

Den »indre« skole og den »konstruktive« skole

Her vil det nok være på sin plads at rekapitulere de enkelte etaper i den proces, der fører til realisationen af et skuespil. Dette så meget mere, som vi nu tør lade dem antage dimension af en principiel formulering med henblik på eksisterende og etablerede systemer i skuespillerens uddannelse og spillemåde.

Vi rekapitulerer, hvordan vi bar os ad med at finde løsningerne til hvert enkelt moment i vores helhedskonstruktion.

Jeg foreslog Dem

- 1) en intensiv indføling i den givne situations indhold;
- 2) intensivt at forestille sig denne situation;
- 3) i denne skitseagtige og udifferentierede forestilling
 - a) at gøre sig de enkelte detaljer klart og
 - b) at finde denne forestillings iboende lovmæssighed
(med dette for øje gik vi for det meste frem på den vis, at vi spaltede sagen i to yderligheder og med disse som udgangspunkt nåede frem til den løsning, vi søgte – som oftest en løsning der rummede principielle elementer af begge polære realisationsmuligheder);
- 4) denne fundamentale lovmæssighed valgte vi som grundlag for opbygningen – som „konstruktionslov“, d.v.s. som grundlag for realisationsformen, og vi gjorde os umage for at dette udtryk for indholdet realiseredes fuldt ud med de midler, vi har til rådighed.

Vi nåede frem til dette ved at nærme os sagen fra to hold: vi benyttede os hele tiden af materiale dels fra det forråd, vi hver især har af personlig („gennemlevet“) erfaring, dels af den erfaring, vi har tilegnet os („læst os til“). Ud af denne mangfoldighed valgte vi det, som bedst udtrykte det indhold, vi havde med at gøre. Dette koordinerede vi i opsætningen med den øvrige kompositoriske lovmæssighed, efterhånden som denne manifesterede sig.

Således bar vi os ad på hver enkelt etape i den sceniske opbygnings-

proces – både når det drejede sig om dekoration, iscenesættelse, den optrædende persons fremtoning, hans figur osv.

Fra det øjeblik, da det lykkedes os at etablere en intensiv *fornemmelse* af situationen – at „føle“ den og at fornemme den optrædendes tilstand, var det forholdsvis let for os i anden omgang at *forestille* os, hvad det var vi havde brug for, selv om det også kun var i grove træk, upræcist, skitseagtigt; men ikke desto mindre havde vi allerede en klar fornemmelse af, hvordan det hele skulle tage sig ud.

Hvis De endnu ikke nøjagtigt kunne tegne en præcis plan over det, De forestillede Dem, så kunne De i det mindste allerede med held afvise enhver forstyrrende detaille (negativ bekræftelse), ud fra en klar fornemmelse af dens asynkronitet med Deres forestilling.

Siden begyndte præciseringsprocessen. Den frembød kun vanskeligheder, for så vidt som forrådet af konkret viden ikke slog til. Dette forekom, fordi De præciserede og kompletterede en figur eller en overgangslinie alene ved at støtte Dem til elementer fra Deres eget erfaringsforråd (eller ved at tage afstand fra det). For at løse problemet blev De også nødt til at øse af hukommelsens dyb og af det fond af kulturarv, De råder over.

Tilbage var sidste etape af den „naturlige udvælgelse“ – udvælgelsen af de elementer, der skulle determinere vores handlingsgang, dens lovmæssigheder, samt af de elementer, der skulle lægge op til den og siden efterfølge den. Processen fik følgende forløb: fra det øjeblik, da vi var nået til en klar fornemmelse og en første skitseagtig forestilling, gik vi frem skridt for skridt i en kredsbevægelse, der hele tiden indsnævrede vor vælgen og vragen, idet vi for hvert skridt tog vort udgangspunkt i det specifikke, vi ville opnå med vor opsætning, og idet vi hver gang søgte netop det, der i hver detaille kunne befordre helhedsrealiseringen.

De etaper, vi her har beskrevet, samtidig med at vi detailleret har optegnet realiseringen af en tænkt situation fra første indfald til den fulde udformning, er blot overgangsstadier i en og samme „udkrystalliseringsproces“ (Stendhals betegnelse), – fra det øjeblik, temaet gribes an, til det foreligger i fuld opsætning.

I første etape lagde De vægten på det følelsesmæssige indhold i den opgave, der havde grebet Dem;

i anden etape føres denne strøm af halvkonkrete billeder og visio-

ner ind i et fast leje, bestående af logisk analyse og udvælgen; strømmen ledes ind i et system af dæmninger og sluser,

for til sidst – ved forening af den følelsesmæssige strøms vælde med dens målrettede og til mindste detaille velberegnete retning – at lede den ideologisk hærdet ind i tilskuerens bevidsthed.

Processen i det skuespil eller den scene, der udfolder sig, rummer i sig disse hinanden integrerende elementer: en præcis formulering og et emotionelt udtryk, der præges heraf.

På ganske samme måde skinner kompositionsloven hele tiden igennem selve skuespillets form og anes gennem handlingens konkrete umiddelbarhed; det er denne lov, der udgør den tematiske baggrund for handlingen.

(Kvinden bærer barnet bort i scenedybet – men tematisk set skjuler hun det. Soldaten opdager barneskjorten, lægger den på bordet og betragter den undersøgende. Den falder ned. Soldaten nærmer sig osv. En hel række af ydre handlinger! Men strukturen i den måde, de er sammenstillet på, aftegner en ubrudt „seismografisk“ linie i motivet: soldaten nærmer sig konen, og i motivet: overvindelse af biologisk skinsyge gennem erkendelse af en højere udviklingsfase).

Er de modsætninger, disse to hinanden ledsagende tankemæssige „varieteter“ – det emotionelle og det logiske ræsonnement?

De er modsatte som alle udviklingsfaser er det, når de forekommer side om side i en og samme proces. Det kvalitative spring imellem dem er uundgåeligt på samme måde som den proces, de begge tilhører, nødvendigvis må forløbe som en enhed. Og lige så uundgåeligt er det, at de begge må være til stede (ikke som en eklektisk sum, men som virkeligt gensidig integration) i den tredje fase – det nye kvalitative spring på den afsluttende etape.

Man kunne sige, at den proces, der består i at finde frem til en afrundet, bevidst kunstnerisk form – hvad enten det nu drejer sig om et menneske, et værk, et element eller en detaille i opbygningen – uundgåeligt gennemløber tre etaper: det emotionelle ræsonnements stadium („den præ-logiske formulering“), siden den logiske analyse, for endelig at forene disse to udviklingsetaper i et fællesmoment, der tegner den endelige form – værkets fysiognomi. Heri består kunstværkets dialektik!

