarea gestului există ceva ca un fel de umplere a conştienţei cu entitatea umană lăuntrică.

În viaţa obişnuită, organizarea umană nu duce până la capăt această transferare în reprezentare a gestului bazat pe voinţă. Ea duce acest proces până la jumătatea drumului. Şi, acolo unde el se opreşte, ia naştere vorbirea. În cuvânt sunt întrupate gesturi şi mişcări mimice. Cuvântul însuşi este un gest, sub o altă formă. Pentru cel care dezvoltă în lăuntrul lui o percepţie, o senzaţie, un sentiment pentru sunete, va deveni perceptibil felul cum gestul intră în cuvânt; în actul vorbirii el poate avea în elementul sufletesc o trăire a gestului mai subtilă.

Dacă vrem să dăm vorbirii o modelare artistică, trebuie să putem purta în lăuntrul nostru, în acest fel, caracterul cuvântului împreună cu trăirea a ceea ce este gestică şi mimică.

Şi cuvântul poate deveni cuvânt scenic numai datorită faptului că el iese din gâtlejul omului cu coloritul acestei trăiri.

În cuvântul scenic trebuie să ajungă să se reveleze, în sunete articulate, omul în mişcare. Şi atunci, în faţa ochiului şi urechii spectatorului va sta o unire *concret-perceptibilă* dintre gest, mimică şi textul rostit. Iar drama va putea să curgă prin cuvintele şi gesturile actorului.

Ceea ce, în cazul vorbirii obişnuite, are loc în organismul uman în regiunile adânc ascunse ale inconştientului: transformarea mimicii şi a gesturilor în modul de intonare a sunetului – acesta e lucrul pe care actorul trebuie să-l aducă în faţa conştienţei pline de fantezie, pe baza unei simţiri artistice, pentru ca în interiorul lui să devină modelare plină de fantezie a cuvântului, realizată în mod conştient, o activitate pe care entitatea umană o desfăşoară de obicei, când vorbeşte, în mod absolut inconştient, ba chiar, în limbile mai avansate,

a pierdut-o cu totul în modul incolor de a modela cuvântul.

De aceea, în educarea actorului trebuie să se pornească de la încarnarea trăirii sufleteşti în primul rând în mimică şi gestică. Acest lucru este realizabil până la un anumit grad de perfecţiune doar dacă actorul începător va exersa mai întâi, alături de un recitator care-i oferă recitarea, aspectele legate de expresia prin mimică şi gest ale rolului, dacă el va adăuga apoi acestui joc „mut", dar „grăitor", coloritul dat de cuvânt.

Şi atunci *sufletul*, care se încredinţează cu voinţa sa revelării mişcării, va putea să trăiască şi pe valurile cuvintelor. Fiindcă în incitarea gestului noi vieţuim sufletul; iar în *cuvântul* născut din gest, această trăire e transpusă în modelarea, făcută pe jumătate în stare de repaos, a materialului sonor.

Dacă actorul se transpune în legătura dintre sunetul articulat şi mişcarea gesticii, atunci modelarea cuvintelor se va transforma în interiorul lui într-un instinct artistic plin de fantezie. E necesar ca acest caracter instinctiv să pătrundă în trăire, fiindcă, în caz contrar, interpretarea pare făcută, artificială, Dar, ca să fie artă, ea trebuie să fie ceva născut într-un mod cu totul firesc.

Actorul va găsi în el voinţa de a concepe astfel arta teatrului numai dacă va porni de la o privire spirituală asupra entităţii umane. Fiindcă această privire spirituală va recunoaşte în omul care vorbeşte în mişcare urzirea spiritual-sufletescului; şi de aici se poate naşte apoi dispoziţia fundamentală justă a interpretării pe scenă. Cunoaşterea omului, transformarea cunoaşterii omului într-o modelare practică a sunetelor şi gesturilor: aceasta este baza artei teatrale. Ceea ce *trăieşte* actorul *în mod lăuntric* cu întreaga sa fiinţă, actul de a se încredinţa

gestului însoţit de sunete articulate, cuvântului însoţit de gesturi: aceasta constituie arta actorului.

