

# Bit glazbe i čovjekov doživljaj tona

SD 283

Rudolf Steiner

Naslov izvornika:

Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen

## BIT GLAZBE

I	Prvo predavanje, Köln, 3 prosinca 1906	6
	Schopenhauerove misli kao polazište za okultno promatranje glazbe. Uspon ljudske duše kroz duhovni razvoj. Devahan kao svijet glazbe sfera. Zemaljska glazba kao odjek zvukova koji se percipiraju u višim svjetovima. Dublje značenje dura i mola.	
II	Drugo predavanje, Berlin, 12 studenog 1906	11
	Goetheov i Schopenhauerov pogled na važnost umjetnosti. Tri stanja ljudske svijesti. Boravak ljudske duše u Devahanu i iskustvo glazbe sfera tijekom sna bez snova. Zemaljska glazba kao nesvjesno sjećanje na ovo iskustvo. Osvještavanje ovih veza kroz okultni razvoj.	
III	Treće predavanje, Berlin, 26 studenog 1906	18
	Nasljeđe glazbenog i matematičkog talenta u obiteljima Bach i Bernoulli. Odnos individualnosti prema naslijeđenim dispozicijama. Razvoj ljudskog bića u prošlim vremenima na Zemlji. Razvoj organa sluha, govora i ravnoteže.	
IV	Četvrto predavanje, Leipzig, 10 studenog 1906	23
	Goetheovi pogledi na umjetnost i Schopenhauera na poseban položaj glazbe. Daljnji razvoj ovih misli kroz Richarda Wagnera. Značenje glazbe s okultnog stajališta. Preobrazba nižih članova ljudskog bića djelovanjem glazbe. Odgovor na pitanje.	

## ODGOVORI NA PITANJA I ZAVRŠNE RIJEČI

I	Odgovori na pitanja I, Dornach, 29 rujna 1920	29
<p>Razvoj glazbe u budućnosti. Proširenje našeg sustava tonova kroz novi doživljaj individualnog tona. Prodor novih impulsa u ljudsku evoluciju i poteškoće povezane s tim. Povezanost muzikalnosti s procesom disanja i sa strukturom ljudskog bića.</p>		
II	Odgovori na pitanja II, Dornach, 30 prosinca 1920, navečer	37
<p>O biću umjetnosti. Doživljaj individualnog tona. Odnosi između boje, govora i pjesme. Klizanje dramske umjetnosti u naturalizam. Nastanak euritmije iz okultnog promatranja ljudskog bića. Goetheov odnos prema teoriji glazbe. Kratka napomena o metodama pjevanja. Umjetnost i uvažavanje umjetnosti. Apstraktnost nekih pitanja. Promišljanje bajke, tumačenje bajke.</p>		
III	Prva završna riječ, Dornach, 20 prosinca 1920	54
<p>Važnost vrste drva u izradi glazbenih instrumenata. Problemi akustike i dizajna prostorija. Geološki uvjeti krajolika i muzikalnost njegovih stanovnika. Novoizgrađena violina dr. Thomastik-a.</p>		
IV	Druga završna riječ, Dornach, 7 veljače 1921	58
<p>Veza ljudskog bića s kozmičkim svjetovima prikazana u kineskoj legendi. Važnost glazbe za drevne kulture.</p>		

## ČOVJEKOVO IZRAŽAVANJE ZVUKOM I RIJEČJU

### I Predavanje, Dornach, 2. prosinca 1922 62

Izvorni govor izvorno pjevanje. Konsonantni i samoglasnički element. Dvanaest primarnih suglasnika. Ljudski organizam kao glazbeni instrument. Život nakon smrti u stvaralačkom tonu i riječi duhovnog svijeta, u glazbi svijeta. Duševni-samoglasnici i planeti, duševni-suglasnici i Zodijak. Planetarni bogovi kao svirači na kozmičkom instrumentu zvijezda stajačica.

## ČOVJEKOV DOŽIVLJAJ TONA

### I Prvo predavanje, Stuttgart, 7. ožujka 1923 73

Proces slušanja promatran iz okultne perspektive. Današnji utisak terce između ranijeg utiska kvinte i budućeg utiska oktave. Uho kao uređaj refleksije za percepciju zvuka. Glazbeno iskustvo kroz cijelu osobu. Unutarnja struktura oktave. Glazba septime Atlantidana kao religiozno iskustvo. Glazba kvinte sljedećih epoha kao doživljaj uzdisaja i izdisaja. Ljestvica od pet tonova. Glazba terci modernog doba kao doživljaj subjektivno-duševnog. Dur i mol. Buduće produbljivanje muzikalnosti kroz život oktave. Primjena ovih aspekata u glazbenom obrazovanju.

### II Drugo predavanje, Stuttgart, 8. ožujka 1923 81

Priroda različitih iskustava intervala. Melodija, harmonija i ritam u njihovom odnosu prema mišljenju, osjećaju i volji. Nastanak glazbe u doživljavanju duhovnog. Puhački, duhački instrumenti i udaraljke kao ostvarenje imaginacije. Budući doživljaj individualnog tona kao glazbeno diferencirane stvari. Veza između oblika intervala u euritmiji i suštine intervala. Septima, seksta i kvinta, kao intuitivno, inspiracijsko i imaginacijsko iskustvo.

### III Treće predavanje, Dornach, 16. ožujka 1923

Svijet hijerarhija i svijet tonova. Duhovni događaji kao uzrok promjene svijesti u četvrtom stoljeću poslije Krista. U razdoblju Atlantide: doživljaj septime kao osjećaj vladavine bogova. Posljedice toga u sljedećem dobu kvinte. Gubitak ovog iskustva u nastanku osjećaja terce. U razdoblju Lemurije: doživljaj none, i dur i mol terca koja se proteže kroz oktavu, kao kozmički napjevi radovanja i naricanja bogova.

## BIT GLAZBE

**BIT GLAZBE I**

Prvo predavanje, Köln, 3 prosinca 1906

Za one koji su o tome razmišljali, glazba je oduvijek imala nešto zagonetno u odnosu na estetski način gledanja na nju. S jedne strane, glazba je nešto najlakše shvatljivo za dušu, kao izravan osjećaj ljudske duše, a s druge strane je nešto teško za one koji žele razumjeti njen učinak. Ako želimo usporediti glazbu s drugim umjetnostima, možemo reći: zapravo, sve ostale umjetnosti imaju model u fizičkom svijetu. Naprimjer, kada kipar stvara Apolona ili Zeusa, on radi iz idealizirane stvarnosti ljudskog svijeta. Tako je i u slikarstvu. Danas i u slikarstvu, ljudi žele prihvatiti samo ono što daje neposredan dojam stvarnosti. Isto tako, poezija nastoji stvoriti sliku stvarnosti. Tko god bi tu teoriju želio primijeniti na glazbu, teško da bi mogao dobiti ikakve rezultate. Ljudi se moraju zapitati: odakle zapravo dolazi umjetnički oblikovan zvuk, na što se, zaboga, odnosi?

Duh devetnaestog stoljeća koji je iznio jasne i točne ideje u vezi umjetnosti je Schopenhauer. On glazbi pripisuje posebno mjesto među umjetnostima, i umjetnosti kao takvoj, daje joj posebnu vrijednost u ljudskom životu. Uglavnom kao lajtmotiv svoje filozofije ima rečenicu: život je nezgodna stvar i pokušavam ga učiniti podnošljivim razmišljajući o njemu. - Prema njegovom opisu, u cijelom svijetu prevladava nesvjesna, slijepa volja. Ona oblikuje kamen, pa od kamena biljku i tako dalje, jer je uvijek nezadovoljna. Čežnja za višim živi u svemu.

Sam čovjek to osjeća, ali postoje velike razlike: divljak koji živi u tupoj svijesti puno manje osjeća nezadovoljstvo volje nego čovjek višeg ranga, koji može puno jasnije osjetiti bol postojanja. Zatim Schopenhauer kaže: postoji i druga stvar koju čovjek može osim volje, a to je stvaranje predodžbi. To je poput *fata morgane*, poput formiranja magle ili valova, u kojima se reflektiraju formacije volje, mračnih poriva. U čovjeku se volja uzdiže do ove iluzorne strukture. Kad u tome prozre volju, postaje još nezadovoljniji. Ali postoje sredstva pomoću kojih čovjek može doći do svojevrsnog iskupljenja slijepih poriva volje. Jedan od tih alata je umjetnost. Kroz nju čovjek može sebe postaviti izvan nezadovoljstva volje.

Kada čovjek stvara umjetničko djelo, stvara iz svojih predodžbi. Ali dok su druge predodžbe samo slike, umjetnost je nešto drugo. Primjerice, Fidijin Zeus nije nastao prikazivanjem pravog ljudskog bića. Tamo je umjetnik spojio mnogo dojmova, imaju na umu sve prednosti i izostavljajući nedostatke. Iz mnogih ljudi stvorio je arhetip koji nigdje nije ostvaren u prirodi već je raspoređen na mnoge pojedince. Schopenhauer kaže da pravi umjetnik reproducira arhetipove, a ne ideje koje ljudi obično imaju, ne

kopije, već arhetipove. Uranjanjem u dubine stvaralačke prirode čovjek takoreći postiže iskupljenje za sebe.

Tako je i s drugim umjetnostima osim s glazbom. Ostale umjetnosti moraju proći kroz predodžbe, tj. moraju dati slike volje. Ali zvuk je neposredan izraz same volje, bez uplitanja predodžbi. Kad je čovjek umjetnički aktivan u zvuku, one je takoreći, svojim uhom blizu srca same prirode; čuje volju prirode i reproducira je u slijedu tonova. Na taj način – kaže Schopenhauer – čovjek stoji u poznatom odnosu prema stvarima po sebi, na taj način prodire u unutarnju bit stvari. Budući da čovjek u glazbi osjeća bliskost sa svojim bićem, u glazbi se osjeća duboko zadovoljstvo.

Iz instinktivne spoznaje, Schopenhauer je glazbi dodijelio ulogu da izravno predstavlja bit kozmosa. Imao je neku vrstu instinktivnog osjećaja što se zapravo događa. Zašto glazba može govoriti svima, zašto glazba djeluje na ljude od najranijeg djetinjstva, to će nam postati jasno u onoj sferi egzistencije gdje glazba ima svoje prave uzore.

Kad glazbenik sklada, ne može ništa oponašati. Iz svoje duše mora izvući motive za glazbeno stvaralaštvo. Od kuda ih dobiva, vidjeti ćemo kada pokažemo na svjetove koji su osjetilima nevidljivi. Moramo vidjeti kako su ti viši svjetovi konstituirani. Čovjek je u stanju razviti više sposobnosti u duši koje inače leže uspavane. Kao što fizički svijet postaje osobi rođenoj slijepoj vidljiv kroz operaciju, tako se u ljudskom biću mogu otvoriti unutarnji organi, kako bi prepoznali više duhovne svjetove.

Kada osoba razvije sposobnosti koje inače u njoj spavaju, kada počne razvijati svoju dušu kroz meditaciju i koncentraciju i tako dalje, postupno se poboljšava. Prvo što osoba tada doživi, posebna je transformacija njena svijeta snova. Kada čovjek meditacijom uspije isključiti sva sjećanja na vanjski osjetilni svijet i na druga iskustva tijekom meditacije, i ako još ima duševni sadržaj, onda njegov svijet snova počinje postajati vrlo pravilan. Kada se probudi, kao da se podiže iz svjetskog oceana. Zna da je sada doživio nešto novo, izašao je iz takvog mora svijetla i boja kakvo nije poznavao u fizičkom svijetu. Njegova iskustva iz snova postaju sve jasnija. Sjeća se da su u ovom svijetu svijetla i boja postojale stvari i bića koja se razlikuju od drugih stvari po tome što se može kroz njih prolaziti, ne pružaju otpor. Upoznaje brojna bića, čiji element, čije tijelo su boje. To su bića koja se otkrivaju u boji, utjelovljuju sebe. Čovjek postupno širi svoju svijest nad ovim svijetom i, nakon buđenja, prisjeća se da je u njemu bio aktivan. Sljedeći korak je da onda ovaj svijet dovede u svakodnevni svijet. Tada čovjek postupno uči vidjeti ono što se zove čovjekovo astralno tijelo. On doživljava svijet puno stvarniji od običnog fizičkog svijeta. Fizički svijet je vrsta kondenzata kristaliziranog iz astralnog svijeta. Na taj način čovjek ima dvije razine svijesti: svakodnevnu budnu svijest i svijest sna.

Čovjek doseže još višu razinu kada je u stanju transformirati potpuno nesvjesno stanje u svjesno stanje. Chela ili učenik, uči postići kontinuitet svijesti za dio noći, za one dijelove noći koji ne pripadaju životu sna, ali koji su još uvijek nesvjesni. Zatim uči postati svjestan u svijetu u kojem inače nije svjestan. Ovaj novi svijet nije svijet boja i svjetla, već se prvo najavljuje kao svijet zvuka. U tom stanju svijesti čovjek stječe sposobnost da čuje duhovno, da čuje kombinacije tonova, raznih tonova, koji su nečujni za fizičko uho. Taj svijet se zove svijet Devahana.

Ne smije se vjerovati da kad čovjek čuje kako nastaje duhovni, zvučni svijet, da ne zadržava i svijet svjetla i boja. Svijet tona je također prošaran svjetlošću i bojom, koje međutim, pripadaju astralnom svijetu. Ali najosnovniji element svijeta Devahana je more tonova koji teku. Također, iz ovog svijeta kontinuiteta svijesti, čovjek može donijeti zvuk i tako čuti zvuk u fizičkom svijetu. U temelju svega u fizičkom svijetu postoji ton. Svaka vizija predstavlja određene tonove Devahana. Svi predmeti imaju duhovni ton u svojoj osnovi, a takav je duhovni ton u svom najdubljem biću i sam čovjek. Zbog toga je Paracelsus rekao: carstva prirode su slova, a čovjek je riječ sastavljena od tih slova. - Svaki put kad ljudsko biće zaspi ili postane nesvjesno, njegovo astralno tijelo izlazi iz fizičkog tijela. Tada je čovjek doista nesvjestan, ali još uvijek živi u duhovnom svijetu. Duhovni zvukovi ostavljaju dojam na njegovu dušu. Svako jutro čovjek se budi iz svijeta glazbe sfera, i iz područja eufonije prelazi u fizički svijet. Baš kao što ljudska duša boravi u Devahanu između dvije inkarnacije, možemo također reći da tijekom noći duša uživa u zvuku koji protječe, kao u elementu iz kojeg je zapravo satkan njezin zavičaj.

Kreativni umjetnik zvuka pretvara ritam, harmonije i melodije koje se tijekom noći utisnu u njegovo astralno tijelo u fizički zvuk. Glazbenik nesvjesno ima model duhovnog svijeta koji prevodi u fizičke zvukove. To je tajanstvena veza između glazbe koja zvuči ovdje u fizičkom i slušanja duhovne glazbe noću.

Kada je osoba obasjana svjetlom, tada se na zidu stvara sjena. To nije pravi čovjek. Tako je i glazba koja se stvara u fizičkom sjena, prava sjena, od mnogo više glazbe Devahana. Arhetip, model glazbe je u Devahanu, fizička glazba je samo slika duhovne stvarnosti.

Nakon što smo to razjasnili sami sebi, pokušajmo razumjeti učinak glazbe na ljude. Podjela čovjeka na kojoj se temelji duhovno istraživanje je sljedeća: fizičko tijelo, etersko tijelo, astralno tijelo i ego. Etersko tijelo je eterski prototip fizičkog tijela. Još finije tijelo, koje je povezano s eterskim tijelom i naginje prema astralnom, je tijelo osjećaja. Unutar ove tri razine tijela vidimo dušu. Za početak, povezana je s tijelom osjećaja. Duša osjećaja integrirana je u tijelo osjećaja. Nalazi se u tijelu osjećaja. Kao što mač čini cjelinu s koricama u koje je zaboden, tako i tijelo osjećaja i duša osjećaja čine cjelinu.



Osim toga, čovjek još uvijek ima um ili dušu intelekta, i još viši član, dušu svijesti, a to je povezano s duhovnim jastvom ili Manasom. Kada ljudsko biće spava, tijelo osjećaja leži u krevetu s fizičkim i eterskim tijelom; viši članovi, uključujući dušu osjećaja, nalaze se u svijetu Devahana. U fizičkom prostoru osjećamo sva bića osim sebe. U Devahanu se ne osjećamo izvan bića, već nas tamo prožimaju, tamo smo unutar bića. Zato se u svim okultnim školama sfera Devahana, a također i astralnog, naziva svijetom propusnosti.

Dok čovjek živi i tka u svijetu lelujavih tonova, i sam je preplavljen tim tonovima. Ako se sada vraća iz ovog svijeta Devahana, tada su njegova vlastita duša svijesti, duša intelekta i duša osjećaja prožete vibracijama; ima ih u sebi. S njima prodire u fizički svijet. Kada apsorbira te vibracije, vibracije su takve da on može povratno raditi iz duše osjećaja na tijelo osjećaja i etersko tijelo. Budući da sa sobom donosi vibracije iz Devahana, može ih prenijeti natrag u svoje etersko tijelo. Tada naše vlastito etersko tijelo vibrira. Bit eterskog tijela i tijela osjećaja, u osnovi se temelji na istim elementima, na duhovnom tonu i duhovnim vibracijama. Etersko tijelo je niže od astralnog tijela, ali aktivnost koja se provodi u eterskom tijelu je viša od aktivnosti astralnog tijela. Razvoj čovjeka sastoji se u tome da ego transformira ono što ima, prvo astralno tijelo u Manas, zatim etersko tijelo u Buddhi, zatim fizičko tijelo u Atmu. Budući da je astralno tijelo najtanje, potrebno je najmanje snage za rad u njemu. Snaga koja je potrebna za rad u eterskom tijelu dolazi iz svijeta Devahana; moć transformacije fizičkog tijela dolazi iz svijeta višeg Devahana. Na astralnom tijelu se može raditi sa silama samog astralnog svijeta, ali na eterskom tijelu samo sa silama svijeta Devahana. Na fizičkom tijelu se može raditi samo sa silama višeg Devahana.

Tijekom noći ljudsko biće dobiva snagu iz svijeta valovitih tonova, snagu da to prenese na tijelo osjećaja i etersko tijelo. Kada osoba stvara ili percipira glazbu, to je zato što već ima te zvukove u svom tijelu osjećaja. Dok ljudi kada se ujutro probude, nisu svjesni da su tijekom noći pohvatali zvukove, dok slušaju glazbu, osjećaju da su to otisci duhovnog svijeta u njima. Kada čuje glazbu, vidovnjak može vidjeti kako tonovi teku, uhvatiti se za čvršću materiju eterskog tijela i pustiti je da rezonira, zbog čega čovjek ima taj osjećaj blagostanja. To je zato jer se ljudsko biće tada osjeća da je savladalo svoje etersko tijelo kroz astralno tijelo. To je najsnažnije, kada čovjek uspije nadvladati ono što je već u eterskom tijelu. Etersko tijelo uvijek 'odzvanja' astralno tijelo. Kada čuje glazbu, prvi dojam je u astralnom tijelu. Zatim svjesno šalje tonove u etersko tijelo i nadvladava tonove koji su već u eterskom tijelu. To je osjećaj dobrobiti kod slušanja glazbe i stvaranja glazbe. Uz određene glazbene tonove, nešto ide iz astralnog tijela u etersko tijelo. Ono je sada dobilo nove tonove. Nastaje svojevrsna borba između tijela osjećaja i eterskog tijela. Ako su ti tonovi toliko jaki da prevladaju tonove eterskog tijela, tada se javlja vesela glazba u duru. Kada nešto glazbeno

djeluje u durskom tonalitetu, možete vidjeti kako tijelo osjeća trijumfira nad eterskim tijelom. U molu, etersko tijelo pobjeđuje tijelo osjeća. Etersko tijelo opire se vibracijama tijela osjeća.

Kad čovjek živi u muzikalnom, on živi u slici svog duhovnog zavičaja. U sjeni duhovnog, duša nalazi svoju uzvišenost, svoj najintimniji odnos s iskonskim elementom čovjeka. Upravo iz tog razloga glazba ima tako dubok učinak čak i na skromnu dušu. Najskromnija duša u glazbi osjeća odjek onoga što je doživjela u Devahanu. Tamo se osjeća u svom zavičaju. Svaki puta tada osoba osjeti za sebe: da, ti si s drugog svijeta!

Na temelju tog intuitivnog znanja, Schopenhauer je glazbi dao središnji položaj među umjetnostima i rekao da u glazbi čovjek percipira otkucaje srca volje svijeta.

U glazbi ljudi osjećaju odjeke onoga što tka i živi u srcu stvari, što je s njima tako povezano. Budući da su osjećaji najviše unutarnji element duše, povezan s duhovnim svijetom, i budući da duša ima svoj element u zvuku u kojem se zapravo kreće, ona živi u svijetu u kojem više ne postoje fizički posrednici osjeća, ali osjećaji još uvijek žive. Arhetip glazbe je u duhu, dok arhetipovi za ostale umjetnosti leže u samom fizičkom svijetu. Kad ljudi čuju glazbu, osjećaju se dobro jer ti tonovi odgovaraju onome što su doživjeli u svom duhovnom zavičaju.

## BIT GLAZBE II

Drugo predavanje, Berlin, 12 studenog 1906

Vidimo kako svijet, cijela priroda oko nas, postaje shvatljiva kroz duhovno-znanstveni pristup, i kako nam sve jasnije postaje da vanjske činjenice naše okoline mogu imati više ili manje duboko značenje za unutarnje biće čovjeka. Danas ćemo se pozabaviti nečim na tu temu: zašto glazba ima specifičan, vrlo jedinstven učinak na ljudsku dušu? - Želimo obasjati svjetlom dubinu duše.

Za početak, pitamo se kako se može objasniti da se može dogoditi tako čudno naslijeđe, kao što vidimo, naprimjer, u obitelji Bach, u kojoj je, u razdoblju od dvjesto pedeset godina, niz od gotovo trideset članova eminentnih glazbenika pokazalo talent. Ili još jedna činjenica: da je u obitelji Bernoulli, slično naslijeđen matematički talent, i da su osam članova bili manje - više veliki matematičari. To su dva slučaja koja se mogu shvatiti nasljeđivanjem; ali to su ipak potpuno različite stvari.

Glazba se oduvijek činila posebnom, duhovima koji pokušavaju malo dublje proniknuti u bit stvari. Glazba je oduvijek zauzimala poseban položaj u umjetnosti. Pogledajmo stajalište Schopenhauera. U svom djelu '*Die Welt als Wille und Vorstellung*', on govori o umjetnosti kao o vrsti znanja koja u božansko vodi izravnije nego što bi to moglo intelektualno znanje. Ovo gledanje Schopenhauera povezano je s činjenicom da je imao stav da je sve što nas okružuje samo odraz ljudskih predodžbi. Ova zrcalna slika nastaje samo zato što vanjske stvari pobuđuju predodžbe, kroz koje čovjek s njima dolazi u odnos. Čovjek ne može znati ništa o onome što ne može ostaviti dojam na osjetila. O specifičnim osjetilnim percepcijama govori fiziološki. Oko može primiti samo osjete svjetlosti, neosjetljivo je na ostale dojmove; može osjetiti samo ono što je svjetlost, a isto tako i osjetilo zvuka samo čuti, i tako dalje. Prema Schopenhaueru, sve što čovjek smatra svojim okolnim svijetom, odražava se u njemu kao nekakva fatamorgana, neka vrsta odraza, kojeg izaziva sama ljudska duša.

Međutim, sada Schopenhauer kaže da postoji način da se prodre iza predodžbe. Postoji jedna stvar za koju čovjeku nije potreban nikakav vanjski utjecaj da bi je uočio, a to je sam čovjek. Sve izvanjsko za njega je uvijek promjenjivo, uvijek fatamorgana. Postoji samo jedna stvar koju u sebi osjećamo nepromjenjivo i uvijek na isti način, a to smo mi sami. Ono što osjećamo je naša volja i nije nam potreban zaobilazni put izvana da bismo uočili njene učinke na nas. Ako djelujemo na vanjski svijet, tada osjećamo volju, mi sami smo ta volja, dakle znamo što je volja. Znamo to iz vlastitog unutarnjeg iskustva, a iz analogije možemo zaključiti da ta volja koja djeluje

u nama također mora biti prisutna i aktivna izvan nas, da sile moraju biti prisutne izvan nas, baš kao i sila koja u nama radi kao volja. A on te sile naziva voljom svijeta.

Postavimo si sada pitanje: kako nastaje umjetnost? - Odgovor na ovo pitanje, u smislu Schopenhauera, jest: spajanjem fatamorgane u nama i izvan nas, spajanjem to dvoje. Ako umjetnik, naprimjer kao kipar, želi stvoriti idealnu formu, recimo, Zeusa, i traži arhetip, onda ne gleda u jednu osobu da bi pronašao arhetip, već promatra okolo mnoge ljude. Uzima malo od jedne osobe, malo od druge i tako dalje. Pamti sve što je snažno, plemenito, posebno, i iz toga stvara tipičnu sliku Zeusa, tako što predodžbu Zeusa nosi u sebi. To je ideja u čovjeku, koja se može steći samo spajanjem onoga što nam nudi svijet, onoga što nam dolazi u detaljima.

Usporedimo ovu misao Schopenhauera s Goetheom, čiji izraz nalazimo u riječima: u prirodi su namjere važnije. - Ovdje nalazimo da se Schopenhauer i Goethe potpuno slažu. I jedan i drugi pretpostavljaju da u prirodi postoje namjere koje ona ne može potpuno ostvariti svojim djelima, koje ne može potpuno izraziti, barem ne u pojedinim slučajevima. Kreativni umjetnik sada pokušava prepoznati te namjere u prirodi, sažeti ih i predstaviti. Tako shvaćamo da Goethe kaže da je umjetnost otkrivanje skrivenih namjera prirode, da kreativni umjetnik predstavlja nastavak prirode. Umjetnik upija prirodu; dopušta da se ona u njemu ponovno uzdigne i izađe iz sebe. Kao da priroda nije mogla postići savršenstvo i dala čovjeku mogućnost da dovrši posao. Priroda u njemu nalazi svoje savršenstvo, svoj vrhunac, raduje se, takoreći, njemu i njegovom radu.

U ljudskom srcu tako leži sposobnost da se promisli do kraja i da se izlije ono što je bila namjera prirode. Goethe u prirodi vidi veliku, kreativnu umjetnicu koja jednostavno ne može u potpunosti ostvariti svoje namjere, koja nas u određenoj mjeri suočava sa zagonetkom. Međutim, umjetnik, rješava te misterije; on je veliki rješavač zagonetki, po tome što namjere prirode promišlja do kraja i izražava ih u svojim djelima.

To se odnosi na sve umjetnosti, kaže Schopenhauer, samo ne na glazbu. Ona stoji na višoj razini od svih ostalih umjetnosti. Zašto? - Schopenhauer pronalazi odgovor kada kaže: sve druge kreativne umjetnosti, kiparstvo, slikarstvo, moraju sažeti ideje prije nego što otkriju skrivene namjere prirode; glazba, s druge strane, melodije, harmonije, one su izravni izraz same prirode. Glazbenik odmah čuje puls božanske volje dok ona preplavljuje svijet, čuje kako se ta volja izražava tonovima. Tako on stoji bliže srcu svijeta od bilo kojeg drugog umjetnika; u njemu živi sposobnost predstavljanja volje, volje svijeta. Glazba je izraz volje prirode, dok su sve ostale umjetnosti izraz *ideje* prirode. Budući da glazba teče bliže srcu svijeta, jer je tako neposredan izraz njegova bujanja i drhtanja, ona također ima neposredniji učinak na ljudsku dušu. Ona struji u dušu kao božansko u

svojim različitim oblicima. I to je objašnjenje zašto je glazba tako neposredna, tako moćna, tako elementarna u svojim učincima na ljudsku dušu.

Ako se sada okrenemo od ove točke gledišta, koju važni umovi poput Schopenhauera i Goethea, zauzimaju prema uzvišenoj glazbenoj umjetnosti, do točke gledišta s koje okultizam baca svjetlo na ovo pitanje, nalazimo, začudo, da iz onoga što čovjek *jest*, da nam postaje razumljivo zašto tonovi, harmonije i melodije tako djeluju na njega. Ovdje se vraćamo na poznata tri stanja svijesti moguća za čovjeka i na njegov odnos prema tri svijeta kojima pripada tijekom ova tri stanja svijesti.

Postoje tri stanja svijesti, ali samo jedno od njih je u potpunosti poznato običnom čovjeku, budući da on ne zna ništa o sebi tijekom druga dva, živi kroz njih bez da donese sjećanja, njihov utjecaj na jedno, njemu poznato stanje svijesti. Ovo potonje je stanje svijesti koje nazivamo običnom, budnom, dnevnom sviješću. Drugo stanje svijesti djelomično je poznato običnom čovjeku; to je spavanje ispunjeno snovima, taj simbolist, koji ljudima često jednostavna svakodnevna iskustva prikazuje u simbolima. Treće stanje svijesti je spavanje bez snova, što je za običnog čovjeka stanje praznine.

Inicijacija, međutim, daje transformaciju tri stanja svijesti. Prvo, njegov život snova se mijenja. Više nije kaotičan, više nije reprodukcija svakodnevnih iskustava u često zbrkanim simbolima; već se čovjeku u snu otvara novi svijet, svijet pun boja koje preplavljaju, pun svjetlucavih bića svijetla, tamo ga okružuje, astralni svijet. To nije novostvoreni svijet, on je nov samo za ljude koji još nisu prešli niže stanje svijesti, ono od svakodnevne svijesti. Dapače, taj svijet je uvijek tu, stalno okružuje čovjeka. To je stvarni svijet, jednako stvaran kao i svijet oko nas koji nam se čini kao stvarnost. Čim je čovjek iniciran, primio inicijaciju, upoznaje ovaj divni svijet. Uči u tome biti svjestan, sa sviješću jednako jasnom, ništa manje jasnom od njegove dnevne svijesti. Također upoznaje vlastito astralno tijelo i uči svjesno živjeti u njemu. Ono što sada doživljava u ovom novom svijetu koji se otvara pred njim je u biti život i tkanje u svijetu boja i svijetla. Nakon inicijacije čovjek se počinje buditi iz uobičajenog sna sa snovima; kao da se osjeća uzdignutim iz mora preplavljenog svjetlom i bojom. A ovo blistavo svjetlo, ove svjetlucave boje su živa bića. Ovo iskustvo u svjesnom snu se tada također prenosi na cijeli život u budnoj svijesti; uči vidjeti ta bića u svakodnevnom životu.

Čovjek doseže treće stanje svijesti kada je u stanju preobraziti san bez snova u svjesno stanje. Čak mu se svijet u koji čovjek kroz to uči ulaziti, isprva samo djelomično otkriva, a onda sve više. U njemu živi kao duša, u njemu je svjestan, i u njemu doživljava nešto vrlo značajno.

Sada, ljudsko biće može doći do percepcije drugog, astralnog svijeta samo ako prođe kroz takozvanu 'veliku tišinu'. Mora postati miran, vrlo miran u sebi. Buđenju u astralnom svijetu mora prethoditi velika smirenost. I ta duboka mirnoća postaje sve veća i veća, kako se počinje približavati trećem stanju svijesti, stanju u kojem je u spavanju bez snova. Boje astralnog svijeta postaju sve više transparentne, svjetlost sve jasnija, takoreći, duhovnija. Čovjek tada ima osjećaj da i on sam živi u ovoj boji, u ovom svjetlu, kao da ga to ne okružuje nego je sam boja i svjetlost. Osjeća se astralnim unutar ovoga astralnog svijeta, kako lebdi u velikoj, dubokoj tišini. Zatim, malo po malo, ova duboka tišina počinje odzvanjati, počinje duhovno zvučati, sve glasnije; osjeća kako svijet svijetla i boja prožimaju tonovi. Ovo treće stanje svijesti, u koje čovjek postupno ulazi, sastoji se od toga da svijet boja u kojem je živio u astralnom, počinje zvučati. A to je Devahan, to je takozvani mentalni svijet, koji se sada otvara pred njim. I u ovaj čudesni svijet ulazi kroz velika vrata tišine; iz velike tišine zazvuči zvuk drugog svijeta. Takav je slučaj sa svijetom Devahana.

Neke teozofske knjige daju druge opise; ali oni se ne temelje na osobnom iskustvu stvarnosti ovoga svijeta. Leadbeater, naprimjer, daje točan opis astralne razine i iskustva na njoj, ali njegov opis devahanske razine nije točan. To je samo konstrukcija, sastavljena prema obrascu astralne razine, on ga ne doživljava. Svi opisi koji ne opisuju kako zvuk zvuči s druge strane nisu točni, nisu utemeljeni na percepciji. Za Devahan je posebno karakteristično da je to svijet zvuka, barem suštinski. Naravno, ne smije se misliti da svijet Devahana također nije onaj koji blista u bojama. Naravno, također je osvjetljen astralnim svijetom, jer nije odvojen od njega, astralno također prodire u Devahan. Ali ono što Devahan zapravo jest, to je u zvuku. Ono što je u velikoj tišini bilo svjetlo sada počinje zvučati.

Na još višoj razini Devahana, zvuk postaje nešto poput riječi. Odatle dolazi sva prava inspiracija, a u tom se području kreću i autori koji su nadahnuti. Tamo doživljavate pravi odjek istina viših svjetova. Ovo je sasvim moguće.

Sada moramo zamisliti da u ovim svjetovima ne živi samo inicirani. Jedina razlika je što inicirani živi kroz ta različita promijenjena stanja svjesno. Kod njega je samo ono što običan čovjek nesvjesno prolazi, uvijek iznova promijenjeno u svjesno. Jer i običan čovjek uvijek iznova prolazi kroz ova tri svijeta, ali o tome ne zna ništa jer nije svjestan sebe i svojih iskustava tamo. Ipak, on sa sobom donosi nešto od učinaka koje to iskustvo u njemu izaziva. Kad se ujutro probudi iz sna, ne samo da sa sobom donosi tjelesno osvježenje, već sa sobom donosi i umjetnost iz tih svjetova. Jer to nije ništa drugo do, doduše nesvjesno, prisjećanje na doživljaje astralnog svijeta, kada, naprimjer, slikar ide daleko od stvarnosti boja fizičkog svijeta, u tonovima i harmonijama boja koje postavlja na platno. Gdje je vidio te tonove, te svjetlucave boje, gdje ih je doživio? To su posljedice astralnih iskustava

njegovih noći. Samo ovo more svjetla i boja koje preplavljaju, ljepota, blistave, svjetlucave dubine, u kojima je živio dok je spavao, daju mu mogućnost da ponovno koristi one boje u kojima je živio, kada u teškim zemaljskim bojama fizičkog svijeta, pokuša približno reproducirati ideal koji u njemu živi, koji je doživljen.

Tako u slikarstvu vidimo siluetu, odraz astralnog svijeta na fizički svijet, i vidimo njegove učinke, tako divno, tako veličanstveno, u ljudskom biću.