Ikke uden grund siger man, at „hver epoke har det teater, den for-

tjener“. Æstetiske systemer svarer, ligesom filosofiske, til de historiske etaper i udviklingen; de afspejler tilsvarende sociale omstændigheder og indbyrdes forhold i klassekampen.

Og i virkeligheden er det sådan, at vekslende teatrale „læresætninger“ uafbrudt afløser hinanden. Med uundgåelige polemiske yderligheder. Med samme fejl: deres ensidighed. Med en anden fælles fejl: det mekaniske *pars pro toto* – udvidelsen af ens eget område af sandhedserkendelsen til at omfatte sandheden som helhed. I kronologisk henseende svarer de først til det irrationelles (det præ-logiske) diktatur, siden til det ultrarationelles diktatur (til den formale logik). Først i vor tid, på overgangen til det klasseløse samfund og til den endelige konsolidering af den dialektiske materialisme som eneste frugtbare filosofi hos det sejrende proletariat – først nu er denne proces nået til en syntese af de to modsatte betragtningsmåder – først nu, hvor elementerne af prælogik og logik begge er indgået i dét operative arsenal, som den dialektiske metode råder over.

Men egentlig er de teatrale „systemer“ endnu ikke nået så vidt. Og det, som skal udredes her og i det følgende, skulle gerne være en udfordring og en prøvesten i denne sag. Og måske forestår det vores institut at realisere denne syntese ved at løfte denne metode op på et nyt niveau, der i sit væsen rummer begge foregående faser.

En seriøs videnskabelig løsning af dette problem ville betyde et historisk bidrag til udviklingen af den teatrale og den filmiske kultur og ville være et solidt værn mod den vulgarisering og den eklektiske „syen pjalter sammen“, der praktiseres på mange teatre (selv på teatrets højborge).

Det er klart, at talen her drejer sig om de to lag i den teatrale kultur, som af al magt ønsker at anse sig selv for at være – ikke etaper i en historisk lovmæssig udvikling, men to fra Arilds tid eksisterende, modsat rettede sandheder.

Det vi tænker på, er det lag i den teatrale kultur, der går under betegnelsen „det indre“, og det lag i den teatrale kultur, der kaldes den „ydre form“. Begge betegnelser er naturligvis udtryk for en af de sædvanlige populære vulgariseringer. Men i princippet – for så vidt som „folkets røst er guds røst“ – er disse to populærbetegnelser, som opponenterne i øvrigt selv kaster i hovedet på hinanden, et ganske godt udtryk for den slagside, begge systemer lider af.

Det faldt i Stanislavskijs lod at foretage systematiseringen af den

første læres principper og i nogen grad at udarbejde dem til et „system“; eller rettere sagt, de der gjorde det, var folk, der talte i hans navn. Deraf skriver sig måske en ikke ringe del af uklarheden – eleverne er som oftest langt snævrere og mere intolerante end deres lærere.

Den anden tendens udmøntede sig i V. E. Mejerholds teater, ikke i form af en nedskreven systematisering, men som et uhyre udvalg af mønstre og resultater samt en vis arbejdsystematik.

Jeg for mit vedkommende nåede frem til mine nuværende synspunkter via denne front, som jeg tilsluttede mig i min teatertid. Jeg vil tro, at jeg i mit teaterarbejde på mange måder har ført de bestræbelser og tendenser, der rummes i dette lag af teatrale eksperimenter, frem til deres yderste grænse på teatret. Jeg behøvede blot at overskride denne grænse for at nå til det sidste stadium i den visuelle kulturs udvikling: filmen. Men filmen hjælper mig nu til klarere at kunne analysere begge de to lejres principper og principielle forudsætninger. Dette så meget mere, som man nødes til at betragte dem ud fra nye specifikke betingelser, som ikke rummes i noget af de to „systemer“ – nemlig ud fra de betingelser som filmkunsten frembyder, som på sin side både optager og udelukker dem, alt efter filmens specifikke skabelsesproces. Desuden er filmen en kunstart, der i sit historiske forløb har tilbagelagt en lignende udviklingsbane og som nu ligeledes søger en syntese ud fra sine specifikke krav.

Derfor bliver det hele måske klarere, når vi betragter det herfra, fra „film-højen“.

Sagt uden omsvøb: For mig tager sagen sig ud på den måde, at de „indre“ skoler og de „konstruktive“ skoler (vi vil ikke nævne navne) befinder sig ikke i en „metafysisk“, men i en naturnødvendig konfrontationsetape. Desuden svarer hver skole i sit system og i sine metoder etapevis til en bestemt udviklingsfase i tænkemåden, ikke blot i kunstnerisk henseende, men i tænkemåden i al almindelighed.

Jeg understreger atter det forbehold, at det ikke er en konfrontering af abstraherede tankesystemer. Tænkemåden afspejler til enhver tid den sociale histories objektive forløb, samtidig med at den gennemløber disse stadier, og gør det netop i den angivne rækkefølge, fordi selve udskiftningen af sociale formationer foregår i overensstemmelse med samme dialektiske lov og det specifikke i dens proces.

Karakteristikken af de to systemers grundsætninger, metodik og re-

sultater falder da også ganske sammen med de karakteristikker, vi kender af begge udviklingsfaser i tænkemåden.

De store artistiske begavelser har haft lige stort held med deres resultater, uafhængigt af fra hvilket hold de er nået frem til dem.

En teatrets mester som Stanislavskij står fuldt på højde med en teatrets mester som Mejerhold. Skuespilleren Mejerhold er lige så fremragende som skuespilleren Stanislavskij.

Og begge systemers „dogmatik“ er lige mislykkede.

Hvad er det, der her gør sig gældende? Er det mon det, at den talentfulde ener er talentfuld på trods af enhver skole og altid vil være det?

På ingen måde. Hele hemmeligheden består i, at de højtbegavede repræsentanter for hver af de to skoler, systemer, retninger – *ikke* er ensidige. Mens de propagerer for deres systemer – ved at basere sig på deres metoder (særlig i teoretisk henseende) – optager de i deres konkrete praksis summen af den anden retnings erfaring. Hver af retningerne har allerede optaget en nødvendig, uundgåelig, men skæbnesvanger ensidig part af den fulde erkendelse af „teatrets hemmelighed“ i sig. Men i praksis foregår der en ubevidst, men evident „udbygning“ og komplettering af „systemets“ ensidighed – med fuldkommenheden til resultat.