În cadrul cursului de modelare a vorbirii şi artă dramatică pe care-l ţinem în prezent la Goetheanum, cele spuse adineaori constituie o parte a ceea ce am dori să transmitem drept imbold. Noi am dori să impulsionăm artisticul artei teatrale. Marie Steiner a elaborat de mulţi ani arta recitării şi declamării în aşa fel încât în aceasta caracterul artistic al modelării vorbirii e ridicat la nivel de trăire imaginativ-concretă. Dacă activitatea antroposofică poate să se dezvolte în această direcţie, meritul este al Mariei Steiner. Tot ea este şi cea care a avut ideea prezentului curs, şi care contribuie în cadrul lui prin arta recitării. Stimulaţi de ea, aici, la Goetheanum, s-au adunat un număr destul de mare de artişti ai scenei care vor să introducă în arta dramatică, sub îndrumarea ei, ceea ce poate oferi antroposofia.

## III

### IMAGINEA SCENIICĂ ŞI ARTA REGIZORALĂ

Expunerile din „Cursul de modelare a vorbirii şi artă dramatică" făcute aici au avut menirea de a arăta în ce fel arta actorului poate găsi drumul spre *stil*, din direcţia vorbirii. Pentru a da o formă scenică operei dramatice, arta regizorală are nevoie să se transpună în lumea culorii. Acest aspect intră în considerare atât pentru costumaţia personajelor, cât şi pentru decorul scenic. Căci pentru spectator, ceea ce *aude* drept cuvânt, ceea ce vede drept gest, trebuie să se întreţească cu veşmintele actorilor şi cu imaginea sculptural-picturală a scenei, formând un întreg.

Aici esenţială este posibilitatea de a manifesta *stil* în nuanţele cromatice. De aceea, la fel ca şi pictura, teatrul trebuie să înţeleagă acea trecere care ne conduce de la privirea, de la perceperea culorii ataşate lucrurilor şi proceselor din lumea exterioară, *la* vieţuirea *interiorului* culorii.

O atmosferă sau o dispoziţie tragică transpusă într-o imagine scenică gălbuie sau roşiatică e ceva imposibil. Şi tot aşa, o dispoziţie sufletească de voioşie pe un fundal albastru sau violet închis.

În culoare, sentimentul trăieşte într-un mod spaţial. La fel cum roşul declanşează în suflet o dispoziţie fundamentală de voioşie, albastrul – una de seriozitate, iar violetul una solemnă, tot astfel, atitudinea de dăruire iubitoare a unei persoane faţă de alta cere să se întrupeze spaţial într-o vestimentaţie în nuanţe roşiatice şi într-o nuanţare tot în tonuri roşiatice a decorului din jur. Dacă un personaj are o trăire de evlavie şi veneraţie, aceasta cere, atât pentru costum cât şi pentru decor, nişte nuanţe de albastru.

Ceva similar se poate spune despre desfăşurarea *în timp* a acţiunii dramatice. Când aceasta trece de la interesul general pe care spectatorul îl nutreşte la început faţă de caracterele personajelor şi de acţiune, din punct de vedere cromatic va trebui să existe, în mod corespunzător, o trecere de la culorile luminoase, gălbui-roşiatice, galben-verzui, la cele verde-albăstrui şi albastru-violacee. – Dacă dispoziţia piesei înaintează spre un final vesel şi satisfăcător, în cazul unei comedii, atunci se cere trecerea de la nuanţele verzui spre cele galben-roşii sau roşiatice.

Dar cu aceasta n-am sugerat decât unul din punctele de vedere. Acestuia i se alătură un altul, care ne spune că,

aşa cum stau caracterele unul lângă altul, ele se revelează în nuanţele de culoare.

Nu vom pune un personaj irascibil să apară pe scenă într-un costum albastru, ci într-unul de culoare deschisă, dacă avem de a face cu o dispoziţie fundamentală tragică. Dar putem îmbrăca un personaj irascibil, dacă aşa cere piesa, şi într-un albastru serios şi solemn. Aceasta va avea un efect umoristic.

Un om mişcat din cauza unei bucurii, dacă apare pe un fundal albastru, sau un om trist, pe un fundal galben, vor crea impresia că nu sunt la locul lor în acea ambianţă; spectatorul va zâmbi văzându-l pe primul şi-l va compătimi pe cel de-al doilea.

Aceste influenţe subtile au loc între scenă şi spectatori. Cunoaşterea lor artistică plină de fantezie ţine de ceea ce constituie arta regizorală.

În nuanţarea de lumini şi culori a ceea ce apare în acelaşi timp pe scenă, combinată şi armonizată cu nuanţarea legată de ceea ce se derulează în timp, se va putea revela, dintr-o direcţie, întreaga înaintare a acţiunii dramatice.