U velikoj umjetnosti postoje čudesne stvari koje okultist shvaća sasvim drugačije jer vidi kroz njihovo porijeklo. Mislim, naprimjer, na dvije slike Leonarda da Vinci koje stoje u Louvre-u u Parizu. Jedna predstavlja Bacchus-a, druga Ivana. Obje slike prikazuju isto lice; za oba je stoga korišten isti model. Posljedično, nisu toliko različiti jedan od drugog zbog svog vanjskog romanesknog učinka; slikarske misterije svjetla, temelje se isključivo na njihovoj boji i učinku svjetla. Slika Bacchus-a prikazuje osebujnu, crvenkastu svjetlucavu svjetlost koja se izljuje po površini tijela. Kao da je tijelo upilo tu svjetlost, to govori o raskoši skrivenoj ispod kože i tako karakterizira Bacchus-ovu prirodu. Kao da upija svjetlost, i vraća je natrag, prošaranom tom raskoši. Slika Ivana, s druge strane, pokazuje čednu, žućkastu nijansu. Čini se kao da se boja samo poigrava oko tijela, ali tijelo ne upija svjetlost, samo pušta svoje oblike da budu okruženi svjetlošću, ali ne želi primiti ništa izvana. To je potpuno nesebična tjelesnost, potpuno čedna, potpuno čista, koja se obraća gledatelju ove slike.

Okultist sve to razumije. Samo se ne smije vjerovati da je umjetniku uvijek jasno kakva se tajna krije u njegovim djelima. Odjeci njegovih astralnih vizija ne moraju prodrijeti u fizički svijet, da bi oživjeli u njegovim djelima. Leonardo da Vinci možda nije poznao okultne zakone prema kojima je stvarao svoje slike – nije u tome stvar – ali ih je instinktivno slijedio.

Tako u slikarstvu vidimo sjenu, taloženje astralnog svijeta u našem fizičkom svijetu. Glazbenik, s druge strane, dočarava još viši svijet, on svijet Devahana dočarava u fizički. Zapravo, melodije, harmonije koje nam govore iz djela naših velikih majstora, pravi su odraz svijeta Devahana. Ako igdje možemo uhvatiti sjenu, slutnju svijeta Devahana, to je u melodijama i harmonijama glazbe, u njenom djelovanju na ljudsku dušu.

Vratimo se opet na bit čovjeka. Prvo nalazimo fizičko tijelo, etersko tijelo, zatim astralno tijelo, zatim 'Ja', kojeg je čovjek prvi puta postao svjestan na kraju razdoblja Atlantide.

Kada ljudsko biće spava, astralno tijelo i duša osjećaja, odvajaju se od njegove niže prirode. Fizički čovjek leži u krevetu, povezan sa svojim eterskim tijelom. Svi ostali dijelovi se odvajaju i žive u astralnom svijetu i Devahanu. I u tim svjetovima, naime u svijetu Devahana, duša prima svijet

tonova. Zapravo, svakog jutra kad se probudi, čovjek je prošao kroz nešto glazbeno, kroz more tonova. A čovjek koji je strukturirao svoju fizičku prirodu na način da prati te dojmove – on to ne mora znati – ima glazbenu prirodu. Glazbeni užitak nije ni u čemu drugom doli u ispravnom usklađivanju harmonija koje je odande donio s tonovima i melodijama. Ako tonovi izvana odgovaraju tim tonovima iznutra, tada imamo glazbeni osjećaj dobiti.

Za muzikalnost, od posebne je važnosti interakcija duše osjećaja i tijela osjećaja. Mora se znati da cjelokupna svijest proizlazi iz svojevrsnog prevladavanja vanjskog svijeta. Ono čega čovjek postaje svjestan kao užitka, kao radosti, označava pobjedu duhovnog nad čisto tjelesnim čovjekom, duše osjećaja nad tijelom osjećaja. Za osobu koja se vraća iz spavanja s unutarnjim vibracijama, postoji mogućnost da se jače prilagodi tonovima i da može uočiti pobjedu duše osjećaja nad tijelom osjećaja, tako da se duša može osjećati jača od tijela. Čovjek uvijek može pod utjecajem mola uočiti kako su vibracije tijela osjećaja jače, dok u duru duša osjećaja jače vibrira i pobjeđuje tijelo osjećaja. Čim se oglasi molska terca, osjeća se bol duše, dominacija tijela osjećaja; ali kad zazvuči durska terca, ona najavljuje pobjedu duše.

Sada možemo shvatiti i na čemu se temelji duboko značenje glazbe, zašto su joj oduvijek pridavali najviše mjesto među umjetnostima svi oni koji poznaju unutarnje veze, zašto joj posebno mjesto daju čak i oni koji ništa ne znaju, i zašto u našoj duši dotiče najdublje žice i pušta da zazvuče.

Kada osoba u promjeni između spavanja i budnosti, neprestano prelazi iz fizičkog u astralni svijet i iz njega u svijet Devahana, u tome vidimo sliku njegovih inkarnacija. Kad u smrti napusti svoje fizičko tijelo, uspinje se kroz astralni svijet do Devahana. Tamo pronalazi svoj pravi dom; tamo nalazi svoj mir. Nakon svečanog odmora tamo, slijedi njegov silazak u fizički svijet, i tako on vječno prelazi iz jednog svijeta u drugi.

Ali ono što pripada svijetu Devahana ono je što čovjek osjeća kao svoje, jer je tu najviše kod kuće. Vibracije koje prodiru u njega osjeća svojim najdubljim bićem. U određenoj mjeri, astralno i fizičko osjeća samo kao ljusku. Njegov izvorni dom nalazi se u Devahanu, a odjeci iz ovog zavičajnog, duhovnog svijeta, odjekuju u harmonijama i melodijama fizičkog svijeta. Oni prožimaju ovaj niži svijet slutnjama veličanstvenog, divnog postojanja; prodiru u samu njegovu srž i podrhtavaju vibracijama najčišće radosti, najuzvišenije duhovnosti, koju mu ovaj svijet ne može dati. Svijet slikarstva govori o astralnoj tjelesnosti, ali svijet glazbe govori o najdubljem dijelu čovjeka. I dok čovjek još nije posvećenik, svijet Devahana, njegov dom, dan mu je u oblasti glazbe. Otuda veliko poštovanje prema glazbi od strane svih, koji makar sumnjaju na takvu povezanost. Schopenhauer to sumnja, i u nekakvoj instinktivnoj intuiciji izražava u svojim filozofskim formulacijama.



Tako nam svijet, a prije svega umjetnost, zahvaljujući okultizmu postaje razumljiva. Sve gore je kao dolje, a sve dolje je kao gore. Svatko tko razumije ovu izreku u višem smislu, uči prepoznavati ono vrijedno u stvarima svijeta, i postupno osjećati otisak sve viših svjetova u onome što prepoznaje kao vrijedno; u muzikalnom osjeća sliku višeg svijeta.

Djelo arhitekta, izvedeno iz kamena, koji odolijeva stoljećima, materijalno je, a tako i djela kiparstva i slikarstva. Ona su tu vani, dobila su oblik.

Ali glazbena djela moraju se uvijek iznova stvarati. Ona teku u naletu svojih harmonija i melodija, koje su slika duše, koja u svojim inkarnacijama mora iznova doživljavati sebe u plimama i oseka vremena. Kako je ljudska duše u procesu nastajanja, njena slika ovdje na Zemlji se mijenja. Duboki učinak glazbe temelji se na tom odnosu. Ljudska duša slijeva se iz svog zavičaja, Devahana; ona opet juri k njemu, a tako i njene sjene, tonovi, harmonije. Otuda intiman učinak glazbe na dušu. Iz glazbe, duši govori njena srodnost, u duši zvuče tonovi njene domovine u najdubljem smislu. Iz njene pradomovine, iz duhovnog svijeta, iz zavičaja, do nas dopiru zvuci glazbe i govore nam utješno i uzvišeno, u uzburkanim melodijama i harmonijama.

## BIT GLAZBE III

Treće predavanje, Berlin, 26 studenog 1906

Kako bismo okarakterizirali temu našeg današnjeg predavanja, pođimo od činjenice koju smo već spomenuli na prethodnom predavanju. Pokazali smo da nam je u istom odnosu kao što se silueta čovjeka projicira na zid, u oblasti glazbe dana silueta Devahana, općenito u životu zvuka na fizičkom planu. Spomenuli smo da je tijekom dvjesto pedeset godina u obitelji Bach rođeno dvadeset i devet glazbenika većeg ili manjeg talenta, taj se glazbeni talent nasljeđivao generacijama, kao i matematički talent u obitelji Bernoulli. Danas želimo osvjetliti te činjenice s okultnog stajališta, te ćemo s te točke gledišta dobiti razne odgovore na važna karmička pitanja. Pitanje koje je u dušama nekih ljudi je: kako je fizičko nasljeđe povezano s onim što nazivamo izravnom karmom?

U obitelji Bach, pra-pradjed je određena individualnost koja je živjela na Zemlji prije tisuću petsto ili tisuću šesto godina, i pripadala je drugoj formi. Još je jedna individualnost bila utjelovljena u djedu. U usporedbi s djedom, otac je druga individualnost; u sinu se opet utjelovila druga osobnost. Ove tri individualnosti nemaju izravne veze i nisu postigle ništa sa svojim glazbenim talentom. Čisto unutar fizičkog nasljeđa je prijenos glazbenog talenta. Na pitanje o fizičkom nasljeđivanju odgovoriti ćemo površno ako shvatimo da ljudska sklonost za glazbu ovisi o organizaciji uha. Sve glazbene sklonosti ne bi značile ništa da dotična osoba nema glazbeno uho; uho mora biti posebno pripremljeno za ovaj talent. I upravo se ta, čisto fizička osnova za glazbeni talent, prenosi s koljena na koljeno. Imamo tako glazbenike sina i oca i djeda, koji su svi imali glazbeno uho. Baš kao što se fizički oblici tijela, kao što je to nos, prenose s jedne generacije na drugu, tako i strukturna organizacija uha.

Pretpostavimo da imamo posla s nizom pojedinaca koji su u duhovnom svijetu i koji sa sobom iz prethodne inkarnacije donose sklonost ka glazbi, koju sada žele živjeti na fizičkom planu. Što bi to značilo kada se ne bi mogli inkarnirati u tijela koja imaju glazbeno uho? Te bi individualnosti prolazile kroz život, a ta bi sposobnost ostala nijema, nerazvijena. Dakle, podrazumijeva se da će te osobnosti privući obitelji s glazbenim sluhom, s takvim fizičkim predispozicijama koje im omogućuju da se izraze. Obitelj koja je dolje na fizičkom planu, privlači individualnost koja je gore u Devahanu. Možda bi ta individualnost ostala u Devahanu još dvjesto godina ili dulje, možda njeno vrijeme u Devahanu još nije završilo. Ali budući da na fizičkom planu postoji prikladno fizičko tijelo, individualnost će se sada inkarnirati iako je mogla ostati u Devahanu još dvjesto godina, a to vrijeme može nadoknaditi u sljedećem razdoblju u Devahanu, i ostati mnogo duže u

duhovnom svijetu. Takve stvari su u osnovi inkarnacije. To ne ovisi samo o tome teži li gore pojedinac za inkarnacijom, nego i o tome kako ga privlači ono dolje. Kada je njemačkoj zemlji trebao Bismarck, morala je biti utjelovljena odgovarajuća individualnost, jer su je okolnosti privlačile na fizički plan.

Dakle, vrijeme gore u duhovnom svijetu može se skratiti ili produžiti, ovisno o uvjetima koji su dolje na Zemlji, a koji guraju prema inkarnaciji ili ne.

Sada nam mora biti jasno kako je ovo ljudsko biće strukturirano i stoga se želimo približiti ljudskoj prirodi. Čovjek ima fizičko, etersko i astralno tijelo. Fizičko ga približava svemu što se naziva beživotnim, etersko tijelo ga približava biljkama. Zatim dolazi astralno tijelo koje je samo po sebi, već vrlo složeno, zatim dolazi 'Ja'.

Ako bolje pogledamo astralno tijelo, prvo imamo, takozvano, tijelo osjećaja. Čovjek to ima zajedno sa cijelim životinjskim svijetom, tako da sve više životinje, poput čovjeka imaju fizičko tijelo, etersko tijelo i tijelo osjećaja, ovdje dolje na fizičkoj razini.

S druge strane, ovdje dolje čovjek ima individualnu dušu, a životinja ima grupnu dušu. Mnogo životinja ima zajedničku, grupnu dušu, tako da ako želimo pogledati dušu životinja, moramo se popeti na astralnu razinu. Kod čovjeka je, međutim, duša ovdje dolje na fizičkoj razini. Kod čovjeka je tijelo osjećaja samo dio astralnog tijela. Četvrti dio čovjeka, 'Ja', ono je što djeluje iznutra.

Vratimo se sada u doba Lemurije. U to se vrijeme dogodilo nešto vrlo važno. Oni preci koji su hodali Zemljom prije više milijuna godina, bili su veoma različiti od sadašnjih ljudi. U to vrijeme na fizičkom zemaljskom planu postojala je neka vrsta više životinje, životinje od kojih danas na Zemlji nema ostataka, koje su odavno izumrle. Dizajnirane su na vrlo neobičan način. Ono što su danas ovdje više životinje, potomci su ovih bića potpuno drugačijeg oblika, ali degenerirani potomci. Ova bića su preci današnje fizičke ljudske prirode. Imala su samo fizičko tijelo, etersko tijelo i tijelo osjećaja. I onda, malo po malo, 'Ja' se povezalo s tim bićima; spustilo se s višeg svijeta. Tako je animalnost rasla prema duši čovjeka, duša je sišla odozgo. Animalno se razvilo odozdo, duša se spustila odozgo.

Poput vrtložnog oblaka prašine koji se kovitla na Zemlji dolje i oblaka vode koji mu dolazi odozgo, animalna tijela i ljudske duše bili su povezani. Tijelo osjećaja životinje koja živi dolje na Zemlji, tog pretka čovjeka, razvilo se toliko daleko da je moglo apsorbirati 'Ja'.

I ovo 'Ja' se sada sastoji od članova, naime duše osjećaja, duše intelekta i duše svijesti. Ovo tijelo, neprimjetno za vanjska osjetila, 'Ja'-tijelo, potonulo

je dolje. Nasuprot tome razvilo se fizičko, etersko i tijelo osjećaja. Da su prije milijuna godina postojala bića koja su posjedovala fizičko tijelo, etersko tijelo i tijelo osjećaja, mogla bi osjetiti to 'Ja' kako lebdi iznad. Ali bi trebali kazati da ta veza nije moguća, jer su ove duše osjećaja koje lebde iznad još uvijek tako fino duhovne da se ne mogu ujediniti s grubim tijelom. Ali sada je duša odozgo postala grublja, tijelo osjećaja se dolje pročistilo. Sada je između to dvoje nastao odnos, i sada duša tone. Zapravo, kao što je sablja u koricama, tako je i duša osjećaja u tijelu osjećaja. U tom smislu treba shvatiti riječi Biblije: 'Bog je udahnuo u čovjeka dah života i on postaje živo biće'.

Ali ako netko želi u potpunosti razumjeti ove riječi, mora biti svjestan različitih stanja materije koje postoje na Zemlji. Prvo imamo čvrstu. Okultno se to zove 'zemlja'. Ali ono što okultist time označava nije obradivo tlo, nego stanje krute tvari općenito. Svi čvrsti dijelovi fizičkog tijela također se nazivaju zemljom, naprimjer kosti, mišići i tako dalje. Zatim kao drugo dolazi tekuće; okultno se to zove 'voda'. Sve što je tekuće zove se voda, naprimjer krv. Treće, imamo plinovito stanje, nazvano 'zrak'.

Zatim se okultist penje do viših, finijih tijela; preko zraka se uzdiže do finijih stanja. Ako želimo da nam ovo bude jasno, onda moramo pogledati neku rudu, recimo olovo. To je okultno 'zemlja'. Ako se jako zagrije, to jest otopi, onda okultno postaje voda; ako sada ispari, postaje zrak u okultnom smislu. Zrak je ono što se može dobiti iz svakog tijela na ovaj način. Ako se zrak nastavi širiti, postaje sve finiji i finiji. Tada nastaje novo stanje. Okultist to naziva 'vatra'. To je prvo etersko stanje. Vatra je prema zraku ono što je voda za čvrste stvari. Okultist ono što je još finije od vatre naziva 'svjetlosnim eterom'. Još dalje, dolazimo do onoga što se u okultizmu naziva 'kemijski eter'. Sila koja omogućuje, naprimjer, vezu kisika s vodikom je kemijski eter. Još finiji od kemijskog etera je 'životni eter'.

Dakle, u okultizmu imamo sedam različitih stanja. Činjenica da u bilo kojoj supstanci postoji život je posljedica životnog etera. Ono što živi u fizičkom tijelu sastoji se od zemlje, vode i zraka, kazano okultnim jezikom. Ono što živi u eterskom tijelu sastoji se od vatre, svjetlosnog etera, kemijskog etera i životnog etera. Tako smo ujediniili i razdvojili fizičko i etersko tijelo. Cijelo etersko tijelo prožima fizičko tijelo; astralno tijelo također prodire u etersko tijelo. Astralno se može spustiti daleko do vatre; ne može prodrijeti u vodu, zemlju, zrak. Fizičko pak, može ići samo do vatre. Pogledajmo kako se fizičko penje do vatre, u pari, to jest okultnom zraku. U pari osjećamo raspršivanje vatre. Fizičko ide gore do vatre, astralno dolje do vatre, u sredini stoji etersko tijelo.

Sada, u dobu Lemurije, mnogo prije nego se sedam članova čovjeka ujediniilo, imamo bića koja su bila dolje, i koja još nisu donijela fizičko tijelo do vatre. Još nisu uspjela razviti toplu krv. A samo fizičko tijelo koje je u stanju razviti toplu krv, vezuje dušu u sebe. Čim su se ta bića razvila do

vatrenog etera, 'Ja'-duša, bila je spremna za povezivanje s fizičkim tijelom. Sve životinje koje su zaostale u svom razvoju, vodozemci, imaju hladnu krv.

Moramo se sjetiti ovog trenutka u vremenu Lemurije. Bio je to trenutak od najveće važnosti kada se biće, koje se sastoji od fizičkog tijela, eterskog tijela i tijela osjećaja, moglo oploditi ljudskom dušom kroz toplu krv.

Daljnji razvoj sada prelazi iz lemurijskog razdoblja u razdoblje Atlantide. U razdoblju Lemurije to je bio samo element topline u kojem su se dodirivale duša i tijelo. Na početku atlantskog razdoblja dogodilo se nešto novo. Element duše sada je prodirao dublje u fizičko tijelo, spušta se gotovo do zraka. U dobu Lemurije došao je samo do vatre; sada može doprijeti do zraka. To je vrlo važno za ljudski razvoj jer je to početak sposobnosti življenja u elementu zraka. Kao što su u lemurijskom razdoblju u početku postojala samo hladnokrvna stvorenja, do sada su postojala samo nijema, bezglasna stvorenja. Prije nego su mogli zazvučati morali su uhvatiti zrak. Sada se događaju prvi, elementarni počeci pjevanja i govora.

Sljedeća faza uključivat će spuštanje duše u tekućinu. Tada može svjesno usmjeravati krv u venama, naprimjer. Ova faza razvoja je pred nama u dalekoj budućnosti.

Moglo bi se prigovoriti da hladnokrvni kukac također zvuči; ali to nije slučaj u smislu u kojem ovdje govorimo, kada se zvuk formira iz duše prema van. Zvukovi koje kukac ispušta fizičke su prirode. Cvrkut cvrčka, zveket krila, vanjski su zvukovi, tu ne zvuči duša. Ovdje je riječ o zvučnom izrazu duše.

U upravo opisanom vremenu, čovjek je mogao izliti svoju dušu glasom. Sada iznutra prema van, može slati ono što prima od izvana prema unutra. Čovjek zvuk izvana prima u uho i kao takvog ga vraća u okolinu. Kao takvo, uho je jedan od najstarijih organa, a grlo jedan od najmlađih. Uho i grlo su međusobno povezani na potpuno drugačiji način od svih ostalih organa. Uho samo vibrira, to je kao neka vrsta klavira. Unutar njega nalazi se niz vlakana, od kojih je svako usklađeno s određenim tonom. Ono što ulazi u njega, što dolazi izvana, mijenja se neznatno ili se uopće ne mijenja. Svi ostali osjetilni organi, naprimjer oko, mijenjaju dojmove okoline, a ostala osjetila tek u budućnosti trebaju dostići stupanj uha, jer uho je organ koji je na najvišem stupnju razvoja.

Uho je povezano s osjetilom koje je još starije. To je osjećaj prostorne orijentacije, odnosno sposobnost osjećanja tri smjera prostora. Čovjek više nije svjestan da je to čulo u njemu. To osjetilo je usko povezano s uhom. Duboko unutar uha nalazimo čudne lukove, tri polukružna kanala okomita jedan na drugi. Znanost ne zna što bi s njima. Ali kada su oni ozlijeđeni, ljudi gube sposobnost orijentacije. To su ostaci osjeta prostora, puno stariji

od osjeta sluha. Ljudi su nekad doživljavali prostor na način na koji danas percipiraju zvuk. Sada je osjećaj za prostor potpuno prešao u uho i postao nesvjestan. Osjet prostora percipira prostor, uho percipira zvuk, odnosno ono što prelazi iz prostora u vrijeme.

Sada se može shvatiti da između smisla za glazbu i za matematiku može postojati određena srodnost. Ovo potonje je vezano za ova tri poluluka. Glazbena obitelj kao karakteristiku pokazuje glazbeno uho, matematička obitelj poseban razvoj tri poluluka u uhu, uz koje je vezan talent za prostor. I oni su se posebno razvili u obitelji Bernoulli i prenosili se s jednog člana na drugog, poput glazbenog uha u obitelji Bach. A individualnosti koje su se spuštale u inkarnaciju morale su tražiti obitelj u kojoj je to nasljeđe postojalo, kako bi mogle živjeti svoje talente.

To su intimne veze između fizičkog nasljeđa i duša, koje nakon stotine i stotine godina traže jedna drugu, i vidimo kako je na taj način čovjekova vanjština povezana s njegovom nutrinom.

## BIT GLAZBE IV

Četvrto predavanje, Leipzig, 10 studenog 1906

O glazbi se može govoriti u različitim smjerovima, tu ulazimo u široko područje. Danas ću se ograničiti na to da kažem kakvu ulogu glazba ima u ljudskom razvoju s duhovnog stajališta, koje mjesto zauzima u svijetu i njenom porijeklu.

Postoje različiti pogledi na glazbu, neki od njih imaju posebnu važnost. Schopenhauer u umjetnosti vidi nešto što čovjeka vodi od prolaznog prema vječnom. Po njegovu mišljenju, u umjetnosti se ostvaruju arhetipovi, ali glazba ljudima govori nešto vrlo posebno. Schopenhauer je u svijetu vidio dvije stvari: predodžbu i volju. Volju je opisao kao 'stvar po sebi', predodžbe kao odraz volje. Čovjek ne može uočiti volju, samo sliku iza nje. Ali slike nisu jednake. Neke govore puno, neke malo. Nazvao ih je idejama, i umjetnik iz njih stvara. Kada gledamo ljude možemo pronaći ružne, lijepe, odbojne, privlačne. Genij ne prikazuje ljudsko biće. Sjajni umjetnik izdvaja mnoge karakteristike i stvara sliku, ideal. Umjetnik prodire u ideje i s njima stvara svoje slike, koje su posebno karakteristične. To se odnosi na sve umjetnosti, ali ne i na glazbu. Schopenhauer tu ne vidi ideje, već 'stvar po sebi' koja nam govori. Ton, formirani tom, za njega nije ideja, već izraz 'stvari po sebi'. Glazbeni govor je izravni govor. Za Schopenhauera, to je kao da se najviše intimne stvari govore o duši.

Schopenhauerovo gledanje utjecalo je na Richarda Wagnera. Wagnerova duša nastojala je na svoj način istražiti značenje zagonetki svijeta. Veliki geniji ne traže pojmove, oni traže mjesto gdje stvarno mogu čuti bogove kako im govore. Richard Wagner se složio s Goetheom, koji je umjetnost vidio kao nastavak prirode. U našim materijalističkim vremenima čovjek na stvari gleda drugačije. Goethe u stvarima i između njih vidi ono što priroda želi izraziti. Goethe je iz Italije napisao: 'Dok stojim ispred umjetničkog djela u kojima živi velika umjetnost, vidim da kroz njih progovara nešto poput Boga'. - A 1805. godine napisao je u svojoj knjizi o Winckelmann-u: kada priroda ujedini sve svoje snage, red, mjeru i sklad, tek tada dobivamo osjećaj za umjetnost. - Drugi put kaže: stvari u prirodi nisu sasvim završene, kao da je iza njih još neka tajna. U velikoj prirodi, namjere prirode su ono što je vrijedno divljenja. Njih bi umjetnik trebao realizirati.

Tako je općenito osjećao i Richard Wagner. Želio je doći do arhetipova stvari. Namjera mora stupiti na pozornicu, i zato mu je trebao drugačiji jezik za te nadljudske forme. Stoga se okreće glazbi kako bi to izrazio.

Na čemu se temelji gledanje Schopenhauera i što je ostavilo dojam na Richarda Wagnera? Da bismo razumjeli što je živjelo u tim ljudima, moramo

pokušati duboko proniknuti u biće svijeta, jer je Schopenhauer bio samo filozof, a ne okultist. Moramo nastojati razumjeti princip velikog Hermesa Trismegistosa: 'Sve je gore kao i dolje'. - Takav duboko inicirani posvuda je prepoznavao fiziognomiju duhovnog bića. Iza fiziognomije, iza geste, krije se duša koja se vidi obasjana. Sve što je u duši, u tijelu je. Hermes je vidio ono gore u duši i dolje u tijelu. Priroda je samo fiziognomija duha. U glazbi je vidio umjetnički oblikovan ton.

Plastična umjetnost se procjenjuje po sličnosti s modelom, kao i slikarstvo. Junaci koji koračaju pozornicom imaju svoje uzore. Za glazbu se to ne može reći. Buka slapa, cvrkut ptica, ne mogu se vjerno reproducirati.

Schelling i Schlegel, kao i drugi, smatrali su da je arhitektura i umjetnost gradnje, zamrznuta glazba. Kada bi se formacije mogle natjerati da teku, izgledale bi slično glazbi. Ne bi bilo nikakve sličnosti s modelom. Sva umjetnost nešto nadilazi. Ali postoji jedna razlika: glazba se obraća ljudima na mnogo elementarniji i izravniji način. Zahvaća ljude i nosi ih, htjeli oni to ili ne. Kod drugih umjetnosti pažnja se može skrenuti, to kod glazbe nije tako lako.

Ali koji su modeli glazbe u duhovnom svijetu? Ovdje se opet moramo pozabaviti ljudskim razvojem, u okultnom smislu. Kako se taj razvoj odvija već sam opisao, i danas se neću time baviti. Stoga odmah pitamo: Koje je to postignuće onoga tko se uzdiže u više svjetove? On prodire u astralni svijet. Kada počne vidjeti astralni svijet i stane pred biljku, promatra je bez detaljnog ispitivanja; kada shvati da njegovi fizički organi više nisu u to uključeni, vidjeti će kako se stvara plamen, oslobađa i uzdiže iznad biljke. Na taj način čovjek može vidjeti u astralnom svijetu kako se svojstvo odvaja od stvari. Napredni, pažljiviji učenik u snu primijeti da se budi u vrlo čudnom svijetu snova. Boje teku pomiješano i čovjek se izdvaja iz tog mora boja.

Pod vodstvom učitelja vidi kako se pojavljuju oblici koji nisu od ovoga svijeta. Kasnije te formacije boja percipira u stvarnosti uz ostale stvari. Za takve ljude dio noći postao je nešto sasvim drugo. To je međustanje između jave i sna. To je san koji otkriva više istine. To je astralni svijet.

Sada postoji nešto još više. Unutar ovih formacija boja pojavljuje ne nešto posebno. Izvan strukture boja govori ton, počinje se percipirati zvuk. U tom trenutku čovjek je ušao u Devahan, on je u stvarno duhovnom svijetu. To je prava bit dva viša svijeta u koje čovjek ulazi. Kada je u astralnom svijetu ne čuje zvukove toga svijeta. Tu vlada velika tišina, sve govori kroz boju i svjetlost. A onda, tiho, pa sve glasnije i jače, iz ovoga svijeta boja odjekuju tonovi. Kada je čovjek tu, on doživljava duh svijeta. Tamo uči razumjeti što znači kada veliki duhovi govore o glazbi sfera, poput Pitagore. Htjelo se simbolično protumačiti glazbu sfera kružećih sunca, ali to se ne da tumačiti na ovaj način. Sunce koje odjekuje svemirom, stvarnost je koja odjekuje.



Okultna slika je: vidjeti Sunce u ponoć. U trenutku kada chela ili učenik postane vidovit, on vidi kroz Zemlju, vidi Sunce. Ali još je veći uspjeh kada čuje šum Sunca. Goetheove riječi u prologu *Fausta* nisu samo fraza: "Sunce zvuči na drevni način". Trube koje Ivan spominje u Otkrivenju poznate su okultistima kao stvarnost.

U teozofskim spisima postoje greške. Leadbeater, naprimjer, ispravno opisuje astralnu razinu, ali njegov opis Devahana samo je umišljaj. Doduše, opisuje ga finijim od astralne razine, ali inače netočno.

Iza našeg osjetilnog svijeta i iza astralnog svijeta, imamo svijet zvuka, svijet Devahana. Svi naši organi stvoreni su iz duhovnog svijeta. Nikada ne bi postojalo srce ili slezena da nismo imali etersko tijelo. Zamislite posudu s vodom: u njoj stvarate vrtlog, a kada biste ga mogli održati, dobili biste strukturu. Jetra i mozak nastali su iz astralnog organizma. Ovdje ćete opet pronaći ono gore i dolje. Stvari koje se čine udaljenima povezane su na čudan način. Naprimjer, srce ne podliježe volji, a mi mislimo da je pokretačka snaga. Ostali mišići, poput ruke, podložni su volji. Okultist nikada neće tvrditi da je srce pokretač krvi. On uzrok pokreta srca vidi u kretanju krvi. On na srce gleda kao na organ koji će u budućnosti biti savršeniji. U budućnosti će kretanje krvi biti po volji čovjeka. Zbog toga srčani mišić izgleda ovako, a struktura srca odgovara onoj mišića volje. Tek kasnije će čovjek pokretati srce kao i mišić ruke. Srce je na posebnom putu razvija, kako je to jednom primijetio Hegel.

Sve je to povezano s ljudskim razvojem. Uzmimo tri glavna dijela čovjeka i 'Ja'. U početku čovjek nesvjesno radi u svom astralnom, eterskom i fizičkom tijelu, i pridaje im nešto od Manasa, Buddhija i Atme. Ali postoji i nešto svjesno. Etersko tijelo se sastoji od dva dijela, jednog koji je donio sa sobom, i jednog na kojem je 'Ja' radilo dok je čovjek još bio na razini životinje, na razini ribe. Srce se formira transformacijom eterskog tijela. Sve je na ovom svijetu pečat duhovnog. Tako je i sa svakim kulturnim fenomenom. Ljudsko biće ne može percipirati sve duhovno oko sebe, ali umjetnik doživljava nešto od tog pečata, otiska astralnog svijeta. Želim dati primjer kako se duhovna istina može dočarati na platnu. Dvije slike Leonarda da Vinci-a vise u Louvre-u u Parizu. Predstavljaju Ivana Krstitelja i Dioniza-Bacchusa. Čini se da je isti model poslužio i na jednoj i na drugoj. Bacchus pokazuje osebujno crvenkasto-plavkastu nijansu ljudskog tijela, dok se čini da od Ivanovog tijela dolazi žućkasto-zlatna nijansa. Slikar je to tako vidio. Čini se da Dioniz usisava svjetlost i šalje je natrag s vlastitom obojanošću. Svjetlo se također približava Ivanu, ali je odbačeno od njegovog tijela, on ga čedno gura natrag, ne miješa se s tijelom, ostaje u svojoj eterskoj čistoći. Slikar je to samo slutio.

Slikar slika astralnim bojama. Kod glazbenika, međutim, svijet Devahana zvuči u zemaljskom svijetu. Glazba je izraz zvuka u Devahanu. U

harmonijama sfera doista postoji duh Devahana. Samo ne postoji osjetilni ton, postoji arhetip. Slika zvuka Devahana je u eterskom tijelu čovjeka. Ovo etersko tijelo, koje je čovjek razvio u sebi, isprepleteno je vibracijama svijeta Devahana.

Zamislite da je ovo transformirano ljudsko etersko tijelo umetnuto u donji dio tijela. I ovo novo etersko tijelo vibrira i vibrira, javlja se osjećaj pobjede višeg nad nižim eterskim tijelom. Kada se javi osjećaj pobjede višeg eterskog tijela nad nižim, zazvuči durski tonalitet. Ako više etersko tijelo ne može savladati ono nepročišćeno, izazvan je osjećaj kao da izvana zvuči molski tonalitet. Čovjek postaje svjestan svoje emocionalne dominacije kroz durski tonalitet. Ako osjeća da visoka vibracija ne može prodrijeti, tada osjeća molski tonalitet. Kada se ovaj glazbeni element poželi pridružiti kozmičkom svijetu, to je trenutak kada se Buddhi element uzburka, i tek tada čovjek može oblikovati umjetničke tonove u harmonije. Jedan od pristupa daljnjem razvoju leži u glazbi. To je nešto što kod druge umjetnosti nije sasvim ostvarivo. Postoji nešto proročansko u budućem razvoju glazbe. Novo etersko tijelo vibrira kroz glazbu, a zatim i vanjsko etersko tijelo također počinje vibrirati.

U Mozartovim ali posebno u djelima Rossini-a, u starom eterskom tijelu vibracije se nastavljaju, ali u vrlo maloj mjeri. Ali kada biste mogli promatrati publiku Lohengrina, vidjeli biste da je učinak sasvim drugačiji. Wagnerova glazba stimulira Buddhi tijelo toliko snažno da ima izravan učinak na etersko tijelo. Tako se wagnerijanskom glazbom postiže promjena temperamenta i sklonosti u eterskom tijelu, te tako možemo osjetiti ono što je Wagner osjećao, i što je također izraženo u njegovim zapisima o glazbi. Okultist kaže: kada osoba doživi razvoj i čuje glazbu sfera, čuje nebesku glazbu. Ali običan čovjek ne može prodrijeti do te točke. Dakle, čovjek ima zadatak osvojiti viši svijet u fizičkom svijetu. U onome što čovjek stvara, stvara otisak duhovnog svijeta. Schopenhauer i Wagner su to osjetili, i zato su glazbi pripisali tako važnu ulogu.

Došlo je vrijeme da znanost duha pomogne ljudima da stvaraju, ne sanjivo, nego svjesno. Htio sam pokušati pojasniti zašto glazba ima tako elementaran učinak: mi smo kod kuće u Devahanu, tamo živi nešto vječno, i kad čovjek ovdje dobije nešto iz prvobitnog zavičaja, nije čudo da je dirnut. I zato je utjecaj glazbe tako velik, čak i na skromne ljude, koji nisu svjesni što im tonovi glazbe govore: ja sam ti, a ti si od moje vrste.