Ulykken begynder med dem, der ikke kender og ikke fatter en sådan proces fuldtud, men baserer sig på formuleringer, der på teoretisk manér kun belyser den ene halvdel af processen. Denne halvdel opkaster disse folk så fejlagtigt til at være det altomfattende svar på teatrets spørgsmål.

Jeg kunne sige det sådan, at i den enhedsproces, der fører til opsætningen af et stykke, standser den „indre“ skole i den etape i realisationen, som er udgangspunktet for den bevidste proces i den „ydre forms“ skole. Hvilket ikke er spor mærkeligt.

Den første gruppe lader sig fuldstændig tilfredsstillende, når den til fulde behersker temaet ved hjælp af det emotionelle ræsonnement, den følelsesmæssige tænkemåde. En to-tre rettelser i gestus'ens afgørende momenter, det er det hele. Det grundlæggende er allerede færdigt på forhånd. Det kan allerede præsenteres for publikum.

Varigheden af den „indre“ periode, „bordstadiet“, kan slet ikke sammenlignes med perioden på den egentlige skueplads, hvor komponeringen af den sceniske handling foregår – på selve scenen.

(Undertiden når hele forestillingen aldrig ud over „bordstadiet“. Det gælder for eksempel „Døde sjæle“ lige til sidste billede. I Moskvas Kunstnerteaters opsætning kunne man simpelthen have undværet sceneplatformen).

Den anden gruppe begynder – efter en række flygtige bemærkninger og almindelig meningsudveksling omkring bordet – det gradvis fremadskridende konstruktive arbejde på scenen. Med jernhård logik opbygges situationen, findes dens plastiske realisationsformer osv.

For den menige „proselyt“ af det ene eller det andet system tager skabelsesprocessen sig ud på denne vis; den forekommer tilstrækkelig og udtømmende. Men herved taber man en overordentlig vigtig omstændighed af syne. Nemlig den, at mesteren – uanset hvilken skole han tilhører – gennemløber den fulde proces i begge dens faser. (Det er årsagen til, at det resultat, der på dialektisk vis rummer begge sider af modsigelsesforholdet, med hundrede procents sikkerhed vil falde heldigt ud i begge tilfælde.)

Det skriver sig altsammen fra, at mesteren kun bearbejder, understreger og koncentrerer sig om den fase i skabelsesprocessen, der i teoretisk henseende er ham dyrebar. Den anden fase opfatter han bare som – noget indlysende, som et uundgåeligt ledsagefænomen, der ikke fortjener særskilt opmærksomhed.

Vi ved udmærket godt, hvor den stammer fra, denne form for ensidighed, dette teoretiske eftertryk på netop den ene eller netop den anden side af sagen. Det er ubrydeligt forbundet med den ideologi, skolens repræsentant iøvrigt har. Og her behøver vi ikke at mobilisere klasseudligningens tunge artilleri. Begge retninger opstod ud fra den borgerlige tænke måde. Måske er netop dette forklaringen på deres evidente ensidighed og gensidige uforsonlighed.

Vi ved at modsætningerne i det borgerlige samfundssystem og den borgerlige filosofi er uløselige. Og kun det sejrende proletariats system og lære er i stand til at etablere en enhedsløsning af de forskellige modsætningskonflikter.

Disse forskellige konflikter er i lige grad opstået af den borgerlige tænke måde. Men i deres indre afslører de en klar lagdeling.

Den „indre“ skole afspejler en tradition, der stammer fra landadelens struktur, den „patriarkale etapes“ økonomiske system, som ikke behøvede at *aflægge regnskab*. Denne „indre“ skole lagde vægten på den meditative teknik, på det naturtro interieurs soliditet – lige fra sa-

movaren til loftet og den fjerde væg; den lagde vægten på personens identificérbare realitet, på det konkrete i hverdagens forhold og detaljer.

Dette „gammelgodsejernes“ præg fortrænges gradvis og afløses af fabrikken. Overgangen til fabriksproduktion medfører uvilkårligt en overgang til et system, der baserer sig på præcis differentiering og nøje regnskabsaflæggelse. I stedet for marklandskabet som det breder sig ud for øjnene af én, indføres den præcise tegning af maskinen og diagrammet over dens funktionsproces. Dobbeltbogholderiets stramme kolonner dukker op dér, hvor man tidligere regnede med skæppemål og sække. Checkheftet erstatter sparebøssen, skrinet eller kisten, hvor bedstefædrene opbevarede deres guldmønter.

Bogholderiet, eller om De vil, spekulationsregnskabet opæder de kirsebærhaver, der hørte til den patriarkale udbytning af de livegne.

Den amerikanske forfatter Frank Norris, der har skrevet en ufuldendt romantrilogi om hveden, viede den anden roman „The Pit“ til Chicagos hvedebørs.

Efter i den første roman („The Octopus“) at have beskrevet menneskets kamp med naturen om markernes frugtbarhed, kunne Norris i lang tid – det fremgår af hans breve og af venners erindringer – ikke begribe, hvad børsoperationer egentlig bestod i. Især forbløffede det absurde faktum ham, at hveden sælges af folk, der ikke ejer den. Det er folk, der ophober sig kapitaler på rene papiroperationer, på masserne af „abstrakt“ hvede, som hele tiden skifter ejermænd og ændrer værdi, snart opad, snart nedad, alt imens den gøres til genstand for de mest halsbrækkende spekulationer; men hele tiden ligger dens virkelige substans roligt i sine sække i et eller andet pakhus, eller den er langsomt, i ugevis, undervejs til et fjernt bestemmelsessted. På Chicago-børsen er hveden kun til stede i form af nogle småsække med „prøver“, som ikke har nogen reel værdi og som snart bliver ædt op på børsens vindueskarme af – duerne. Duerne er denne børsmaskines eneste forbindelsesled til levende væsener.

Anklag mig nu ikke for simplificering; men ved genlæsningen af erindringerne om Norris, om hans forbløffelse over den beskedne papirstrimmel, der „abstrakt“ betegner mange tusind tons hvede, eller hans forbløffelse over de uanselige prøveposer, kom jeg uvilkårligt til at tænke på det abstrakte teaters metoder. Det abstrakte teater, hvor et

forgylt papskilt erstatter et helt slot. Eller hvor tre lanser gør det ud for en hel hær.