Dacă lucrurile sunt înţelese aşa cum trebuie, nu se va putea obiecta că aici diferitele arte sunt amestecate într-un mod nepermis. Fiindcă, aplicându-se în mod practic aceste îndrumări, se va constata că regizorul are nevoie să se cufunde în culoare într-un cu totul alt mod decât pictorul. Pentru că pictorul face ca plăsmuirile sale să se nască din culoare, pe când arta regizorală face ca în imaginea de lumini şi culori a scenei să radieze caracterul şi acţiunea. Un pictor care face aşa ceva, devine decorativ în sensul cel mai rău al cuvântului; un regizor care s-ar lăsa în voia a ceea ce am spus despre pictor, ar ucide viaţa de pe scenă.

În cazul unui spectacol în aer liber, când nu se poate conta pe efectul de iradiere în diferitele culori, va fi necesară o modelare a vorbirii mult mai colorată şi o vestimentaţie care să corespundă în mod mult mai clar vieţii interioare a personajelor, decât în cadrul închis, realizat în mod artistic, al imaginii scenice. Totuşi, această afirmaţie nu intră în considerare când e vorba de redarea unor scene din natură pe scena închisă. În acest caz, este absolut valabil ceea ce s-a spus în legătură cu realizarea nuanţelor cromatice.

Aşa că, pentru imaginea scenică, vom tinde spre stilizarea luminii şi a culorilor. Dimpotrivă, stilizarea a ceea ce este linie, aspect plastic, formă, va părea *artificial*, *manierist*. O pădure stilizată, o construcţie arhitectonică stilizată, sunt ceva caricatural. Aici va fi necesar să se treacă la redarea realistă. Ceea ce în dramă, în restul situaţiilor, se detaşează de natură, în acest caz se prelungeşte în aceasta.

Când modelarea justă a vorbirii se revelează, prin gestul just, în cadrul imaginii scenice juste, spiritul care trăieşte în piesa de teatru se va vesti ca suflet, de pe scenă, spre spectatori. Şi numai dacă există o asemenea manifestare,este posibilă arta.

Naturalismul ia naştere numai din sentimentul de neputinţă faţă de modelarea artistică. El apare atunci când stilul a pierdut spiritul şi s-a degradat până pe treapta de manierism; dar stilul va fi şi el regăsit, o dată cu spiritul.

# CUVÂNT DE ÎNCHEIERE

Într-o observaţie pe care am reprodus-o în „Cuvânt introductiv", Marie Steiner atrage atenţia asupra faptului că înainte de Cursul pentru modelarea vorbirii şi arta dramatică au mai fost ţinute cinci ore de arta modelării vorbirii. Iniţial nu fusese prevăzut aşa ceva; căci cursul urma să înceapă la 2 septembrie; dar sosirea doctorului Steiner, care fusese plecat în diverse călătorii şi la 30 august mai avea încă de ţinut o conferinţă publică la Londra, drumul înapoi spre Dornach trebuind să ocolească pe la Stuttgart, unde el a fost reţinut mai mult timp decât intenţionase iniţial - din cauza unor dezbateri şi a unei consfătuiri cu Colegiul cadrelor didactice ale Şcolii Libere Waldorf, în 3 septembrie -, se tot amâna. Aşa că a fost programată o introducere în arta modelării vorbirii, ţinută de Marie Steiner între 2 - 4 septembrie, pentru cei care aşteptau în Dornach. La 5 septembrie a început cursul propriu-zis şi el s-a prelungit până la 23 septembrie 1924. Ne putem forma o imagine despre felul cum s-au desfăşurat aceste ore de arta modelării vorbirii dacă citim o relatare făcută de Rudolf Steiner în „Nachrichtenblatt", foaia informativă pentru membrii Societăţii Antroposofice, în legătură cu un curs de vorbire ţinut de el la Breslau în iunie 1924. În orice caz, afluxul de oameni care au venit în septembrie la Dornach a fost mult mai mare. Totuşi, descrierea cursului de la Breslau se potriveşte întru totul cu situaţia din Dornach, aşa că noi o reproducem în acest loc:

„La un curs despre modul artistic de a trata vorbirea, care a fost ţinut de Marie Steiner, se anunţaseră atât de mulţi participanţi, încât a fost necesar să se limiteze numărul celor admişi. Este o necesitate obiectivă

aceea ca, la un astfel de curs, cei prezenţi să poată ajunge să facă exerciţii concrete de vorbire. Din acest motiv, nu se poate admite un număr nelimitat de participanţi. De astă-dată a fost aleasă o cale de mijloc, prin faptul că unui număr posibil de participanţi le-au fost oferite locurile din faţă, unde puteau fi făcute cu ei exerciţiile, în timp ce un număr mai mare de auditori a avut ocazia, stând pe locurile din spate, să primească ceea ce poate fi primit printr-o audiere mută. D-na dr. Steiner a ales această cale, fiindcă a vrut să vină în întâmpinarea interesului atât de viu faţă de arta vorbirii care se manifestă în cercurile antroposofice într-o măsură atât de largă. Acest interes e îmbucurător în cel mai înalt grad, fiindcă el indică o creştere a înţelegerii faţă de acel mod de tratare artistică a vorbirii care e cultivat, din spiritul antroposofic, de d-na Marie Steiner. Sperăm că, prin creşterea în continuare a acestui interes, arta de a vorbi va pătrunde în cercuri din ce în ce mai largi. Datorită marii importanţe pe care această artă o are pentru cultivarea personalităţii, s-ar putea să apară astfel nişte efecte cu adevărat pline de binecuvântare”

# TABEL CRONOLOGIC

Pentru orientare, oferim aici un tabel cu acele cursuri sau conferinţe prezentate de Rudolf Steiner şi Marie Steiner care au legătură cu această carte.

| | |
|---|---|
| | 1919 |
| Stuttgart: 26 august - 6 septembrie | Rudolf Steiner: Curs de pedagogie. Exerciţii de vorbire, în colaborare cu Marie Steiner, în cadrul Seminarului pentru Colegiul Cadrelor Didactice ale Şcolii Libere Waldorf (înainte de deschiderea şcolii). |
| | 1920 |
| Dornach: 29 septembrie - 6 octombrie - 13 octombrie | Rudolf Steiner şi Marie Steiner: Trei ore de „Arta declamaţiei”, în cadrul primului curs universitar de la Goetheanum. |
| Dornach: 4 octombrie | Rudolf Steiner despre „Tulburările de vorbire”, în cadrul unei seri de răspunsuri la întrebări, Goetheanum. |
| | 1921 |
| Dornach: 6 aprilie | Rudolf Steiner despre „Arta de a vorbi în public”, cu exemple de recitare oferite de Marie Steiner. |
| Dornach: 10 aprilie | Rudolf Steiner despre arta actorului. Răspunsuri la întrebări. |
| Darmstadt: 30 iulie | Rudolf Steiner despre „Poezie şi recitare”, cu exemple de recitare oferite de Marie Steiner, în cadrul |

| | |
|---|---|
| | cursului universitar „Antroposofie şi ştiinţă”, organizat de studenţii de la Şcoala Superioară Tehnică (25 - 30 iulie) |
| Dornach: 11 - 16 octombrie | Rudolf Steiner: Curs orientativ în munca antroposofică şi pentru tripartiţie socială din Elveţia, Goetheanum |
| | 1922 |
| Viena: 7 iunie | Rudolf Steiner despre „Poezie şi recitare”, cu exemple de recitare oferite de Marie Steiner, în cadrul Congresului Vest-Est (1 - 2 iunie). |
| Dornach: 15 iulie - 5 august | Marie Steiner: „Curs despre tratarea artistică a vorbirii” ţinut la Goetheanum, cu explicaţii date de Rudolf Steiner. |
| Stuttgart: 2 octombrie - 15 octombrie | Marie Steiner: „Curs despre tratarea artistică a vorbirii”, în timpul Cursului pedagogic pentru Tineret, cu explicaţii date de Rudolf Steiner. |
| | 1923 |
| Stuttgart: 29 martie | Rudolf Steiner despre „Recitare şi declamaţie”, cu exemple de recitare oferite de Marie Steiner, în cadrul Simpozionului Artistic-Pedagogic al Şcolii Libere Waldorf (25 - 29 martie). |
| Haga: 13 - 18 noiembrie | Marie Steiner: „Curs despre tratarea artistică a vorbirii”, cu explicaţii de Rudolf Steiner. |