*Odgovor na pitanje (postavljeno pitanje nije sačuvano):*

Umjetnost stvara ležaj za astralni i devahanski utjecaj. Neobična stvar kod Wagnera je da njegova glazba ima ogroman učinak na etersko tijelo. Čak i

neglazbeni ljudi to osjećaju. Glazba djeluje na astralno tijelo zaobilaznim putem preko eterskog tijela. Bach je bio mnogo apstraktniji, nije imao neposrednost Wagnera. Svaki veliki glazbenik, svoj je dar stekao u ranijim inkarnacijama. Ali treba uzeti u obzir da čak i ako je netko glazbeno nadaren, ne mora to biti u drugim stvarima, primjerice moralno. Ljudi su tako raznoliki. Mora se suditi po onome što jest, a ne po onome što nije. Primijetio sam tako na svojim Goethe- predavanjima, da ljudi često vole tražiti negativno umjesto pozitivnog, ono što ljudi nemaju umjesto onoga što imaju. Vjerojatno su me sto puta pitali što se dogodilo u vezi s *Frau von Stein* i drugim stvarima. Sve što sam mogao reći je da je iz toga proizašlo toliko sjajnih stvari da sam se jedino njima bavio. - Za mene je to kao da se traže dragulji među kamenčićima. Poseže se samo za dragim kamenjem, drugo ignorira.

ODGOVORI NA PITANJA I ZAVRŠNE RIJEČI

## ODGOVORI NA PITANJA I ZAVRŠNE RIJEČI

Odgovori na pitanja I, Dornach, 29 rujna 1920

Doista je moguće dati samo nekoliko natuknica, jer bi se tjednima moglo razgovarati samo o pitanjima koja je postavio Herr Stuten ako bi se željelo iscrpno odgovoriti. A dokle ćemo stići danas, vidjet ćemo. Želio bih započeti s jednom temom, kako bismo možda mogli krenuti od sredine. Govorilo se o proširenju tonskog sustava, zar ne, a vjerujem da su se razni govornici zanimali za ovo proširenje tonskog sustava; među njima je vjerojatno bilo glazbenika i skladatelja.

Pa, cijelo pitanje visi, mislim, zajedno s jednim drugim koje možda nije tako lako shvatiti kako se obično misli. I ovdje bih najprije htio reći: i sam sam htio postaviti pitanje onim osobama koje su sudjelovale u ovoj raspravi o proširenju tonskog sustava. Dat ću samo nekoliko preliminarnih napomena, a zatim ću vas zamoliti da iznesete svoja subjektivna iskustva.

Gotovo da nema sumnje da se u to vrijeme doista dogodila velika promjena u glazbenom iskustvu čovječanstva, koju je Herr Bauman danas izvrsno okarakterizirao pojavom septakorda. Vjerujem da ljudi jednostavno ne znaju dovoljno o ranijim glazbenim iskustvima; to jest, teoretski da, ali to se više ne doživljava tako da je ta promjena potpuno jasna i da je se dovoljno intenzivno osjeća. Ali ono što se tamo pojavilo zapravo još nije završilo, a možda smo usred transformacije, ako tako mogu reći, glazbenih potreba ljudi. Naravno da se takve stvari ne događaju tako brzo da se mogu jasno definirati; ali one se ipak događaju i mogu se na određeni način presresti u razvoju čovječanstva.

I ovdje bi pitao, ne mogu li pojedini govornici, kada razmišljaju o tome što glazbeno doživljavaju, ukazati na nešto što znači svojevrsnu promjenu glazbenog doživljaja općenito. Da formuliram pitanje konkretnije: želim misliti da se u glazbenom iskustvu može doći do gledanja na to kako različiti ljudi – za sada želim zanemariti glazbeni aspekt – različito doživljavaju jedan ton. Pa, nema sumnje da oni to drugačije doživljavaju; ali doživljavaju li toliko različito da to iskustvo igra ulogu u njihovom razumijevanju glazbe.

Mislim da se jasno može uočiti da postoji tendencija, posebno kod ljudi koji doživljavaju glazbu, da se, da tako kažem, dublje zavuče u ton. Zar ne, možete ostati više na površini tona ili ići dublje u ton.

I zato pitam osobe koje su ranije sudjelovale u raspravi, mogu li povezati ikakvu ideju s tim ako kažem: glazbeni doživljaj sadašnjosti sve više teži cijepanju pojedinog tona u percepciji, te u određenoj mjeri preispitivanju pojedinačnog tona, u kojoj mjeri je on melodija ili nije melodija? Mislim,

može li se uz to vezati bilo kakav pojam? Jer o pitanju proširenja tonskog sustava teško se može raspravljati bez pozadine iz koje se može govoriti.

Nedavno je iznesena primjedba u vezi s bukom. Na cijelu raspravu o buci možda se može odgovoriti samo ako se prvo pobrinemo za pretpostavku koju sam ovdje iznio. Jer ako pretpostavim naprimjer – ne znam je li se te stvari danas doživljavaju subjektivno – da je gospodin, koji se nadugo i naširoko bavi temom buke, da je posebno sklon, da može odgovoriti sa 'da' na pitanje može li se ton percipirati kao melodija, onda ga razumijem, potpuno razumijem njegov ulazak u pojedinačni ton ili u pojedinačne zvukove koje drugi percipiraju jednostavno kao buku, i kako uranjanjem u dubinu tona nedvojbeno pronalazi nešto u tonovima, koji formiraju buku, koju on doživljava glazbeno, i onaj koji se ne udubi u te dubine to jednostavno ne može pratiti.

Jutros je dr. Husemann skrenuo pozornost na činjenicu da se moderno čovječanstvo suočava s fenomenom podijeljene osobnosti. I također se čini da danas već postoji popriličan broj ljudi koji jednostavno imaju drugačije iskustvo tona u odnosu na pojedinačnu notu, od glazbenika koji su uvježbani u ovom ili onom smjeru. A to ima veze s drugim pitanjem, koje je također postavljeno, a to je, kako se znanost duha treba odnositi prema cijeloj stvari?

Sada bih pitao je li točno da se ikakva razumna ideja može povezati s tim da se u određenim okolnostima čak i pojedinačna nota može osjetiti kao melodija, izvlačenjem parcijalnih tonova ulaskom u dubino tona, čiji odnos, čija harmonija ipak može biti svojevrsna melodija?

*Paul Baumann:* Iz mog predavanja također proizlazi da šum dovodim u vezu s harmonijom, odnosno kombiniranom melodijom. Može li se zvuk šuma shvatiti kao nešto što je kombinirana melodija, možda harmonija, ali što osjećamo i glazbeno? U stvarnosti je svaki šum nedvojbeno nešto glazbeno, ali ga ne trebamo nazvati baš glazbenom umjetnošću. Ne možemo to razlikovati, ali možemo vrlo jasno osjetiti u boji zvuka da je tu uključeno u nešto glazbeno, nešto pokretne prirode, da se jasno može razlikovati puki glazbeni ton, koji se sam po sebi neće čuti, ali u njemu vrlo jasno vibrira.

Ne mislim to. Ono na što sada konkretno mislim je proširiti mogućnost doživljaja samog tona, što znači doživjeti ton da bi se ušlo u njegove dubine ili, ako hoćete, izvući nešto iz tona, tako da se nešto doživi već u samom tonu.

*Paul Baumann:* Mislim na odvajanje onoga što je potrebno u glazbenoj umjetnosti, onoga što odzvanja, ali s čime se osjeća i nešto glazbeno.

Ne mislim na to, nego na ono što doživite u tonu bez subjektivnog učinka. Sami podijelite zvuk i ponovno ga sintetizirate. Mislim kao čisto iskustvo. Od

pantivijeka ton se pripisivao duhu tona. Popularno rečeno: na povijesnom predstavljanju Passauera... igra iz 1250, odmah na početku, prije nego što je igra i počela, davao je predstavljen kao zavodnik; a da bi ova atmosfera funkcionirala kako treba, davao mora puhati u vatreni rog; čini ga tako reskim da se svi boje. To je temelj ovog duha zvuka o kojem govorim.

*Iznose se još neka mišljenja.*

Sve su to stvari koje ne odgovaraju onome što mislim, doživljaj izvan tona koji se pojavljuje kao melodija. Kada se odsvira nota, melodija zapravo nastaje iz note.

*Dr. Stein:* Treba, čini mi se, razlikovati percepciju tona i osjećaj tona. U percepciji osjećam nešto jako duboko, a taj osjećaj nestaje kada osjetim bol ili strah...

Ne mislim da trebamo definirati stvari koje već postoje, nego živimo li u nekom prijelaznom razdoblju u odnosu na doživljaj zvuka, pa da to zapravo postaje nešto drugačije. Mislim da se to zapravo i danas shvaća kao ton koji je vezan za druge, koji je u melodiji i tako dalje, ali da postoji mogućnost da se ide dublje, možda nešto drugo potraži iza njega, i tek kada se to vidi, moguća je plodna rasprava.

*Druga mišljenja.*

Kad čujete da se neki ton dugo drži, na primjer na početku uvertire 'Freischütz', možete imati osjećaj koji možda mogu ilustrirati. Dakle, ton se može predstaviti kao poluluk – to bi trebalo prikazati grafički – na ovom poluluku želio bih nacrtati nešto poput malih živaca koji tamo izlaze, gdje se u poluluku ima osjećaj za ton pri ulasku u njega, a zatim izlazi na drugu stranu luka, pa opet van duž živaca i vena, tako da postoji izvjesno unutarnje kretanje koje je ponekad s jedne strane ovog poluluka, a zatim na drugoj strani. To bi se možda moglo izraziti dinamički, da se najprije pojača i vrati natrag.

*Izražavanje mišljenja.*

Dugotrajno držanje služi samo da se to bolje primijeti. Dugotrajno držanje može također omogućiti da primijetite promjene u tonu. Ne mislim toliko na ilustrativnu krivulju koja se može ovako nacrtati, već mislim na onu koju bi zapravo nacrtao ovdje okomito na ploču.

*Ostali komentari:... je li to zbog intenziteta?*

Zato kažem: uđite dublje u zvuk!

*Duže izjave sudionika.*

Gospodin van der Pals govori o jednom svom iskustvu s tonom. Uvod u pjesme Jacobowskog, ton, koji postavlja sama pjesma, kroz sadržaj; čovjek nije imao nikakvu želju odstupiti od tona; ton je bio tu, mogao je ostati, bio je melodija za sebe – zapravo sam izašao iz njega samo zato jer to ne možeš svirati pola sata.

Sad kad smo malo popričali o tome, želio bih istaknuti da stvari koje se razvijaju, ponekad ispadnu vrlo nesavršene u ranim fazama. Može se istaknuti, naprimjer, da se neke stvari pojavljuju na vrlo upitan način kao ekspresionistička umjetnost – ali ovo ne treba promatrati kao kritiku cijele umjetnosti ekspresionizma, već samo nekih stvari koje ne izlaze izvan ekspresionizma – ali definitivno postoji početak nečega što će jednoga dana biti značajno.

I zato mislim da za daljnji razvoj glazbe, vrlo slično onome kako se u slikarstvu pokušavamo naviknuti na boje i stvarati iz boje – i ovo uživljanje u ton znači nešto kao početak napretka. A ako se tu i tamo to dogodi i ne sviđa vam se, sasvim se slažem. Nije važno. Ali želio bih znati kako se zapravo mogu razumjeti takve glazbene ličnosti kao što je Debussy, ako ih ne doživimo kao prethodnice nečega što dolazi u ovom smjeru. Ako tako nešto možemo priznati, dolazimo do zaključka da je pred nama određena mogućnost, odnosno mogućnost skladanja na drugačiji način nego se to sada radi, odnosno na način da odnos između skladatelja i reprodukcijuskog umjetnika postane puno slobodniji, da je svirač, reproduktivni umjetnik, mnogo manje ograničen, da može postati produktivniji, da ima mnogo više prostora. U glazbi je to, međutim, moguće samo kada je tonski sustav proširen, kada možete imati potrebne varijacije, kada zaista možete puno varirati. I onda mogu zamisliti da bi, naprimjer, ono što skladatelj u budućnosti piše više bilo kao sugestije, ali upravo zato što će biti sugestije, reproduktivni umjetnik bi trebao mnogo više mogućnosti, više tonova da izrazi stvari. Ako nađete svoj put u dubinu tona, možete ga rasporediti na razne načine, tako što ćete ga ponovno pustiti u susjedne tonove. Na taj bi način nastao fleksibilan glazbeni život. Stvar mogu samo skicirati. Mogao bi pričati cijelu noć, ali to ne bismo htjeli jer ćemo se sutra ponovno naći. Ali iz toga će proizaći puno fleksibilniji glazbeni život. I može se reći: ovo fleksibilnije glazbeno iskustvo zaista dolazi čovjeku.

To je na izvjestan način povezano s drugim pitanjem koje se uvijek iznova postavlja, s pitanjem kako se znanost duha treba odnositi prema glazbi. Jedna stvar mi se kod ovog pitanja ne sviđa. Molim vas, ne želim nikoga uvrijediti ovim što govorim, ali jednostavno mi se ovo pitanje ne sviđa, naime, postavljeno je na neumjetnički način! Uglavnom, uvijek je teoretsko i neumjetničko, čak i ako dotična osoba to ne misli. I općenito osjećam da je u raspravi o umjetnosti vrlo lako izmaknuti se od stvarnog umjetničkog elementa i uplesti se u prazno teoretiziranje. Nema sumnje da će znanost duha imati značajan utjecaj na cjelokupno ljudsko biće, na mišljenje,



osjećanje i volju, budući da nije nešto intelektualno, nije nešto što zahvaća samo dio ljudskog bića, već nešto što obuzima cijelu osobu. Dok naša sadašnja materijalističko-intelektualistička znanost u osnovi ima utjecaj samo na mišljenje, na intelektualni element u čovjeku. Znanost duha potpuno obuhvaća čovjeka. A posljedica toga biti će da ljudsko biće unutar sebe može postati fleksibilnije, da ostvaruje veće mogućnosti za varijacije u svom djelomičnom iskustvu, a time dolazi i do snažnijeg zahtjeva za harmonijom tog djelomičnog iskustva. A ako do toga dođe, to u biti znači obogaćivanje cjelokupnog glazbenog rada i iskustva. A onda će se u slučaju takvih osobnosti koje su, rekao bih, protkane, prožete, vitalizirane znanošću duha, postići ono što se može postići u području glazbe iz znanosti duha. Ne možete o tome teoretizirati. Ne treba teoretizirati, već danas osjetiti kako znanost duha zapravo čini ljude fleksibilnijima i kako na taj način mogu pristupiti intenzivnijem, više nijansiranom glazbenom iskustvu.

To se može povezati sa stvarno velikim pitanjima. Vidite, duhovno-znanstveni pokret često je bio kritiziran zbog: da, da uglavnom ima žena koje to uvijek zanima, i da se na antropozofskim skupovima ne viđa muškarce. - Ne želim sad odlučivati koliko je to statistički točno ili ne. Netko je već napisao takav novinski članak prije nego je i pogledao kako stoje stvari, i tada ih se više ne može razuvjeriti, čak i ako vide suprotno od onoga što su napisali. Ali u cjelini – molim vas, to stvarno nije tako loše – može se reći: budući da je muški svijet sudjelovao u odgoju, u znanstvenom, sve više znanstvenom obrazovanju posljednjih stoljeća, dogodilo se ono što bi se moglo nazvati očvršćivanjem, otvrdnjavanjem mozga kod muškaraca. Kod žena je mozak ostao fleksibilniji i mekši. To su naravno, radikalni izrazi za te pojave, ali pojava ipak postoji. I da ne bih bio nepravedan, želim reći: mozak muškaraca je ojačan, te su postali sposobniji za korištenje logike; ženski su mozgovi ostali fleksibilniji, ostali su lakši, ali nisu sudjelovali u obrazovanju posljednjih nekoliko stoljeća, koje se zatvorilo u čvrstu logiku, pa su zbog toga postali površni i tako dalje. - Pa, stvari ne bi trebalo predstavljati jednostrano. Ali postoji nešto u svemu tome što nam može skrenuti pozornost na činjenicu da moramo ponovno učiniti pokretnim ono što je, kroz kruto i suho obrazovanje prošlog stoljeća, utjecalo na cijeli naš sustav, ulaskom u ovaj snažniji rad eterskog. No, tu se vraćamo na glazbeni element. Dolazimo u potpuno glazbeno iskustvo. I to će naravno, uroditi plodom.

I bilo bi potpuno lišeno umjetničkog kada bi se željele postaviti teorije o tome što se tamo događa. Uvijek mi se čini kao da netko pokušava vrlo precizno opisati vrijeme za prekосуtra. Ne želim reći da ne postoji stanje svijesti u kojem se to može učiniti u visokom stupnju. Ali to zapravo ne znači ništa. Bolje je pustiti život da teče nego teoretizirati o njemu na takav način.

Pa, s tim tijekom misli, razmatranje je već usmjereno s glazbene na ljudsku konstituciju, pa će se u produhovljenoj fiziologiji, koja će pak imati nešto umjetničko, sve više povezivati glazba s ljudskom konstitucijom.

Pomislite samo da tvrdnja gospodina Baumanna o povezanosti melosa i disanja ima vrlo duboko opravdanje. U osnovi, melos i ljudsko disanje dvije su stvari koje u suštini pripadaju zajedno.

No, ne smijemo zaboraviti da je proces disanja proces koji se odvija u ritmičkom sustavu. Ovaj srednji sustav ljudske organizacije graniči s jedne strane s nervno-osjetilnim sustavom, s moždanim sustavom. Postoji interakcija između ritmičkog sustava i sustava nerva-osjetila. S druge strane, ritmički sustav graniči s cijelim sustavom udova i metaboličkim sustavom. A taj odnos također utječe na fizičke procese. Pomislite samo: prilikom udisaja pritisnemo dijafragmu prema dolje, potiskujemo cerebrospinalnu tekućinu prema glavi, tako da s procesom disanja imamo stalno kretanje moždane vode gore-dolje. Ali uz to imamo stalnu interakciju ritmičkog kretanja likvora s onim što su organi predodžbi. S druge strane, imamo stalno sudaranje cerebralne tekućine, koja se pak spušta, sa svim ostalim što se događa u krvi, u metaboličkom sustavu. S tim unutarnjim iskustvom, promišljeno organski, glazbeni je element povezan više nego što se misli. I to na sljedeći način: melodijski element dolazi do izražaja u istoj mjeri u kojoj se disanje približava glavi, približava nervno-osjetilnom životu, u toj mjeri melodijski element dolazi do izražaja; u istoj mjeri u kojoj se ritmički sustav približava sustavu udova, pravi ritmički element dolazi do izražaja; ali na to smo postavili riječ.

A onda, ako to imate na umu, istovremeno imate i vodiča, tako da možete, rekao bih, postupno odgovoriti na cijeli snop pitanja koja je gospodin Stuten nedavno postavio. Dakle, ono što je gospodin Stuten rekao je točno. Želio bih ući u jednu stvar koju je iznio o vezi između mišljenja, osjećaj i volje. Što se tiče organa, to odgovara onome što sam upravo rekao. Tada smo već raspravljali, a gospodin Stuten je to danas ponovio, da ono što jesu stvarni glazbeni oblici odgovara cjelokupnom ljudskom biću, odnosno sintetičkoj interakciji mišljenja, osjećanja i volje.

Postavio je i pitanje o odnosima između tematskih grupa. Oni su naravno, specifično različiti, ovisno o tome dolaze li od ovog ili onog skladatelja. A sada možemo reći sljedeće: nije li tako, sasvim ste točno rekli da melodija odgovara predodžbama, harmonija osjećaju, ritam odgovara volji, glazbena forma odgovara cijelom čovjeku. Dakle, sada imamo dio čovjeka = mišljenje, dio čovjeka = osjećaj, dio čovjeka = volja, cijelog čovjeka.

Ali sada ne samo da imamo cijelo ljudsko biće u stvarnom životu, već ljudsko biće živi sve godine između rođenja i smrti. Cijelo ovo ljudsko biće je kontinuirano prisutno, i mijenja se, preobražava. A to je pak povezano sa

slijedom tematskih skupina. To je nešto specifično, čovjekova životna priča. A temeljna tajna je sljedeća: u gornjoj svijesti on ne zna kakva će biti budućnost, ali u svijesti osjećaja je usklađen s tim kako će se budućnost odvijati. Molim promatrajte čisto empirijski – to se obično ne radi, ali te stvari pripadaju finijem smislu prave antropologije, koja onda postaje antropozofija – kako se mijenja život osjećaja osobe kada se kasnije sazna da je umrla. Naravno, postoje mnoge stvari koje vas sprječavaju da se bavite takvim stvarima, ali možete to barem kasnije, vrlo jasno možete vidjeti u slučaju prerano preminule osobe kako cijeli njen život osjećaja teži smrti, i kako je to u životu prije te smrti već postavljeno. To je također nešto što je već dio ljudskog tijeka života.

Sve to dolazi u obzir kada glazbenik živi u nizu, u periodičnom vraćanju tematskih grupa i tako dalje. Ponavljanje samo po sebi ne bi trebalo biti iznenađenje. Jer se trebate osvrnuti na svoj život tek kad je prošlo mnogo vremena; osobito uobičajena razdoblja, kojih nema kod svih jednak broj, ali su ipak prisutna, mogli bi vam pokazati točne periode, mogli bi vam reći: ta godina je zatvorila etapu koja je trajala do te godine i tako dalje. Ako netko doživi neku fazu života u četrdeset petoj godini, doživi je ponovno u sljedećoj fazi u pedeset i drugoj godini. I u ljudskom iskustvu se jasno može vidjeti povratak iskustva u pedeset drugoj godini, koje ne mora biti isto, ali koje je po svom unutaršnjem karakteru nekako slično onom u četrdeset petoj godini života.

Sve te stvari utječu na ono što je izraženo u glazbenom umjetničkom djelu. Jer takvo je glazbeno umjetničko djelo izraz cjelokupnog ljudskog bića, barem za vrijeme kada nastaje. Uglavnom, takve se stvari mogu samo naslutiti.

Nekoliko drugih pitanja koja su se pojavila, poput odnosa između Goetheove teorije glazbe i znanosti duha, danas bi nas stvarno odvele predaleko. Vjerujem da se još možemo okupiti nekom prilikom. Čak i odgovor na pitanje o duru i molu, o značenju grčke glazbe, danas bi nas odveo predaleko.

U odnosu na jednu stvar koja je spomenuta, a tiče se teorije disanja, pjevanja i držanja tijela, samo bih napomenuo da stvari koje su opisane u citiranoj knjizi doista nisu bez određene važnosti, ako se znate njima razumno koristiti.

Izuzetno je važno promatrati ljudsko biće u cjelini. Takvi ljudi kao što je autor knjige to u pravilu ne čine, ali donose gradivne blokove koji, čak i ako se vide u pravom svijetlu znanosti duha, mogu imati nešto plodonosno za duhovnog znanstvenika.

Također danas ne bih želio ulaziti u pitanje metode pjevanja, jer se ona vrlo lako može pogrešno shvatiti ako se ne razvije iz određenih pretpostavki, tim više što danas postoji toliko različitih metoda pjevanja. I možete upoznati ljude koji su naučili pjevati koristeći pet ili šest pjevačkih metoda zaredom, što znači da su zaboravili pjevati! Onda se stvarno ne može govoriti o različitim metodama pjevanja na tako jednostavan način.

Što se tiče onoga što je rečeno o temperamentima, o tezi, antitezi, sintezi, moram reći da je to sasvim jalov način gledanja na stvari, jer se u pravilu iz tako beskrvnih apstrakcija može stvarno sve razviti. I baš kao što možete reći: Wagner - teza, Brückner - antiteza, što može biti u principu, plus znanost duha - sinteza, netko drugi tko je upravo drugačije klasificirao bi možda mogao reći: Wagner - teza, Brückner - antiteza, Mahler - sinteza. Netko bi to zasigurno rekao kad bi se prepustio takvim beskrvnim apstrakcijama.

Da, stvarno mislim da danas ne bismo više trebali nastaviti večer, jer ipak ne možemo ovdje prenoćiti! Premda sam prilično spreman na sljedećim sastancima detaljnije govoriti o pokrenutim pitanjima, koja sam zabilježio.

## ODGOVORI NA PITANJA I ZAVRŠNE RIJEČI

Odgovori na pitanja II, Dornach, 30 prosinca 1920, navečer (nastavak)

Želio bih dati nekoliko primjedbi na temu o stvarima koje su jučer zabilježene, a o kojima se nije imalo vremena raspravljati.

Prije svega, želio bih reći nekoliko riječi o odnosu dura i mola. Ako netko želi ući u intimnu sferu glazbenog života, mora toga biti svjestan, jer glazbeni život odgovara suptilnoj strukturi ljudskog bića. Moramo reći: ono što se pojavljuje u glazbenim činjenicama na određeni način odgovara finijoj unutarnjoj konstituciji ljudskog bića.

Jučer sam na određeni način istaknuo kako ritam koji glazbeno doživljavamo odgovara unutarnjem ritmu porasta i spuštanja likvora i na vezu koji likvor zauzvrat ima s jedne strane s procesima u mozgu i s druge strane s procesima u metaboličkom sustavu posredstvom krvožilnog sustava. Ali u tom pogledu se može ukazati i na individualno stupnjevanje oblikovanje ljudske konstitucije. Naš glavni ritmički sustav je dišni sustav, i to će zapravo biti lako odrediti većini ljudi ako malo obrate pažnju, na ono što je proces mišljenja, kako logičnog mišljenja tako i više emocionalnog, emocionalnog procesa mišljenja, kako mišljenje također utječe na proces disanja. Proces disanja stoji u izravnoj ili neizravnoj vezi sa svime što čovjek glazbeno doživljava. Stoga posebna vrsta disanja u jednom ili drugom tipu ljudskog bića baca svjetlo na glazbeno iskustvo.

Vidite, postoje ljudi koji su, u određenoj mjeri, ljudi koji vole kisik. Konstituirani su na takav način da s određenom pohlepom asimiliraju kisik, uzimajući kisik u sebe. Naravno, sve se to odvija više-manje u podsvijesti, ali se za podsvijest svakako mogu koristiti pojmovi posuđeni od svjesnog života. Ljudi koji uzimaju kisik s određenom pohlepom, koji – ako mogu tako reći – žele uzimati kisik, sladostrasni u uzimanju kisika, ti ljudi imaju vrlo aktivan, snažno vibrirajući astralni život. Njihovo astralno tijelo je iznutra aktivno. A budući da je njihovo astralno tijelo iznutra aktivno, ono se s velikim zadovoljstvom udubljuje u fizičko tijelo. Takvi ljudi vrlo snažno žive u svom fizičkom tijelu.

Drugi ljudi nemaju tu pohlepu za kisikom. Ali oni osjećaju nešto, ne sada kao pohlepu, već kao olakšanje kada izdišu ugljični dioksid. Oni su usmjereni na uklanjanje dijela zraka koji izdišu iz sebe, takoreći, i pronalaženje užitka u procesu koji im daje određeno olakšanje.

Govoreći istinu može se, mogu reći, reći nekome nešto malo neugodno. Ali to je jedan od razloga zašto ljudi odbacuju dublje istine jer ih ne žele čuti. Zatim izmišljaju logične razloge. Zapravo je razlog taj što ljudi imaju

antipatiju prema određenim istinama, podsvjesnu antipatiju. Zatim odgurnu te istine od sebe. I tako pronalaze logične razloge za bijeg. Sigurno nije tako lako, primjerice, ako ste ugledni učenjak i protivnik ste ovog ili onog filozofskog sustava zbog nezdrave žuči, jednostavno reći studentima: moja žuč ne podnosi ovaj filozofski sustav! - Tada se izmišljaju logični razlozi, često izvanredno lukavi, i tješi se s tim logičnim razlozima. Za one koji poznaju život, za one koji dublje gledaju u misterij egzistencije, logični razlozi koji dolaze s ove ili one strane ponekad nisu toliko vrijedni. Tako se, naprimjer, melankolični temperament ponekad temelji jednostavno na činjenici da dotična osoba žudi za kisikom. A život sangvinika, koji je okrenut prema vanjskom svijetu, koji voli izmjenjivati dojmove vanjskog svijeta, temelji se na određenoj ljubavi prema izdisanju, određenoj ljubavi prema potiskivanju ugljičnog dioksida.

Međutim, to je vanjsko otkrivanje stvari. Jer ritam koji u osnovi doživljavamo samo kao fizički i sekundarni, u organizmu je zapravo uvijek ritam koji se odvija u dubljem smislu između astralnog i eterskog tijela. I na kraju se može reći: udišemo astralnim tijelom, izdišemo eterskim tijelom, tako da se zapravo ritmička interakcija odvija između astralnog tijela i eterskog tijela. I sada pojedinačni tipovi ljudskih bića žive na takav način da u jednom ljudskom tipu postoji neka vrsta požude kada astralno tijelo udari u etersko tijelo, a u drugom ljudskom biću postoji neka vrsta olakšanja kada etersko tijelo uzvrati udarac astralnom tijelu, nastaje neka vrsta olakšanja, prijelaz u sangvinika, sangviničko iskustvo.

I vidite, pojava durske i molske ljestvice povezana je s tim kontrastom između ljudskih tipova, po tome što sve što se može doživjeti u molu pripada, ili bolje reći, odgovara ljudskoj konstituciji kod koje se žeđ za kisikom temelji na činjenici da astralno tijelo osjeća određenu sladostrast kada udari u etersko tijelo, dok se, obrnuto, durske ljestvice temelje na činjenici da postoji osjećaj blagostanja kada etersko tijelo udari u astralno tijelo, odnosno postoji određeni osjećaj uzdizanja, osjećaj olakšanja, osjećaj zamaha kada etersko tijelo uzvrća udarac astralnom tijelu.

Zanimljivo je da se u vanjskom svijetu o stvarima često govori u suprotnom smjeru. Netko kaže, naprimjer, melankolik je dublje ljudsko biće. Gledano s druge strane, on nije dublji, ali više žudi za kisikom.

Budući da muzikalnost u svojoj intimnosti u biti polaže pravo na podsvijest, takve stvari možemo svakako spojiti s podsviješću, s polusvjesnim, onim što zrači u svijest glazbenog iskustva, ne prepuštajući se neumjetničkom, teorijskom načinu gledanja. Primijetiti ćete da istinsko duhovno-znanstveno razmatranje umjetnosti uopće ne mora i samo postati umjetničko, jer ne ulazi u beskrvne apstrakcije i teorijsku mrežu estetiziranja. Želi li se stvari razumjeti s duhovno-znanstvenog stajališta, dolazi se na određeni način do stvarnosti čija je međusobna interakcija

slikovito ili glazbeno prikazana na način da smo i sami svojim opisom kao u svojevrsnom glazbenom iskustvu.

I vjerujem da će ono što će biti značajno u daljnjem razvoju znanosti duha, da je to da ona želi stvarati umjetnost razumijevanja i sama želeći shvatiti umjetnost, da želi ispuniti rad, djelovanje u idejama, slikama, stvarnosti, i kroz ono što danas imamo kao suhoparnu, apstraktnu znanost i da će tu moći pristupiti umjetničkom. Ali ako trebamo nešto što se do sada radilo na čisto trezven znanstveni način, kao što je pedagogija, pretvoriti u pravu umjetnost odgoja koja je dorasla zadaćama vremena, kako to osjećamo u Waldorfskoj školi, onda prenosimo ono što je nekada bila znanstvena pedagogija u pedagošku umjetnost i govorimo o pedagogiji u smislu da je zapravo shvaćamo kao umjetnost odgoja.

Ako u tom smislu pročitate ono što sam o umjetnosti odgoja napisao u prošlom broju 'Sozialen Zukunft', vidjet ćete kako se trijezna odgojna znanost nastoji pretvoriti u umjetnost odgoja.

Još jedna stvar koju sam primijetio odnosi se na zanimljive primjedbe koje je gospodin Baumann iznio u svom predavanju o odnosu samoglasnika prema tonovima i prema bojama. Kao što se sjećate, identificirao je tamne samoglasnike U, O, kao one s najjasnijim tonskim efektom. U sredini je A, a u određenoj mjeri na drugom polu su E i I, svijetli samoglasnici, koji imaju najmanji tonski učinak i koji u sebi nose nešto bučno.

Tek tada je do izražaja došlo čuđenje, kako je došlo do toga da tamnim bojama odgovaraju i tamni samoglasnici, a svijetli samoglasnici I, E, svijetlim bojama, ali nemaju baš tonski karakter u svojim osobinama već više buku. - Ako sam dobro shvatio, vjerojatno je tako?



Sada bih želio dati sljedeće napomene. Ako ljestvicu boja ne zapišemo apstraktnim ravnim linijama, kao što smo navikli iz današnje fizike, već ako ljestvicu boja zapišemo u krug, kao što se također mora učiniti u skladu s Goetheovom teorijom boja, tako da recimo: crvena, narančasta, žuta, zelena, plava, indigo, ljubičasta – ako idemo u ovom smjeru [vidi crtež], ako na ovaj način zapišemo ljestvicu boja, onda ćemo naravno biti prisiljeni osvijestiti odnose koje možemo doživjeti između tona i boje, i zapisati U, O na plavoj strani. No, nastavimo li posve u duhu gospodina Baumanna, naići ćemo na A i s ove strane ući ćemo u crveno i žuto, u svijetle boje.

Dakle, kada se odmaknemo od plave u smislu popratnih boja pojedinih tonova, zapravo se pomičemo iz elementa boje i sada ga dodirujemo s leđa. I

zato ovdje više ne možemo postavljati paralelizam na isti način kao u području gdje se ton i boja poklapaju na sasvim evidentan način, iz razloga što ga vidimo na strani ljestvice boja gdje je plava, ljubičasta, to ima neke veze s tim da na neki način boja izlazi iz sebe. Osjet se stapa s vanjskim svijetom. Sa zvukom, međutim, također u biti ide dalje. Ali kada dođemo ovamo, doživljavamo napad boja: crvena i žuta navale na nas. U tom smislu slikamo i ovdje, iza ove zavjese: to je mogućnost slikanja iz boje. Doživljavamo se u boji. Tako zapravo izlazimo iz prirode tonova. Zato postoji ova očita neskladnost na koju sam vam jučer skrenuo pažnju.

Zatim bih želio dati nekoliko komentara o nečemu što je spomenuto, što je otkriveno – nije to otkrio samo onaj koji je to jučer spomenuo, već takve stvari pričaju i šire jako puno ljudi – da se mogu osjetiti samoglasnici, tonski i u organizmu: I gore u glavi, E više u grkljanu, A u grudima, O u trbuhu, U duboko dolje.

Pa, ove stvari su svakako točne i više se nećete čuditi da te stvari imaju određenu ispravnost kada uzmete u obzir da sve što postoji u vanjskom svijetu tonski odgovara vrlo specifičnim sadržajima u našem organizmu. Ali s druge strane ne smijemo zaboraviti: ako se takve stvari rade bez razumnog vodstva – a u ovom slučaju razumno je samo vodstvo koje može govoriti iz određenog duhovno-znanstvenog iskustva – ako su te stvari bez točnog znanja o samim vezama na koje sam danas ukazao u posebnom slučaju, dakle, veze između astralnog tijela, eterskog tijela, i tako dalje, ako se to trubi u svijetu bez razumnog vodstva u duhovno-znanstvenom smislu, i tada ljudi rade svakakve vježbe, tada se mogu dogoditi stvarno neugodne stvari. Ako, naprimjer, netko radi nekakvu vježbu disanja i – kao što je jučer naznačeno – jako se trudi zamisliti samoglasnike i dok diše dobije osjećaj: I je u glavi, E u grkljanu i tako dalje – to može biti sasvim točno. Ali ako nije pravilno vođen, može se dogoditi da se I zaglavi u glavi i nastavi pjevati u tjemenu, a E zapne u grkljanu i tamo tutnji. A ako A u prsima i O u trbuhu odrade svoje, onda se može dogoditi nešto slično onome što je dr. Husemann na izvrstan način opisao za *Staudenmaier* u Münchenu, koji je također otkrio vrlo čudne stvari jer je, kao osoba koja nema nikakvog iskustva u tome kako se te stvari zapravo koriste, u vlastitom tijelu nakupio čitavu gomilu gluposti, toliko gluposti da su mu te gluposti jednostavno sugerirale da treba kultivirati ovu vrstu gluposti, treba osnovati sveučilišta, škole, da se ta cijela glupost nastavi dalje. I stvarno se može zamisliti da bi naivni um imao odgovor: sada bih trebao platiti više poreza da bi on mogao živjeti u svom majmunskom kavez sa svojom magijom, zar ne!

