

DIGTERNE

Jørgen Andersen fortæller i denne artikel om den nære kontakt mellem dokumentarfilmen og de andre kunstarter i tredivernes England. I en fortsættelse af artiklen i næste nummer bringer Jørgen Andersen nogle eksempler på „filmvirkninger“ i Louis MacNeices digte og skriver om Dylan Thomas' filmarbejde.

Trediverne var i England en frugtbar periode for filmens samarbejde med andre kunstarter, poesien og det moderne maleri. De tre udtryksformer fandt hinanden i en fælles anstrengelse med *John Grierson* som drivkraft i samarbejdet og hans ideer om dokumentarfilmen som lede-tråd i den dokumentarisk-poetiske behandling af virkeligheden man tilstræbte.

Så forskelligartede hoveder som lyrikerne *W. H. Auden* og *Dylan Thomas*, der gerne anses for absolutte modpoler, samledes under een hat i filmarbejdet. Filmiske virkninger lader sig påvise i periodens digtning – *Louis MacNeices* „Birmingham“ er det bedste eksempel, et digt i „Symphonie einer Grossstadt“-maner – og engelsk dokumentarfilm hævdede sig bl. a. i kraft af nogle inspirerende tekster, hvor digtere som Auden og Thomas viste at de, hver på deres måde, kunne den kunst det er at leve sig ind i en billedrytme.

Bortset fra præstationer som Audens „Night Mail“ (instr.: *Basil Wright* og *Harry Watt*) og Dylan Thomas' „Our Country“ (instr.: *John Eldridge*) er resultaterne af dette samarbejde mellem poesi og film nok lidt blandede, men her var dog for en gangs skyld tale om en fælles holdning hos kunstarterne, og det er der i sig selv noget inspirerende ved, også i tilbageblik.

Det var Grierson som i en artikel i „New York Sun“ (1926) havde lanceret begrebet „documentary“, afledt af et „documentaire“ som franskmændene havde anvendt om deres rejsefilm. Grierson brugte det om *Flahertys* sydhavsfilm „Moana“ og nåede senere frem til en personlig, fængende definition af ordet: „creative treatment of actuality“. Den formulering stemte med hvad de dengang unge lyrikere Auden, *Spender* og *MacNeice* forestillede sig om poesiens engagement i virkeligheden og deres



W. H. Auden

OG DOKUMENTARISMEN

egne sociale forpligtelser. Man hæftede det kritiske slagord „pylon school“ på dem (*pylons* som betegnelsen for de bredbenede stålmaster under et højspændingsanlæg), men tredivernes dokumentarisme var ikke blot et spørgsmål om billedsprog for digterne, i stil med de engelske barokpoeters brug af passer og verdenskort og nyopdagede lande. Dokumentarismen faldt i tråd med digtningens hele henvendelse til den socialt forpligtede intelligens i tillid, trods alt, til det tænkende menneske fremfor individet i drifternes vold:

*Let us honour if we can
The vertical man
Though we value none
But the horizontal one.*

(Lad os, hvis vi kan, respektere det vertikale menneske, selv om vi kun virkelig værdsætter det horisontale).

Året efter at Grierson med sildefiskerfilmen „Drifters“ (1929) havde hejst signalerne for dokumentarismen i engelsk film debuterede Auden med en digtsamling under ovenstående prægnante devise og i en ikke mindre udpræget rytme:

*Its no use raising a shout.
No, Honey, you can cut that right out.*

(Det nytter ikke at råbe op. Nej, skat, det ka' du godt slå en strek over).

Holdningen er spørgende og meget bevidst, digtenes lokalitet er et grænseland, ensomme veje, et industrialismens forstadsland i en krise-tid:

*Power-stations locked, deserted,
since they drew the boiler fires;
Pylons fallen or subsiding,
trailing dead high-tension wires;*

(Kraftværker, der er lukkede, forladte, efter at de slukkede ilden under kedlerne; faldne eller faldefærdige master, højspændingsledninger som hænger ned fra dem).

Disse markante debut-digte rimer *overall* med *intellectuals*, der luftes problemer som intelligensens forhold til folket og tiden. Desuden udmærker Auden sig og adskiller sig fra sine forgængere ved at have et overblik som er be-

slægtet med dokumentarfilmens overblik og engagement i det nærværende:

*Consider this and in our time
As the hawk sees it or the helmeted airman.*

(Betragt dette og i vor egen tid sådan som ørnen ser det eller den hjelmklædte flyver).