| | |
|---|---|
| | 1924 |
| Breslau: 7 - 16 iunie | Marie Steiner: „Curs despre tratarea artistică a vorbirii”, în cadrul Simpozionului Antroposofic de Rusalii. |
| Arnheim: 17 - 24 iulie | Marie Steiner: „Curs despre tratarea artistică a vorbirii”, înainte de începerea cursului de „Modelare a vorbirii și artă dramatică”. |
| Dornach: 2 - 4 septembrie | Marie Steiner: Cinci ore de artă despre tratarea artistică a vorbirii, înainte de începerea cursului despre „Modelarea artistică a vorbirii și arta dramatică”. |
| Dornach: 5 - 23 septembrie | Rudolf Steiner și Marie Steiner: „Modelarea vorbirii și Arta dramatică”. Curs pentru Secția de Arte ale vorbirii și arte muzicale de la Goetheanum. |

## INDICE BIBLIOGRAFIC

(GA = Ediția Completă, „Gesamtausgabe”)

*Rudolf Steiner*

| | |
|---|---|
| 9.11.1888 | Goethe ca părinte al unei noi estetici, în ***Fundamentele metodice ale antroposofiei 1884-1901***, GA 30, și ***Artă și cunoaștere artistică***, GA 271. |
| 1899-1900 | Publicații din opera literară timpurie, acum: ***Culegere de articole despre*** |

| | |
|---|---|
| | ***dramaturgie 1889-1900***, GA 29. |
| 28. 10.1909 | Fiinţa artelor, în ***Artă şi cunoaştere artistică***, GA 271. |
| 20. 1.1910 | Ştiinţa spirituală şi limba, în ***Capacitatea de exprimare a omului în limbă, râs şi plâns***, Dornach 1970, GA 58. |
| 28.12.1914 | Tehnică şi artă. Legătura lor cu viaţa culturală din prezent. Limba. |
| 29 şi 30.12.1914 | Impulsuri de metamorfozare a evoluţiei artistice a omenirii, în ***Arta în lumina înţelepciunii misteriale***, GA 275. |
| 9. 1.1915 | Împătrita fiinţă a eului: perceptibilă din exterior - ca vorbire şi cântec - ca fantezie creatoare - ca trăire interioară. |
| 9. 1.1915 | Împătrita fiinţă a eului: perceptibilă din exterior - ca vorbire şi cântec - ca fantezie creatoare - ca trăire interioară. |
| 28. 3.1915 | Relaţia interioară a vorbirii faţă de gânduri. Cântecul Nibelungilor şi Wilhelm Jordan, în ***Căi ale cunoaşterii spirituale şi înnoirea concepţiilor artistice asupra lumii***, GA 161. |
| 17. 7.1915 | ***Împărăţia limbii. Limba ca oglindire a vieţii fiinţelor superioare***, Dornach 1935. Prevăzută pentru GA 162. |
| 17. 2.1918 | Suprasensibilul-senzorial în realizarea sa prin artă, în ***Artă şi cunoaştere artistică***, GA 271. |
| 31.8 până la 2. 9.1918 | Stăpânirea raţiunii cosmice în apariţia limbii, în ***Ştiinţa despre devenirea omului***, |

| | |
|---|---|
| | GA 183. |
| 28. până la 30. 3.1919 | Problema socială ca problemă sufletească. Vieţuirea interioară a limbii, în ***Impulsuri din trecut şi din viitor în evenimentele sociale***, GA 190. |
| 1918-1924 | ***Euritmia. Revelarea sufletului care vorbeşte***, GA 277. |
| 26. 9. 1920 până la 29. 3.1923 | ***Arta recitării şi a declamării***, GA 281. |
| 6. 4.1921 | Arta prezentării orale a unei conferinţe, în ***Arta recitării şi a declamării***, GA 281. |
| 10. 4.1921 | Rudolf Steiner despre arta actorului, în ***Modelarea plastică a vorbirii şi arta dramatică***, GA 282. |
| 11. până la 16.10.1921 | ***Antroposofia, tripartiţia socială şi arta oratoriei.*** *Curs de orientare pentru activitatea publică, avându-se în vedere în mod deosebit Elveţia*, GA 339. |
| 18.12.1921 | Cuvântul originar pierdut. Alfabetul, o expresie a enigmelor omului. Cele şapte arte libere, în ***Impulsuri spirituale nordice şi central-europene. Sărbătoarea apariţiei lui Christos***. GA 209. |
| 1. 4.1922 | Recunoaşterea şi formularea Cuvântului lumilor în inspiraţie şi expiraţie, în ***Misteriul Soarelui şi misteriul morţii şi a învierii***, GA 211. |
| 16. 9. Până la 1.10.1922 | ***Impulsurile fundamentale pentru devenirea istorică a omenirii***, GA 216. |