Ali danas postoji jako, jako puno stvari koje se svode na to da izlude ljude koji im se prepuste – postoji čak i određena pohlepa za tim stvarima – te ljude stvarno možete izluditi. Dakle takve stvari nikako nisu bezazlene i dobro je ako se na takve stvari skrene pozornost.



Vidite, ako ste, kao što je bio slučaj sa mnom prije rata – sada to više nije moguće – ako ste morali češće putovati, da tako kažem, kroz pola Europe, zaista bi pronašli stalnu pojavu. Ne znam koliko je ljudi to primijetilo, ali onaj tko živi u znanosti duha stječe i određeni talent za promatranje, on jednostavno vidi određene stvari. Primjerice, ne može se živjeti u hotelu i ne vidjeti sva pisma u portirnici za ljude koji su tu ili još nisu stigli. Pisma su tu od ljudi koji su možda upravo prošli kroz grad ili ovaj hotel zbog potrebe da idu na put i tako dalje. U takvim se portirnicama, a i na drugim mjestima, uvijek iznova nalazila jedna stvar – to je bila stalna pojava – uvijek iznova: to su bile depeše izvjesnog, kako su ih zvali, psihološko-okultnog centra. Takve su najave o 'okultnom sustavu' slali na sve moguće adrese do kojih su mogli doći. Naprimjer, mogli biste se uvježbati kako biste ostavili povoljan dojam na druge ljude. Konkretno, mogli biste se osposobiti za komercijalnog agenta da lako uvjerite ljude da uzmu vašu robu. Ili se možete uvježbati raditi druge zanimljive stvari, poput toga da se suprotni spol lako zaljubi u vas i slično. Pa, takve su stvari slane, i zapravo su naišle na veliki interes. Rat je stavio 'ključ u bravu' takvoj praksi, zar ne, iz jednostavno razloga što je postalo pomalo neugodno što se te stvari cenzuriraju. A budući da danas, barem u većini područja, cenzura nije ukinuta, već naprotiv djeluje na vrlo čudan način, nastojanje da se na taj način pristupi okultizmu, u tom pogledu, još je nije pretvorilo u zanimljivo tržište, i te su stvari danas manje uočljive. Ali mislim da se sada više širi od osobe do osobe, ne koristeći poštanske usluge i slične stvari. Stoga sam samo htio reći da ova igra disanja samoglasnika nije sasvim bez značenja i da ima neugodnu stranu.

Jučer su postavljena razna pitanja, koja se očito odnose na izjave koje sam dao u prvom satu recitacije, a koja su bila u vezi s onim što je gospodin Baumann rekao o glazbi. Da, dobro, što se tiče najvažnijih stvari, naravno, moram uputiti na sljedeće satove o deklamaciji, ali možda i tu mogu dati neke aforističke napomene.

Naprimjer, postavljalo se pitanje, koje promjene u načinu govora, u umjetnosti glume, može donijeti znanost duha. Međutim, dan je izraz, ako sam ga dobro razumio – jer može biti da nisam razumio – koji bi trebao zamijeniti fizičku elokvenciju. Čini se da se sjećam tog izraza koji se koristio, ali nemam pojma što znači 'fizička elokvencija'!

*Aklamacija: 'mislio sam na izraze lica'.*

Ah, izrazi lica kao tjelesna elokvencija? Pa, ako se na to misli, to je prilično okultan izraz. No, možda bismo također mogli dati nekoliko napomena o tom pitanju, predviđajući nešto od onoga što se još treba reći u vezi s lekcijama i što se ovdje može iznijeti samo u pomalo aforističnom obliku. Želio bih govoriti o načinu izvođenja i glumi u glumačkoj umjetnosti, to je također prošlo povijesni razvoj u najvećem smislu. Treba se samo prisjetiti da je Goethe prakticirao dramu, naprimjer svoju Ifigeniju, sa svojim glumcima na

način da je imao palicu, da je veliku važnost pridavao metrici. I vjerojatno bi ljudi iz druge polovice 19. stoljeća ono što je Goethe opisao kao ljepotu glume opisali kao vrstu monotonog pjevanja ili nešto slično. Doista je veliki naglasak stavljan na metriku. I ne trebamo misliti da je, naprimjer, sam Goethe igrao svog Oresta, onda podivljao na način na koji sam više puta vidio mnoge Orestove izvođače na modernim pozornicama. Kad je Krastel portretirao Oresta, da, ponekad se osjetila potreba za postavljanjem kaveza kako bi se divljini postavile granice. Dakle, ne smije se misliti da je sam Goethe predstavljao svog Oresta, već naprotiv: on je umekšao i izgadio ono što je u sadržaju prisutno kao snaga i unutarnji, intenzivan život, pažljivim pridržavanjem metrike. Tako da je bilo mjere i ravnoteže u načinu recitacije koju je Goethe koristio za svog Oresta.

Što se tiče mimike, može se reći da je u prijašnja vremena – a ta vremena nisu bila tako davna – ovaj izraz lica bio više podložan pravilnosti nego što je bilo uobičajeno u posljednjoj trećini 19. stoljeća. Na neki način ste imali pokrete koji su bili stereotipni za određene vrste osjećaja i držali ste se njih. Dakle, manje se, na primjer gledalo kako neki oštar pokret ruke izražava neku strast, nego kako se svaki pokret ruke, kako se mora povezati da se dobije lijep oblik, s prethodnim pokretom ruke i kako prelazi u sljedeći pokret. Dakle, presudno je bilo unutarnje oblikovanje u mimici. I u istoj mjeri u kojoj se ovaj umjetnički element povukao i u govoru i u izrazima lica, u istoj je mjeri došlo do naturalističkog uživljavanja u pojedinu gestu i pojedinačnu riječ, i ono što je zapravo došlo je da je na cijelu dramu postavljen taj zahtjev naturalizma koji se zapravo ne može slijediti u ozbiljnom smislu. Jer, zar ne, ako je to rezultiralo činjenicom da se zapravo vidi samo prednja ili stražnja prostorija u prostorima pozornice, u kojoj se ono što se događa tri sata sasvim prirodno događa u prednjoj ili stražnjoj prostoriji, da, onda bi čovjek morao sebi reći: scenski bi prostor bio potpuno naturalistički osmišljen kada bi se zatvorila i strana zavjese – a time bi se zapravo dobilo i posljednje naturalističko, čemu se za pozornicu teži. Bilo bi vrlo zanimljivo da su, primjerice, estetske želje Arna Holz zahtijevale i da se scenski prostor sprijeda zatvori zidom tako da sada vrlo naturalistički prikazuje stražnju prostoriju. Mogli bi vidjeti kakav bi dojam publika imala o nečem takvom naturalističkom, o tako potpuno naturalističkom.

Znam da je, naravno, vrlo lako ne složiti se kada stvari dovedete do te mjere da budu tako groteskne. No, na kraju, ekstremni naturalizam se doista svodi na to da se zapravo ne može reći ništa drugo nego da bi njegova krajnja posljedica bila tako nešto.

Tako je i s ovim porivom glumca za uobičajenim naturalističkim načinom govora i za naturalističkom gestom. U više umjetničkih vremena dominirala je druga tendencija. Tu je gesta težila lijepoj, plastičnoj formi, pokretnoj plastičnoj formi. A izgovorena je riječ više težila muzikalnosti. Tako da je

zapravo scenska izvedba izvučena iz uobičajenog naturalizma, a glumci su se kretali onako kako su stariji među nama mogli vidjeti na pozornici u tragedijama za koje mladi ne znaju da postoje, poput Klare Ziegler i drugih. Tada se još uvijek mogao vidjeti posljednji odjek, doduše u dekadenciji. U to vrijeme glumci više nisu imali tu vještinu, ali su još uvijek radili stvari s posljednjim ostacima plastične scenske umjetnosti i još uvijek je u govoru bilo nečeg što je bilo zvučno, imao je zvuk i ton, pa čak i melodiju.

Bilo je zanimljivo: oni koji su postali neobuzdani, naturalistički neobuzdani, poput Krastela, s druge strane nisu htjeli postati naturalisti – njihov temperament ih je nadvladao – nisu htjeli postati naturalisti. Stoga su, na isti način kao i ostali, krenuli put plastičnosti u kretanju, do muzikalnosti kada su govorili. Ne znam ima li među vama onih koji još pante takve stvari; ali ako je netko često gledao i slušao Krastela na bečkoj pozornici, ipak se može čuti zvuk Krastelova pjevanja.

Dakle, vraćanjem na prijašnje oblike kazališne umjetnosti i mimike, istodobno se radi o približavanju kazališnog prikaza muzikalnosti i plastičnosti. A u osnovi se sve umjetničko temelji na činjenici da su se pojedini arhetipovi ovog umjetničkog elementa razdvojili, rekao bih, da je ono što je u povijesnom dobu bila svojevrsna umjetnost pjevanja iznjedrilo pojedinačne oblike, diferencirane oblike umjetničkog elementa. Kada je tada došao netko tko je sve svoje srce i dušu okrenuo umjetničkim arhetipovima, poput Richarda Wagnera, tada se u njemu javila težnja za potpunim umjetničkim djelom. Ali što se više vraćamo u ljudskom duhovnom razvoju, to više otkrivamo da ono što je danas odvojeno teče zajedno. Naprimjer, treba pretpostaviti, barem za starija vremena Grčke, da se može napraviti stvarna razlika između recitala i pjesme samo u smislu nijansi. Recitacija se izvodila na način vrlo sličan pjevanju. I pjevanje se približilo recitaciji. To je ono, što je tada razlikovalo recitiranje i pjevanje, bilo je to apsolutno jedinstvo. A vjerojatno je na sličan način bilo i kod sjevernijih naroda. Ono što su sjeverni narodi imali nije jednostavno pjevanje i jednostavno kazivanje, tj. deklamacija; već je umijeće deklamacije tada proizašlo iz sjevernog načina – kao što je umjetnost recitacije nastala iz južnog puta – to je bila umjetnost deklamacije i pjesma sjevera, koja se temeljila na potpuno drugačijim izvorima od grčke pjesme, ali to je opet jedno. Dakle, imamo posla s diferencijacijom umjetnosti. A iz starog oblika mora se pretpostaviti da su pjevanje, tj. glazba, recitacija ili deklamacija i ritmički pokret, umjetnost plesa, bili potpuno povezani. Definitivno su izvođeni kao cjelina.

Ova plesna umjetnost bila je stariji oblik euritmije. A ta euritmija je definitivno – to se može prepoznati samo duhovno-znanstvenim istraživačkim metodama – to je svakako ta euritmija, doduše u nešto drugačijem obliku, jer sve je naravno podložno razvoju, to je kao euritmički dio u grčkom jedinstvu pjevanja i umijeća recitacije. Tako da ta euritmija

definitivno predstavlja nešto u glazbenom doživljaju starijih vremena. I u osnovi danas ne radimo ništa drugo nego se u euritmiji vraćamo na ranije umjetničke forme. Osim što naravno, moramo uzeti u obzir činjenicu da je umjetnost već danas mnogo napredovala. Tako da ne može postojati ona bliska veza između pjevanja, recitacije i euritmije, kakva je zasigurno još postojala u Grčkoj u vrijeme Eshila. Moramo više računati s tim da smo došli do diferencijacije. Stoga se oblici euritmije danas moraju tražiti putem stvarne inspiracije, intuicije i imaginacije.

To su također oni. Na izvjestan način to sam uvijek spominjao u svojevrsnom uvodu prije euritmijskih predstava: ne smije se misliti da je išta jednostavno preuzeto od starih oblika euritmije; ali ono što je prije bilo više instinktivno podignuto je do svijesti u smislu kako to mora biti u naše vrijeme. I ovaj vidljivi jezik euritmije sluša se, preuzima, izravno iz duhovnog svijeta. Jer u osnovi svi ljudi rade euritmiju! Svi rade euritmiju, naime vaše etersko tijelo. Zatim, kada govorite, radite euritmiju. Tajna govora sastoji se u tome što cijelo etersko tijelo slijedi impulse samoglasnika i suglasnika, cjelokupni sastav rečenične strukture. Sve što je prikazano u euritmiji odražava se u pokretima eterskog tijela kada ljudi govore. A govor se temelji samo na činjenici da su pokreti koji su raspoređeni po eterskom tijelu koncentrirani u fizičkom kroz grkljan i njegove susjedne organe. Tko god da može vidjeti ljudsko etersko tijelo u ljudskom biće koje govori, percipira govor dvaput: u pokretima grkljana i njegovih susjednih organa i u cijelom eterskom tijelu. A kada ovdje radimo euritmiju, ne činimo ništa drugo nego dopuštamo fizičkom tijelu da izvodi pokrete koje izvodi etersko tijelo kada netko govori. Naravno, samo moramo umjetnički oblikovati ono što čini etersko tijelo, preobraziti u nešto lijepo i slično.



Ako se, unatoč tome, svi nastave baviti euritmijom, uvjeravam vas da tu euritmiju ne unose svi u umjetničko područje! Otkrića nisu uvijek lijepa, iako stvari ponekad znaju biti iznimno zanimljive. I vidio sam, naprimjer, izvanredno zanimljivu euritmijsku skupinu. Morao sam – bilo je to 1889. – održati predavanje u Hermannstadtu, vozio sam se od Beča do Hermannstadta baš na Badnjak. I imao sam tu nesreću da sam propustio spojni vlak u Budimpešti. Tako da sam morao ići vlakom koji je išao preko Szegedina umjesto Debreczina, i stigao sam na mađarsku granicu te Badnje večeri. Tamo, gdje sam morao čekati dvanaest sati, sreo sam društvo koje je

igralo karte. Bila je, kako kažu, mješavina svih vrsta pojedinačnih nacionalnosti koje se mogu naći u tom kutku svijeta dolje. Pa, tako sam promatrao. Nije bilo nimalo ugodno za gledati, jer me je stol za kojim sam trebao jesti dovodio u iskušenje da izvadim džepni nož i ostružem prljavštinu. I tu bi se moglo uočiti još sličnih stvari. Ali – gledao sam. Jedan je odigrao kartu. Sada biste trebali vidjeti kako euritmija iskače iz očiju drugih! Drugi je odigrao kartu – tako da su na stolu već bila dvojica. Zatim je treći odigrao kartu, pa su dvije dodane ispod. A kad su se odigrale ostale karte, sve se pomiješalo: veličanstvena, ali ne i lijepa euritmija koju su izvela ova eterska tijela!

No, toliko se toga može naučiti o ljudskom biću i ljudskoj prirodi kada se promatraju ovakvi prizori, kada se astralno tijelo čovjeka počinje kretati na tako strašno ljutit način, izražava sve strasti i zatim dominira nad eterskim tijelom. A onda ovo škripanje eterskog tijela pri vrisku! Možete zamisliti da su vrisnuli svi odjednom. I upravo je to vrištanje tada zaživjelo u euritmiji. Ima puno toga za proučavanje. A kada je u pitanju lijepa euritmija, prvo se pokreti moraju zaokružiti, pretočiti u ljepotu.

Ali vam skrećem pozornost na određene procese koji moraju prethoditi euritmiji, ako ta euritmija ne želi biti fantastična fikcija, nego ono što sam uvijek iznosio u uvodima kao ideju euritmije. A takve stvari govorim uglavnom zato što se vrlo često misli da se sve što se iznese u znanosti duha i umjetnosti koja se iz nje gradi, nešto što se protrese iz rukava. To nije nešto što je došlo niotkuda, već se temelji na vrlo temeljitom radu.

Pa, to je otprilike ono što sam jučer napisao o tim stvarima, uglavnom.

Ima još nešto u vezi s kineskom tonskom ljestvicom [*pentatonska ljestvica nap.pr.*]. Ono što je jučer spomenuto o kineskoj ljestvici nije nimalo nezanimljivo ako se spoji o ovim što sam danas govorio. Kao što sam rekao: nešto u ljudskoj konstituciji odgovara onome što se događa u vanjskom svijetu. A kada se danas opisuje da se ljudsko biće sastoji od takvih i takvih članova koji rade zajedno na ovaj i onaj način – fizičko tijelo, etersko tijelo, astralno tijelo i tako dalje – može se na određeni način reći: tu je i unutarnja glazba a ta unutarnja glazba odgovara našim vanjskim glazbenim činjenicama.

Ali stvari se stalno mijenjaju s ljudskom evolucijom. A Kinez je drugačija osoba od Europljana. Kinez još uvijek ima mnogo veza između fizičkog tijela i eterskog tijela, eterskog tijela i duše osjećaja, duše osjećaja i intelekta, ili uma, i tako dalje, koje su danas već potpuno nestale u europskim ljudima. Ova konstitucija kineskog čovjeka sada odgovara kineskoj ljestvici. A može se, ako se proučava povijest glazbe na način da se, naprimjer, razumije međudnos sustava ljestvica i ako se razumije povezanost unutarnje ljudske organizacije i vanjskih glazbenih činjenica, zapravo se može naučiti iz

ljestvice i iz mnogih drugih glazbenih činjenica, možemo se osvrnuti na konstituciju ljudske skupine ili rase o kojoj je riječ, i tako dalje.

Sada, maloprije, bio sam svjestan podijeljenog mišljenja o tome što sam jučer mislio udubljujući se u ton.

Nisam mislio da u vremenskom nizu još uvijek postoje tonovi koji zvuče zajedno i onda se percipiraju kao jedan ton. To nije ono što se misli, ono što se misli je da se počinje danas – to je jednostavno povezano s razvojem čovječanstva – za razliku od onoga što su mnogi ljudi do našeg vremena doživjeli jednostavno kao ton, počinje se govoriti o nečemu kao strukturi, da se podijeli zvuk u sebi, tako da se nastoji ići dublje u zvuk, ispod zvuka i iznad zvuka u drugi zvuk, da tako kažem. I onda, pomislio sam, ako imate stvarne tonove koji su modificirani kao rezultat toga, s dva sporedna tona koja ste zapravo razvili, ako imate ova tri tona, onda možete izraziti raznoliko glavni ton. Onda je to malo drugačiji ton. I s novonastalim tonovima, koji na neki način daju malo melodiji, primijetiti ćete da morate gurnuti jedan prema dolje a drugi prema gore. Ali onda, kad ih odbacite, ne nailazite na naše uobičajene tonove, već na tonove koje naši sadašnji tonski sustavi nemaju. I na taj način će, vjerujem, sigurno doći do proširenja našeg tonskog sustava.

A također je slučaj da je u određenom smislu suprotan proces opet doveo do našeg sadašnjeg tonskog sustava. Današnji je tonski sustav također nastao kroz sve vrste superponiranja tonskih osjeta. Naši zvukovi ne bi bili odmah shvaćeni u nekim drugim epohama.

Stoga vjerujem da se trenutno događa promjena u cjelokupnoj percepciji tona i da kao što vrlo specifična umjetnost tona izlazi na vidjelo u ponekad stvarno grotesknim oblicima eksperimentiranja, da se u tome najavljuje i nešto od onoga što želi nastati. Jer moram reći, naprimjer: ili uopće ne razumijem Debussyja, ili ga mogu razumjeti samo kao anticipaciju nečega od ovog življenja u zvuku. Sasvim je drugačiji glazbeni osjećaj kroz Debussyja nego, primjerice, čak i kod Wagnera. To se može reći, zar ne?

Dakle, to je ono što sam zapravo mislio, da iz pojedinačne note nađeš neku vrstu melodije koju onda samo širiš kroz vrijeme. Ali tu melodiju dobivate samo ako imate drugačiji tonski sustav. To sam mislio.

Postoji još jedno pitanje o Goetheovom odnosu prema teoriji glazbe. Ovo je, mogu reći, malo komplicirano poglavlje, jer Goetheov odnos prema teoriji glazbe nema samo jedan, nego dva izvora, dva polazišta. Iz korespondencije s redateljima saznajemo mnogo o načinu na koji je Goethe razmišljao o zvuku i glazbi na vrhuncu svoje zrelosti. Ali to je zapravo imalo dva izvora. Jedan od izvora je bio da je imao određeno naivno razumijevanje glazbe. Nije baš bio marljiv na satu glazbe. To bi moglo imati neke veze s činjenicom da se

baš nije mogao natjerati da naporno radi u granama poučavanja gdje su učitelji bili malo glupi. A, zar ne, ako smo upoznati s Goetheovim rukopisom u određenoj dobi njegova života, onda znamo da ako bi se netko dočepao Goetheova rukopisa iz Goethe arhiva iz oko 1775. – bilo je to dobro u dvadesetima –: 'vrlo trajavo', rekao bi moderni srednjoškolski profesor za takav rukopis, tada bi bio pun crvenih linija, a ispod bi pisalo 'nedovoljno'. I tako je jedan izvor zapravo više njegovo naivno razumijevanje glazbe nego ono što je naučio.

Ali postoji još jedan izvor Goetheove teorije tonova, a to je da je iz svoje teorije boja nastojao izvesti gledanje koje bi se moglo nazvati općim fizikalnim gledanjem. Pa, zar ne, ova teorija boja je prilično originalna i razvijena s ogromnom unutarjom marljivošću. Ali nije mogao napraviti originalna istraživanja u svim područjima fizike. I tako je mnogo svojih pogleda na teoriju tonova formirao povlačeći analogije s teorijom boja, da tako kažem. Tako je skicirao – uostalom samo je shematski prikazao – dao sheme za teoriju tonova u kojima je pojave u glazbi pokušao dovesti u analogiju s onim što je doživljavao u bojama, u svjetlosnim pojavama. To je drugi izvor.

Sada, kao treći čimbenik – koji nije izvor, nego svojevrsno tretiranje stvari – postoji još nešto u Goetheu, naime da je Goethe u velikoj mjeri već imao instinktivni osjećaj za puteve koji se danas otkrivaju svijetu kao znanost duha. Na mnogim mjestima u onome što je Goethe napisao pronalazi se čudno iskustvo što sam sebi otkriva na razne načine, dijelom teorijski kao što je to učinio u teoriji boja, dijelom analogno tome u teoriji tonova, ali i ono što je instinktivno prisutno u nižim slojevima Goetheove duše što na izvanredan način živi u poeziji.

U tom pogledu posebno su zanimljive one njegove pjesme koje su ostale fragmenti, poput '*Pandore*'. Da je ova '*Pandora*' bila dovršena, bila bi u potpunosti napisana iz duhovnog svijeta. To se zaista trebalo promatrati u duhovnom svijetu.

Pa, Goethe nije stigao toliko daleko do duhovne percepcije, ali iznutra je bio potpuno istinit. Zato nije završio stvar koja je ovako zapela zbog unutarnjeg balansiranja. A proučiti to, kako bi Goethe uvijek zapeo u takvim stvarima, i to zato jer je bio prava ličnost, prava narav, i zatim bi napustio stvar, to je jedna od najzanimljivijih stvari u Goetheovoj poeziji. Iz ovoga se vidi kako je Goethe imao osjećaj da je, rekao bih, išao duhovno-znanstvenim i antropozofskim putem. I to je bila treća stvar. Tako da je zapravo u svijetu tonova vidio više nego što bi to odgovaralo njegovom naučenom shvaćanju glazbe.

Ali to mu je zauzvrat pomoglo da prevlada svoje predrasude. Stoga i shematski prikaz Goetheove teorije glazbe ulazi određena duhovno-

znanstvena crta. A ono što se nalazi u ovim shemama teorije tona, naprimjer također o odnosima, polarnim odnosima od dura do mola, može se izravno tumačiti na najrazličitije načine. Postoji samo jedna shema, i postoji jedna paralelna. Dakle, naravno, morate vrlo dobro poznavati Goethea ako želite znati kako je on sam to mislio. Ali iz ovoga se vidi da bi se morali pronaći načini da se dođe do povoljnih rezultata. A Goetheova teorija tonova mogla bi biti jednako duhovno znanstveno poticajna za fizičara kao i za glazbenika. Jer postoji i umjetnički element u onome što je Goethe stvorio znanstveno. I tu stvarno imate u shemi za teoriju glazbe što čak ostavlja neku vrstu, mogao bih reći, dojma partiture. U tome ima nešto glazbeno. Kao što se i u načinu na koji je predstavljena Goetheova teorija boja može pronaći nešto glazbeno.

Uostalom, pročitajte sada Goetheovu teoriju boja u smislu sastava, u smislu slijeda rezultata, slijeda u opisu pokusa! Preporučujem vam to. A nakon toga pročitajte bilo koju standardnu knjigu fizike, to jest poglavlje o optici, i vidjeti ćete kolosalnu razliku. Ova razlika je također važna, jer će doći vrijeme kada će se u odnosu na znanstveni prikaz osjećati: 'Mislite što, ali više mislite kako'. - Upravo u načinu izlaganja prvo dolazi način na koji čovjek razumije stvari. A također je jedno od najtužnijih postignuća novijeg vremena da se na određeni način postaje bolji predavač što manje umjetnički piše, a što je lošiji predavač, to je više umjetnički. Naravno, to se ne govori, ali je sustav tako postavljen. A kakvi su barbarizmi postignuti u znanstvenoj stilizaciji u novije vrijeme, o njima će vjerojatno u kasnijim vremenima biti napisana zanimljiva poglavlja kulturne povijesti, o kojima današnje čovječanstvo jedva da sanja. '*Znanstveni barbarizam stila u 19. i 20. stoljeću*' vjerojatno će jednog dana ispuniti mnoge stranice budućih književnih djela, ako još uvijek ima takvih čudaka koji pišu o stvarima onako kako o mnogim stvarima pišu današnji čudaci.

Sada mislim da sam u biti iscrpio postavljena pitanja. Ne znam je li ostalo nešto, ali vidite, ne može se sve odjednom iscrpiti. Ove stvari su namijenjene samo stimuliranju. Ova predavanja i vježbe trebaju dati samo poticaj! Nadam se da nećete otići odavde bez osjećaja da ste primili takve impulse.

*Pitanje: Što je pojam umjetnosti koji uopće nije umjetnost? Što je bit umjetnosti i po čemu se razlikuje od znanosti o umjetnosti?*

Pitanje je postavljeno na krajnje apstraktan način i, po mom mišljenju, na krajnje neumjetnički način, iz jednostavnog razloga što se u znanosti duha ne može ispravno razumjeti odnos prema umjetnosti, i znanosti o umjetnosti koji bi predstavljao razliku.

Vidite, ako želite razumjeti kako je razumijevanje umjetničkog potaknuto znanošću duha, onda morate imati osjećaj za razliku između načina na koji neki estetičari tretiraju arhitekturu, skulpturu, glazbu i slično. Konačno,



Moriza Carriere mnogi su, ne samo u Münchenu, doživljavali kao velikog esteta, možda ne kao povjesničara umjetnosti u vašem smislu, ali to uopće nije važno, mogli bismo navesti i primjere s ovih prostora. Ali u vrijeme kada je Carriere, estetičar, živio u Münchenu. živio je i jedan slikar. Poznao sam i jednog umjetnika, a jednom prilikom kada sam išao nešto vidjeti kod njega, razgovarali smo i o Carriere-u. A onda je rekao: O da, još uvijek se dobro sjećam kako smo, dok smo bili mladi slikari, mladi jazavci, potpuno udubljeni u umjetničko, pričali o Carriere-u i nazvali ga 'gundalom oduševljenim estetskim'.

Pa, netko može imati veliko poštovanje prema apstraktnom izražavanju misli o umjetnosti; ali nakon što smo govorili o umjetničkoj koncepciji umjetnosti, koju čovjek mora osjetiti, zahtijevati da se da definicija suštine umjetnosti, smatram da je to nešto što nije sasvim u redu. Naravno, bilo bi strašno lako definirati bit umjetnosti, jer je ona doista definirana desetke puta tijekom 19. stoljeća i početkom 20. stoljeća. A ako je potrebno, može se zamisliti i što pod znanošću o umjetnosti podrazumijeva netko tko ne smatra da umjetničko shvaća kroz perspektivu znanosti duha. Ali stvar je u tome da čovjek ne staje na određenim predrasudama koje je jednom sam sebi sugerirao, već da se mora smjestiti u živo odvijanje duhovnog života i moći ići s onim što stvarno izvire iz dubina čovječanstva da danas traži da se znanost, umjetnost i religija približe, a ne da se ove tri struje duhovnog života nastave cijepati.

Naravno, danas još uvijek možemo izazvati ogorčenost ako smatramo da gledanje na umjetnost mora imati sasvim drugačiji oblik od tradicionalnog umjetničko-znanstvenog gledanja na stvari. Ali danas smo na točki gdje moramo ići naprijed u smjeru koji je ovdje naznačen. A u to spada i postavljanje pitanja poput: 'Što je bit umjetnosti? Što je ljudska priroda?'. - kojima će, po definiciji, doći kraj. Poanta je u tome da moramo sve više razumjeti što misle ljudi poput Goethea, koji u svom uvodu u teoriju boja kaže: 'Ne može se zapravo govoriti o biti svjetla; djela svjetla su boje.' A tko god dade potpuni opis događaja u boji, taj kaže nešto i o prirodi svjetla. - Dakle, tko god ulazi u činjenice bilo kojeg područja, bilo kojeg područja umjetnosti, obliku koji se približava doživljaju ovog područja umjetnosti, postupno daje svojevrsnu refleksiju o biti dotičnog umjetničkog polja. Ali uopće, nekako je nesuvislo davati definicije, postavljati pitanja: 'Što je bit čovjeka? Što je bit umjetnosti?', i slično.

Jučer smo ovdje imali tako čudan slučaj; netko je rekao: Wagner - teza, Brückner - antiteza, a znanost duha sada bi trebala biti sinteza. Da, vidite, stavljajući tako nešto na određeno mjesto, ako sam na primjer rekao nešto razumno o Wagneru, pa rekao nešto razumno o Brückneru i onda znao nešto razumno reći o nečem tradicionalnom, onda bih mogao, do određene mjere, učiniti mnoge stvari sažimajući, koristeći apstraktne, beskrvne

pojmove: teza, antiteza, sinteza. Tada bi to imalo smisla. Ali kao zasebna izjava to je nemoguće. Dakle, morate imati osjećaj za tako nešto kada je to nešto organizam.

Želim vam dati primjer iz drugog područja: Hegelove enciklopedije filozofskih znanosti. Posljednje poglavlje bavi se samom filozofijom. Da, ono što se tamo govori o samoj filozofiji, govori se o svemu što je bilo prije. Dakle, netko je upio sve što je bilo. Ovo je veličanstveno, moćan arhitektonski zaključak. Molim vas, uzmite to zadnje poglavlje za sebe, za nešto kao definiciju filozofije – to je potpuna glupost. To je onda čista glupost! To je ono što skreće pozornost na to kako moramo prijeći od pojedinačnog shvaćanja do doživljaja cjeline, kako se moramo postupno uzdići od naših usađenih zaglavljenih pojmova, od individualnih karakteristika, do shvaćanja cjeline, do preispitivanja cjeline.

I u tom smislu mislim da vodi do svojevrsnog razumijevanja ako se ono što se događa izvana prikaže kao glazbena činjenica na svom drugom polu, u unutarnjem iskustvu; a ako se tada osjeti što se događa u čovjeku, onda vjerujem da je to svakako više umjetnička koncepcija od bilo koje iz muzikologije! I želio bih dodati da, iz lako razumljivih razloga, danas ne možemo ići dovoljno daleko. Kada smo stigli toliko daleko da možemo doći do imaginacija i opisa imaginacija, tada bismo trebali biti u stanju predstaviti nešto slično onome što su Grci predstavljali kada su govorilo o Apolonovoj liri, a zapravo su mislili na ovo unutarnje ljudsko biće kao živo glazbalo koje reproducira harmonije i melodije u kozmosu. Obično nismo dovoljno daleko ni da bismo mogli osjetiti ono što su osjećali Grci kad su čuli riječ kozmos. Ova riječ nije povezivana ni s kakvom apstrakcijom modernog znanstvenika, s određenim opisom kozmosa, već s ljepotom kozmosa, s usklađenošću s harmonijama onoga u kozmosu što je zapravo povezano s ljepotom kozmosa.

Čovječanstvo je nekada polazilo od svojevrsne interakcije onoga što je danas diferencirano. Naravno, moramo biti u stanju iskusiti te diferencijacije, ali također moramo iskoristiti svaku priliku da sagledamo zajedno tu diferencijaciju, da je čujemo zajedno, da se probijemo u živu cjelinu, tako da rezultat spoznaje postane sadržaj nečega umjetničkog a ujedno i objava religioznog.

To je ono čemu opet moramo težiti. Ono što je mudrost može se pojaviti na način da se prikaže u obliku ljepote i da se otkrije u obliku religioznog impulsa. Tada ćemo doživjeti nešto što još pripada daljoj budućnosti: da i sami nalazimo određenu sintezu između oltara i laboratorijskog stola. Ako možemo stajati pred prirodom s poštovanjem s kojim bismo trebali stajati pred njom, tada znanost za nas postaje crkvena služba. A kada se mi kao ljudi potpuno prožmemo tim stvarima, onim sredstvima koja odgovaraju takvom poimanju prirode i duha i duše, tada će se sva sredstva znanosti ponovno prelići u lijepe oblike.

Danas se to još čini kao fantazija. Ali to je realnost! Jer to je nešto čemu se mora težiti i što se mora postići kako čovječanstvo ne bi sve više padalo u dekadenciju.

*Jedan sudionik pita o dubljem značenju bajke o bremenskim glazbenicima, i ima li to ikakve veze sa zajedništvom među ljudima. Spreman sam, naravno, odustati u slučaju da je dr. Steiner preumoran.*

To nije razlog, dragi moj gospodine Büttner, ali bih o tome želio reći sljedeće: jednom sam rekao nešto u Berlinu i naveo neke primjere kako se razumijevanju bajke pristupa uz pomoć znanosti duha, i zapravo sam morao dosta istraživati da bih stigao iza kulisa, jer vidite, stvarno ne želim biti jedan od onih ljudi koji žive u skladu s izrekom:

U tumačenju si svjež i vedar; jer ne  
tumačiš ispravno nego pogrešno.

To nikada nije bio moj princip, ali me je uvijek koštalo velikih muka da dođem do onoga što je ponekad potrebno, ponekad u svim mogućim područjima istraživanja, da bi bajka postala razumljiva. I zato moram reći: čak i da sam umorniji nego danas, bilo bi mi najveće zadovoljstvo da vas mogu razveseliti interpretacijom, objašnjenjem bajke o bremenskim glazbenicima. Ali nikad se nisam time bavio, pa ne znam što bi o tome rekao. I zato vas molim da pričekate dok se ne ukaže prilika u ovom ili sljedećem životu, dok se stvar ne istraži.