Digitene præges af en udtalt fornemmelse for uretfærdigheden i godernes fordeling i verden, og der skiftes fra milieu til milieu i effektfulde „cuts“, som har filmens bevægelighed, „the cinema's capacity for getting around“ (Grierson):

*Pass on, admire the view of the massif
Through plate-glass windows of the Sport
Hotel;*

*Join there the insufficient units
Dangerous, easy, in furs, in uniform
And constellated at reserved tables
Supplied with feelings by an efficient band
Relayed elsewhere to farmers and their dogs
Sitting in kitchens in the stormy fens.*

(Gå videre, se med beundring bjergmassivet gennem sportshotellets spejlglasruder; slut jer her til de utilstrækkelige enheder, farlige, nonchalante, i pels, i uniform, i skiftende konstellationer ved reserverede borde, furneret med følelser af et rutineret danseorkester transmitteret andetsteds hen til farmere og deres hunde som sidder i køkkener i det forblæste marskland).

Den transmitterede orkestermusik fra sports-hotellet bliver anledningen til den virkningsfulde overtoning til et bondehus i marsklandet, hvor radioen går og en bonde og hans hund sidder i køkkenet.

Intet under at den her debuterende digter blev den livligst engagerede i dokumentarfilmbevægelsen, der i forvejen under Griersons ledelse havde indfanget begavelser som Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha og Edgar Anstey. De foretrak alle i fælles entusiasme for sagen „hundekiksene i EMB-produktionen fremfor Elstrees og Shepherds Bush's kødgryde“, kort sagt virkelighed for små penge hos Empire Marketing Board under en inspireret ledelse

fremfor gyldne drømmechancer i spillefilmens arme. I 1933 overgik EMB's filmafdeling til GPO – det engelske postvæsen – og Grierson eksperimenterede med nye emner og ny teknik og tog initiativ til film som „Song of Ceylon“, „Night Mail“ og „Coal Face“. *Cavalcanti* var blevet indkaldt som gæsteinstruktør fra Frankrig, *Len Lye* fik mulighed for at boltre sig i abstraktioner som „Colour Box“, og *Auden* og *Benjamin Britten* blev tilknyttet filmarbejdet.

Et bemærkelsesværdigt „drama of the doorstep“ var „Night Mail“, filmen om posttogets fart gennem natten fra London til Edinburgh, der byggede op til et mindeværdigt dramatisk klimax omkring noget hverdagsligt: postsækene der opfanges i et faldnet ved modtagerstationen idet toget passerer. Der blev et billede ud af det med poesiens udtrykskraft og skjulte perspektiver, og *Auden* havde fundet skinnernes rytme i sit brevdigt som trådte i stedet for kommentar:

*Birds turn their heads as she approaches,
Stare from the bushes at her blankfaced coaches.
Sheepdogs cannot turn her course,
They slumber on with paws across.
In the farms she passes no one wakes
But a jug in the bedroom gently shakes.*

(Fugle vender hovedet når det nærmer sig, stirrer fra buskene på de udtryksløse kupéers ansigter. Hyrdehunde kan ikke ændre dets kurs, de sover videre med poterne over kors. I gården hvor det passerer er der ingen som vågner, men en kande i soveværelset dirrer ganske sagte).

Samtidig med „Night Mail“'s tilblivelse i 1936 under medvirken af „pylon“-digteren *Auden* kom også engelsk maleri med i dokumentarismen i den såkaldte Euston Road-bevægelse, der fik navn efter maleren *William Coldstream*'s foretrukne motiver fra banegårdshallen på Euston-stationen i London. Uden at være nogen betydelig maler var *Bill Coldstream* en igangsætter og idémand, og ligesom *Auden* og *Benjamin Britten* direkte engageret i filmproduktionen (lyd-oratoriet til *Cavalcanti*'s minefilm „Coal Face“ bl. a.).

Coldstream er den af vennerne i London som *Auden* og *MacNeice* finder det naturligt at henvende en dokumentar-snak til, da de i 1937 skriver en bog fra en rejse til Island. Deres respektløse og veloplagte „Letters from Iceland“

er det muntreste udtryk for den filmdokumentariske tendens i litteraturen. Versificerede betragtninger veksler med amatørfotos i „episk“ manér og statistik over næringslivet, og et samfundssyn demonstreres i „Drifters“-stilen:

*And so today at Grimsby men whose lives
Are warped in Arctic trawlers load and unload
The shining tons of fish to keep the lords
of the market happy with cigars and cars.*

(Og sådan er det også i dag i Grimsby for mænd hvis liv leves på vrangsidens ombord i arktiske trawlere, de laster og lossere de skinnende tons af fisk så der auktioneres herrer kan have det sorgfrit med cigaretter og bil).