| | |
|---|---|
| 2.12.1922 | Exteriorizarea omului prin sunet şi cuvânt, în ***Fiinţa muzicalului şi a vieţuirii sunetului în om***, GA 283. Ediţie separată. |
| 4.12.1922 | Amintirea şi iubirea. Conceperea elementului artistic în spiritualitatea sa. Dezvăluirea tainelor sunetelor muzicale şi a celor produse de vocea omenească, în ***Legături spirituale în formarea organismului uman***, GA 218; apoi în GA 283. |
| 6. 4.1923 | Plăsmuirea destinului în timpul somn şi veghe. Spiritualitatea limbii şi vocea conştiinţei, în ***Sufletul omenesc şi legătura sa cu individualităţile divin-spirituale. Interiorizarea sărbătorilor anului***, GA 224. |
| 13. 4.1923 | Redobândirea izvorului viu al limbii prin impulsul lui Christos. |
| 2. 5.1923 | Logosul individualizat şi arta, a desprinde spiritul, fiinţialul din cuvânt, în ***Sufletul omenesc şi legătura sa cu individualităţile divin-spirituale. Interiorizarea sărbătorilor anului***, GA 224. |
| 18 şi 20. 5.1923 | Antroposofie şi artă. Antroposofie şi poezie, în ***Arta şi misiunea ei în lume***, GA 276 |
| 27. 5 la 9. 6.1923 | ***Arta şi misiunea ei în lume***. *Geniul limbii şi lumea aparițiilor radiante ce se revelează în culori*, GA 276. |
| 21 şi 22. 7. | Revelarea imaginativă a limbii, în ***Euritmie.*** |

| | |
|---|---|
| 1923 | ***Revelarea sufletului care vorbește***, GA 277. |
| 13 la 18.11.1923 | ***Omul suprasensibil, conceput antroposofic***, GA 231. |
| 19 la 27. 2.1924 | ***Euritmia ca și cântec vizibil***, GA 278. |
| 5 la 23. 9.1924 | ***Modelarea plastică a vorbirii și arta dramatică***, GA 282. |

*Marie Steiner*:

Scrieri complete, vol. I. Antroposofia lui Rudolf Steiner, Dornach 1967

Scrieri complete, vol. II. Rudolf Steiner şi artele vorbirii, Dornach 1974

O documentaţie: Marie Steiner. Calea sa spre înnoirea artei scenice prin antroposofie, Dornach 1973