*Pitanje: kako znanost duha gleda na fenomen instinktivnog, apsolutnog sluha?*

*Gospođa Steiner nam je uvelike olakšala doživjeti duhovnu vitalnost svojom deklamacijom. Ponukana time, htjela bih pitati kako treba postupiti kada se proučava pjesmu? Uvjeravam vas da u novom načinu bavljenja umjetnošću koji nam se preporučuje, za utemeljenje nove umjetnosti pjevanja, naprimjer, zaista nema pedagoga za osposobljavanje za novu umjetnost pjevanja. Također želim pitati može li žena u ovom slučaju biti učiteljica?*

Čini se da danas nema ničeg posebno homeopatskog u postavljanju pitanja! Prije svega, da, zar ne postoji mnogo više za spajanje ili povezivanje, nego u bilo kojoj drugoj ljudskoj aktivnosti. Može se pretpostaviti, iako to ovdje mogu izraziti samo s oprezom, jer je to pitanje kojim se još nisam bavio pravim istraživanjem, ali se može pretpostaviti da se ta instinktivna prisutnost apsolutne tonske svijesti kod jednog broja ljudi – mislim da je to manje ljudi nego se obično misli – temelji na nekoj posebnosti eterskog ili astralnog tijela, koja se onda naknadno izražava u fizičkom tijelu. Ali bilo bi potrebno napraviti vrlo konkretna istraživanja. Samo mi je vrlo vjerojatno da je ova apsolutna tonska svijest posljedica činjenice da su tri polukružna kanala također u ovom slučaju vrlo specifične prirode. Dakle, vjerojatno – ali

kao što sam rekao, želio bih se izraziti vrlo oprezno – ovaj organ, koji ima mnoge funkcije, uključujući kao organ ravnoteže, za neke ravnotežne odnose, da ovaj organ vjerojatno također ima veze s apsolutnom tonskom svijesti.

Sada za ono što je rečeno u vezi s deklamacijom gospođe Steiner. Uvjeravam vas da je pitanje postavljeno, ali ne baš na način da možete saznati što onaj koji pita zapravo želi kada pita: što treba poučavati u pjevanju, kako to poučavati, da se što prije postigne ono što se može zamisliti kao dobra umjetnost pjevanja u duhovno-znanstvenom smislu? - Da, moram reći da osjećam da je u ovo pitanje umiješano dosta filistarskog. Jer, zar ne, treba biti ozbiljan u vezi s činjenicom da znanost duha ima određeni utjecaj na ljude, da ima određeni učinak i da se ljudi ne preoblikuju kroz znanost duha – oni se ne obrađuju izvana – nego da su u stanju u sebi izvući određene sile koje su do sada bile latentne u evoluciji i kroz njih otkriti dublju ljudsku prirodu.

Na taj se način dalje razvijaju najrazličitije grane ljudskog duhovnog života. A među mnogim stvarima koje bi se, naravno, mogle detaljno reći o takvom pitanju, postoji nešto što se može reći istaknuvši da se, prije svega, mora odmaknuti od govora o svim brojnim metodama poučavanja pjevanja. Uopće to ne volim govoriti, jer su lokaliteti na kojima se izliježu te metode toliko užasno pretrpani da ne znaš na što ćeš naletjeti kada iznosiš svoje mišljenje o metodama podučavanja pjevanja! Ne želim ulaziti u sve to, ali želim vam skrenuti pozornost na jednu stvar.

Mislim da treba početi shvaćati što znači ne raditi po metodi, a ne pitati se: kako se to i to mora posložiti, kako se mora rasporediti dah, kako se moraju izvršiti mnoge pripreme prije nego što čovjek uopće može išta pjevati? - Većina metoda danas su zapravo metode pripreme, metode stava, metode disanja i tako dalje. Sve ovo morate zanemariti, što se zapravo svodi na tretiranje ljudskog organizma pomalo kao stroja, kao podmazivanje na pravi način, dovodenje kotača na pravu osovinu i slično. To je malo pretjerivanje, naravno, ali vidite na što mislim. Umjesto toga, treba uvidjeti da posebno na satu likovne kulture, mnogo ovisi o osobnom, neodređenom odnosu između učitelja i učenika, te treba znati povezati pojam s onim što zapravo znači podići svijest iz grkljana i iz svega što stvara ton, i više, mogu reći svjesno s okolnim zrakom, pjevati više s okolinom grkljana nego sa samim grkljanom. Znam da mnogi ljudi danas još ne mogu na ovaj način povezati pojam s onim što je rečeno, ali te pojmove treba usvojiti. Morate više cijeniti kako to nastaje, što doživljavate kad slušate, pjevajući ali slušajući, učenjem slušanja sebe, ali na način da se nešto ne radi dok se sluša, kao da se hoda i stalno gazi na prste; to bi naravno opet poremetilo pjevanje. Ako netko počne živjeti manje u fiziološkom, a više u umjetničkom kao takvom, i

ako se pouka također više odvija u intervenciji umjetničkog, tada će se stići na put na koji bi postavljajući pitanja možda želio biti upućen.

No, vjerujem da će takva pedagogija, kakvu nježujemo kroz Waldorfsku školu, postupno postići uspjeh na satu likovne kulture, pa i na satu pjevanja, ako nam se za to daju vanjska sredstva.

Ono što je gospodin Baumann jučer mislio u odnosu na Waldorfsku školu prisutno je i u euritmiji i u pjevanju, glazbi. Ako glazba i pjevanje ne idu onako kako bi trebali po njegovom idealu, to doista nije zasluga naše pedagogije, nimalo naše pedagogije, barem ne pedagogije naših pedagoga, nego ostalih preduvjeta, dovoljno velike prostorije u koje se mogu smjestiti i pristojni glazbeni instrumenti te dobro prozračene prostorije za euritmiju i slično. I vjerujem da bi se ono što se već danas moglo postići u Waldorfskoj školi, također u području nastave glazbe i euritmije, moglo pokazati sasvim drugačije kad bismo morali računati na pedagogiju naših pedagoga, a ne na pedagogiju drugih stvari koje su potrebne za osnivanje škole.

Pitali su me danas – ne znam je li gospodin tu – s osjećajem da treba osnivati škole i na drugim mjestima. Rekao sam da se mora početi ispočetka. Ako imate novca, razgovarat ćemo dalje!

Pa, možda je to nešto što pogađa cilj. Ili ste mislili drugačije? Ne bih vam ni na koji način želio pripisati gospodine Baumann, da ništa drugo nemate na umu.

*Paul Baumann: Sad pitanje o muškim glasovima.*

Dr. Steiner: možda bi bilo razočarenje kada bih to ostavio potpuno nerazmotreno: može li žena biti pedagog i za muški glas? Već sam rekao da je bitno ono što je osobno nevažno, to bih naravno proširilo odgovor na ovo pitanje, a svakako vjerujem da bi u određenim okolnostima to mogao biti čak i vrlo povoljan odnos, da bi čak i muškarac mogao naučiti puno više nego da ga je podučio muškarac – pogotovo ako je dama lijepa ili na neki drugi način besprijeborna!

## ODGOVORI NA PITANJA I ZAVRŠNE RIJEČI

Prva završna riječ, Dornach, 20 prosinca 1920

(Na temelju predavanja profesora Franza Thomastika o nekim akustičkim problemima.)

Ako i sam tome dodam samo nekoliko komentara, to je da ukažem u smjeru da se o toj stvari uopće ne treba raspravljati, nego da se posao treba nastaviti. Čak mislim da govorim u točnom smislu u kojem dr. Thomastik to sam misli. Iznimno je važno, za provedbu ideja koje su ovdje iznesene, stvarno doći do načela prema kojima se moraju koristiti materijali za instrumente.

Sada stoji određena poteškoća, jer ti materijali koje koristimo za glazbene instrumente su po svom nastanku takvi da predstavljaju nešto sporedno. Mora nam biti jasna činjenica da zapravo ne percipiramo pravi zvuk. Na jednom od zadnjih predavanja – mislim da ste bili – rekao sam: mi zapravo percipiramo zvuk kako se izražava, kako se manifestira u zraku. A zrak kao takav nije najprikladniji medij za zvuk među zemaljskim elementima. Zvuk bi zapravo bio adekvatno percipiran samo u vlastitom eteru. Ali među zemaljskim elementima trebalo bi se naviknuti opažati zvuk u njegovoj vlastitoj biti, ako je moguće u vodi ili u tekućem, vlažnom zraku; jer je on tu stvarno unutra.

Ne spominjem ovo da bih zatomio znatiželju – stvarnost je ponekad mnogo više znatiželjna nego što se misli – već to spominjem zato što drvo od kojeg gradimo svoje instrumente, a koje, zar ne, dolazi od biljaka, jer one doista potječu od glinenog elementa vlage, kako iz zemlje iz koje raste korijenje, tako i vlage iz zraka. I u određenom se smislu po vanjskoj konfiguraciji stabla, recimo, može zaključiti je li drvo pogodno za niski ili viši ton. Uvijek će to biti drvo koje pripada stablu koje ima više nazubljenih listova, drvo za viši ton koje ima takve listove [crtanje]. Jer stablo je napravljeno od gline; ono samo proizvodi tonove. I iz toga će proizaći princip, koji još nisam imao prilike razraditi, a što ćete, međutim, zasigurno razumjeti ako dalje pratimo zanimljivo izlaganje dr. Thomastika. Mnogo toga će proizaći, također u duhovno-znanstvenom smislu, iz stvari koje su ovdje dane na zaista vrlo inteligentan način.



Dakle, moramo reći da je poanta proučavati stablo od točke njegovog nastanka i proučavati strukturu drva, koja se u biti temelji na tome što vođeni element, vlažni element, sadrži stvarni nosač zvuka. Naprimjer, jedan od načina da se to učini na čisto vanjski način je proučavanje upijanja vlage dotičnog drva. Jedno drvo upija više vode, drugo manje. Nešto bi iz toga proizašlo; ali to bi ipak bila vrlo gruba obrada.

Želio bih istaknuti još jednu stvar. Iznimno je zanimljivo kako je dr. Thomastik donekle razvio idealnu arhitekturu za slušanje glazbe. A to je također nešto čemu se može dalje težiti. Želim vam samo skrenuti pozornost na jednu stvar. Stvarnost je zapravo izuzetno komplicirana stvar i iznimno je teško, mogao bih reći, konstruirati stvarnost, takoreći, samo iz jednog kuta svijeta. Recimo da možete pitati, naprimjer: zašto su naši stupovi u zgradi izrađeni od različitih vrsta drva? I možete povezati ove vrste drva s vrstama drva od kojih se instrumenti trebaju izraditi. To bi bilo pogrešno, jer to nije zadaća ovih vrsta drva; svrha ovih vrsta drva je nešto drugo, o čemu ću ubrzo govoriti nakon što kažem još nešto drugo.

Vidite, može se na savršeno idealan način zamisliti kako bi se trebalo graditi ako se želi čuti idealan zvuk. Ipak, treba uzeti u obzir sljedeće: čak i ako kopirate prostoriju, naprimjer koncertnu dvoranu, koja je negdje smještena i ima dobru akustiku, i stavite je na drugo mjesto, akustika će možda potpuno izostati. To će ostati tako. Ali mogao bi se zamisliti idealan prostor izgrađen u potpunosti na principima akustike.

Sada, gospodin doktor Thomastik je objasnio nešto iznimno važno, a to je da se čovjek osjeća neugodno kada sjedi u koncertnoj dvorani, a orkestar je ispred njega. Basist se užasno znoji, muči se, a sve to treba gledati, vidjeti različite zakrivljenosti udova i slično. Potpuno ste poremećeni u vašoj predanosti zvuku onim što je vizualno ispred vas, a djeluju i arhitektonske proporcije i tako dalje.

Ali zamislimo prostoriju koja je izgrađena s akustičkog stajališta, čak i ne s akustičkog, nego čak i potpuno glazbenog kuta. Da, takav se prostor ne može zaštititi od činjenice da kad sjedimo unutra, da ga i vidimo iznutra. Moramo gledati i na to. Ako u isto vrijeme ne postavimo princip da je prostor zamračen u trenutku kada počinje glazba, onda ne možemo samo slušati – jer imamo i oči. Ne možemo graditi samo s akustičke točke gledišta, osim toga, morali bismo i uživati u njemu prije nego počne glazba; inače bismo trebali ući u mrak. Takve prostorije koje su izgrađene isključivo po akustičnim principima, ne bi bilo ugodnije gledati od orkestra!

Stoga je potrebno da se stvarnost ne konstruira samo iz jednog kuta, već da se ima smisla konstruirati stvarnost iz različitih kutova. A vidite, za akustiku je potrebno sagledati i osjetiti mnogo širi raspon čimbenika da bi se takve stvari ostvarile, pri čemu u prostoriji koja bi trebala istovremeno biti i

lijepa, zvuk se ipak može čuti na odgovarajući način, jer ga zid na koji pada uvijek ne odbacuje, nego ga i upija. Uvijek prodire u nekoj mjeri i tek tada se reflektira. Prisutan je osjet materijala kada čujete zvuk u određenoj prostoriji čiji su zidovi izrađeni od određenog materijala. I tako, da bi se sagledale mogućnosti promišljanja, treba različite stvari promatrati zajedno. I sedam različitih vrsta drva za stupove odabrano je iz ove perspektive. Oni su zapravo tu da služe akustici, to jest akustici koja se proizvodi refleksijom.

Tu su i neke druge stvari. Primjerice, dvostruka kupola u zgradi tamo, koja daje osnovu za rezoniranje, dizajnirana je prema takvim kriterijima.

Pa, zar ne, u obzir dolaze i druge stvari, naravno, prije svega ne može se uvijek doći do mjesta gdje se akustika može najlakše postići. Puno se može dobiti intuitivnim gledanjem.

Stvar s orguljama spuštenim na nivo zemlje, također je genijalna stvar! Ali to bi opet predstavljalo određenu poteškoću, jer bi ta relativna neutralnost cijevi prema vanjskom zraku prestala u trenutku kada bismo stvarno trebali orgulje spustiti u zemlju. Zimi bi zvučale sasvim drugačije nego ljeti; stoga bi se zimi trebale ugađati sasvim drugačije nego ljeti. Prije svega, zima i ljeto bi se intenzivno osjetili. A ima još mnogo stvari koje treba uzeti u obzir. Tako se javlja niz iznimno teških problema koji se ne mogu riješiti samo iz akustike, pa ni iz glazbenog kuta.

Izuzetno zanimljivu primjedbu dao je gospodin doktor Thomastik. To je da je Beč zapravo bio mjesto okupljanja velikih glazbenika i da su ti glazbenici ostali u Beču, iako im tamo zaista nisu napravili krevet od ruža! Reći ću vam jednu jednostavnu stvar iz koje se vidi da bi Beč trebao biti pravo okupljalište određenih ljudi. Geološke uvjete u Europi možete proučavati obilazeći velika područja – pa naravno, to treba uzeti *cum grano salis*, ali to je vrlo malo *zmo*: Bečki bazen, jednostavno tlo na kojem se nazali Beč i okolno područje, sadrži toliko od svih geoloških uvjeta da se u Bečkom bazenu može proučavati gotovo cijela europska geologija. Pa, ako imate predodžbu što to znači, koliko je sve intimno povezano s tlom, ako uzmete u obzir što to zapravo znači da u Beču zapravo postoji kompendij cjelokupnih europskih uvjeta tla, a ako to povežete s činjenicom da su supstance kao takve, međusobni odnosi supstanci, glazbena ljestvica – nije li točno, ekvivalenti kemijske težine su zapravo tonski odnosi [praznina u zapisu] – ako uzmete u obzir sve to, vidjeti ćete da se u nutrini, izvan kozmičkih uvjeta, doista nalazimo pravu stvar, kada kažemo da Beč ima takav mentalni i duhovni milje u koji se posebno glazbeni geniji moraju smjestiti, i osjećati velike simpatije prema gradu.

Zanimljiva je i opaska da je Graz neglazbeni grad. Pa mislim da samo treba prijeći preko Murbrücke i poslušati nesimpatičan žamor Mure, za razliku od drugih rijeka, i vidjeti ćete da se priroda tamo, kada Mura teče,



ponaša na glazbeno izuzetno uvredljiv način. Zar nije tako? - Izrazito je nesimpatična dok žubori! Ali to je također zbog vrlo posebne konfiguracije tamo. Koliko je to glazbenije kad se, recimo, putuje prema Beču sjeverozapadnom prugom! Cijela tekstura tla je glazbena. Planine i sve ostalo je glazbeno posloženo. Neki će možda voljeti Graz, ali cijeli alpski svijet, uključujući prirodu tla, tu je smješten na neglazbeni način.

Dakle, ako idete dalje od čisto glazbenog, onda se pojavljuju neizmjereno dalekosežni problemi. A to bih volio istaknuti kao posebno povoljan rezultat za vrlo vrijednu prezentaciju gospodina doktora Thomastika. kako bi vas potaknuo na što više ovakvih pitanja, dragi moji prijatelji.

Također bih želio posebno istaknuti da je izuzetno značajno da su glazbeni instrumenti još uvijek proizašli iz tradicije četvrtog post- atlantskog razdoblja. A kako smo u petoj post- atlantskog epohi, glazbeni instrumenti padaju u dekadenciju. To je povezano s cijelim razvojem pete post- atlantske epohe. U osnovi, ovo peto post- atlantsko razdoblje zapravo je neglazbeno. Ono intelektualno i teorijsko, koje se posebno pojavilo u 19. stoljeću, nešto je posve neglazbeno. I to ima veze s cijelom unutarnjom posebnosću pete post- atlantske epohe da su glazbeni instrumenti postali dekadentni. I naravno da ih nije lako vratiti na prijašnje visine. Jer – doktor Thomastik će se vjerojatno složiti sa mnom – ako bi se pojavio zahtjev da mu graditelj orgulja napravi danas takve orgulje kakav je njegov ideal, vjerojatno bi trebalo pričekati do sljedeće inkarnacije. Ne vjerujem da graditelj orgulja danas gradi takve stvari kao što je navedeno u njegovim zanimljivim objašnjenjima. Iako je vrlo lijepa usporedba koju je napravio doktor Thomastik: da ako proizvodnju glazbenih instrumenata date u ruke proizvođača, to je kao da u ruke proizvođača stavite boje prilikom slikanja. Ali to je ideal današnjih slikara; svoje bolje dobivaju od proizvođača i više ne prave svoje boje. Postaju sve više ovisni o proizvođačima boja, kao što su glazbenici ovisni o graditeljima orgulja, violina i tako dalje.

Pa, upravo s gledišta duhovno-znanstvenog razvoja, od posebne je važnosti da dođe do takvih pothvata, kao što je slučaj s onom novo-konstruiranom violinom. Tako se u potpunosti postavlja pitanje glazbenih instrumenata. To zapravo služi onoj struji koju definitivno tražimo s naše točke gledišta: borba protiv pojave dekadencije koja je toliko značajna na svim područjima. I s ove točke gledišta, ovakvim radu bih poželio zaista veliki uspjeh. Jer taj bi uspjeh bio posve u smjeru kojim inače moramo ići u našim duhovno-znanstvenim nastojanjima.

Ovo je samo nekoliko komentara na zanimljivo predavanje.

## ODGOVORI NA PITANJA I ZAVRŠNE RIJEČI

Druga završna riječ, Dornach, 7 veljače 1921

(Na temelju predavanja Leopolda van der Pals.)

Želio bih dodati samo jednu stvar: gospodin van der Pals je s pravom istaknuo da u nečemu poput kineske legende o 'mjesečevoj violini' nedostaje ljudsko biće. I mislim da je mislio, zar ne, da je to nešto posebno upečatljivo, da je ljudsko biće izbačeno iz kozmosa u glazbenom smislu. - To je povezano s unutarnjim značenjem koje takva legenda ima u orijentalnoj književnosti, uključujući i kinesku književnost. Čovjek je u izvjesnom smislu već dio toga: uvijek se misli na duboko osjećajno, moglo bi se reći za starija vremena instinktivno vidovito poznato zajedništvo čovjeka s cijelim kozmosom.

Tako upravo kod Kineza postoji duboka svijest o povezanosti između ljudske glave i gornjih sfera, između ljudskog ritmičkog sustava, sustava pluća i srca, i onoga što je zemlja, u čemu ljudsko biće sudjeluje disanjem, u tome što je kroz sam dah njegov ritmički sustav u pokretu. A onda dolazi red na ljudsko biće u cjelini, koji osjeća da predstavlja nešto novo unutar zemaljske evolucije, da se zapravo ne može izravno povezati ni s čim kozmičkim, kao što to može njegova glava ili njegovi organi grudi, već odnos cjelokupnog ljudskog bića prema kozmosu ostaje nešto neodređeno.

Ali ono što u čovjeku ostaje neodređeno zvalo se Mjesec u njemu. I postojala je duboka, čak i instinktivna, svijest da je ono što je, da tako kažem, treći član tripartitnog ljudskog bića poput Mjeseca. To je i osnova svih duhovno-znanstvenih shvaćanja čovjeka. [vidi crtež, Mjesec]



Sada se od ovog lunarnog elementa razlikuje ono što u određenoj mjeri proizlazi iz cijelog ritmičkog sustava, koji u određenoj mjeri lebdi na ritmičkom sustavu, predstavlja rezultat ritmičkog sustava. To je onda element Sunca [vidi crtež, Sunce]. To bi se onda moralo naći uglavnom koncentrirano u srcu čovjeka.

Ova dva člana čovjeka su, takoreći, isturena u ljudskoj prirodi. Sunčano još nije potpuno razvijeno, nalik Suncu ne u smislu starog planeta, kao u mojim 'Osnovama tajne znanosti', već sadašnjeg Sunca koje sija na nebu.

Zatim u čovjeku postoji ono što se temelji na ritmičkom sustavu: struktura njegovog živčanog sustava koja je povezana s drugim planetima. Tako da netko ima naprimjer: na samom vrhu glave, u odnosu na cjelokupni živčani sustav, središnji živčani sustav, Saturn [vidi crtež], ono što više leži prema osjetilnim organima, prema očima: Jupiter, ono što je u osnovi organa govora, organi pjevanja: Mars, ono što vodi do simpatičkog živčanog sustava: Venera i Merkur. Dakle cijela priroda ljudskog bića kakva je došla s Mjeseca bila bi ono što je u osnovi. I trebali bismo razlikovati pet povezujućih linija koje sežu do pet planeta:

Saturn  
 Jupiter  
 Mars  
 ☉  
 Venus  
 Merkur  
 ☾

Na taj način bi se unutrašnjost ljudskog bića organizirala u smislu idealnog glazbenog instrumenta koji je vrlo stvaran u čovjeku.

Ovaj bi glazbeni instrument bio izgrađen, takoreći, nad mjesečevom prirodom čovjeka. I kao što znate, u svim starijim gledanjima čovjek je predstavljen pod slikom stabla ili biljke. Treba samo misliti na svjetski pepeo. Ovo gledište seže vrlo daleko u prošlost. Dakle, trebate samo zamisliti: pet zvijezda, Saturn, Jupiter, Mars, Venera i Merkur, spuštaju se na ljudsko stablo i na njemu razvlače liru tako da postaje glazbeni instrument. Ugađač ovog instrumenta lebdi nad svime, spuštajući se iz duhovnog kozmosa: ptica feniks, besmrtna ljudska duša.

Doista, postoji duboko značenje u ovoj kineskoj legendi. A čovjeka nema iz razloga što je on sama glazba, jer legenda ne govori o onome što je glavno. Ona govori o tome što čini taj cijeli glazbeni instrument. Na neki način to je kao da netko pravi violinu, a priča o drvu, gudačima, pragu, ali ne govori o violini. Dakle, ova kineska legenda ne govori ni o čemu drugom nego o čovjeku, nastanku ovih pet zvijezda, o besmrtnoj duši; ali upravo zato jer cjelina koja se ovako sastavlja teži ljudskom biću, ljudsko biće ostaje podalje. To je ta duboka svijest o povezanosti stvarne glazbe i ljudske prirode kojoj je u osnovi.

Zato je gospodin van der Pals sasvim ispravno rekao: ako tražite porijeklo melodije, potpuno ste zalutali ako ga tražite u sadašnjem vremenu. - Svatko tko to traži zapravo bi morao ići sve više natrag u svetim spisima i nikada ne bi došao do kraja istraživanja, jer melodije su zapravo nešto što pripada cjelokupnom ljudskom razvoju.

Doista bi trebali reći: ne samo da proizlazi iz stvarno dubokog osjećaja da je netko poput Nietzschea napisao prvo djelo: '*Rođenje tragedije iz duha glazbe*' već – čak i ako je ono što je gospodin van der Pals rekao potpuno točno, da je glazbena umjetnost, kakvu sada razumijemo, zapravo procvjetala tek kad je završio Srednji vijek – muzikalnost kao takva seže vrlo duboko u podrijetlo čovjeka. I zapravo bi se moglo ući u nešto na tu temu: podrijetlo cjelokupnog ljudskog duhovnog života iz glazbenog elementa. - Jer tko ima osjećaj, pravi osjećaj za malo dijete, uvijek želi reći: malo dijete se zapravo rađa kao glazbalo. A dječja se muzikalnost temelji na toj iskonskoj povezanosti, posebice melodijskog elementa i čovjeka.

Ali, kao što sam rekao, detaljno objašnjavanje tih stvari odvelo bi nas predaleko. Samo sam to htio istaknuti. I izraz 'mjesečeva violina' također je dobro utemeljen, jer se upravo na lunarnu prirodu ljudskog bića poziva kada se govori o izgradnji mjesečeve violine.

## ČOVJEKOVO IZRAŽAVANJE ZVUKOM I RIJEČJU

## ČOVJEKOVO IZRAŽAVANJE ZVUKOM I RIJEČJU

Predavanje, Dornach, 2. prosinca 1922

U raspravama koje smo vodili u posljednje vrijeme, istaknuo sam kako su ljudske aktivnosti koje se događaju u ranom djetinjstvu, kako su transformacije aktivnosti koje pripadaju periodu između smrti i novog rođenja, koje su dakle ostvarene u pred-zemaljskoj egzistenciji. Vidimo kako se dijete, nakon rođenja još nije u potpunosti prilagodilo zemaljskoj težini, zemaljskoj ravnoteži, postupno se stvarno prilagođava toj ravnoteži, dok uči stajati i hodati. Ova prilagodba tijela na ravnotežu u zemaljskoj egzistenciji nešto je što čovjek stječe tek tijekom zemaljskog postojanja. Znamo da je fizički oblik čovjeka rezultat velike duhovne aktivnosti koju čovjek provodi u zajedništvu s bićima viših svjetova između smrti i novog rođenja. Ali ono što ljudsko biće stvara, i što je u određenoj mjeri duhovna klica njegovog budućeg fizičkog zemaljskog organizma, nije osmišljeno da već sadrži sposobnost uspravnog hoda. To se u ljudsko biće ugrađuje tek kada se, nakon što se rodi, prilagodi ravnoteži, odnosima snaga zemaljskog postojanja. Jer u pred-zemaljskom postojanju, orijentacija ne znači ono što znači ovdje na Zemlji kada hodate i stojite, već tamo orijentacija znači odnos koji čovjek ima prema bićima anđela, arhanđela, to jest prema bićima viših hijerarhija, uvijek osjećajući da ga jedno biće više privlači, a drugo manje. To je stanje ravnoteže u duhovnim svjetovima. Na neki način, čovjek to gubi kada se spusti na Zemlju. U tijelu svoje majke on zapravo nije ni u ravnotežnim uvjetima svog duhovnog života niti u ravnotežnim uvjetima svog života na Zemlji. Prve je napustio, a u druge još nije ušao.

Isto je i s jezikom. Jezik kojim govorimo ovdje na Zemlji savršeno je prilagođen zemaljskim uvjetima. Jer ovaj jezik je izraz naših zemaljskih misli. Ove zemaljske misli sadrže zemaljsko shvaćanje, zemaljsko znanje. Tijekom zemaljske egzistencije jezik je tome prilagođen. Kao što sam već istaknuo, u pred-zemaljskom postojanju čovjek ima jezik koji zapravo ne ide iznutra prema van, koji primarno ne slijedi izdisaj, već koji slijedi duhovni udah, nadahnuće, što je ono što se u pred-zemaljskom postojanju može opisati kao da odgovara udisanju. To je život sa svjetskim Logosom. Tamo živi unutar Riječi, unutar svjetskog jezika, od kojeg su sve stvari svijeta napravljene.

To također gubimo, ovaj život u jeziku svijeta, kada se spustimo na Zemlju i ovdje stječemo ono što u početku služi za izražavanje naših misli, zemaljskih misli i za ljudsko razumijevanje, to jest za razumijevanje među ljudima koji žive na Zemlji. A tako je i s mislima koje imamo ovdje, s mišljenjem. Mišljenje je prilagođeno zemaljskim uvjetima. U pred-zemaljskom postojanju to je život u tkanju misli svijeta.

Ako prvo pogledamo srednjeg člana, ljudski govor, možemo reći: bitan dio zemaljske kulture, zemaljske civilizacije, leži u govoru. Govoreći, ljudi se povezuju ovdje na Zemlji, pronalaze most jedan do drugog. Duša se povezuje s dušom. Osjećamo da u govoru imamo nešto bitno ovdje na Zemlji, a to je i zemaljski odraz života u Logosu, u kozmičkoj Riječi. Stoga je posebno zanimljivo shvatiti vezu između onoga što čovjek nastoji steći kao svoj jezik ovdje na Zemlji i metamorfozu koju ovaj jezik ima tamo u pred-zemaljskom postojanju. A ako pogledate taj odnos, vođeni ste do unutarnje organizacije ljudskog bića iz samog elementa fonetike i tona.

I u ovom trenutku lijepo se uklapa da mogu, našim kozmološkim razmatranjima, koja se odvijaju već tjednima, dodati poglavlje o čovjekovom izražavanju kroz zvuk i riječ. Velika nam je radost ovih dana čuti tako izvrsnu glazbenu, pjevačku izvedbu ovdje u našem Goetheanumu. I zato, dopustite mi danas, da tako kažem, kao izraz unutarnjeg zadovoljstva ovim nama tako ugodnim događajem, da progovorim malo o povezanosti tonskog i fonetskog izraza ljudi ovdje na Zemlji, i životu ljudi koji odgovara tonu i zvuku tamo u duhovnom.

Ako promatramo ljudsku organizaciju kako stoji pred nama ovdje na Zemlji, onda je ona skroz naskroz izraz duhovnog. Ovdje je sve, ne samo ono što čovjek nosi u sebi, nego i ono što ga okružuje u vanjskoj prirodi, slika duhovnog. Kada se čovjek izražava jezikom, kada se čovjek izražava pjevanjem, on iskazuje cijeli svoj organizam kao otkrivenje prema van, tijelom, dušom i duhom, a i prema sebi, iznutra. Čovjek je u određenoj mjeri potpuno sadržan u onome što otkriva u zvuku i u tonskom. U kojoj mjeri je to sadržano postaje očito tek kada se točnije, detaljnije razumije što je čovjek kad govori ili pjeva.

Počnimo s jezikom. Tijekom povijesnog razvoja čovječanstva, jezik je zapravo nastao iz izvornog oblika pjevanja. Što se više vraćamo u pretpovijesno doba, govor postaje sličniji recitalu i konačno pjevanju. I u vrlo stara vremena ljudske evolucije na Zemlji, objava ljudskog bića u smislu zvuka i tonaliteta nije se razlikovala od pjevanja i govora, to je oboje bilo jedno. Ono na što se često upućuje kao na iskonski jezik zapravo je takvo da bi se moglo reći i: ovaj ljudski iskonski jezik je iskonsko pjevanje. Ako pogledamo jezik u njegovom sadašnjem stanju, gdje se već jako udaljio od čisto vokalnog elementa i uronio u prozni element i intelektualni element, tada u suštini imamo dva elementa u jeziku: suglasnički i samoglasnički element. Sve što iznosimo u jeziku sastoji se od suglasničkog i samoglasničkog elementa. Suglasnički element zapravo u potpunosti počiva na našoj finijoj tjelesnoj strukturi. Kada kažemo B ili P ili L ili M, to je zato jer nešto u našem tijelu ima određeni oblik. Nije uvijek slučaj da kada se govori o tim oblicima da treba govoriti samo o govornom ili pjevačkom aparatu. To je samo najistaknutije. Jer kada čovjek proizvede ton ili zvuk,

zapravo je uključen cijeli njegov organizam, a ono što se događa u organima pjevanja ili govora samo je konačni vrhunac onoga što se događa u cijelom ljudskom biću. Da bi se naš ljudski organizam zapravo mogao shvatiti u svom obliku na način da se kaže: svi suglasnici koje čovjek ima zapravo su uvijek varijante dvanaest primarnih suglasnika. U finskom ćete, naprimjer, pronaći ovih dvanaest primarnih suglasnika gotovo u potpunosti sačuvanih: jedanaest je sasvim jasnih, samo je dvanaesti postao pomalo nerazgovijetan, ali je također jasno prisutan u ..., [praznina u tekstu]. Ovih dvanaest primarnih suglasnika, ako ih pravilno shvatite – svaki od njih možete istovremeno predstaviti oblikom – ako ih spojite, oni zapravo predstavljaju cijeli plastični oblik ljudskog organizma. Tako da se onda može reći, bez da se govori slikovito, da je ljudski organizam plastično izražen s dvanaest primarnih suglasnika.

Dakle, što je zapravo ovaj ljudski organizam? S ove točke gledišta, sa stajališta muzikalnosti, ljudski organizam je zapravo glazbeni instrument. Da, možete u osnovi razumjeti vanjske glazbene instrumente gledajući kroz njihove oblike, bilo da na kraju uzmete violinu ili neki drugi instrument, nekako suglasnički, gledajući ih kao izgrađene od suglasnika, da tako kažem. Kada govorite o suglasnicima, zapravo uvijek imate nešto što vas podsjeća na glazbene instrumente. A ukupnost, sklad svega suglasničkog zapravo predstavlja skulpturu ljudskog organizma.

A samoglasnik – to je duša koja svira na ovom glazbenom instrumentu. Dakle, ako pratite suglasnike i samoglasnike u jeziku, zapravo imate samoizražavanje ljudskog bića u svakom jezičnom i tonskom iskazu. Ljudska duša svira u samoglasnicima na suglasnicima instrumenta ljudskog tijela.

Ako pogledamo naš jezik, koji je dio današnje civilizacije i kulture, onda naša duša kada izgovara, u velikoj mjeri koristi mozak, glavu- nervni sustav. To nije bio slučaj u istoj mjeri u ranijim razdobljima ljudske evolucije. Dopustite mi da vam skiciram na ploči što se događa. To je sasvim shematski.