Og jeg kom til at tænke på hvordan en enkelt veksler erstattede et bundt hjortegeværer eller et bundt pelsskind. På samme måde erstatter den abstrakte detalje i teatret den virkelige møblering.

Det forekommer mig, at det konventionelle teater er melbutikkens, tjærens og tovværkets teater. Forudsætningerne for den slags tankebygning ligger i selve den omgivende økonomiske virkelighed. Ikke blot i godsejerens, men også i købmandens virkelighed.

Købmanden kontra børsmændene. På samme måde – forekommer det mig – står de to teatre over for hinanden i stilistisk henseende.

Købmanden og børsmændene – indholdsmæssigt er det det samme, men med hensyn til former, metoder, tankesæt og besiddelsesart er det to helt forskellige ting. For der er tale om to helt forskelligartede kulturer og etaper.

Abstraktionen indgår i bevidstheden, men den manglende erkendelse af dens sociale betingethed kaster teatret ud i dyb arkaisme. Tilmed har man her på basis af ganske andre økonomiske forudsætninger en uudtømmelig kilde i form af de abstrakte formers erfaring.

Første etape i det abstrakte teater er uløseligt forbundet med en stiliseret retræte til fortiden.

Efterhånden fortrænges den af den anden komponent – af maskinernes virkelighed. Det beregnede. Det præciserede. Det afmålte. Det planlagte.

Det andet stadium i det abstrakte teater er tydeligt konstruktivisk. Det, at repræsentanter for den „tekniske intelligens“ (jeg, for eksempel) kommer ind i billedet, beforder dette træk. Teatret besjæles af den konstruktive periode.

Denne konstruktivitet er den bro af gensidig forståelse, der forbinde de førrevolutionære teatertraditioner med revolutionen. Under den første femårsplan var der mange, der ikke nåede videre end til entusiasmen for maskinen og for opbygningsprocessen.

Jeg gentager, begge kæmpende, begge hinanden afløsende retninger har i lige høj grad deres rødder i kapitalismens sidste fase. De afspejler det specifikke i den kamp, der foregår mellem de borgerlige modsetninger indbyrdes. I deres æstetik har begge systemer fat i en del af sandheden.

Eftersom de afspejler etaper, der med usvigelig lovmæssighed aflø-

ser hinanden, rummer hver af dem elementer af en lovmæssighed, der svarer til et bestemt stadium i den tænkemåde, der ledsager de økonomiske formers afløsning af hinanden.

Den ene del af sandheden er af tidligere oprindelse. Den anden del af sandheden er erhvervet noget senere.

For proletariatet gælder det – efter Oktoberrevolutionens sejr – om at anvende alt værdifuldt, som rummes i fortidens kulturarv, med det formål at fremme sine egne interesser og sin egen målsætning.

Begge systemer rummer noget værdifuldt. Af samme grund er det også karakteristisk med den usikre vurdering af selve de to retninger og deres resultater.

Til én tid står den mod venstre orienterede konstruktive gruppe i centrum for opmærksomheden. Til en anden tid – den højreprægede, milieu-tro gruppe. Det betyder, at der i et bestemt øjeblik er behov for visse bestemte kulturtræk, men naturligvis erkendt og tilegnet på en ny måde. Og dette igen betegner, at vi nu er på vej ind i den periode, hvor der viser sig et uomgængeligt ønske om og behov for realiseringen af en realistisk og utømmende løsning af de problemer, der er forbundet med teknik og med skuespillerarbejdets stil, med iscenesætterens komposition og med hans „poetik“.

Der er tale om noget kvalitativt nyt, en ny værdinorm, som ikke forkaster et eneste af de tidligere positive resultater, ikke en eneste af de foregående „poetikker“ for scenisk kunst, men som heller ikke går i snor hos nogen af dem.

Jeg vender tilbage til analysen af den tilsyneladende ensidighed i de systemer, der i dag er i anvendelse.

Når skuespiller nr. 1 (eller instruktør nr. 1) har afklaret en rolle ved at analysere det ægte emotionelle ræsonnement, slår han sig til ro. „Resten kommer af sig selv“. Tilfreds er også den populariserende pædagog – den uundgåelige vulgarisator af ethvert læresystem. Også retningens teoretiker forstummer. De hører ikke flere kommentarer fra hans side i den følgende etape – de er for ham at se uvæsentlige og indlysende. *Men selv udnytter han på kunstnerisk fremragende måde hele sit kompleks af „ydre teknik“.*

Mester nr. 2 begynder med at planlægge scenen. Næsten uden forarbejde ved bordet. Direkte på stedet. Men er det nu også korrekt, at det foregår direkte på stedet? Han arbejder sig ad den uomgængelige og eneste nødvendige vej frem til iscenesættelsen, han arrangerer hver

gestus med millimeters nøjagtighed, men før han gør alt dette, har han mon så ikke selv – om også kun for et øjeblik – indlevet sig i det pågældende indhold og haft en intensiv fornemmelse af, at det kun lod sig udmønte i netop det eller det udtryksaspekt?

Men denne fremgangsmåde er for ham aldeles indlysende, uundgåelig, og fortjener ikke særskilt opmærksomhed; han tænker slet ikke på denne proces, men er kun optaget af sine grublerier i forbindelse med den sceniske opbygning og tænker kun på det komplicerede, det konstruktivt afgørende, der ligger forude.

Heri består, efter min opfattelse, hele hemmeligheden.

Jeg har haft lejlighed til på meget nært hold at iagttage arbejdet efter Stanislavskijs system. Jeg har set Mejerhold i arbejde. Jeg har selv foretaget opsætninger. Efter at have været tvunget til at analysere mit eget arbejde i pædagogisk øjemed, har jeg hos mig selv opdaget denne etape af „indlevelse“ som indledning til konstruktionsprocessen.

Både i de bedste traditioner hos den daværende „venstrefront“ og hos mig selv er denne etape reduceret til et minimum. Næsten til den tid, det tager for instruktøren at springe op fra sin stol og løbe hen til spillestedet. Som i Arago's⁷⁷ beregninger foregår denne proces på et øjeblik.

Og man mindes den enorme forudgående træning i udvælgelse af erfaringens visuelle og motoriske data. Gennem årene oparbejdes evnen til at „springe ind“ i en figur og ud af den igen. En træning i at udføre denne proces med maksimal hurtighed.

Evnen til straks at fatte, hvad der er „kernen“, den afgørende følelsesmæssige helhed, som betinger hele „konstruktionens“ udvikling – denne evne er netop det vigtigste.