Din activitatea de repetiție cu Marie Steiner, Dornach 1978

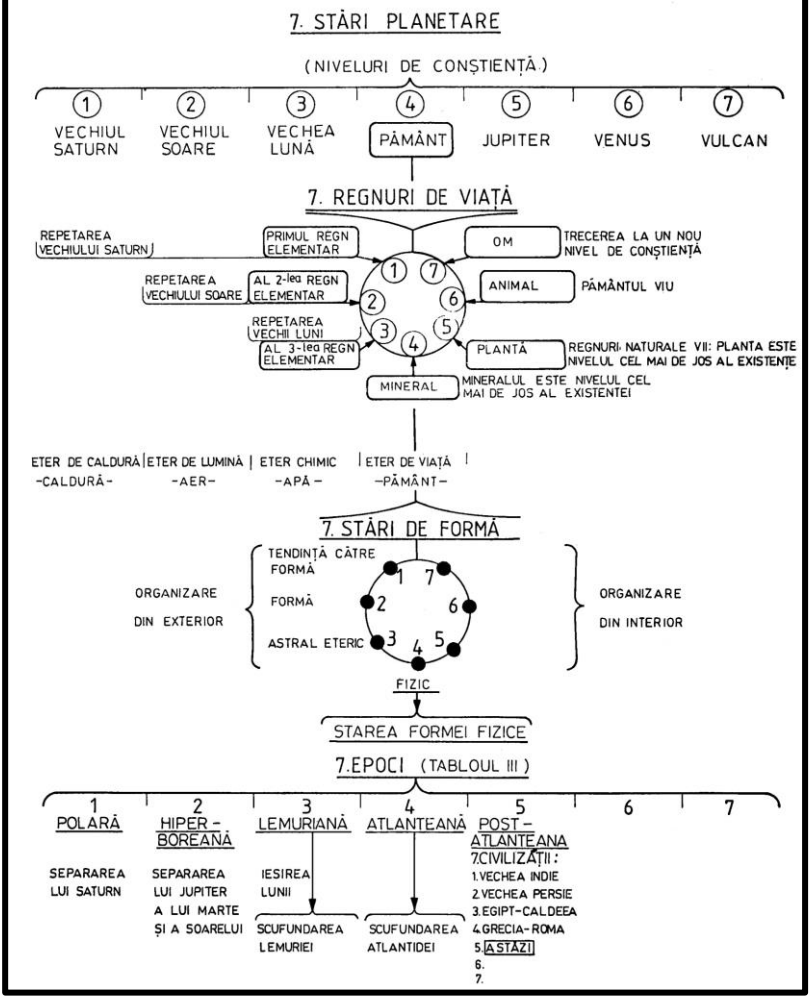
# EPOCI DIN ISTORIA PĂMÂNTULUI ȘI PERIOADE GEOLOGICE

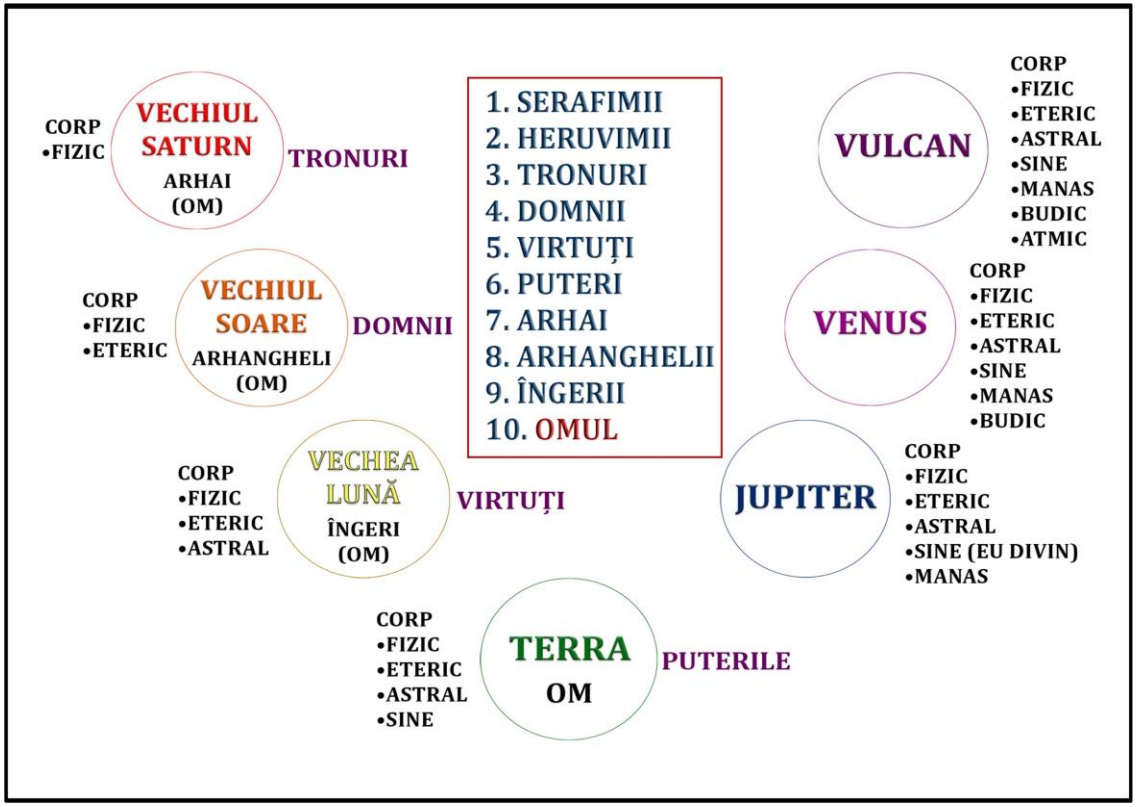
(cf. G. WACHSMUTH – Die Entwicklung der Erde)

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

# STADII PRELIMINARE ȘI PERIOADE EVOLUTIVE IN ORGANISMUL COSMIC

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




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