Pretpostavimo da smo na ovaj način izgradili glavu- nervni sustav organizma [crveno]. Dakle, crvene linije bi predstavljale sile koje idu duž



nervnih niti glave. Ali to je samo vrlo jednostran pogled na stvar. U tu aktivnost ulazi još jedna aktivnost koju razvijaju nervne niti. To se događa jer udišemo zrak. Taj zrak koji udišemo – opet nacrtano shematski – prolazi kroz kanal leđne moždine [žuto] upravo ovdje, i nalet disanja kuca zajedno s pokretima koji se izvode duž nervnih niti. Tako da se u vašoj glavi mlaz daha koji je gurnut kroz kanal kralježnice do glave, susreće s onim što tamo rade nervi. Nemamo odvojenu nervnu aktivnost i osvojenu aktivnost disanja, već u glavi imamo rezonancu disanja i nervne aktivnosti. Današnji čovjek, koji je postao prozaičan u svakodnevnom životu, ovdje više pridaje važnosti crvenim silama [vidi sliku]; više koristi svoj nervni sustav kada govori. On 'inervira' – kako bi se moglo reći – inervira [*mislim da je najbolje shvatiti kao 'prožima nervima', nap. pr.] instrument koji oblikuje tokove samoglasnika u suglasnike. To nije bio slučaj u ranijim razdobljima ljudske evolucije. Tada čovjek nije živio toliko u svom nervnom sustavu, tada je živio u dišnom sustavu; stoga je izvorni jezik bio više raspjevan.*



Kad danas pjevamo, ono što zapravo radimo dok govorimo, uz pomoć 'inervacije' nervnog sustava, vraća se u tok disanja i mi svjesno aktiviramo ovaj drugi tok, tok disanja. To je nastavak disanja u glavi, koji se izravno pokreće kada je proizvodnja tona popraćena dodavanjem samoglasnika, kao kod pjevanja; ali ne napušta dah. Dakle, to je povratak jezika koji je postao prozaičan, onom poetskom, umjetničkom procesu ritmičkog disanja.

Pjesnik i dalje nastoji imati ritam disanja u načinu na koji oblikuje jezik svojih pjesama. Svatko tko sklada za pjevanje, sve vraća na disanje, uključujući i disanje glave. Tako bismo mogli reći: ono što čovjek mora proći ovdje na Zemlji, gdje svoj govor prilagođava zemaljskim uvjetima, na određeni način se preokreće kada s govora prijeđemo na pjevanje. Pjesma je, ovozemaljskim sredstvima, pravi podsjetnik na ono što se proživljavalo u pred-zemaljskoj egzistenciji. Zato što smo svojim ritmičkim sustavom puno bliži duhovnom svijetu nego svojim sustavom mišljenja. A misaoni sustav tako utječe na jezik da je postao prozaičan.

Kada izgovorimo samoglasnik, zapravo guramo ono što živi u duši u tijelo, koje samo instrumentu dodaje suglasnike. Sigurno ćete imati osjećaj da u svakom samoglasniku postoji nešto neposredno duhovno živo, i da se može koristiti samo po sebi; ali suglasnik neprestano žudi za samoglasnikom. Plastični instrument tijela je zapravo mrtav, osim ako ga samoglasnik, duša ne dotakne.

To vidite u detaljima; naprimjer, u određenim srednjoeuropskim dijalektima uzmute riječ 'mir' u 'es geht mir gut', dakle 'mir'. Kad sam bio mali, nisam mogao zamisliti da se ta riječ tako piše; uvijek sam to pisao: 'mia'; jer u 'r' izravno leži čežnja za 'a'. Kad ljudski organizam shvatimo kao sklad suglasnika, svugdje u njemu imamo čežnju za samoglasnikom, odnosno za dušom. Da, odakle to dolazi?

Ovaj ljudski organizam, kako se u svojoj strukturi mora postaviti ovdje na Zemlji, mora se prilagoditi zemaljskim uvjetima. Osmišljen je tako kako jest, jer zemaljska ravnoteža ne bi dopuštala drugačije. A ipak je oblikovan iz duhovnog. Ono što zapravo postoji može se prepoznati samo kroz duhovno-znanstveno istraživanje. Želim to shematski objasniti.



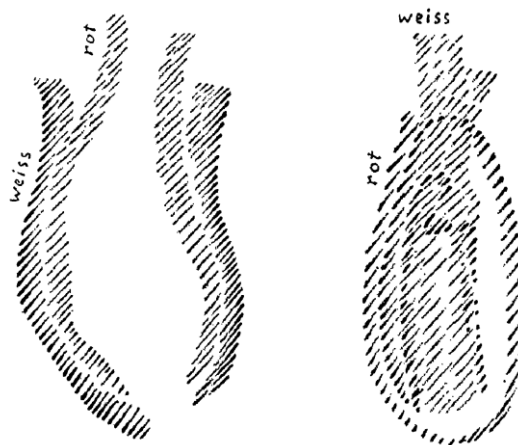
Pretpostavim da se duša tako izražava u svom samoglasničkom izrazu [crveno]: dodiruje suglasnik [žuto], a suglasnik se plastično oblikuje prema zemaljskim uvjetima. Ako se sada uzdignete u duhovni svijet na način koji sam opisao u svojoj knjizi 'Kako se stječu spoznaje viših svjetova', onda prvo dolazite do imaginacije, do imaginativnog znanja. Ali kada to imate izgubili ste suglasnike; samoglasnici tu isprva ostaju. Čovjek je u imaginaciji izgubio svoje fizičko tijelo. Izgubio je suglasnike. U svijetu imaginacije suglasnici se više ne razumiju. Želite li riječima adekvatno opisati ono što imate unutra, onda se sve to isprva sastoji samo od samoglasnika. Dakle, instrument nedostaje i ulazi se u tonski svijet, koji je još uvijek na razne načine obojen samoglasnicima, ali su svi zemaljski suglasnici također razgrađeni u samoglasnicima.

Stoga ćete otkriti da se u riječima jezika koji su još uvijek bili bliski izvornim jezicima stvari u nadosjetilnom svijetu zapravo nazivaju samoglasnicima. Riječ Jahve, naprimjer, nije imala naše J i V, već se zapravo sastojala samo od samoglasnika i napola se pjevala. Tako ulazite u samoglasnike, koji se prirodno pjevaju.

A ako idete od imaginativnog znanja do znanja inspiracije, odnosno, ako izravno uzimate manifestacije duhovnog, onda svi suglasnici koji su ovdje na Zemlji, postaju nešto sasvim drugo. Gubite suglasnike kao takve. Tako da se izgubi [prekriveno žutom, vidi crtež dolje žuto]; umjesto toga, nešto novo počinje se izražavati u duhovnoj percepciji, što se može istražiti kroz inspiraciju: duhovni dvojnici suglasnika [vidi gornju žutu].



Ali ti duhovni dvojnici suglasnika ne žive između samoglasnika, već u samoglasnicima. Ako imate jezik ovdje na Zemlji, imate suglasnike i samoglasnike na takav način da oni žive jedan pored drugog. Kad se uspinjete u duhovni svijet gubite suglasnike. Vi živite u svijetu samoglasnika, pjevajućem svijetu. Vi zapravo prestajete pjevati; sam svijet postaje kozmička pjesma. Ali sav taj svijet samoglasnika je duhovno-duševno obojen na način da u samoglasnicima živi nešto što je duhovni pandan suglasnicima. Ovdje u zemaljskom postoji A kao zvuk i, ako hoćete, Cis u određenoj oktavi kao ton. Čim netko dođe u duhovni svijet, ne postoji A, ne postoji Cis u određenoj ljestvici, već interno – ne samo različitih razina – već i interno kvalitativno bezbroj; jer je neko drugo, da li biće iz hijerarhije anđela izgovara A, ili biće iz hijerarhije arhanđela, ili neko drugo biće. Izvana je uvijek ista objava, ali to otkrivenje iznutra ima dušu. Dakle možemo reći: ovdje na Zemlji imamo svoje tijelo [lijevi crtež, bijelo]; tada se javlja samoglasnički ton [crveno]. Tamo imamo samoglasnički ton [crtež desno, crveno] i duša kuca u njega [bijelo] i živi u njemu, tako da ton postaje tijelo duše.



Sada ste u glazbi svijeta, u pjevanju svijeta; sada ste u kreativnom tonu, u kreativnoj Riječi. A ako zamislite zvuk ovdje na Zemlji, također zvuk koji se otkriva kao zvuk: on živi na Zemlji u zraku. Ali fizikalna predodžba da zrak stvara zvuk zapravo je samo naivna predodžba. To je stvarno naivno. Jer samo zamislite da ovdje imate pod i osobu na njemu. Tlo sigurno nije ljudsko biće; ali mora biti tu da čovjek mora stajati na njemu, inače, čovjek ne bi mogao biti tamo. Ali neće vam pasti na pamet da razumijete ljude ispitujući pod, temelj.



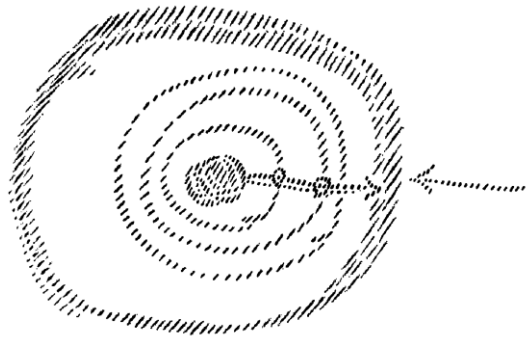
Zrak mora biti tu da bi se zvuk mogao zadržati. Kao što čovjek stoji na tlu, tako i zvuk, samo u nešto složenijoj formi, ima svoje tlo, svoj otpor u zraku. Zrak nije važniji za zvuk nego što je tlo za osobu koja na njemu stoji. Ton se gura prema zraku, i to mu daje mogućnost da stoji. Ali ton je duhovan. Kao što je čovjek nešto drugačije od tla na kojem stoji, tako je i ton nešto drugačije od zraka na kojem ton stoji. Naravno na složen način, na raznovrsne načine.

Budući da na Zemlji možemo govoriti i pjevati samo kroz zrak, u zračnom oblikovanju tonskih stvari imamo zemaljsku sliku duha i duše. Duh i duša zvuka zapravo pripadaju nadosjetilnom svijetu. A ono što živi ovdje u zraku u osnovi je tijelo zvuka. Tako da se ne treba čuditi što zvuk ponovno pronalazimo u duhovnom svijetu. Samo se tu skida ono što dolazi od zemaljskog: zemaljski suglasnici. Samoglasnike, zvuk kao takav, u svom duhovnom sadržaju, čovjek nosi sa sobom kada se uzdiže u duhovni svijet. Samo je on ono unutarne duše. Umjesto da ga izvana oblikuju suglasnici, on je iznutra ispunjen dušom, tonom. Ali to ide paralelno sa životom u duhovnom svijetu općenito.

Sada zamislite, čovjek prolazi kroz vrata smrti; ubrzo ostavlja suglasnike za sobom, ali u većoj mjeri doživljava samoglasnike, a posebno intonaciju samoglasnika: samo tako da više ne osjeća da mu pjevanje dolazi iz grkljana, nego da je pjevanje oko njega i da živi u svakoj noti. Tako je od prvih dana nakon što je čovjek prošao kroz vrata smrti. On zapravo živi u glazbenom elementu, koji je ujedno i element govora. Sve više od ovog duhovnog svijeta otkriva se u ovom glazbenom elementu – inspiraciji.

Pa, kao što sam vam rekao, čovjekov izlazak u svijet nakon što je prošao kroz vrata smrti ujedno je i prijelaz iz zemaljskog života u svijet zvijezda.

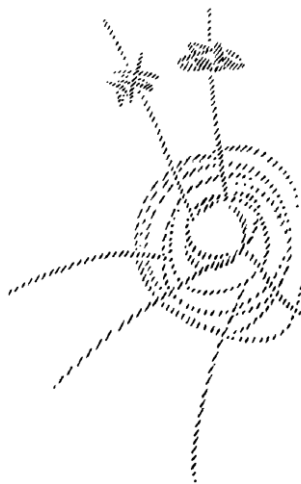
Kada ovako nešto prikazujemo, izgleda kao da govorimo figurativno, ali figurativno je apsolutno stvarno. Zato zamislite Zemlju, prvo planete oko nje, a zatim nebo zvijezda stajaćica, koje se od davnina zamišljalo kao Zodijsak.



Kad čovjek stoji na Zemlji, u njihovom odrazu sa Zemlje vidi planete i nepomične zvijezde, pa kažemo 'pred sobom' u čast zemaljskog čovjeka – zar ne, Stari zavjet to drugačije izražava. Ali kako se čovjek nakon smrti udaljava od Zemlje, on postupno dolazi do toga da vidi planete kao i zvijezde stajaćice s leđa. Sada tada ne vidi one svjetlosne točke ili područja svijetla koja se vide sa Zemlje, već vidi odgovarajuća duhovna bića. Posvuda je svijet duhovnih bića. Gdje god se osvrne, na Saturn, Sunce, Mjesec, ili na Ovna, Bika i tako dalje, on s druge strane vidi duhovna bića.

Zapravo, ovo gledanje je ujedno i slušanje, a kao što se kaže: vidi se s druge strane, to jest odostraga, Mjesec, Venera i tako dalje, Ovna, Bika i tako dalje, moglo bi se isto tako reći: čuje bića kako odzvanjaju u dalekim svjetovima, koja imaju svoje prebivalište u tim nebeskim tijelima.

Sada zamislite sve skupa – doista se čini kao figurativno, ali nije figurativno, to je realnost – zamislite tamo u kozmosu planetarni svijet je dalje, Zodijsak sa svojih dvanaest zvijezda bliže vama. Sa svih kozmičkih tijela vam se govori, govori pjevajući, a vaša percepcija je zapravo slušanje govornog pjevanja, pjevanja govorenja.



Kada pogledate Ovna, imate dojam duševnog- suglasničkog. Iza Ovna se možda krije Saturn: nešto duševno- samoglasničko. A u ovom elementu duševno- samoglasničkom koji blista iz Saturna u kozmički prostor, živi duševno- duhovno- suglasnički element Ovna ili Bika. Dakle, imate planetarnu sferu koja vam pjeva samoglasnički u kozmičkom prostoru, i imate zvijezde stajačice koje – sada možemo reći – one pjevaju ovu pjesmu planetarnih sfera suglasnički kroz dušu.

Zamislite to živo: sfera zvijezda stajačica više miruje, iza nje planeti u pokretu. Kada god lutajuća planeta prođe pored formacije zvijezda stajačica, zazvuči, ne mogu reći zvuk, već cijeli svijet zvukova; dok prelazi iz Ovna u Bika, odzvanja drugačiji svijet tonova.

Ali iza nje stoji, naprimjer, Mars. Mars, koji prolazi kroz Bika, zvuči drugačije.

I imate prekrasan glazbeni instrument na nebu zvijezda stajačica, a iza njega naši planetarni bogovi kao svirači na ovom instrumentu zodijačkog neba zvijezda stajačica.

Zaista možemo reći: kada čovjek ovdje dolje na Zemlji povuče jezik koji je formiran za zemaljsko, kao što se izlazak iz kozmičko- duhovne orijentacije oblikuje za zemaljsko, u pjevanje, onda je to naginjanje onome iz čega je čovjek rođen iz pred-zemaljskog postojanja na zemaljsko. Kako se umjetnost uopće predstavlja čovjeku, kao da bi čovjek, umjetnički se izražavajući, rekao: pa, to je ljudska sudbina, i to je ispravno da je čovjek kada započne svoje zemaljsko postojanje, postavljen u zemaljske uvjete i mora se prilagoditi zemaljskim uvjetima; ali u umjetnosti se vraća korak unatrag, pušta oko sebe da se odvija zemaljski život i kroz korak natrag približava se duhu i duši iz koje je izrastao iz pred-zemaljskog postojanja.

Umjetnost ne razumijemo ako u njoj ne osjećamo čežnju da u lijepom doživimo duhovno. Naša mašta, koja je izraz umjetničkog, u osnovi nije ništa drugo do pred-zemaljska vidovita moć. Možemo reći: kao što zvuk živi u zraku na Zemlji, tako i ono što je zapravo duhovno u pred-zemaljskom postojanju živi na Zemlji kao slika duhovnog u duši. Kad čovjek govori on koristi svoje tijelo: suglasnici u njemu postaju plastičnost tijela; struju zraka koja se stapa u čvrstu plastičnost, duša koristi za sviranje na ovom tjelesnom instrumentu. Ali uz ono što jesmo, kao ljudska bića koja govore zemaljski, možemo težiti božanskom na dva načina.

Uzmimo suglasnički ljudski organizam, olabavimo ga takoreći od čvrstog otiska koji je primio zemaljskim gravitacijskim silama ili kemijskim silama namirnica, olabavimo suglasnike koji prožimaju čovjeka! – Možemo tako govoriti. – Ako stavite ljudska pluća na stol za seciranje, naći ćete kemikalije koje možete kemijski ispitati. Ali to nisu pluća. Što su pluća? To je suglasnik

izgovoren iz kozmosa, i uzeo taj oblik. Srce, stavimo ga na stol za seciranje: sastoji se od stanica koje se mogu kemijski ispitati i naći tvari. Ali to nije srce; to je još jedan suglasnik izgovoren iz kozmosa. A u osnovi, ako zamislite dvanaest suglasnika izgovorenih iz kozmosa, onda je ljudsko tijelo tu.

To znači: ako pogledate suglasnike, ako imate potrebnu vidovnjačku imaginaciju da vidite suglasnike u njihovom kontekstu, izaći će ljudsko tijelo u punoj plastičnosti. Pa kad iz čovjeka izvadiš suglasnike, imamo skulpturu; ako udahnete dah koji duša koristi za sviranje ovog instrumenta pjevanjem, ako izvadite drugu stranu ljudskog bića, a to je samoglasnički element, tada nastaje glazbeni element, element pjevanja.

Dakle, ako izvadite suglasnike iz ljudskog bića, oblik koji morate stvoriti nastaje plastično. Ako iz čovjeka izvadite samoglasnički element, nastaje element pjevanja, glazbeni element, koji morate pjevati. I tako je čovjek, kako stoji pred nama na Zemlji, zapravo rezultat dviju kozmičkih umjetnosti: kozmičke umjetnosti skulpture koja dolazi s jedne strane i pjevačke, glazbene kozmičke umjetnosti koja dolazi s druge strane. Dvije vrste kozmičkih bića kombiniraju svoje aktivnosti. Jedna daju instrument, druga sviraju instrument; jedna formiraju instrument, druga sviraju instrument.

Nije ni čudo da se u ranijim vremenima, kada su se takve stvari još osjećale, najveći umjetnik zvao Orfej, koji je zapravo imao toliku moć nad dušom da je mogao, ne samo formirano ljudsko tijelo koristiti kao instrument, već je kroz zvuk čak mogao uobličiti i neoblikovanu materiju u plastične forme koje su odgovarale tonovima.

Shvatiti ćete da kada predstavljate ovako nešto, riječi morate koristiti malo drugačije nego što se obično koriste u današnjem prozaičnom periodu; ali ipak stvar nije mišljena figurativno ili simbolički, već u potpuno stvarnom smislu. Stvari su doista onakve kako sam opisao, iako jezik mora biti pokretniji nego se obično koristi danas. Kao što sam već rekao, želio sam na ovaj način urediti današnje predavanje kao bih i s te strane pozdravio dostignuća naših zaslužnih umjetnika, koja nas tako vesele i u kojima uživamo ovih dana. I tako sutra, dragi moji prijatelji, želimo pristupiti koncertu, koji nas tako veseli, sa stavom koji je, kako bi ovdje trebao biti, nadahnut antropozofskim stanjem duha.

## ČOVJEKOV DOŽIVLJAJ TONA



## ČOVJEKOV DOŽIVLJAJ TONA

Prvo predavanje, Stuttgart, 7. ožujka 1923

Naravno, biti će to samo nešto fragmentarno o čemu ćemo moći raspravljati u ova dva dana, a ja ću se posebno obraćati učiteljima. Ono što želim reći ne smije biti nešto glazbeno-estetsko, kako se to često naziva, niti je to nešto za one, mogu reći, koji imaju sklonost ne dopustiti da uživanje u umjetnosti bude narušeno nečim što pridonosi razumijevanju tog užitka. U oba smjera, kako na strani glazbene estetike kako se ona danas shvaća, tako i na strani onih koji samo uživaju, moralo bi se govoriti drugačije. Danas, međutim, želim dati osnovu, a sutra će objasniti nekoliko stvari koje tada mogu biti od značaja u pripremi za takve opće temelje u kultivaciji glazbene nastave. Drugi puta možemo ići detaljnije u stvari.

Što se tiče glazbe, treba napomenuti da čim se netko osjeti prisiljenim govoriti o njoj, svi ostali pojmovi koji se koriste u životu se raspadaju. Teško da se o glazbi može govoriti terminima koje smo navikli koristiti u ostatku života. To ne možete učiniti iz jednostavnog razloga što glazbeni element zapravo ne postoji u fizičkom svijetu koji nam je dat. U ovom danom fizičkom svijetu on se mora prvo stvoriti. Rezultat toga je da su ljudi poput Goethea osjećali muzikalnost kao svojevrsni ideal svega umjetničkog, tako da je Goethe mogao reći: glazba je sva forma i supstanca i ne zahtijeva nikakav sadržaj osim onog koji joj je dat unutar vlastitog elementa. - To je uzrokovalo i da dođe do velike razlike u vrijeme kada se intelektualizam tako izvanredno borio s razumijevanjem glazbe – iz koje borbe je proizašla Hanslickova knjižica '*Vom Musikalisch-Schönen*' koju je Hanslick napravio o razlici između sadržaja glazbe i predmeta nečeg umjetničkog. Naravno, Hanslick također daje sadržaj glazbi, čak i ako to čini na vrlo jednostavan način; ali jednu stvar joj uskraćuje. Glazba nema takvu temu kakvu ima slikarstvo, koja je prisutna u vanjskom fizičkom svijetu. A to već ukazuje na to da se čak i u naše doba, kada intelektualizam želi doći do svega, osjeća da intelektualizam ne može doći do glazbenosti. Jer on se može približiti samo onome za što postoje vanjski objekti. Otuda ta posebnost, koju ćete posvuda pronaći u svakojakim dobronamjernim uputama za razumijevanje glazbe, da fiziologija tona zapravo nema što reći o glazbenosti. To je priznanje koje je posvuda rašireno: fiziologija tona postoji samo za zvukove, ne postoji fiziologija tona za tonove. Glazbeni element zapravo nije moguće shvatiti danas uobičajenim sredstvima. Stoga je također potrebno da se, kada se počne govoriti o muzikalnosti, ne pozivamo na uobičajene pojmove s kojima inače razumijemo naš svijet.

Možda je najbolji način da dođemo do onoga do čega želimo doći u ova dva dana, je da uzmemo jedno specifično, rekao bih suvremeno- povijesno

polazište. Usporedimo li našu epohu s ranijim epohama, nalazimo da je naša epoha okarakterizirana na vrlo specifičan način s obzirom na glazbu. Može se reći: ovo naše doba stoji na sredini između dvaju glazbenih osjećaja. Jedan osjećaj već ima, drugi još nema. Jedini osjećaj koji je naše doba barem u određenoj mjeri steklo je osjećaj terce. U povijesti možemo vrlo dobro pratiti kako je u svijetu glazbene percepcije pronađen prijelaz iz percepcije kvinte u percepciju terce. Osjećaj terce je nešto novije. S druge strane u našem dobu još ne postoji ono što će jednog dana biti: osjećaj oktave. Pravi osjećaj oktave zapravo se još nije razvio u čovječanstvu. Tu ćete osjetiti razliku u odnosu na tonove do septime. Dok se septima još uvijek osjeća u odnosu na primu, potpuno drugačije iskustvo događa se čim se približi oktava. Vi je zapravo ne možete razlikovati od prime, poklapa se s primom. U svakom slučaju, razlika koja postoji za kvintu ili tercu, nije tu za oktavu. Naravno, imamo osjećaj za to. Ali to još nije osjećaj koji će se jednog dana razviti i koji je predisponiran. Osjećaj oktave bit će nešto sasvim drugo. Osjećaj oktave jednog će dana moći neizmjereno produbiti glazbeni doživljaj. Svaki put kada se pojavi oktava u glazbenom umjetničkom djelu, ljudsko biće će imati osjećaj koji mogu opisati samo na sljedeći način: 'Iznova sam pronašao svoje 'Ja', uzdignut sam u svojoj ljudskosti osjećajem oktave'. Nije važno što ovdje izražavam riječima, nego ono što se može osjetiti.

Pa, te stvari možemo razumjeti samo s osjećajem ako shvatimo da glazbeno iskustvo u početku nema odnos prema uhu kakav se obično pretpostavlja. Glazbeno iskustvo se odnosi na cjelokupno ljudsko biće, a uho ima potpuno drugačiju funkciju u glazbenom iskustvu nego što se obično pretpostavlja. Ništa nije manje točno nego jednostavno reći: čujem ton ili čujem melodiju svojim uhom. - To je sve pogrešno. Ton ili melodija ili harmonija zapravo se doživljava cijelom osobom. I ovo iskustvo dolazi do svijesti kroz uho na vrlo neobičan način. Nije li istina, tonovi koje obično uzimamo u obzir kao medij imaju zrak. Čak i ako koristimo bilo koji drugi instrument osim puhačkog, element u kojem živi zvuk je zrak. Ali ono što doživljavamo u zvuku nema nikakve veze sa zrakom. A stvar je u tome da je uho organ koji prvi odvaja zračno od zvuka prije zvučnog doživljaja, tako da zvuk zapravo primamo kao rezonancu, kao odraz, kada ga kao takvog doživljavamo. Uho je zapravo organ koji vraća zvuk koji živi u zraku u nas, ali na način da se zračni element odvoji i onda zvuk, kada ga čujemo, živi u elementu etera. Dakle, uho je zapravo tu da, ako mogu tako reći, prevlada odzvanjanje zvuka u zraku i vrati čisto etersko iskustvo zvuka u naše unutarnje biće. To je refleksijski aparat za percepciju zvuka.

Sada je pitanje dubljeg razumijevanja kako je cjelokupno zvučno iskustvo strukturirano u ljudskom biću. To je takva stvar, moram to ponoviti, da se zapravo svi pojmovi pobrkaju kada je u pitanju doživljaj zvuka. Ne govorimo li ovako: čovjek je trodijelno biće, nervno- osjetilni čovjek, ritmički čovjek, čovjek udova s metabolizmom. - Da, to je zapravo istina koliko god može biti

za sve druge okolnosti. Ali za doživljaj zvuka, za glazbeni doživljaj, to baš i nije u redu. Za glazbeno iskustvo, osjetilni doživljaj zapravo nije prisutan u istom smislu kao za ostala iskustva. U slučaju glazbenog iskustva, osjetilno je iskustvo mnogo više internalizirano nego kod drugih iskustava, jer za glazbeno iskustvo uho je zapravo samo organ refleksije, i uho zapravo ne dovodi čovjeka u vezu s vanjskim svijetom na isti način kao naprimjer, oko. Oko dovodi čovjeka u vezu s vanjskim svijetom za sve oblike vidljivog, također i za umjetničke oblike vidljivog. Oko dolazi u obzir i za slikara, ne samo za one koji promatraju prirodu. Za glazbenika je uho relevantno samo onoliko koliko je sposobno doživjeti, a da nije u takvoj povezanosti s vanjskim svijetom kao što je, naprimjer, oko. Uho je važno za glazbeni element samo jer je to aparat za refleksiju. Tako da stvarno moramo reći: za glazbeno iskustvo, najprije moramo promatrati ljudska bića kao ljude s nervima. Budući da uho ne dolazi u obzir kao izravni osjetilni organ, već samo kao posrednik prema unutra, a ne kao spona s vanjskim svijetom – percepcija instrumentalne glazbe vrlo je složen proces, o kojem ćemo morati govoriti kasnije – uho ne dolazi izravno u obzir kao osjetilni organ, već kao organ refleksije.

I opet, ako idemo dalje, za glazbeni doživljaj važno je ono što je povezano s udovima ljudskog bića, tako da muzikalnost može prijeći i u plesni doživljaj. Ali metabolički čovjek ovdje ne ulazi u obzir kao i za ostalo, tako da smo zapravo već pomaknuli strukturu ljudskog bića kada govorimo o glazbenom iskustvu.

Za glazbeni doživljaj moramo reći: čovjek nerva, ritmički čovjek, čovjek udova. Osjetilne percepcije se isključuju kao nuspojave. One su tu jer je čovjek osjetilno biće, a i njegovo uho značajno je i kao osjetilni organ, ali nema ono značenje koje mu moramo pripisati u drugim okolnostima. Metabolizam nije tu na isti način, on je pratnja; javljaju se metaboličke pojave, ali one nisu od značaja. S druge strane, sve što živi u udovima kao mogućnost kretanja ima značenje. To je iznimno važno za glazbeni doživljaj, jer plesne pokrete povezujemo s glazbenim doživljajem. A dobar dio glazbenog iskustva temelji se na tome da se morate držati k sebi, suzdržati se od pokreta. Ali ovo ukazuje da je glazbeno iskustvo zapravo iskustvo cijelog bića.

Pa, na čemu se temelji da čovjek ima iskustvo terce u sadašnjosti? Na temelju čega je tek na putu do stvarnog iskustva oktave? To se temelji na činjenici da nas svo glazbeno iskustvo u evoluciji prije svega vodi natrag – recimo, ako se ne želimo vraćati još natrag, i to ne bi imalo svrhe – u staro atlantsko vrijeme. U ranom atlantskom razdoblju, bitno glazbeno iskustvo bilo je iskustvo septime. Ako biste se vratili u staro atlantsko razdoblje otkrili biste da je tamo – vrlo malo nalik na današnju glazbu – zapravo sve bilo ugađano u septimama. Nisu znali ni kvinte. A iskustvo septime zapravo

se sastojalo u tome da se čovjek uvijek osjećao potpuno zaneseno u ovom glazbenom doživljaju, u potpunosti izgrađenom na iskustvu septime. U ovom iskustvu septime, čovjek se osjećao slobodnim od svog zemaljskog ropstva. Odmah se osjetio u drugom svijetu. I čovjek tog vremena mogao je isto tako reći: doživljam glazbu – kao da je rekao: osjećam se u duhovnom svijetu. – To je bilo glavno iskustvo septime. To se nastavilo čak i u post- atlantskom razdoblju i igralo je veliku ulogu sve dok nije počelo imati neugodan učinak. U istoj mjeri u kojoj se čovjek želio useliti u svoje fizičko tijelo, želio zavladati fizičkim tijelom, iskustvo septime počelo se osjećati bolno, osjećati pomalo bolno. I čovjek je više počeo uživati u iskustvu kvinti, tako da bi zapravo ljestvica izgrađena prema našem nizu postojala dugo vremena u post- atlantskom razdoblju: D, E, G, A, H i opet D, E. Nema F i C. Stoga za rana post- atlantska vremena, osjećaj F i C nedostaje. S druge strane, kvinte su se doživljavale kroz razne oktave.

Tako su s vremenom kvinte počele postajati ugodan glazbeni osjećaj. No, sve glazbeno što je isključivalo tercu i ono što danas zovemo C, svo je takvo glazbeno iskustvo bilo prožeto nekim stupnjem zanosa. To je definitivno bilo nešto zbog čega se muzikalnost osjećala kao da prenosi u drugi element. Čovjek se još uvijek osjećao izdignutim iz sebe u glazbi kvinti, osjećao se izdignutim. I prijelaz na iskustvo terce, koji se zapravo može pratiti u četvrtom post- atlantskom razdoblju – tada iskustvo terce još nije bilo završeno, postaje zapravo iskustvo kvinte; Kinezi to i danas imaju, iskustvo kvinte – taj prijelaz na iskustvo terce istovremeno znači da čovjek osjeća glazbu povezano s vlastitom fizičkom organizacijom, da se on, da tako kažemo, prije svega time što je sposoban doživjeti terce, glazbeno osjeća kao zemaljsko ljudsko biće. Prije toga, tijekom doživljaja kvinte, bio bi sklon reći: anđeo u meni počinje postajati glazbenik. Muza u meni govori. – 'Ja pjevam' nije bio odgovarajući izraz. 'Ja pjevam', postalo je moguće to izgovoriti samo kad se pojavilo iskustvo terce. Tada se možete početi osjećati kao da pjevate. Jer doživljaj terce internalizira cijeli glazbeni osjećaj. Stoga ni u vrijeme kvinte nije bilo apsolutno nikakve mogućnosti obojati glazbu subjektivno. Prije nego što je došlo do iskustva terce, subjektivni dio je zapravo uvijek bio takav da se subjektivno osjećalo kao povučeno, osjećala se prenesenost u objektivnost. Tek u iskustvu terce subjektivno se osjećalo mirnim i čovjek je počeo povezivati svoj sudbinski osjećaj, sudbinski osjećaj običnog života, s glazbom. Zato to počinje imati značenje koje uopće nije imalo smisla za vrijeme kvinte. Dur i mol nemaju nikakve značenje u vrijeme kvinte. Ne biste mogli ni govoriti o duru. Dur i mol, ta osebujna povezanost glazbe i ljudske subjektivnosti, stvarnog unutarnjeg života osjećaja, utoliko što je ovaj život osjećaja vezan za zemaljsko tijelo, počinje tek tijekom četvrtog post- atlantskog razdoblja i povezana je s iskustvom terce. Tu dolazi do izražaja razlika između dura i mola. Tu se javlja veza između subjektivno- duševnog i glazbenog. I ljudsko biće može obojiti glazbu, tek sada dobiva obojanost. Tu

je čas u sebi, čas izvan sebe, duša se njiše amo-tamo između predanosti i bivanja u sebi. Kao rezultat toga, glazbeni element se najprije uvlači u čovjeka na odgovarajući način. Tako da se može reći: tijekom četvrtog post-atlantskog razdoblja počinje iskustvo terce, a ujedno počinje i mogućnost izražavanja durskih i mol raspoloženja u glazbi. - U osnovi smo još uvijek tamo. A to kako stojimo tamo može ilustrirati samo razumijevanje cjelokupnog ljudskog bića, ali to razumijevanje, međutim, mora ići potpuno izvan uobičajenih pojmova.

Čovjek se prirodno navikne baviti antropozofijom na način da je usklađen s uobičajenim konceptima koje ima, a onda se kaže: ljudsko biće se sastoji od fizičkog tijela, eterskog tijela, astralnog tijela i 'Ja'. - Morate to reći, jer ljudima morate dati etape. Ali to nije ništa više od etapa, ako tako kažete, jer je to puno složenije nego što to čovjek misli. Stvar je u tome da ako prvo shvatimo ljudsko biće – ja sada mislim na zemaljsko ljudsko biće – kako se razvija nakon formiranja embrija, imamo nešto poput sljedećeg: prije nego što se čovjek spusti iz duhovnog svijeta u fizički svijet, imamo silazak 'Ja', duhovnog, u astralno, u etersko. I sada kada 'Ja' ulazi u astralno, ulazi u etersko, ono tada može zahvatiti fizičko ljudsko biće u embriju, formira sile rasta, i tako dalje. Dakle, kada gledamo ljudski zametak, imamo ga na takav način da ovaj ljudski zametak zahvaćaju fizičke sile, koje su pak već pod utjecajem jer se 'Ja' spustilo kroz astralno i kroz etersko u fizičko. Gledamo li gotovo ljudsko biće, koje živi u fizičkom svijetu, 'Ja' djeluje duhovno kroz njegove oči, naprimjer, izravno na fizičko, preskačući u početku – kasnije se unutar ljudskog organizma ponovno integrira – astralno i etersko. Astralno i etersko mi iznosimo od iznutra prema van. Tako bismo mogli reći: 'Ja' živi u nama na dva načina. Prije svega živi u nama kada smo postali ljudska bića na Zemlji i 'Ja' se prvo spustilo u fizičko svijet, a zatim nas izgradilo od fizičkog, uključujući etersko i astralno. Ali tada, kada smo odrasli, 'Ja' živi u nama, kada stekne utjecaj na nas putem osjetila, ili zahvaćajući astralnu prirodu, preuzme kontrolu nad astralnom i zadobije utjecaj u našem dahu, isključujući stvarnu 'Ja'-sferu, glavu, gdje fizičko tijelo postaje organ 'Ja'. Samo u svojim pokretima udova, kada pomičemo svoje udove, imamo istu aktivnost prirode ili svijeta u sebi, koju u sebi imamo kada smo embriji. Sve ostalo je dodano. Kada hodate, ista aktivnost koja je djelovala kada ste bili embrij i danas djeluje u vama – ili kada plešete. Sve ostale aktivnosti su dodane, posebice aktivnost glave, dok su silazne struje uvijek izostavljene.