Det er efterhånden kommet til at stå mig klart, at det som vi fremkalder for os selv i et øjebliks glimt, det er netop det, man i den anden lejr præsenterer i form af verbal udlægning. Derfor er det en så langvarig proces. Thi at nyse – det tager kun et øjeblik, men omstændeligt at beskrive det og udlægge det, det kan man fylde et helt bind med.

At vise det – det tager kun et øjeblik, men i dette øjeblik deltager man med hele sin person fra top til tå.

I den anden lejr ligger alt dette i samtalen „på foranledning af“ – det foregår omkring det runde bord. Størstedelen af tiden går med at fortælle. Herfra stammer også fremvisningen, der umiddelbart folder sig ud i den ene lejr, men i den anden er overladt til „ostrakisme“.

Fremvisningen – det er den samme fortælling, men koncentreret til et øjeblik. Den behøver ikke mere i kraft af sin utvivlsomt større – anskuelighed.

Fremvisning og beretning. Instruktørens fremvisning eller den sproglige udlægning og beskrivelse. Dette er på den anden side blot to forskellige grader i en søgen og finden sceniske løsninger.

Endnu en kilde til misforståelser rummes i følgende. Det er fejlagtigt at tro, at den „fremvisende“ instruktør hjemme har udarbejdet alle gestus, bevægelser på scenen og det øvrige foran spejlet eller på anden måde, og bagefter blot demonstrerer det for skuespilleren og beder ham „kopiere“ det. Eller at tro, at han udarbejder iscenesættelsen på en blok eller ved tegnebordet og bagefter „overfører“ det til scenen – og tvinger skuespillerne til at følge hans forskrifter.

Der findes naturligvis den slags instruktører. Der er endda mange af dem. Men det er en hel hær af diskreditatorer af den instruktørmæssige metode. Thi det er *ikke* heri instruktørens eller scenekompositørens proces består, når han sætter en forestilling op.

Den rette fremstilling består ikke i at indsætte noget på forhånd udtænkt; den er en proces, der består i at *søge* den sceniske løsning. Fra at være beskrivelse bliver den til forestilling, udarbejdet på de maksimale betingelser for, hvad man ønsker at meddele andre.

Dette er den fulde kontrol, den fuldstændige figur-beherskelse med alle „fibre“. Det er forestilling i maksimal anskuelighed.

Hertil kræves der rigtignok fra første færd en fuldstændig anskuelse af selve – forestillingen om den pågældende figur, bevægelse, gestus.

Skuespillerens svar, hans uenighed, hans egne forslag skal også komme til udtryk i forestillingen: hvorledes han fornemmer, ser. Sammenligninger, drøftelser og præciseringer resulterer i en løsning, der tilfredsstiller begge parter. Og her skal instruktøren tillige optræde som teknisk hjælper: gøre skuespilleren opmærksom på de midler og metoder, der kan gøre det lettere for ham at udføre det ønskede.

Er dette mon principielt ikke det samme som udvekslinger af meninger med beskrivende halvhvisken „omkring bordet“?

Blot deltager man her fuldtud i skabelsen af figuren. Man tænker med hele sit „jeg“.

Allerede Zola udbød: „Hvem har sagt, at man kun tænker med hjernen! . . . Man tænker med hele kroppen!“.

Jeg er helt enig. På selve undfangelsesstadiet er konceptionen faktisk stadig meget svag og uartikuleret. Man må lytte til den. Lade den vokse. Og bagefter må man simpelthen løbe den risiko at lade den give sig tilkende i sin fulde skikkelse.

Men hvad sker der i den første skole? Nej, den fornemmelse og den forestilling, der er under konkretisering, finder ikke straks mulighed for fuld ekspansion. Tværtimod: den holdes kunstigt inden for rammerne af de midler, man har til rådighed og kan anvende i arbejdet med at realisere sig selv, mens man sidder rundt om bordet. Det kan derfor ikke overraske, at man på Kunstnerteatret lægger vægten på to „afgørende“ udtryksmidler – intonationen og øjnene. Man ignorerer gestus, bevægelse samt virkningen af forandringer i placering på scenen.

Hvis dette fører til, at hele områder af en forestillings udtryksfuldhed dør hen, så er „bordmetoden“ ensidig, – og skadelig både som skabende akt og som kunstnerisk proces. Der ligger en eller anden falsk biologisme til grund for alle udtryk, der har forbindelse med denne metode – al denne „gåen svanger med“, „modnen“, alle disse „usynlige lotusblomster“, der skal vokse frem af det rollens frø, der er sået inde i én osv. I denne billedlighed er det naturligvis almindeligt at føle sig som et kar, i hvilket noget er ved at modnes. At føle sig som et moderskød. Det er ikke tilfældigt, at man taler om at „besvangres“ med rollen. Dette billede er i sig selv uheldigt og misvisende. „Rent teknisk“. Skuespilleren frembringer jo ikke noget, der er i stand til at frigøre sig fra ham, som et barn, som et foster. En skuespiller er både sig selv og ikke sig selv, når han spiller. Men sin skikkelse kan han ikke skille sig fra.

Hvis en forfatter talte om svangerskab – så ville det være metaforisk korrekt. Hans „barn“ har skilt sig ud fra ham. Det får sit eget selvstændige liv. Og ikke nok med det, undertiden kommer det i konflikt med sit ophav, forstyrrer ham. Tag blot et eksempel som Flaubert og Madame Bovary . . .

Det ville passe bedre på forfatteren at tale om et „kar“ og lignende, end det passer på skuespilleren, for hvem værket – selv om også det er „erhvervet“ – er og bliver ham selv, med hans arme, ben, stemme, følelse osv. osv.

„Kære venner, – sagde han (Balzac) – jeg har i år gjort det af med min lænestol nummer to. Den brød sammen med et tordenlignende

brag just i det øjeblik, da jeg sad og skrev den mest patetiske side i min bog. Det er blot et yderligere bevis på, at kunstneren ganske som en plovmand, som en høstkarl, arbejder med hele kroppen i det øjeblik han, grebet af ilden, smeder sit grandiose værk . . .“

Isenesættelsens skabende proces i hele dens rigdom af real bevægelse, dens rumlige omplaceringen – det er de omstændigheder, hvorunder realiseringens fylde søges, tilpasses, prøves, erhverves og findes. Sjaljapins uforglemmelige entré i operaen „Boris Godunov“ – „Stand, barn!“ – er det *umuligt* at skabe ved bordet. Her er der lige så meget af tankens fantasi, som der er af en armenes og benenes opfindsomhed.

