

tidens ekspressionisme. I øvrigt fordrev Joseph tiden med at kopiere faderens hobby, kvinder, og Wien var stedet for en ung, smuk elsker som Schildkraut. Intriger, bedragne ægtemænd, hemmelige elskovsbilletter og hastige eventyr i Grinzing.

Nye rejser og nye engagementer, og denne gang kom Joseph i forbindelse med det ny-startede Theatre Guild i New York. Han fik hovedrollen i *Molnars* „Liliom“, en forestilling, der gjorde tre mennesker berømte: Hovedrolleindehaverne Joseph Schildkraut og *Eva Le Gallienne*, og scenearkitekten *Lee Simonson*, hvis dekorationer betegnede et vendepunkt i amerikansk teaterhistorie. *D. W. Griffith* engagerede Joseph til „Orphans of the Storm“, og mødet med den store instruktør var betagende (og delvis ødelæggende) for den unge skuespiller, der efter sit spil i denne film blev klassificeret som „ung, smuk, adelig elsker“ – en byrde, der næsten må have været tungere end den at være søn af Rudolf Schildkraut.

Far og søn spillede sammen på film, bl. a. under *Cecil B. de Mille* og *Donald Crisp*, men faderen døde i 1930. Joseph var i længere tid deprimeret over tabet af faderen, men i 1931 rejste han til *Herbert Wilcox* i England for at filme for ham. Derfra gik turen til et engagement på Deutsches Volkstheater i Wien, hvor han virkede, indtil nazisterne blev for nærgående. Hollywood bød ham velkommen tilbage med roller i bl. a. „The Life of Emile Zola“ (Academy Award), „Viva Villa“ og „Garden of Allah“. Han mener selv, at han begik sit livs største dumhed, da han af *Herbert Yates* lod sig overtale til at skrive en fem års kontrakt med „Republic Pictures“. Han tillægger ikke Yates en flodhests intelligens, og han gyser ved tanken om de rædsler, han måtte medvirke i.

Mere opmuntrende er hans beretning om skabelsen af skuespillet „Anne Franks Dagbog“, mødet med *Garson Kanin* og korrespondancen med Otto Frank. Joseph Schildkraut regner denne forestilling for sin karrieres højdepunkt, selv om han er klar over, at der er større litterære værdier i „Liliom“, „The Firebrand“, „Kirsebærhaven“ o. s. v.

Bogen er i sin helhed informativ læsning. Det er vel meget at skulle opleve to så indholdsrige liv på een gang, men billederne af den jødiske skuespillers kår i Wien og Berlin er ganske nøgternt tegnede. Både far og søn var fritænkere, og alligevel måtte de begge, faderen for 1. verdenskrig og sønnen for 2. verdenskrig, tydeligt mærke, at de hverken var tyskere eller østrigere. Andre mennesker lærte dem, at de var jøder.

Alligevel fremstår bogen som en hyldest til

teatret, til skuespillet, til genierne blandt skuespillere og instruktører, og man fornemmer en behagelig, intelligent stræben efter kunstneriske idealer, efter arbejde i uafhængighed, efter levende teater og kunstneriske film.

Bogen indeholder desuden klare karakteristiker af teaterberømteder og Schildkrauts venner i Hollywood, bl. a. *Charles Chaplin*, *Erich von Stroheim* og de Mille, og Joseph Schildkraut giver sin betagelse af *George Stevens* udtryk i en jævnforelse af „The Diary of Anne Franks“ iscenesætter og *D. W. Griffith*.

Poul Malmkjær.

★

Et topmøde

„Artist, Critic and Teacher“. Publ. by The Joint Council for Education through Art. London 1958.

Man tør påstå, at kunst og pædagogik er beslægtede fænomener deri, at de begge udspringer af en kommunikationstrang, menneskers drift mod at meddele sig til mennesker. De stræber begge efter at skabe oplevelse i modtageren, og selv om de midler de arbejder med er forskellige, skulle dette fælles sigte være nok til at begrunde en levende vekselvirkning mellem dem. Men en sådan eksisterer som bekendt ikke, eller i hvert fald kun i altfor beskedent omfang – kunstneren og pædagogen fungerer i dag hver for sig som specialister blandt andre specialister, hvor de burde have fundet frem til en fornuftig samtale- og samvirkeform. Den eneste forbindelse mellem dem af varigere art turde vist være den ensidige og noget tvivlsomme, der er etableret ved, at pædagogen har gjort kunsten til et fag, der *undervises i* i stedet for bruge den som et instrument til at *undervise med*.

Det er derfor et betydningsfuldt møde, der er bragt i stand i den lille engelske pamflet „Artist, Critic and Teacher“, udsendt af „The Joint Council for Education through Art“ for at lægge op til en debat om kunst og opdragelse. Her er det nemlig de involverede hovedpersoner, kunstneren (*Lindsay Anderson*) og pædagogen (*Brian Groombridge*) der fører ordet, sekunderet af kritikerne (*Kenneth Tynan* og *John Berger*), og alle går de i deres argumentation lige og hårdt på *sagens* kærnepunkt, der gerne kan formuleres således: forholdet mellem kunst og opdragelse er *ikke* et spørgsmål om så og så mange velmente timer i *art appreciation* i skole

og voksenundervisning. Det er eksistentielt og funktionelt på en ganske anden og mere afgørende måde, idet det alene bestemmes af, om kunsten anerkendes i samfundet som en lødig menneskelig erkendelsesform, eller om den vurderes under småborgerlighedens nær- og snæversynede synsvinkel. Dette synspunkt er pjecens fire bidragydere enige om, og de står også sammen om en forbitret anklage mod samtiden for at være filistrøs i sin stilling til kunsten. Pjecen henter således sin stimulerende vitalitet snarere i enigheden om det væsentlige end i uenigheden om detaljer. Den fremtræder som et samlet angreb, en bragende bredside mod den diskriminering af kunsten, der er tidens særkende.