Sada, glazbeno iskustvo zapravo prolazi kroz cijelu osobu. I to na način da je uključeno ono što se najviše spustilo, odnosno ono što se, mogu reći, približilo ljudskom biću na inicijalno izvanljudski način, prije nego što je stvoreno zemaljsko ljudsko biće, ono što je činilo osnovu za formiranje embrija, što tek danas živi u nama jer se možemo kretati i činiti geste. Ono što živi u čovjeku ujedno je i osnova za niže članove oktave, dakle: C, Cis, D, Dis. Sada postaje zbrkano, kao što možete vidjeti i na klaviru, jer tu priča

ulazi u etersko. Najnižim tonovima oktave – svake oktave – za početak se poziva sve što zapravo leži u sustavu ljudskih udova, odnosno u najviše fizičkom dijelu ljudskog bića. Sada, s tonovima od otprilike E nadalje, u biti je na djelu vibracija eterskog tijela. To onda ide do F, Fis, G. Zatim dolazimo do točke gdje s nama živi ono što djeluje u vibracijama astralnog tijela. A sada počinje priča. Sada, ako krenemo od C, Cis, ako dođemo ovdje do septime, dolazimo do oblasti u kojoj stvarno moramo stati. Iskustvo posustaje i trebamo potpuno novi element.

Počeli smo, ako mogu tako reći, od unutarnjeg 'Ja', od fizički živog unutarnjeg 'Ja', počevši od oktave. I mi smo se uzdigli kroz etersko i astralno tijelo do septime i sada moramo prijeći do 'Ja', što se može izravno osjetiti, uzdizanjem do oktave. Moramo se naći drugi put, kad dođemo do oktave. U određenoj mjeri moramo reći: ljudsko biće zapravo živi u nama u svih sedam tonova, ali mi o tome ne znamo ništa. Naleti na nas u C, Cis, potrese, jer odatle naleti na naše etersko, naše astralno tijelo, kada imamo, recimo, F ili Fis; etersko tijelo vibrira, gura se gore prema astralnom tijelu – ishodište je ispod u eterskom tijelu – i kada dođemo do tonova septime, imamo astralno iskustvo. Ali to zapravo ne znamo. Znamo samo po osjećaju. Osjet oktave donosi nam pronalaženje sebe na višoj razini. Terca nas vodi prema unutra; oktava nas vodi da ponovno imamo sebe, da ponovno osjetimo sebe. - Na pojmove koje koristim svugdje morate gledati samo kao surogate, posvuda se vraćajte osjećajima. Tada možete vidjeti kako glazbeno iskustvo zapravo nastoji vratiti ljude na ono što su izgubili u davna vremena. U davna vremena kada je postojalo iskustvo septime, to je u osnovi cjelokupno iskustvo ljestvice, ljudsko biće se u glazbenom iskustvu osjećalo kao ujedinjeno biće koje stoji na Zemlji, a onda je u iskustvu septime bio izvan sebe. Tako se osjećao u svijetu. Za njega je glazba bila način da sebe osjeti u svijetu. Ljude je bilo moguće religijski podučavati učeći ih tadašnjoj glazbi, jer su tada odmah shvatili da kroz glazbu nisu samo zemaljsko biće, nego u isto vrijeme i zaneseno ljudsko biće. Sada se to sve više internalizira. Došlo je iskustvo kvinte, kroz koje se ljudsko biće još uvijek osjećalo povezano s onim što je živjelo u njegovom dahu. Vrijeme kvinte u biti je bilo vrijeme kada se čovjek ovako osjećao. Rekao je sebi, nije rekao, on je tako osjećao; ako to želimo reći, moramo to reći ovako: udišem, izdišem. Tijekom noćne more posebno osjećam iskustvo disanja kroz njegovu promjenu. Ali glazbeni aspekt uopće ne živi u meni, on živi u udisaju i izdisaju. - Uvijek je želio ući u ovo glazbeno iskustvo i vratiti se sebi. Kvinta je bila nešto što je podrazumijevalo udisanje i izdisanje, septima je obuhvaćala samo izdisaj. Terca mu omogućava na doživi nastavak procesa disanja unutra. Zbog svih ovih razloga naći ćete i posebno objašnjenje za napredovanje od čistog pjevanja uz pratnju, kao što je to bilo u starim vremenima ljudskog razvoja, do samostalnog pjevanja. Zapravo, čovjek je oduvijek razvijao pjevanje uz pomoć nekog vanjskog zvuka, vanjske zvučne strukture. Emancipirano

pjevanje je zapravo došlo kasnije, što je s druge strane povezano s emancipiranom instrumentacijom, emancipiranom instrumentalnom glazbom.

Sada se može reći: čovjek je doživljavao sebe zajedno sa svijetom kroz glazbeno iskustvo. On sebe nije doživio ni u sebi ni izvan sebe. - Nije mogao čuti samo instrument, nije mogao čuti zaseban ton u najranija vremena. Činilo bi mu se kao da okolo hoda neki duh. Mogao je doživjeti samo zvuk sastavljen od vanjskog objektivnog i unutarnjeg subjektivnog. Tako da se doživljaj glazbe dijeli na te dvije strane, na objektivnu i na subjektivnu.

Danas se, naravno, sve to iskustvo silom probija u sve glazbeno. S jedne strane imamo nešto što glazbi daje posebno mjesto u svijetu, odnosno da ljudi još nisu pronašli vezu sa svijetom kroz glazbeno iskustvo. Doći će jednog dana, ova povezanost sa svijetom, doći će kada se iskustvo oktave dogodi na opisani način. Tada će glazbeno iskustvo biti dokaz postojanja Boga za čovjeka, jer on 'Ja' doživljava dva puta, jednom kao fizičko unutarnje 'Ja', drugi puta kao duhovno vanjsko 'Ja'. A korištenjem oktava tako općenito kao što se koristi septima, kvinta, terca – što se danas još tako ne koristi – to će se pojaviti kao novi način dokazivanja Boga. Jer to će biti iskustvo oktave. Čovjek će sam sebi reći: ako svoje 'Ja' prvo doživim onakvo kakvo je na Zemlji, na vrhuncu, pa ga opet doživim kakvo je u duhu, onda je to unutarnji dokaz postojanja Boga. - Ali to je drugačiji dokaz od onog koji su Atlantidani imali kroz svoje iskustvo septime. Sva glazba je tada bila dokaz postojanja Boga. Ali to nije bio ni najmanje dokaz postojanja čovjeka. Kada ste postali glazbeni, obuzeo bi vas veliki duh. U trenutku kada se stvarala glazba, u nekom bi bio veliki duh. Sada će se doživjeti veliki napredak čovječanstva na glazbenom polju, da je čovjek ne samo obuzet Bogom, nago na tom putu i ima i samog sebe, a to će dovesti do toga da čovjek jednostavno osjeti ljestvicu kao sebe, ali sebe kako sudjeluje u oba svijeta. Možete zamisliti golemo produbljivanje za koje je glazba sposobna u budućnosti, ne samo da dovede ljude do onoga što danas mogu doživjeti u našim običnim glazbenim skladbama, koje su sigurno prešle dug put, već će ih doživljavati tako da on postane potpuno druga osoba dok sluša glazbenu kompoziciju. Osjećat će se promijenjeno i zauzvrat vraćenim sebi. U osjećaju tih mogućnosti koje su daleko jedna od druge leži daljnji razvoj muzikalnosti. Tako da se može reći: uz starih pet tonova D, E, G, A, H, u najvišem stupnju je zapravo dodano F, ali ne i stvarni C. Do toga mora doći, to mora ući u sve ljudske osjećaje.

No, sve je to iznimno važno kada se suočimo sa zadaćom usmjeravanja ljudskog razvoja u odnosu na glazbu. Jer vidite, do otprilike devete godine dijete zapravo nema ispravno razumijevanje durskih i mol raspoloženja, čak i ako mu se s tim pristupi. Dijete, kada ga odvedemo u školu, može primiti dur i mol raspoloženja kao pripremu za nešto kasnije, ali dijete nema ni

jedno ni drugo. Dijete u biti još uvijek živi – koliko god se to malo voli priznati – u raspoloženju kvinte. I stoga se za školski primjer može naravno uzeti ono što već ima terce; ali ako stvarno želite doprijeti do djeteta, morate promicati razumijevanje glazbe iz shvaćanja kvinti. To je ono što je važno, dok djetetu činite veliku uslugu, kada dođe do točke u vremenu u dur i mol raspoloženjima, i općenito s razumijevanjem veze između terci, koje sam opisao kao deveta godina života, kada dijete postavlja važna pitanja. Jedno od važnih pitanja je poriv za životom skupa s velikom i malom tercom. To je nešto što se događa oko devete i desete godine života i treba posebno poticati. Koliko možemo, na temelju našeg trenutnog glazbenog inventara, potrebno je oko dvanaeste godine pokušati promovirati razumijevanje oktava. Na taj će se način ono što se djetetu treba donijeti ponuditi s ove strane prilagoditi godinama.

Izuzetno je važno biti načisto s činjenicom da glazba u osnovi živi samo u unutra u čovjeku, u eterskom tijelu, pri čemu se i fizičko tijelo uzima zajedno za niže tonove ljestvice. Ali i to se mora gurnuti u etersko tijelo, a ono zauzvrat gura u astralno tijelo. I 'Ja' se konačno može samo jedva dodirnuti.

Dok živimo u svom mozgu sa svojim nespretnim konceptima za ovaj svijet, izlazimo iz glazbenog u trenutku kada razotkrivamo koncepte. Glazbenost leži u takvom području, da iznad nje imamo razvoj koncepata. Ako mislimo, moramo izići iz glazbe, jer zvuk počinje zasjenjivati sam sebe, više se ne može osjetiti kao zvuk. Kada zvuk počne zasjenjivati sam sebe – rekla bi filistarska znanost, kada ima određeni broj vibracija – više se ne percipira kao zvuk. Kada se počne zasjenjivati, tada nastaje ideja, pojam, koji se tada objektivizira u zvuku, koji zapravo poništava zvuk, u zvuku, u govornom zvuku, koji poništava zvuk utoliko što je zvuk, a ne utoliko što je zvuk u prirodnoj rezonanci s njim. A onda se pravi glazbeni doživljaj svodi na etersko tijelo, gdje se bori. Svakako, tjelesno se gura u nižim tonovima. Ali kad bismo se potpuno spustili u fizičko, tada bi metabolizam bio dio glazbenog iskustva, a onda bi glazbeno iskustvo prestalo biti isključivo glazbeno iskustvo. Želio bih reći da se to postiže i tonom iz kontra oktave kako bi glazbeni doživljaj bio malo uzbudljiviji. U kontra oktavi glazba je tjerana iz same sebe. Stvarni glazbeni doživljaj, koji se odvija sasvim iznutra, niti u 'Ja' niti u fizičkom tijelu, već u eterskom i astralnom ljudskom biću, stvarni glazbeni osjećaj, iznutra potpuno zatvoreni glazbeni osjećaj, zapravo seže samo do eterskog tijela. Kontra oktava je zapravo tu samo da dopuste vanjskom svijetu da se približi glazbenom elementu, da tako kažem. U osnovi, kontra oktava je tamo gdje ljudsko biće glazbom udara izvana, a vanjski svijet opet uzvraća. To je ulaz muzikalnosti iz duše u materijalno. Kad se spustimo u kontra oktavu, ulazimo dušom u materijalno, a još uvijek doživljavamo taj napor materijalnog da se glazbeno animira. To je ono što u osnovi znači položaj kontra oktave u glazbi. Sve nas mora navesti da kažemo



sami sebi: smo istinski iracionalno, neracionalno razumijevanje ljudi omogućit će nam da nekako osjetimo glazbeni element i približimo ga čovjeku.

Nastaviti ćemo sutra s detaljima.

## ČOVJEKOV DOŽIVLJAJ TONA

Drugo predavanje, Stuttgart, 8. ožujka 1923

Još jednom želim naglasiti da je namjera ova dva predavanja, učiteljima škole dati ono što, mogu reći, imaju kao pozadinu – iako vrlo fragmentarno i nepotpuno, to se mora dalje razraditi sljedećom prigodom.

Jučer sam govorio o ulozi koju imaju kvinte u glazbenom iskustvu s jedne strane, i ulozi terce i septime s druge strane. Sada iz ovoga opisa vjerojatno možete vidjeti da je napredovanje u kvinti još uvijek povezano s glazbenim iskustvom koje zapravo izvlači ljude iz sebe kada osjete kvintu, odnosno da osoba koja osjeti kvintu zapravo doživljava zanos. To postaje jasnije ako uzmemo sedam oktava tonskog sustava, od kontra oktave do četvrte oktave, odnosno ako uzmemo sedam ljestvica i uzmemo u obzir da je unutar tih sedam ljestvica kvinta moguća dvanaest puta. Tako da imamo, takoreći, skrivenu u nizu sedam glazbenih ljestvica, još jednu dvanaesteročlanu ljestvicu s intervalom kvinte.

Što to zapravo znači u kontekstu cjelokupnog glazbenog iskustva? To znači da je tijekom iskustva kvinte ljudsko biće u pokretu sa svojim egom izvan svoje fizičke organizacije. Na neki način hoda kroz sedam ljestvica u dvanaest koraka. Kroz iskustvo kvinte on je u pokretu izvan svoje fizičke organizacije.

Vratimo li se sada na iskustvo terce – to je slučaj i s velikom i s malom tercom – dolazimo do unutarnjeg pokreta u ljudskom biću. 'Ja' je, da tako kažemo, unutar granica ljudskog organizma; ljudsko biće doživljava tercu u sebi. U prijelazu između terce u kvintu – čak i ako su neke stvari između, nije važno – on zapravo doživljava prijelaz iz unutarnjeg u vanjsko iskustvo. Tako da se može reći: u jednom slučaju, u iskustvu terce, raspoloženje je jačanje unutarnjeg bića, svijest o čovjeku u sebi, u iskustvu kvinte, svijet o ljudskom biću u božanskom poretku svijeta. - Na neki način, iskustvo kvinte je iskorak u široki kozmos, a iskustvo terce je povratak čovjeka u strukturu vlastite organizacije. Između leži iskustvo kvarte.

Ovo iskustvo kvarte možda je jedno od najzanimljivijih za svakoga tko želi proniknuti u misterij glazbe; ne zato što je iskustvo kvarte kao takvo najzanimljivije, već zato jer se u iskustvu kvarte zapravo stoji na granici između iskustva kvinte u vanjskom svijetu i iskustva terce unutar ljudskog bića. Iskustvo kvarte leži, da tako kažem, točno na granici ljudskog organizma. Ali čovjek ne osjeća fizički vanjski svijet, nego duhovni svijet u kvarti, on sebe gleda izvana, da tako kažem, ako smijem izraz upotrijebiti za slušni doživljaj. U kvarti je slučaj – on toga ne postaje svjestan, ali na tome počiva osjećaj koji ima kada doživi kvartu – u iskustvu kvarte je tako da se

čovjek osjeća među bogovima. Dok u iskustvu kvinte mora zaboraviti sebe da bi bio među bogovima, u iskustvu kvarte ne treba zaboraviti sebe da se osjeća među bogovima. U određenoj mjeri on se kreće uokolo božanskim svijetom kao ljudsko biće dok doživljava kvartu. On je točno na granici svoje ljudskosti, još je ima, gleda s druge strane, da tako kažem.

Iskustvo kvinte kao duhovno iskustvo, prvo je ono koje je izgubljeno za čovječanstvo. Današnji čovjek nema ovo iskustvo kvinte koje je nekada bilo, reći ću, četiri- pet stoljeća prije naše ere. U iskustvu kvinte, ljudsko biće je zapravo imalo osjećaj: ja stojim u duhovnom svijetu. - Nije mu trebao instrument da bi svirao kvintu izvana, već je osjećao da se kvinta koju je sam stvorio odvija u božanskom svijetu, jer je imaginacija bila još tu za njega. Još je imao imaginaciju, imao je imaginaciju i kad je glazba bila u pitanju. Dakle, još je postojala objektivnost, glazbena, u iskustvu kvinte. Čovjek je to izgubio ranije od objektivnosti kvarte. Mnogo kasnije, kvarta je bila takva da su ljudi, kada bi doživjeli kvartu, vjerovali da žive i tkaju u nečem eterskom. U određenoj mjeri, ako mogu tako reći, tijekom iskustva kvarte osjetio je sveti vjetar, koji ga je prenio u fizički svijet. Možda su se Ambrozije i Augustin ipak osjećali isto tako – barem je to prema njihovim izjavama sasvim moguće. Onda je izgubljeno i ovo iskustvo kvarte, i potreban je vanjski instrument kako bi se objektivno uvjerali u kvartu.

Ovime ujedno ukazujemo i kakvo je bilo glazbeno iskustvo u vrlo stara vremena ljudskog razvoja. Tada ljudsko biće nije pravilo razliku – doduše, još nije imalo tercu, spuštalo se samo do kvarte, još nije bilo terce – nije razlikovao: 'ja pjevam' - i: 'to je pjevano'. - Obje mu je bilo jedno. Bio je izvan sebe kada je pjevao, i pritom je imao vanjski instrument. Donekle je imao dojam puhačkog ili gudačkog instrumenta, dojam, imaginaciju. Glazbeni instrumenti su prvi put došli do ljudi kao imaginacija. Glazbeni instrumenti nisu izumljeni pokušajima i pogreškama, već su glazbeni instrumenti izvučeni iz duhovnog svijeta, s izuzetkom klavira.

Pa, u isto vrijeme smo opisali i podrijetlo pjevanja. Danas je teško imati predodžbu o tome kakvo je bilo samo pjevanje u vrijeme kada je iskustvo kvinte još bilo čisto. Tamo je pjevanje zapravo još uvijek bilo nešto što je bilo kao doslovan izraz. Čovjek je pjevao, ali je u isto vrijeme govorio o duhovnom svijetu, pjevao je. I ljudi su bili svjesni: ako govoriš o trešnjama i grožđu, koristiš svjetovne riječi; ako govoriš o bogovima onda moraš pjevati.

A onda je došlo vrijeme kada čovjek više nije imao imaginaciju. Ali još je imao ostatke imaginacije – danas ih jednostavno ne prepoznajete kao takve – to su riječi jezika. Iz utjelovljenja duhovnog kroz ton pjesme nastalo je utjelovljenje riječi kroz ton pjesme. To je korak u fizički svijet. I tek tada dolazi do kasnije emancipacije pjevanja iznutra u pjevanju arija i tako dalje. To je kasnija faza.

Dakle, ako se vratimo na izvornik, na iskonsku pjesmu čovječanstva, onda je iskonska pjesma čovječanstva govor o bogovima i događajima među bogovima. I, kao što rekoh, činjenica o dvanaest kvinti u sedam ljestvica svjedoči o tome da je interval kvinte pružao mogućnost kretanja izvan čovjeka kroz muzikalnost. Kad je glazba u pitanju, ljudska bića samo s kvartom potpuno pristupe sebi.

Jučer je netko s pravom rekao: čovjek u kvinti osjeća nešto prazno. - Naravno da u kvinti mora osjetiti nešto prazno, jer više nema imaginacije i kvinta odgovara imaginaciji, dok terca odgovara unutarljivoj percepciji. Tako ljudi danas osjećaju prazninu u kvinti i moraju je ispuniti materijalnošću instrumenata. To je prijelaz u glazbi iz duhovnijeg doba u kasnije materijalističko doba.

Sada stvarno moramo sebi predložiti odnos stare glazbene osobe prema svom instrumentu kao najveće moguće jedinstvo. Grk kao glumac, je čak osjećao potrebu da instrumentom pojača svoj glas. Spoznaja je došla kasnije. U ranijim vremenima, bilo je nečeg glazbenog na način da je čovjek osjećao da u sebi nosi određeni krug tonova, koji nije sezao dolje u područje kontratonova, niti je dosezao do dvostrukih gudačkih tonova, već je zatvoreni krug. Tada je imao svijest: dan mi je uski krug tonova. Tamo u kozmosu, glazbeni element se produžuje u oba smjera. Za to su mi potrebni instrumenti da dođem do ovog kozmičko-glazbenog elementa. - A sada morate uzeti u obzir i ostale glazbene elemente ako želite upoznati cijeli ovaj odnos.

Ono što je danas u središtu glazbe – mislim na svu glazbu, a ne na pjevanje ili instrumentalnu glazbu – je harmonija. Harmonija sada izravno obuzima ljudski osjećaj. Ono što je izraženo u harmoniji doživljava se kroz ljudski osjećaj. Osjećaj je zapravo ono što je u središtu cjelokupnog ljudskog iskustva. S jedne strane, osjećaj prelazi u volju, a s druge strane osjećaj prelazi u predodžbu. Tako da kada pogledamo ljudsko biće možemo reći: u sredini imamo osjećaj; s jedne strane imamo osjećaj koji završava u predodžbama, s druge strane imamo osjećaj koji završava u volji. Harmonija se izravno pretvara u osjećaj. Ali cjelokupna čovjekova priroda osjećaja zapravo je dvojaka. Imamo osjećaj koji više naginje predodžbama – naprimjer, u osjećaju naših misli, osjećaj se naginje predodžbama – i imamo osjećaj koji naginje prema volji; osjećamo sviđa li nam se ili ne sviđa radnja koju činimo, baš kao što osjećamo sviđa li nam se ili ne sviđa neka ideja. Osjećaj zapravo pada u sredinu ta dva područja.

Pa, glazbeni element ima svoju posebnost: ne može se pravilno uzdići do predodžbi – jer bi nešto glazbeno što bi se shvatilo predodžbama, u mozgu, odmah prestalo biti glazbeno – niti bi glazba mogla u potpunosti potonuti u volju. Ne može se, naprimjer, zamisliti da bi, bez apstraktnog karaktera, sama glazba mogla postati neposredni impuls volje. Kad čujete podnevno

zvono, otići ćete jer ono znači odlazak na ručak, ali glazbeni element nećete gledati kao poticaj za volju. To je nešto što pokazuje: koliko se glazbeni element može uzdići do predodžbi, toliko se može i spustiti u volju. Mora se zaustaviti na obje strane. Glazbeno iskustvo mora se odvijati u prostoru između predodžbi i volje, mora se u potpunosti odvijati u onom dijelu ljudskog bića koji zapravo ne pripada svakodnevnoj svijesti, već ima veze s onim što dolazi iz duhovnih svjetova, utjelovljuje sebe i opet prolazi kroz smrt. Ali to je tu podsvjesno. Iz tog razloga glazba s vanjskom prirodom nema neposrednu korelaciju. Kao što čovjek živi svoj život na Zemlji, živi u onome što si može predstaviti i u volji. Ali glazba ne ide tako daleko do predodžbi i volje; ali postoji tendencija da harmonijsko, mogu reći, struji prema predodžbama. Ne smije ući u predodžbe, ali struji prema predodžbama. I to znači u područje našeg duha gdje obično imamo predodžbe, to je ono što čini melodija, počevši od harmonije.

Melodijsko vodi glazbeno iz područja osjećaja prema gore u predodžbe. U temi melodije nemate ono što imate u predodžbama. Ali u temi melodije imate nešto što se penje u isto područje gdje obično leže predodžbe. Melodija ima nešto slično predodžbi, ali nije predodžba, ona se još uvijek odvija u osjećajima. Ali teži prema gore, tako da se osjećaj zapravo doživljava u ljudskoj glavi. I to je ono što je značajno kod iskustva melodije, to melodijsko iskustvo onaj je dio ljudske prirode koji ljudsku glavu čini dostupnu osjećajima. Ljudska je glava inače dostupna samo predodžbama. Kroz melodiju glava postaje dostupna osjećaju, aktualnom osjećaju. a neki način, melodija gura srce u glavu. U melodiji postajete slobodni, kao što se obično u predodžbama; osjećaj postaje razbistren, pročišćen. Sve vanjsko otpada od njega, ali u isto vrijeme ostaje osjećaj, skroz i do kraja.

Ali baš kao što harmonija može težiti prema gore, prema predodžbama, može težiti i prema dolje, prema volji. Ali ne smije stići tamo, mora također biti uhvaćena, rekao bih, od područja volje. To se događa kroz ritam. Tako da melodija nosi harmoniju prema gore, ritam nosi harmoniju prema volji. Ritam dobiva volju koja je vezana, volju koja se umjereno razvija tijekom vremena, koja ne izlazi van, ali koja ostaje vezana za samo ljudsko biće. To je istinski osjećaj, ali on se proteže u područje volje.

U ovom trenutku također će vam biti razumljivo da je u početku, kada dijete tek dolazi u školu, lakše pronaći melodijsko nego harmonijsko razumijevanje. Ne morate biti pedantni oko toga, naravno. Pedantnost nikada ne smije igrati ulogu u umjetničkom. Naravno, djetetu možete donijeti bilo što. No, kao što bi dijete u prvim godinama trebalo razumjeti samo kvinte, najviše kvarte, a ne terce – koje ono iznutra počinje shvaćati tek od devete godine – također se može reći da dijete lako razumije melodijski element, a harmonijski se element zapravo tek počinje shvaćati kao harmonijski od devete ili desete godine života. Naravno, dijete već

razumije ton, ali pravi sklad u njemu može se njegovati tek od tih godina nadalje. Ritmičko, međutim, poprima najrazličitije oblike. Dijete će već od malih nogu razumjeti određeni unutarnji ritam. Ali osim ovog instinktivno doživljenog ritma, dijete ne treba mučiti ritmom, primjerice u instrumentalnoj glazbi, prije devete godine života. Trebalo bi obratiti pažnju na ove stvari. I u glazbi se može, rekao bih, iz godina vidjeti što treba raditi. Naći ćete otprilike iste životne faze koje biste inače našli u našoj waldorfskoj pedagogiji i didaktici.

Pa, ako svoju glavnu pozornost usmjerite na ritam, onda je ritmički element ono što zapravo pokreće glazbu, jer je povezan s prirodom volje i čovjek mora iznutra potaknuti volju na aktivnost ako želi iskusiti glazbu. Ritmički element pokreće glazbu. Sada, sav se ritam, bez obzira na to kako se ljudska bića odnose prema ritmu, temelji na tajanstvenoj vezi između pulsa i daha, na tom odnosu koji postoji između daha – osamnaest udisaja u minuti – i pulsa – u prosjeku sedamdeset i dva otkucaja u minuti –, na temelju ovog omjera jedan prema četiri, koji naravno može biti modificiran na razne načine, i kao drugo, također se može individualizirati. Stoga svaka osoba ima svoj osjećaj za ritam; ali zato jer je to otprilike isto, ljudi se razumiju u smislu ritma. Dakle, sav doživljaj ritma temelji se na tajanstvenoj vezi između disanja i pokreta srca, cirkulacije krvi. I tako se može reći: dok se melodija prenosi od srca do glave kroz tijek disanja, to jest, u vanjskom usporavanju i stvaranju unutarnje kvalitete, ritam se na valovima krvotoka tjera iz srca u udove, a u udovima je uhvaćen voljom. - Na taj način možete vidjeti i kako glazbeni element ispunjava cijelu osobu.

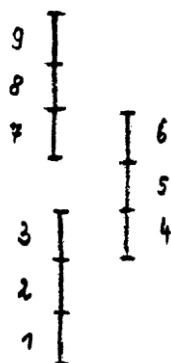
Zamislite da cijelo ljudsko biće doživljava glazbeno kao ljudski duh: ako možete doživjeti melodijski, imate glavu tog duha. Budući da možete doživjeti harmoniju, imate grudi, srednji dio duha. Budući da možete doživljavati ritam, imate udove duha.

Ali što sam to opisao? Opisao sam vam ljudsko etersko tijelo. Trebate samo opisati glazbeni doživljaj; ako imate glazbeno iskustvo, ispred sebe imate ljudsko etersko tijelo. Samo da umjesto glave kažemo: melodija, da umjesto ritmičkog dijela, jer je uzdignut, kažemo: harmonija, i da umjesto udova – ne smijemo reći metabolizma – umjesto udova kažemo: ritam. Pred nama je cijelo etersko ljudsko biće. Glazbeno iskustvo nije ništa drugo nego to. I u iskustvu kvarte čovjek sebe zapravo doživljava kao etersko tijelo, kao stvarno etersko tijelo, jedino što je svojevrsni zbroj. U doživljaju kvarte, imamo dodir melodije, dodir harmonije, dodir ritma, ali sve je tako isprepletano da se više ne može razlikovati. Čovjek doživljava cijelo ljudsko biće duhovno na granici iskustva kvarte, doživljava etersko ljudsko biće.

Da današnja glazba nije u materijalističkom dobu, da sve ostalo što ljudi doživljavaju zapravo ne kvari glazbu: iz glazbe kakvu ljudi danas imaju – jer je sama glazba na svjetsko-povijesnom vrhuncu – čovjek ne bi mogao biti

ništa drugo nego antropozof. Ne postoji drugi način doživljavanja glazbe osim antropozofskog, ako je netko želi doživjeti svjesno. Ne možete glazbu ne doživjeti antropozofski.

Ako uzmete stvari onakvima kakve jesu, moći ćete si postaviti sljedeće pitanje, naprimjer: da, ako uzmete stare tradicije o duhovnom životu, posvuda ćete pronaći govor o sedmerostrukoj prirodi čovjeka. Teozofija, teozofski pokret, preuzeo je tu sedmerostruku prirodu čovjeka. Kad sam pisao svoju *Teozofiju*, morao sam govoriti o deveterostrukoj prirodi čovjeka, dalje je podijeliti na tri pojedinačne karike, a iz deveterostruke sam dobio sedmerostrukost; znate, da:



i budući da se 6 i 7 preklapaju, i 3 i 4 preklapaju, također sam za '*Teozofiju*' dobio sedmerostruko biće. Ali ova knjiga nikada nije mogla biti napisana u vrijeme kvinti, jer je u vrijeme kvinti svo duhovno iskustvo bilo dano tako što je broj planeta bio na sedam ljestvica, a zodijački broj u dvanaest kvinti. Velika tajna čovjeka data je u krugu kvinti. U vrijeme kvinti niste mogli pisati teozofiju na bilo koji drugi način osim dolaskom do sedmerostrukog ljudskog bića. Moja *Teozofija* je napisana kada su ljudi jasno doživljavali terca, to jest u vrijeme internalizacije. Duhovno treba tražiti na sličan način kao što se spušta iz intervala kvinte do intervala terce, dijeleći ga. Stoga sam ponovno morao podijeliti pojedinačne članove. Možete reći: druge knjige koje pišu o sedmerostrukom ljudskom biću jednostavno su iz tradicije vremena kvinti, iz tradicije kruga kvinti. Moja *Teozofija* datira iz vremena kada terca igra glavnu glazbenu ulogu, kada kompleksnost nastaje tamo gdje postoji terca: što je više ono unutarne na strani mola, to je vanjsko više na strani dura, stoga nejasno preklapanje između 3. i 4., to jest, između tijela osjećaja i duše osjećaja. - Kada kažete duša osjećaja: mol terca; kada kažete tijelo osjećaja: dur terca. - Stvari ljudske evolucije mnogo se jasnije izražavaju u glazbenom razvoju nego u bilo kojem drugom. Samo morate bez pojmova. Kao što sam vam jučer rekao: razumijevanje nije dovoljno.

A kada se dođe do akustike, do fiziologije tona, onda se nema apsolutno ništa. Nema tonske fiziologije, nema akustike koja bi imala ikakvo značenje osim za fiziku. Ne postoji takva stvar kao što je akustika koja bi imala neko

značenje za samu glazbu. Ako želite razumjeti glazbeno, morate ući u duhovno.

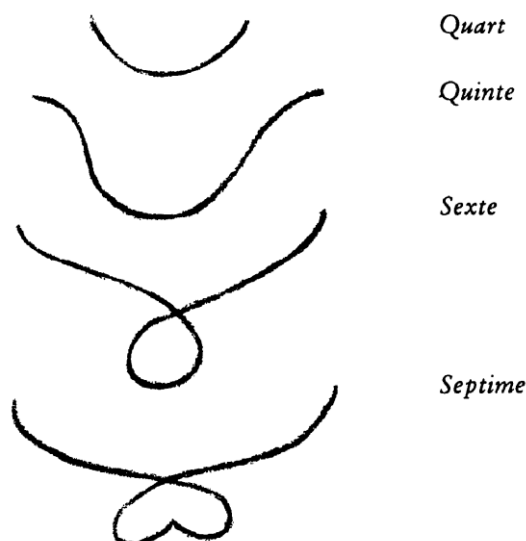
Sada pogledajmo kako imamo kvartu, između kvinte i terce: kvintu na način da se čovjek osjeća zaneseno, s tercom se osjeća u sebi, s kvartom na granici između sebe i svijeta. Rekao sam jučer da je septima bila dominantni interval Atlantida, oni su imali samo intervale septime, samo što nisu imali isti osjećaj kao mi danas, ali kada bi uopće bili glazbenici, tada bi bili potpuno izvan sebe, tada su bili u velikoj, sveobuhvatnoj duhovnosti svijeta i unutar nje u apsolutnom kretanju. Bili bi premješteni. Pokret je još uvijek bio u iskustvu kvinte. Seksta je opet između. I iz ovog možemo vidjeti: čovjek doživljava ova tri stupnja, septimu, sekstu, kvintu, u zanosu, s kvartom ulazi u sebe, s tercom je u sebi. Tek će u budućnosti doživjeti oktavu u njezinom punom glazbenom značenju. Čovjek još nije dosegao snažno iskustvo sekunde. To su stvari koje leže u budućnosti. Uz još jaču internalizaciju ljudskog bića, čovjek će osjetiti sekundu i konačno jedan ton. Ne znam hoće li se netko sjetiti da sam jednom u Dornachu rekao, na postavljeno pitanje, da će se individualna nota osjetiti kao nešto glazbeno diferencirano, da će glazbeno diferencirani element već ležati u pojedinačnoj noti.



Pa, ako imate na umu ono što je tamo rečeno, shvatiti ćete i zašto se upravo takvi oblici pojavljuju u našoj glazbenoj euritmiji, ali ćete razumjeti i nešto drugo. Shvatiti ćete naprimjer, da će se čisto instinktivno javiti osjećaj izražaja nižih članova oktave, prime, sekunde, terce, na takav način da je, stojeći ovdje, pokret osmišljen unatrag; da s gornjim tonovima, kvintom, sekstom, septimom, čovjek ima instinkt napraviti ovaj pokret naprijed.

To su oblici koji se mogu koristiti kao stereotipni oblici, kao tipični oblici. A s oblicima koji su razvijeni za pojedinačna glazbena djela, gotovo ćete osjetiti da su ti oblici sadržani u iskustvu kvarti i kvinti.