Isenesættelsen er ikke nogen „overføring“ af geometriske tegninger til sceneplatformen. Isenesættelsen er en akt, der består i alsidig legemliggørelse af scenens idé i konkret handling.

I den normale proces foregår dette med lynets hast, under arbejdet med selve realiseringen af de kompositionelle former, der måtte findes adækvate for ideen, for temaet og for indholdet.

„Overføringen“ af isenesætningen finder netop sted i „bordmetoden“. Og det er netop, hvad der finder sted på Kunstnerteatret. *I virkeligheden søger de også dér isenesætningen under konkrete og givne betingelser.* Men de vender op og ned på processen. De bestræber sig for at isenesætte deres komposition i den form, der er dikteret af bordet.

Det berømte *bord* er netop isenesættelsen. Og så vidt muligt bestræber de sig på at bibeholde den heraf betingede nærhed og at reproducere den på scenen. Derfor får vi denne uendelige række af „siddende“ scener i deres teater (som for eksempel i det allerede omtalte „Døde sjæle“).

Når der derimod ikke er nogen mulighed for at reproducere en situation med bord, stole og lænestole på scenen, så – anbringer de en bjælke dér i stedet for og sætter sig på bjælken. Og rundt om bjælken rekonstruerer de den intime bordsituation, det vil sige den isenesætning, hvori de havde søgt og fundet løsningen. Derfor undgår de også den rumlige konstruktion. Derfra stammer deres frygt for al rumlighed. En frygt, der er i stand til at udvikle sig til en fobi hos enkelte skuespillere, der er vokset op i denne metodik.

Vi ved for eksempel, at hos en så betydelig kunstner som Leonidov foregår overføringen af handlingen fra bord til scene som noget pine-

fuldt. Han har i den grad evnen til at koncentrere sig om de elementer, der ikke kræver bevægelse hen over scenen, at de øvrige data helt atrofieres. Den Leonidov, der sidder ved bordet, tåler ingen sammenligning med den Leonidov, der står på scenen. – Det er fremragende. Men det er de færreste, der har set Leonidov uden for scenen. Han evner ikke at bringe sit bedste med op på scenen. Hans bundethed til bordet lammer ham i handlingen på scenen. Han forfølges af et sygeligt behov for at have en genstand at holde sig til, at røre ved, som han ikke behøver at skille sig fra.

Selv uden at hæfte os ved den slags alvorlige bivirkninger, og uden at omtale tabet af spille-kultur som følge af denne metode, kan man sige, at den normale proces altid følger netop den omvendte metode. Der sker det, at de kabinetagtige rumligt-dynamiske omgivelser overføres til scenen, som om de i sig selv var tilstrækkelig iscenesætning – i stedet for at skabe en forestilling under normale betingelser med alle dertil hørende facetter med overflytning af accenten snart til stemmen, snart til gestus'en, under de reale og ikke under de fiktive betingelser – inden for rammerne af den kommende tilskueropfattelse og under de betingelser, der opstår, når hver enkelt skuespiller og alle skuespillere tilsammen deltager i udførelsen.

Den „sceniske konstruktivisme“, der for det meste opfatter skabelsesprocessen på en anden måde, er på sin side lige så ensidig og vil aldrig opnå den ægte tone, klang eller det sande udtryk, hvis den alene er optaget af den rumlige dans eller af vekselvirkninger mellem de plastiske stillinger dér, hvor der er behov for et lidenskabeligt og følelsesberuset spil.

Dette alt sammen set under instruktionens synsvinkel. Men hvordan skal man forholde sig som skuespiller?

Skuespilleren har det vanskeligst i tilfælde nummer to: han ser ikke selv forberedelsesperioden, den periode hvor figur og rolle udformes. Hvad der ikke er så underligt – „venstrefrontens“ pædagog, instruktør, har overset denne etape hos sig selv og begynder „redegørelsen“ for sin teknik fra det øjeblik af, da denne teknik allerede begynder at udmønte sig i synlige former. Herfra stammer også betegnelsen „den ydre teknik“.

Skuespilleren modtager et færdigt resultat, som han har til opgave at reproducere. Men skuespilleren er ikke indviet i den proces, der har ført til resultatet. Han er ikke blevet præsenteret for og har ikke fået

noget vink om, hvordan man er nået frem til dette nødvendige resultat.

„Venstre“-instruktøren er en uforbederlig egoist. Og han overvurderer stærkt sin skuespiller. Han har løst denne opgave for sig selv, og for ham forekommer det hele indlysende. Han bliver irriteret over, at den anden ikke ser det samme. At han ikke forstår det, ikke opfatter det.

Jeg har aldrig selv arbejdet efter Stanislavskijs „system“, men én ting i det står mig helt klart:

„Systemet“ er frem for alt indstillet på at opelske evnen til at „indtræde“ i det emotionelle ræsonnement, i indlevelsen, i fornemmelsen. Det har udarbejdet en stor fond af trænings- og uddannelsesmidler, der fremmer beherskelsen af det emotionelle ræsonnement, hjælper med at „fordybe“ sig i det.

Og i sin grundlæggende repetitionsperiode beforder systemet ved hjælp af en hel række metodiske finesser denne oversættelse af indholdets formuleringer til det emotionelle ræsonnements sprog.

Men vi må ikke glemme, at der også findes et „hele skikkelsens“ ræsonnement – et ikke-lokaliseret ræsonnement.

Skuespilleren instrueres gennem en bestemt proces. Led for led opbygges rollen for ham, han træder ind i den og via en gradvis selvformannelsesproces tager rollen form i ham.

Indtil nu er det hele i sin skønneste orden: ved at føre skuespilleren frem til hans egen løsning og ved at føre mennesket frem til beherskelse af det emotionelle ræsonnement forsyner Stanislavskijs system ham utvivlsomt med enorme muligheder. Men herefter ophører systematikken. Ved at glemme, eller rettere ved ikke at erkende, at dette kun er den første halvdel af processen, hypertrofierer „systemets“ tilhængere denne halvdel. De anser denne etape for tilstrækkelig.

Den sande oprigtighed, beherskelsen af den uforfalskede intonation, der ledsager en ægte følelse osv. – alle disse positive resultater går til i et kaos af konfus iscenesætning og forvirret og uklar gestikuleren.

Den rytmiske tilspidsning af scenen flyder ud, fordi man ignorerer den tidsmæssige struktur. Tekstens verserytme og musikalitet flyder ud i formløs „tale“. Den „indre tekniks“ teater – det er det smædenavn, der hæftes på.