Det er kunstneren, in casu Lindsay Anderson, der fører an i attacken i kapitlet „Art: Battleground or Playground“. Anderson vælger selvfølgelig slagmarken som sit domæne. Han drager i felten mod to former for småborgerlighed i vurderingen af kunsten – begge lige lede, hvis ikke den tilsyneladende mest respektable i virkeligheden er den mest viderværdige. Den første er opfattelsen af kunsten som uskadelig underholdning og af kunstneren som en slags ansvarsløs gøgler, eller når det går højt, som en langhåret kværuleant, som der vel kan bygges pressesensationer og publicity-myter omkring, jvf. ung vrede-epidemien, men hvis meninger, når det kommer til stykket, højest betragtes som et muntert divertissement mellem alvorligere programpunkter. Den anden, og respektable, er opfattelsen af kunsten som „sugar on the bitter pill of contemporary life“, af „kulturen“ som noget, der kun forstås af og angår et lille indviet mindretal. Kunst og kultur er iflg. Anderson her blevet til „opium for the intelligentsia“, en adspredelse og afledning, der kun er forskellig fra „massernes opium“ derved, at den er udtryk for en bedre smag. Kunstens funktion og ansvar – nøglebegreber i denne debat – er i begge tilfælde rykket helt ud af billedet.

Filmkunstnerens udfald følges op af teaterkritikeren Tynan og kunstkritikeren Berger. Den første skriver under overskriften „Making connections“ om dramaet som fællesskabskunst, kollektiv oplevelse („I de fleste skoler betragtes dramaet som en mistænkeligt underholdende form for litteratur – meget ville være undet, hvis det blev betraget som en gren af sociologien“), mens Berger i artiklen „The Myth of the Artist“ yderligere indkredser kunstnerens umulige situation i en tid, som nyfident viser større interesse for *genius* end for *talent*, som har brug for kunstneren som anormal afvigelse fra den borgerlige adfærd-

norm, men som vender ryggen til hans arbejde. („Han rækker os et forstørrelsesglas, som vi kan se os selv og vort samfund igennem. Men da vi ikke tør se på os selv gennem denne lup, flytter vi den og glør gennem den på hans privatliv i stedet for.“)

Hvad har nu pædagogen Groombridge (*Research Officer* i „National Institute of Adult Education“) at sige til disse præmisser, som han i alt væsentligt må erklære sig enig i? Ja, han har det naturligvis ikke let – hans er jo forpligtelsen til at samle præmisserne i en pædagogisk konklusion. Han slipper nu helt godt fra det, idet han – lidt smart, men med hvasse sidehug til et undervisningssystem, der også hvad kunsten angår, er kalkeret over et udlevet aristokratisk kulturmønster – samler opmærksomheden om den moderne kulturs vigtigste slagmark: massemedierne film og fjernsyn: „At sige at massemedierne gør arbejdet i skolen vanskeligt er som at sige at livet gør det vanskeligt at leve“. Groombridge peger på, at der er tre forskellige måder for opdrageren og underviseren at tage denne situation på. Han kan – som de fleste gør det – nøjes med at passe sit skema og være ligeglad. Eller han kan være en formålsbestemt opportunist, der lader ungerne medbringe deres Tommy Steeleplader med den bagtanke snarest at få dem overbevist om, hvor ringe de er som kunst. Eller han kan indtage den eneste virkelig positive holdning ved at *anerkende* massemedierne som en *kulturmulighed*, der bør udnyttes i stedet for diskrimineres, af pædagogen såvel som af kunstneren. Det er i denne menneskelige og sociale sammenhæng kunsten i dag har sin eneste virkelige mulighed for at blive funktionel og organisk, og det er derfor her den egentlige udfordring ligger, både til udøveren og formidleren, til kunstneren og pædagogen.

„Artist, Critic and Teacher“ tegner en frontlinje skarpt og tydeligt op, men siger intet om taktik, strategi og kampmetoder. Dette kan måske den føle sig snydt ved, der som underviser prøver at drage de praktiske pædagogisk-tekniske konsekvenser af problemstillingen, til syvende og sidst er det jo ham, der i denne forbindelse har den vanskeligste opgave. Men mon ikke det er sådan også, og måske især i dette „fag“, at selv de bedst gennemtænkte og prøvede undervisningsmetoder vil komme til kort sammenlignet med det eneste, der tæller for alvor: lærerens personlige begejstring og engagement i det, han beskæftiger sig med. Med andre ord: lærerens og kunstnerens vilkår er her eet, de er i samme båd og bør erkende det.

Werner Pedersen.