Apsolutno je nužno da se ovaj dio, spuštanje harmonije kroz ritam u volju, izrazi u obliku euritmije na vrlo poseban način. Dakle, netko ima pojedinačne intervale u oblicima koje stvara sam po sebi, ali izvođač treba izraziti ono što tada prelazi iz intervala u ritam u tim oblicima, pri čemu se sasvim automatski javlja instinkt da se napravi mali pokret ako je moguće na kvartu, ne da se stoji mirno, nego da se, ako je moguće, malo kreće. Jer vidite, kvarta je zapravo stvarna percepcija, samo percepcija s druge strane. U određenoj mjeri, kad kažem: gledam ovako očima – kad bih morao gledati očima, oči bi morale gledati unatrag, onda bi to bilo iskustvo kvarte stečeno od duše. Kvinta je pravo iskustvo imaginacije. Svatko tko ispravno doživi kvinte već zna što je subjektivna imaginacija. Svatko tko doživi sekstu zna što je inspiracija. A tko god doživi septimu – ako je preživi – zna što je intuicija. Ono što mislim je da je u doživljaju septime, stanje duše isto kao i kod vidovnjaka u intuiciji. A oblik stanja duše u iskustvu sekste isti je kao u inspiraciji u vidovitosti. A iskustvo kvinte je pravo imaginativno iskustvo. Stanje duše samo treba ispuniti vizijom. Takva kompozicija duše je definitivno tu kada je glazba u pitanju.

Zato ćete također posvuda čuti da se vidovito znanje u starijim školama misterija i u preostalim tradicijama naziva glazbenim znanjem, duhovno-glazbenom spoznajom. Posvuda se ističe – ljudi više ne znaju zašto – da postoji obično fizičko znanje, intelektualno znanje i duhovno znanje, što je zapravo glazbeno znanje, znanje koje živi u glazbenom elementu. I u osnovi ne bi bilo tako teško popularizirati doktrinu o trostrukom ljudskom biću da su ljudi danas svjesni svojih glazbenih osjećaja. Zasigurno, ljudi imaju manjak glazbenog osjećaja; ali ne stoje pravo u glazbenom osjećaju kao ljudska bića. Zapravo stoje pored glazbenog; kad je u pitanju doživljaj glazbe nisu daleko. Kad bi iskustvo glazbe oživjelo u ljudima oni bi osjetili: moja eterska glava je u melodiji, a fizička je otpala; ovdje, imam jedan aspekt ljudske organizacije. Moj srednji eterski sustav je u harmoniji, fizički je otpao. Zatim se ponovno pomiče za oktavu. I opet u sustavu udova – o tome

ne treba baš previše govoriti, to je opipljivo – imamo ono što se u glazbi pojavljuje ritmički.

Pa, kakav je uopće glazbeni razvoj ljudskih bića? On proizlazi iz iskustva duhovnog, od predstavljanja duhovnog u tonu, u glazbenoj tonskoj strukturi. Duhovno je izgubljeno, čovjek čuva tonsku strukturu. Kasnije je spaja s riječju kao ostatkom duhovnog, a ono što je imao kao imaginaciju, instrumente, zatim razvija u fizičkom, svoje instrumente čini od fizičke tvari. Svi instrumenti su preuzeti iz duhovnog svijeta, utoliko što stvaraju glazbeno raspoloženje. Čovjek je jednostavno, izradom fizičkih glazbenih instrumenata, popunio prazna mjesta koja su nastala zbog toga što više ne vidi duhovno. Na to mjesto je stavio fizičke instrumente.

Iz ovoga se vidi da je točno: na području glazbe više nego igdje se vidi kako se odvija prijelaz u materijalističko doba. U prošlosti su duhovni entiteti stajali tamo gdje su zvučali glazbeni instrumenti. Nestali su, nestali iz stare vidovitosti. Ako ljudsko biće želi objektivno imati glazbeni element, potrebno mu je nešto čega nema u vanjskoj prirodi. Vanjska priroda mu ne daje nikakav korelat za glazbeno, pa mu trebaju njegovi glazbeni instrumenti.

Samo, naravno, glazbeni instrumenti su zapravo jasan otisak činjenice da se glazbeno doživljava cijelom osobom. Puhački instrumenti dokaz su da se glazba doživljava kroz ljudsku glavu. Žičani su instrumenti živi svjedoci činjenice da ono što se doživljava kroz grudi posebno dolazi do izražaja u rukama. Sve udaraljke ili prijelaz sa gudačkih instrumenata na udaraljke dokaz su da se glazbeni element izražava kroz trećeg člana čovjekove prirode, sustav udova. Ali sve što ima veze s puhanjem ima puno intimniju vezu s melodijom nego što ima vezu s gudačkim instrumentima, što ima vezu s harmonijom. A ono što ima veze s udaraljka i ima više unutarnjeg ritma, povezano je s ritmikom, tu je cijela osoba. Orkestar je slika čovjeka. Samo glasovir nije dopušten u orkestru.

Da, zašto? Pa da, glazbeni instrumenti su spušteni iz duhovnog svijeta. Samo u fizičkom svijetu čovjek je napravio klavir, gdje su tonovi raspoređeni na čisto apstraktan način. Svaka cijev, svaka violina, sve je nešto što glazbeno dolazi iz višeg svijeta. Klavir, da, to je baš kao filistar: on više nema višeg čovjeka u sebi. Klavir je filistarski instrument. Sreća je što postoji, inače filistar uopće ne bi imao glazbu. Ali klavir je ono što se razvilo iz materijalističkog iskustva glazbe. Stoga je klavir instrument koji je najprikladniji za pobuđenje glazbenog elementa unutar materijalne oblasti. No, upravo je čisti materijal koji se koristio, omogućio da klavir postane izraz glazbe. I zato treba reći: klavir je, naravno, vrlo koristan instrument – zar ne, inače bismo morali koristiti duhovno za glazbenu pouku od samog početka u ovom našem materijalističkom dobu – ali to je instrument koji se zapravo mora glazbeno nadvladati. Čovjek mora pobjeći od dojma klavira ako želi doživjeti stvarnu glazbu.

I treba reći: uvijek je sjajno iskustvo kada se glazbenika koji u osnovi živi u svijetu glazbe kao Brückner zasvira na klaviru. Klavir nestaje u sobi, s Brückner-om nestaje klavir! Čovjek misli da čuje druge instrumente, zaboravi klavir. To je stvarno slučaj s Brückner-om. To je dokaz da je u njemu još uvijek bilo nečeg živog – iako na vrlo instinktivan način – od stvarno duhovnog elementa koji je u osnovi svake glazbe.

To su stvari koje sam vam ovih dana želio reći na vrlo fragmentarni i skroman način. Vjerujem da ćemo uskoro imati priliku nastaviti. Onda ću detaljnije ulaziti u neke stvari.

## ČOVJEKOV DOŽIVLJAJ TONA

Treće predavanje, Dornach, 16. ožujka 1923

Nedavno sam više puta morao skrenuti pozornost na činjenicu da se biografija čovjeka može dati za vrijeme koje provede između uspavlivanja i buđenja kao i za vrijeme između buđenja i padanja u san. Sve što čovjek doživi između buđenja i padanja u san doživljava kroz svoje fizičko i etersko tijelo. Budući da ima razvijene odgovarajuće osjetilne organe u fizičkom i eterskom tijelu, postaje svjestan ovog svijeta, koji je, kako je njegovo okruženja povezano s fizičkim i eterskim tijelom, takoreći jedno s njim. Budući da u svom sadašnjem stanju razvoja, u svom 'Ja' i astralnom tijelu nije na sličan način razvio organe duha i duše koji bi bili – ako smijem upotrijebiti paradoksalni izraz – nadosjetilni osjetilni organi, on ne može osvijestiti ono što doživljava između padanja u san i buđenja. Tako da samo duhovni pogled može sagledati ono što bi, da tako kažem, sadržavalo biografiju ovog 'Ja' i astralnog tijela, paralelno s biografijom koja nastaje uz pomoć fizičkog i eterskog tijela.

Sada, kada se govori o iskustvima ljudskog bića u vremenu između buđenja i padanja u san, ono što nužno pripada tim iskustvima je ono što se događa, doživljeno je i uzrokovano, u njegovom fizičko- eterskom okruženju. Stoga se mora govoriti o fizičko-eterskom okruženju, o fizičko-eterskom svijetu u kojem se čovjek nalazi između buđenja i padanja u san. Ali on je u svijetu i između padanja u san i buđenja, samo što je to svijet koji je potpuno drugačije prirode od fizičko-eterskog svijeta. I postoji mogućnost da nadosjetilno gledanje govori o tom svijetu, koji je jednako naše okruženje kada spavamo kao što je fizički svijet naše okruženje kada smo budni. I na ovim predavanjima želimo pustiti da nam pred dušu dođu neke stvari koje ovaj svijet mogu osvijetliti. Elementi za to su dati u onome što ćete naći opisano, naprimjer, u mojoj '*Geheimwissenschaft im Umriss*'. Tamo ćete na određeni način, iako kao skicu, naći kako se carstva fizičkog- eterskog svijeta, mineralno, biljno, životinjsko, carstvo ljudi, nastavljaju gore u oblasti viših hijerarhija. Želimo se danas na to malo podsjetiti.

Želimo si reći: ako svoje oči ili druge osjetilne organe usmjerimo u svoje fizičko-etersko okruženje dok smo budni, tada opažamo tri carstva prirode ili četiri carstva: mineralno, biljno, životinjsko, i carstvo ljudi. Ako sada idemo dalje gore u one regije koje su dostupne samo nadosjetilnom, imamo, da tako kažemo, nastavak ovih carstava: carstvo anđela, arhandela, arhaka, Exsuzija, Dinama, Kiriteta i tako dalje [vidi crtež dolje].

Dakle, imamo dva svijeta koja prodiru jedan u drugi: fizičko-eterski svijet i nadosjetilni svijet. A već znamo da smo između padanja u san i buđenja zaista u ovom nadosjetilnom svijetu i da tamo imamo iskustva, iako ta

iskustva ne dolaze u običnu svijest zbog nedostajućih duhovno-duševnih organa.

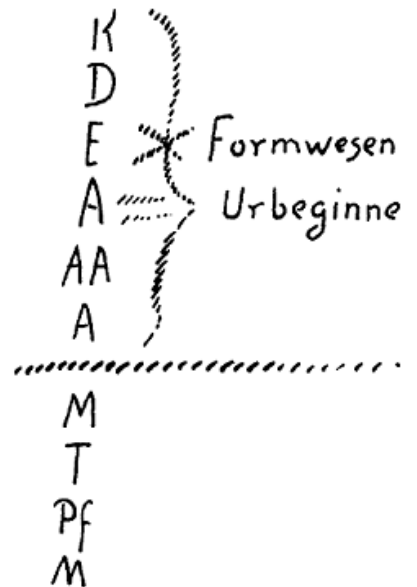
Sada se radi o tome da možemo preciznije razumjeti što čovjek doživljava u ovom nadosjetilnom svijetu ako se dade, rekao bih, svojevrsni opis ovog nadosjetilnog svijeta na isti način kao što ga daje prirodna znanost, povijest, za fizičko-eterski svijet. Za takvu, da tako kažemo, nadosjetilnu znanost o stvarima svijeta u kojemu spavamo, mora se naravno, prvo neke stvari izdvojiti. A danas ću najprije izdvojiti događaj koji je od velike važnosti za cjelokupni razvoj čovječanstva u posljednjim tisućljećima.

Često smo o ovom događaju raspravljali s jedne strane, sa strane fizičko-eterskog svijeta i njegove povijesti. Danas želimo o tome raspravljati s druge strane, da tako kažemo, s one strane koja se pokazuje kada se zauzme stajalište ne u fizičko-eterskom svijetu nego u nadosjetilnom svijetu. Događaj na koji mislim i koji sam često opisivao s jedne točke gledišta je onaj koji se dogodio u 4. stoljeću poslije Krista.

Već sam opisao kako se cjelokupno stanje ljudske duše na Zapadu mijenja u ovom 4. stoljeću nove ere, kako je zapravo slučaj da se bez duhovno-znanstvenog istraživanja materije više uopće ne razumije kako su se ljudi osjećali i percipirali u tom vremenu koje je prethodilo 4. stoljeću poslije Krista. Ali često smo opisivali taj osjećaj, to stanje duha. Drugim riječima, opisivali smo što su ljudi doživljavali tijekom razdoblja u koje pada ovo 4. stoljeće. Danas želimo malo uzeti u obzir ono što su u to vrijeme doživjela ona bića koja pripadaju ovoj nadosjetilnoj oblasti. U određenoj mjeri želimo se okrenuti na drugu stranu života, želimo gledati na stvari iz nadosjetilnog.

Predrasuda je današnjeg takozvanog prosvijećenog čovječanstva da su njihove misli samo u glavama. Ne bismo kroz misli znali ništa o stvarima da su te misli samo u glavama ljudi. Koliko god to paradoksalno zvučalo, svatko tko vjeruje da su misli samo u glavama podložan je istim predrasudama kao i onaj koji vjeruje da je gutljaj vode kojim gasi žeđ došao s jezika, a ne iz vrča vode. Uglavnom, jednako je smiješno reći da misli nastaju u ljudskoj glavi kao i reći – kad se utaži žeđ vodom koja je u vrču – da je voda nastala u ustima. Misli su raširene cijelim svijetom. Misli su sile koje djeluju u stvarima. A naš misaoni organ je samo nešto što crpi iz kozmičkog rezervoara misaonih sila, nešto što misli uzima u sebe. Dakle, ne smijemo govoriti o mislima kao da su nešto što pripada samo čovjeku. O mislima moramo govoriti na takav način da smo svjesni: misli su sile koje vladaju svijetom koje su raširene kozmosom. Ali te misli ne lete samo slobodno, uvijek ih neka bića nose, rade na njima. I što je najvažnije, ne nose ih uvijek ista, ne uvijek ista bića.

Ako se okrenemo nadosjetilnom svijetu, onda nadosjetilnim istraživanjem nalazimo da su se misli pomoću kojih ljudi čine svijet shvatljivim nošene u kozmosu – također bih mogao reći: emanirale iz kozmosa; zemaljski izrazi nisu baš prikladni za te uzvišene procese i bića – tako da su te misli sve do 4. stoljeća poslije Kriste nosili, emanirali od onih bića hijerarhija koje nazivamo Exsuziji ili *Duhovi forme* [vidi crtež ispod].



Kada je stari Grk želio dati kazati odakle mu njegove misli, na temelju znanja o svojim misterijima, morao je to učiniti na način da je sebi rekao: svoj duhovni pogled usmjeravam na ona bića koja mi se otkrivaju kroz znanost o misterijima kao bića oblika, kao formativne sile, kao bića forme. To su nositelji kozmičke inteligencije, to su nositelji kozmičkih misli. Ona puštaju da misli teku kroz događaje u svijetu, i te ljudske misli daju duši, koja te misli vizualizira dok ih doživljava. - Svatko tko se naviknuo na nadosjetilni svijet kroz posebnu inicijaciju u tim drevnim vremenima grčkog života i iskusio ova bića forme, gledao je ta bića forme i morao ih je gledati kako bi dobio o njima pravu imaginaciju, morao im je kao atribut pridodati blistave misli koje struje svijetom. Kao drevni Grk, sada je gledao da bića forme kao da iz njihovih udova izviru blistave misaone sile, koje su potom ušle u procese svijeta i nastavile tamo djelovati kao inteligentne sile koje stvaraju svijet. Rekao je nešto poput: Snage oblika, Exsuziji, imaju zadatak u svemiru, u kozmosu, izljevati misli kroz procese svijeta. - I kao što osjetilna znanost opisuje ono što ljudi rade izvještavajući ovo ili ono, što ljudi čine pojedinačno ili zajedno, tako bi nadosjetilna znanost, ako razmatra djelovanje formativnih sila za konkretno doba, morala opisati kako ta nadosjetilna bića dopuštaju da misaone sile teku jedna prema drugoj, kako ih primaju jedna od druge, i kako su integrirane u ovaj tok i u ovu recepciju, kozmički procesi koji se onda čovjeku predstavljaju kao prirodne pojave.

U razvoju čovječanstva nastupilo je to 4. stoljeće nakon Krista. I to je dovelo do izvanredno značajnog događaja na ovaj nadosjetilni svijet da su Exsuziji – snage, Duhovi oblika – prepustili svoju moć nad snagama misli arhajima, '*prvobitnim snagama*' ili '*prapočecima*' [vidi crtež].

U to vrijeme '*prapočeci*', arhaji, preuzeli su stvar koju su ranije prakticirali Exsuziji. Takve stvari se događaju u nadosjetilnom svijetu. To je bio izuzetno važan kozmički događaj. Od tog vremena Exsuziji, Duhovi oblika, zadržali su samo zadaću reguliranja vanjskih osjetilnih percepcija, odnosno svega što postoji u svijetu boja, zvukova i tako dalje, posebnim kozmičkim moćima. Tako da svatko tko se bavi ovim stvarima mora reći za doba koje je sada osvanulo nakon 4. stoljeća naše ere: on vidi kako se misli koje vladaju svijetom predaju arhajima, '*iskonskim počecima*', i kako je ono što oči vide i uši čuju, u svom raznolikom oblikovanju, u neprestanoj preobrazbi, tkanina koju tkaju Exsuziji, koji su u prošlosti ljudima davali misli i koji im sada daju osjetilne percepcije, dok im '*prapočec*' sada daju misli.

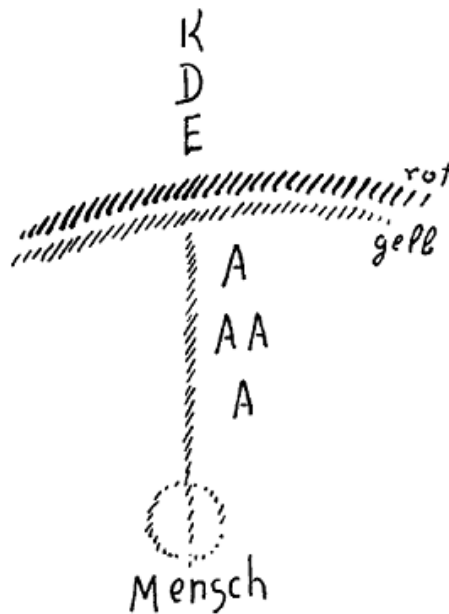
A ta se činjenica nadosjetilnog svijeta ovdje u fizičkom svijetu odrazila na način da su se u ono ranije vrijeme, u kojem su živjeli, primjerice, Grci, misli objektivno opažale u stvarima. Kao što mi danas vjerujemo da opažamo crveno ili plavo u stvarima, tako su Grci našli misao, ne samo uhvaćenu svojim glavama, već kako zrači van, zrači iz stvari, kao što crvena ili plava zrači van.

U svojoj knjizi '*Die Rätsel der Philosophie*' opisao sam to što je ova druga strana, želim reći ljudska strana stvari. Kako se ovaj važan proces nadosjetilnog svijeta odražava u fizičko-osjetilnom svijetu, opisano je u mojoj knjizi '*Die Rätsel der Philosophie*'. Tu se koriste filozofski izrazi, jer je jezik filozofa jezik materijalnog svijeta, međutim, kada se govori o gledištu u nadosjetilnom svijetu, mora se govoriti i o nadosjetilnoj činjenici da je zadatak Exsuzija prešao u ruke arhaja.

Takve se stvari pripremaju u čovječanstvu kroz čitave epohe. Takve stvari su povezane s temeljitim preobrazbama ljudskih duša. Kažem da se ta nadosjetilna činjenica dogodila u 4. stoljeću poslije Krista; ali to je samo otprilike rečeno, jer je to samo sredina vremena, da tako kažem, dok se taj prijenos odvijao dugo vremena. Pripremao se već u pretkršćansko doba, a dovršen je tek u 12, 13 i 14. stoljeću poslije Krista. Četvrto stoljeće je, da tako kažemo, samo srednja točka u vremenu, koja je data da ukaže na nešto određeno u povijesnom razvoju čovječanstva.

Pa, u isto vrijeme se nalazimo u onoj točki ljudske evolucije kada čovjekov pogled na nadosjetilni svijet počinje postajati potpuno mračan. Svijest duše prestaje nadosjetilno gledati i opažati, kada se ova ljudska duša preda svijetu. Možda će ovo biti jasnije pred vašom dušom ako to osvjetlimo s druge strane.

U čemu se to zapravo sastoji, na što želim tako jasno ukazati? Sastoji se od toga da ljudi sve više osjećaju svoju individualnost. Kako svijet misli, prelazi od Duhova oblika do 'prapočetak', od Exsuzija do arhaja, čovjek više osjeća misli vlastitog bića, jer arhaji žive korak bliže čovjeku nego Exsuziji. A kad čovjek počne nadosjetilno gledati, ima sljedeći dojam. Onda kaže: pa, postoji ovaj svijet koji promatram kao osjetilni svijet. Recimo da je žuta [vidi crtež] strana okrenuta mojim osjetilima, crvena je skrivena strana, okrenuta od osjetila.



Obična svijest uopće ne zna ništa o uvjetima koji se ovdje razmatraju. Ali nadosjetilna svijest definitivno ima osjećaj: ako je čovjek ovdje, onda su između čovjeka i osjetilnih dojmova anđeli, arhanđeli i arhaji; oni su zapravo s ove strane osjetilnog svijeta. Jednostavno ih ne vidite običnim pogledom, ali oni zapravo leže između ljudskog bića i cijele tapiserije osjetilnih utisaka. A Exsuziji, Dinami, Kirioteti, su stvarno izvan; prekriveni su tapiserijom osjetilnih utisaka. Tako da ljudsko biće koje ima nadosjetilnu svijest osjeća da mu se misli približavaju nakon što su predane arhajima. On ih osjeća kao da su sada više u njegovom svijetu, dok su nekada bile iza boja, crvene, plave, koje su u stvarima, u određenoj mjeri kroz crvenu, plavu, ili također kroz Cis ili G. Od ove primopredaje osjeća slobodniji kontakt sa svijetom misli. To također stvara iluziju da ljudi samo stvaraju misli.

Međutim, tek se s vremenom čovjek razvio da uzme u sebe ono što mu se nekada predstavljalo kao objektivni vanjski svijet. To se tek postupno dogodilo u ljudskoj evoluciji. Ako se sada vratimo prilično daleko u evoluciji čovjeka, ako se vratimo na atlantsku katastrofu natrag u staro atlantsko vrijeme, zamolio bih vas da zamislite ljudsku strukturu u atlantsko vrijeme kako sam je opisao u mojoj 'Geheimwissenschaft' ili u traktatu 'Aus der Akasha-Chronik'. Kao što znate, ti su ljudi formirani sasvim drugačije. Njihova tjelesna tvar bila je delikatnija nego je to kasnije postala, u post-



atlantskom razdoblju. Međutim, zbog toga je duša – sve je opisano u knjigama – bila u potpuno drugačijem odnosu prema svijetu, i ti su Atlantidani svijet doživljavali na potpuno drugačiji način. Samo želim ukazati na jedan aspekt te posebne vrste iskustva. Ti Atlantidani, naprimjer, nisu mogli doživjeti tercu, čak ni kvintu. Zapravo mogli su započeti glazbeno iskustvo tek osjećajem septime. A onda bi osjetili daljnje intervale, od kojih je najmanji bio septima. Nedostajali su im terce i kvinte; za njih nisu postojali.

Kao rezultat toga, međutim, iskustvo s tonskim strukturama bilo je sasvim drugačije, duša je imala potpuno drugačiji odnos prema tonskim strukturama. Ako netko živi glazbeno samo u septimama bez međuintervalu, i živi u septimama na takav prirodan način kao što su Atlantidani živjeli u septimama, onda glazbeni element uopće ne percipiramo kao nešto što se događa oko ili u čovjeku kao ljudskom biću, već u trenutku u kojem uopće percipira glazbu čovjek je izvan svog tijela, živi vani u kozmosu. A tako je bilo i s Atlantidanima. Ako Atlantidana je bio slučaj da se njihovo glazbeno iskustvo izravno pokapalo s religioznim iskustvom. Septimu su doživjeli na takav način da nisu mogli reći da i sami imaju veze s nastankom intervala sedmice, nego su osjetili kako se bogovi, koji su talasali i tkali svijetom, otkrivaju u septimama. Nije bilo smisla u izjavi: ja stvaram glazbu. - To su mogli shvatiti smo kada bi rekli: ja živim u glazbi koju stvaraju bogovi.

Pa, ovo je glazbeno iskustvo još uvijek bilo prisutno u značajno slabijem obliku u post-atlantskom razdoblju, u tom razdoblju u kojem su ljudi u biti živjeli u intervalima kvinte. Ne smijete to uspoređivati s onim što ljudi danas osjećaju oko kvinte. Danas čovjek osjeća kvintu na način da mu to ostavlja dojam neispunjene vanjštine. Ona za njega ima nešto prazno, u najboljem smislu te riječi, ali nešto prazno. Ispraznilo se jer su se bogovi povukli od ljudi.

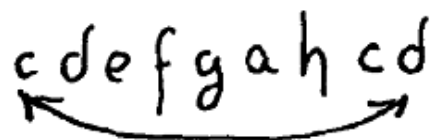
Čak i u post-atlantskom razdoblju, čovjek je s intervalom kvinte doživio da bogovi zapravo žive u tim kvintama. I tek kasnije, kad se unutar glazbenog elementa pojavila terca, dur i mol terca, glazbeni je element utonuo u ljudski um, tako da ljudsko biće više nije zaneseno glazbenim iskustvom. U ispravnoj dobi petice, čovjek je još bio potpuno zanesen glazbenim životom. U dobu terce, koja je, kao što znate, došla relativno kasno, čovjek je s glazbenim iskustvom unutar sebe. Preuzima glazbenost u svoju tjelesnost. Svojom tjelesnošću isprepliće glazbu. Stoga se razlika dura i mola pojavljuje s iskustvom terce, te se s jedne strane doživljava ono što se može doživjeti u duru, a s druge strane što se može doživjeti u molu. Glazbeno iskustvo s nastankom terce, s dolaskom dura i mola u glazbeni element, veže se uz povišena, radosna, potištena, bolna, tužna raspoloženja koja čovjek doživljava kao nositelj svog fizičkog i eterskog tijela. Čovjek u određenoj mjeri izvlači svoje iskustvo svijeta iz kozmosa, i povezuje se s njime. U starija

vremena imao je svoje najvažnije iskustvo svijeta na takav način – a to je svakako bio slučaj i u vrijeme kvinte, ali u većoj mjeri u dobu septime, ako se smijem tako izraziti – da bi ga odmah prenijelo, da bi mogao reći: svijet tonova izvlači moje 'Ja' i moje astralno tijelo izravno iz mog fizičkog i eterskog tijela. Svoje zemaljsko postojanje ispreplićem s božansko-duhovnim svijetom, a tonske formacije odzvanjaju kao nešto na čijim krilima svijetom nadiru bogovi, čije nalete doživljavamo opažajući tonove.

Dakle, vidite u ovom konkretnom području kako se kozmičko iskustvo približava čovjeku, kako kozmos prodire u čovjeka, kako, ako se vratimo u antičko doba, moramo tražiti najvažnije ljudsko iskustvo u nadosjetilnom, i kako dolazi vrijeme, kada se čovjek kao zemaljska pojava, da tako kažem, mora uzeti u obzir pri opisivanju najvažnijih svjetskih događaja.

To se događa u onom dobu koje dolazi nakon što su misli predane od 'Duhova oblika', 'prapočecima'. To se izražava u činjenici da stara kvinta – koja je bila prije te predaje – prelazi u doba terce, u iskustvo dura i mola.

Osobito je zanimljivo kada vas ovo iskustvo vrati u vrijeme čak starije od atlantskog vremena, to jest u vrijeme evolucije koje retrospektivno vodi u zamagljenu, najudaljeniju prošlost, ali čija percepcija može ući u nadosjetilnu viziju. Dolazimo čak u doba – naći ćete to opisano u mojoj '*Geheimwissenschaft*' kao doba Lemurije – kada čovjek više ne može percipirati glazbu na takav način da može postati svjestan intervala unutar oktave, već ovdje dolazimo u vrijeme kada ljudi percipiraju interval samo kada se interval preklapa s oktavom, otprilike ovako:



tako da čovjek percipira samo ovaj interval C-D, odnosno D sljedeće oktave.

Dakle, u dobu Lemurije definitivno imamo glazbeno iskustvo koje se ne može dogoditi slušanjem intervala unutar oktave, već interval ide dalje od oktave do prve note sljedeće oktave, a zatim ide na sljedeći ton druge oktave. I tada ljudsko biće doživljava nešto što je teško imenovati; ali se možda može dobiti predodžbu o tome kada kažem: ljudsko biće doživljava drugu oktavu i tercu druge oktave. Ono doživljava neku vrstu objektivne terce, a tu opet dvije terce, naime dur i mol tercu. Osim što terca – ono što ono tamo doživljava – naravno nije terca u našem smislu, jer samo ako prihvatim primu u istoj oktavi, ton na koji mislim je drugi najbliži primi, je terca. Ali time što je mogao izravno doživjeti intervale za koje bi danas rekli: prima u jednoj oktavi, sekunda u sljedećoj oktavi, terca u trećoj oktavi – ova drevna osoba je percipirala nešto što je neka vrsta objektivnog dura i objektivnog mola, koje nije doživljavao unutar sebe, već se osjećalo kao izraz duhovnog

iskustva bogova. Ljudi iz doba Lemurije doživjeli su, sada se ne može reći radost i tugu, ushićenje i depresiju, već se mora reći: kroz taj poseban glazbeni osjećaj u dobu Lemurije ljudi su doživljavali ove intervale kao kozmičke zvukove radosti bogova i kozmičke zvukove jadikovki bogova, kada su bili potpuno izvan sebe u percepciji tih intervala. - I možemo se osvrnuti na to zemaljsko doba koje su ljudi stvarno doživjeli, u kojem je ono što čovjek danas doživljava u duru i molu bilo projicirano u kozmos, da tako kažemo. Ono što se danas doživljava iznutra projicira se u kozmos. Ono što danas izvire u njegovoj duši, u njegovim osjećajima, u zanosu svog fizičkog tijela je čuo kao doživljaj bogova. Ono što bismo danas morali okarakterizirati kao unutarne iskustvo dura, on je u zanosu svog tijela izvana doživljavao kao kozmički pjesmu slavlja, kao kozmičku glazbu radosti bogova kao i izraz radosti zbog njihovog stvaranja u svijetu. A ono što danas imamo kao unutarne iskustva mola, čovjek je nekoć u razdoblju Lemurije doživljavao kao veliku jadikovku bogova o mogućnosti da bi ljudi mogli pasti u ono što se tada u biblijskoj povijesti nazivalo *Padom*, otpadanjem od božansko-duhovnih snaga, od dobrih snaga.

To je nešto što odzvanja iz tog divnog znanja o starim misterijima, koje je samo po sebi bilo i umjetničko, to nije opis apstraktnim terminima da su ljudi nekad prolazili kroz lucifersko i ahrimansko zavodjenje i iskušenje, i doživjeli ovo ili ono, već da su ljudi kako su u prastarim vremenima bogovi stvarali veselu glazbu u kozmosu iz radosti kozmičkog stvaranja, i kako su proročki gledali, da tako kažem, na otpadanje ljudi od božansko-duhovnih snaga, i to je bilo izraženo u kozmičkom jadikovanju.

Ovo umjetničko shvaćanje nečega što je kasnije poprimilo više intelektualni oblik, nešto je što odzvanja iz starih misterija i iz čega se može lako steći duboko uvjerenje da je to izvor iz kojeg potječe znanje, umjetnost i religija. Iz toga mora izrasti uvjerenje da se moramo vratiti u ono stanje duše koje će ponovno nastati kada duša prepozna da dok je religiozno prožeta, da je umjetnički prožeta; onom stanju duše koja s dubokom vitalnošću razumije što je već Goethe mislio riječima: 'Ljepota je manifestacija tajnih prirodnih zakona koji bi, da se nije pojavila, ostali zauvijek skriveni'. - Tajnu evolucije unutar zemaljske egzistencije, otkriva nam ovo unutarne jedinstvo svega što čovjek mora iskusiti zajedno sa svijetom, spoznajno, religiozno i umjetnički, kako bi zajedno s ovim svijetom doživio svoj ukupni razvoj.

I istina je da je sada došlo vrijeme kada ljudi moraju ponovno postati svjesni ovih stvari, jer bi se inače ljudska priroda jednostavno morala urušiti u svojoj duševnosti. Danas i u bliskoj budućnosti čovjek bi morao duševno venuti sa znanjem koje postaje jednostrano intelektualističko, morao bi postati duševno otupljen kroz umjetnost koja je postala jednostrana i potpuno bezdušan kroz religiju koja je postala jednostrana, i ne bi mogao pronaći put koji bi vodio do unutarne sklada i jedinstva to troje, ako ne bi

mogao pronaći način, svjesnije nego što je to nekada bio slučaj, da izađe iz sebe i gleda i čuje nadosjetilno zajedno sa osjetilnim.

Ako se duhovnom znanošću promatraju starije, velike ličnosti u osvitu grčke kulture, čiji su potomci oni kao što su Eshil i Heraklit, tada ćemo otkriti da su te osobnosti, ukoliko su bile inicirane u misterije, sve imale isti osjećaj iz njihove spoznaje i iz njihove umjetničke stvaralačke moći, koju su osjećali upravo na isti način kao Homer – 'Pjevaj muzo, o gnjevu Ahila' – ne kao nešto što vlada njima osobno, nego kao nešto što su ostvarili u svom religioznom osjećaju u zajednici s duhovnim svijetom, i kroz što su rekli: u davna vremena ljudi su sebe doista doživljavali kao ljudska bića, u tome što su izlazili iz sebe kroz najvažnije ljudske aktivnosti – kao što sam vam pokazao za glazbeni dio, ali to je bio slučaj i s mišljenjem – i doživljavali zajedno s bogovima. To što su tamo doživljavali, ljudi su izgubili.

Ovo raspoloženje gubitka drevnog spoznajnog, umjetničkog i religioznog blaga čovječanstva teško je opterećivalo dublje grčke duše.

Nešto drugo mora doći kod modernog čovjeka. Suvremeni čovjek, razvojem pravih snaga svog duševnog iskustva mora ponovno pronaći ono što je nekada izgubljeno. Želio bih to reći ovako: čovjek mora razviti svijest – živimo u dobu svjesnosti – o tome kako ono što je sada postalo unutarne pronalazi put do božansko- duhovnog. I takve stvari će se moći dogoditi – naznačio sam to u odgovoru na pitanje koje je postavljano u Goetheanumu tijekom prvog školskog tečaja – takve će se stvari dogoditi u nekom području, naprimjer, kada se unutarne bogatstvo osjećaja doživi u melodiji, jednog će dana prijeći na individualni ton, kada ne samo doživi intervale, već će također doživjeti pojedinačni ton kao melodiju s unutarjim bogatstvom, s unutarjom raznolikošću doživljaja. Danas čovjek gotovo da nema pojma o tome.

Ali vidite, stvari idu: od septime do kvinte, od kvinte do terce, od terce do prime, odatle sve do jednog tona, i odatle dalje. Tako da se ono što je nekada bilo gubitak božanskog mora promijeniti, ako čovječanstvo na Zemlji neće nestati već nastaviti svoj razvoj. Ono što se izgubilo mora se promijeniti u ponovno otkriće božanskog.

Prošlost ispravno shvaćamo samo onda kada smo u stanju suočiti se s pravom slikom našeg razvoja u budućnosti, kada možemo potresno duboko osjetiti ono što je ljudsko biće osjećalo u antičko doba: izgubio sam prisustvo bogova – i ako se tome možemo suprotstaviti iz duboke, potresne, ali intenzivne težnje duše: želimo da duh koji je u nama u klici, da procvjeta i dade plod, kako bismo mogli opet pronaći bogove.