Manglende de etaper, hvor rollen skulle have udviklet sig videre, og hvor den skulle have vendt sig udefter, rummer denne metodik en fare for at vende sig mod sig selv. Et eksempel: Opdragelsen til kon-

centration kan være et glimrende *middel* til at opnå en altgennemtrængende besæthed af temaet. Vi har mere end én gang haft lejlighed til at overbevise os om, hvorledes den rette realisation er gennemtrængt af den tematiske struktur. Den tematiske enhedslinie mærkes gennem mangfoldigheden i hele det materiale, der falder inden for handlings-sfæren.

Vi har i allerhøjeste grad brug for en sådan opelskelse af evnen til at lade sig besætte, til at se alt og alverdens fænomener i tematisk enhed.

I Stanislavskij-systemets metodiske arsenal findes der en afdeling der hjælper med til dette – drømmeriet.

Det forekommer mig, at dette uddannelsesprincip rummer meget rigtigt. At opvække denne kvalitet er ganske enkelt. Den er vokset dybt ind i os. Og på det kulturtrin, der står blot en anelse tilbage for vores, er den simpelthen den almindeligt vedtagne. Alt er „tematisk“ gennemsyret af én og samme aktive idé. Alt og alle tjener til at afsløre denne idé. For dem, der ikke når ud over stadiet af emotionel tænkning, er dette simpelthen uundgåeligt og naturligt. Ud fra denne forudsætning organiserer de adfærd, sæd og skik. Det er det mest typiske og mest udbredte psykologiske træk hos primitive folkeslag.

Frazer anfører (i sin bog „The Magic Art“) følgende skik hos dayakkerne. Når mændene jager vildsvin, er der ingen af de tilbageblevne i landsbyen, der har lov til at væde hænderne eller røre ved olie. Det kan bevirke, at jægerens fingre bliver bløde, eller at deres håndflader bliver glatte, så at et vildsvin kan smutte bort mellem hænderne på dem.

Det vil sige, at alle og enhver tager del i jagten, selv om de ikke lokalt er forbundet med jægerne.

Endnu skarpere kommer dette til udtryk i et eksempel, som Werner anfører (i sin *Entwicklungspsychologie*). I en anden stamme er det sådan, at når en kvinde er ved at føde, skal hele befolkningen bringe sig selv i en tilstand, der kan lette hende fødslen. Alle døre og låger skal være åbnet på vid gab. Ikke en eneste knude må være knyttet. Mændene skal tage deres lændeklæder af og se til, at alle knuder er løst op.

Os forekommer dette usandsynligt, når det er forbundet med real adfærd.

Vi er for længst vokset fra den emotionelle tænkemåde som lede-

tråd for vores adfærd. Men det er ikke desto mindre noget helt naturligt for os, at uvejret raser omkring Kong Lear, netop på samme tidspunkt som uvejret raser i ham selv. At landskabet i Eugène Sue's „Den evige jøde“ gentager alle nuancer i hovedpersonens lidelser. At de tårer, der slører øjnene ved Vakulintjuks lig, sekunderes af tågen over Odessas havn (i „Panserkrydseren Potemkin“).

Her har vi et af de sikreste midler til emotionalisering af sådanne scener. Vi gennemtrænger dem med følelsen alene, og vender derved atter tilbage til den emotionelle tænkemåde i den kunstneriske proces.

På denne måde har drømmeriet som mål at føre én tilbage til den grundlæggende tanke, til det grundlæggende tema. Drømmeriet har mening derved, at det etablerer en tankens og indholdets enhed i al den mangfoldighed, der ellers bryder den – opfundne situationer, stillinger osv.

Men i stedet for dette viser der sig hos mange af „systemets“ lærere noget helt andet. De spalter sig op i to yderligheder. På den ene side bliver drømmerierne til en konstant drømmetilstand. Det vil sige, at hvad der er et middel til centrering af ideer, tanker og følelser omkring et bestemt tema og til stadig tilbagevenden til dette tema – det bliver, når temaet er forsvundet, til et mål i sig selv, til en svømmen hen i alskens udgydelser, der måtte opstå „i forbindelse med“ eller „på foranledning af“. Med en decentraliserende effekt.

Hvis der alligevel opstår en delvis indre forbindelse igennem et tema, så sker det yderst irrationelt: en eller anden utilitær lille procent af en utrolig unødvendig masse. En højst formålsløs destillation.

På den anden side er der en klar mulighed for at henfalde til ekstatisk yderlighed. Vi ved for eksempel, at det netop er den samme metode, der fører til en tilstand af religiøs ekstase – som det anbefales af håndbøger i mystisk teologi. Fuldstændig på samme måde forklarer for eksempel Fader Poulain (R. P. Poulain: *Des Grâces d'Oraison*) de såkaldte „oraisons du simple regard“ – særlige former for „meditation“, der går forud for en tilstand af ekstase og af en „lyksalighedens forklarelse“.

Det er let at give „drømmeriet“ overvægt til denne side. Det er ikke uden grund, at mange tilhængere af „systemet“ – skønt på ingen måde dets grundlæggere – har og har haft en sådan udtalt tilbøjelighed for og et nært forhold til okkultisme, teosofi og den slags. Metodologiens nære forhold. Og naturligvis fællestrækkene i konceptionen.

Hvor er da årsagerne til disse mulige afvigelser fra det i sig selv rigtige, relevante, ræsonnable og rationelle – til fordel for det irrationelle og absurde?

Vi har allerede peget på en årsag. Den består i det forhold, at man ikke giver rollens og opsætningens konkretiseringsproces mulighed for organisk at vokse sammen med den næste etape i udførelsen.

Hertil kommer, at drømmeriet – frigjort for dets konkrete engagement i forholdet til de elementer, der skulle formuleres – forbliver hvad det er i sig selv eller flyder ud i formløs fantasien, bliver til ren og skær „meditation“, der ikke fører til den konkrete verden, men kun til fjerne „åndelige“ abstraktioner!

Koncentrationen omkring tanken, omkring temaets fundamentale indhold – det er det, sagen kommer an på. At sætte sig selv i en tilstand af hensathed – det har intet med sagen at gøre.

Koncentrationen skal ikke lede tanken og ideen bort fra al konkret legemliggørelse, ikke lede dem ud i tom abstraktion. Meningen med koncentrationen er, at den skal gennemtrænge hele den omgivende virkelighed og formulere og omskabe den i overensstemmelse med ledetanken, med ideen.

Det skal være en koncentration om det, der rent konkret „foregår“, om værkets konkrete „virkning“.

Det skal ikke være drømmeren Oblomovs divan. Det skal ikke være hashisrygerens leje, og ikke yogadyrkerens tæppe.

Det skal være en konkretisering, der er rettet mod virkeligheden og som skal stramme og skærpe denne virkelighed.

Det er udmærket med øvelser i såkaldt offentlig ensomhed. I evnen til at lukke sig ude fra det omgivende. Men kun inden for bestemte grænser.

For nogle år siden fik jeg en seriøs tysk akademisk lærebog i hænde. En lærebog i „okkult“ praktik. Med tysk pædagogisk pedanteri var den opdelt i bunker af paragraffer og øvelser. På de første sider var der øvelser i opmærksomhed. Og øvelser i koncentration. Og – i offentlig ensomhed. På samme pedantiske måde handlede de sidste paragraffer om – levitation, det vil sige om at få genstande til at svæve frit i luften alene ved at man koncentrerer sig om ønsket herom.

Et eller andet sted midt i bogen sker der en forskydning fra det objektivt nyttige til noget nonsens om introspektive visioner og om sammenblanden af det reale og det irreale.

Ved at gøre alle disse særdeles fornuftige uddannelsesmetoder og -midler til mål i sig selv, kommer man på afveje. Fra den maksimale selvbeherskelse kan de føre til ukontrollerede trancetilstande uden forbindelse med virkeligheden og livet.

Jeg gentager, Stanislavskijs „system“ er et magasin af særdeles værdifulde kunstgreb og metoder til opelskelse af og optræning i beherskelsen af den følelsesmæssige tænkemåde, det emotionelle ræsonnement, og man kan hente meget i „systemet“, som man kan have den største nytte af.

Kald blot dette en „indre teknik“, men husk på at den ikke er altomfattende og langt fra udtømmende.

Det er en teknik, der hører hjemme i en etape, der (skønt yderst vigtig) kun er det første trin. For den „ydre teknik“ er kun en etape i forhold til den „indre“ etape. Ligesom den „indre“ kun er en etape i den ydre linie. At adskille og modstille den „indre teknik“ og den „ydre teknik“ er et metodologisk fejlgreb og rent faktisk ukorrekt. De kan kun være etaper i udarbejdelsen af en rolle.

Som vi så, er der i begge tilfælde tale om disproportionalitet med hensyn til varighed og til den betydning, der tillægges etappen. Etappen overdrives i begge tilfælde, alt efter hvilken af dem man har fattet kærlighed til.

Men de kan ikke tjene som *credo* for nogen retning.

Det forekommer mig, at tiden er inde til at anbringe disse to systemer – det „konstruktive“ og det „indre“ – på deres rette plads – nemlig som stadier i den etapevise samarbejdsproces, der fører til udformningen af et fysiognomi, hvadenten det nu drejer sig om skuespillerens rolle eller om instruktørens komposition.

Den udtømmelige erfaring i forbindelse med uddannelse til og udarbejdelse af den individuelle opgave inden for den følelsesmæssige tænkemåde – det er, hvad der bærer den ene fløj inden for teatrets kultur. Den tilsvarende erfaring med hensyn til komposition, plastisk kultur, rytms og formens kultur – bærer den anden fløj. Det er ikke en konfrontation mellem de to fløje, eller en konflikt imellem dem, proletariatet har brug for nu, hvor det er i færd med at anlægge sin egen linie i scenisk kultur; hvad det har brug for, er en ligelig udnyttelse af dem begge. En gensidig integration af disse „uforeneligheder“. En klar anvendelse af hver del for sig og af deres præcise plads i alle faser af en enhedsmæssig og målrettet proces.

Det forekommer mig, at netop Instituttet for Filmkunst er kaldet til at tage del i denne syntetiske løsning af et problem, der var genstand for strid hos vore fædre. Instituttet er kaldet til – ikke at fortsætte denne strid mellem systemerne, men til at finde den rette løsning på det rette sted.

Hvorfor netop et filminstitut?

Fordi det har sin egen plads, står på sine egne ben i forholdet til den nærmeste fortids problemer, har det bedre muligheder for virkelig fordomsfrit og helt igennem kritisk at analysere og indoptage konkret kulturerfaring. Og at begynde opbygningen af en ny.

„Højredrejning“ af venstreteatret og „venstredrejning“ af højreteatret vil næppe føre til noget som helst brugbart.

Mellem os sagt finder dette allerede sted i nogen grad. Og resultatet er lutter principforvirring, eklekticisme og vulgær forenkling af de principielle teser i bestemte anskuelser.

Den nye syntetiske retning i uddannelsen af skuespilleren og instruktøren må opstå på et nyt grundlag. Og Filminstituttet er særlig kaldet til dette. Thi intet teater stiller sine medarbejdere over for så strenge krav, som filmen gør. Intet teater er så ubønhørligt over for den mindste falskhed i en følelse, som talefilmens nærbillede. Og intet teater stiller sådanne krav om selvkontrol og spilbeherskelse med ydre midler, eller byder skuespilleren sådanne betingelser, som når blot det mindste skridt til siden eller den ringeste drejning i forhold til kompositionen kan kaste skuespilleren ud af objektivets fokus eller ud af mikrofonens nuancefelt.

Ingen af skolerne er i stand til udtømmende at tilfredsstille disse filmtekniske krav.

Begges erfaringer, i gensidig berigelse og opløftet i en ny selvstændig, principiel kvalitet – det er hvad der er behov for i filmkunsten, hvis den med sin teknik skal formå at gøre sig værdig til at optage og udtrykke den socialistiske realismes værker og former.

Løsningen af dette problem er Instituttets vægtigste og mest ansvarsfulde videnskabelige og akademiske opgave. Løsningen af dette problem bliver vores generations bidrag til den fælles fond af teatrets og filmens kulturhistorie og bliver et sikkert kampmiddel i hænderne på det sejrende proletariat.

Vore „gamle“ mestres fortjeneste bestod i, at de skærpede og afklarede modsætningerne i hele deres uforsonlighed. For os, der historisk

set befinder os på en ny etape – en etape der indebærer nye muligheder af principielt omfang – består opgaven i – ikke eklektisk, men på sand dialektisk vis at forene disse modsætninger i den scenekunstens og filmkunstens nye teknik, som er ved at blive skabt.

Noter og efterskrift