Da rejsen er tilendebragt og forpligtelsen over for det nødstedte Europa kalder digterne tilbage til deres pladser i fronten mod fascismen ender man med i fællesskab at opsætte en „Sidste Vilje og Testamente“, hvor man på *Villons* vis betænker såvel venner som uvenner

„Night Mail“: „Birds turn their heads as she approaches, stare“



med stimulerende gaver. Museet for Naturhistorie i London får søndagsavisen „Observer“s lille flok af anmeldere, og en film om Sex med stort S går til postvæsenets filmafdeling:

*To the Post Office Film Unit, a film on Sex
And to Grierson, its director, something really big*

To sell, I offer with my thanks and my respects.
(Til Postvæsenets Filmkontor en film om Sex og til dets leder Grierson noget virkeligt stort at sælge, det er hvad jeg kan tilbyde med min tak og reverens).

Grierson får et virkeligt projekt at boltre sig i, Julian Huxley får bier og myrer, samt sin bror Aldous, Osbert Lancaster får Albert Memorial at tegne i karikatur, mens den store gejser fra sagaøen udloves til BBC som overraskelse for den farlige radio. Ærlige meninger ønskes for de professionelle filmmagere, og Stavisky-skandalen i lyd og billede med tilla-

delse til at benytte samme overlades Hitchcock med en følt tak for „Sabotage“:

We hope one honest conviction may at last be found

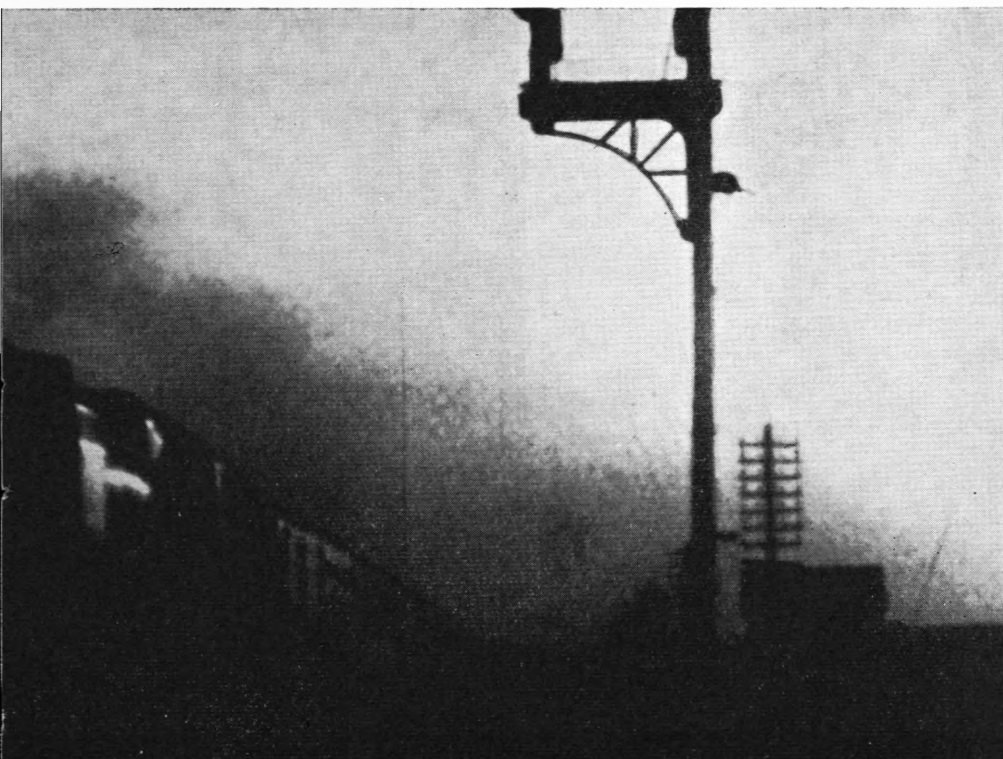
*For Alexander Korda and the Balcon Boys
And the Stavisky Scandal in picture and sound
We leave to Alfred Hitchcock with sincerest*

*praise
of Sabotage. To Berthold Viertel just the script
for which he's waited all his passionate days.*

(Vi håber man omsider kan finde en enkelt ærlig overbevisning til Alexander Korda og Balcons folk, og Stavisky-skandalen i lyd og billede testamenterer vi til Alfred Hitchcock med oprigtig ros for Sabotage. Berthold Viertel får simpelthen det manuskript som han så lidenskabeligt har ventet på hele livet).

Mest veloplagte er Audens lette vers som rimer *easy* med *civilisé*, *cheery* med *Quantum*

from the bushes at her blankfaced coaches. Sheepdogs cannot turn her course . . .



Theory og *Rye-Vita* med gaffelbiter. Indledningsdigtet, henvendt til Lord Byron, giver løfte om et så komplet dokumentarisk materiale fra rejsen som muligt:

I am going to be very up to date indeed.

It is a collage you are going to read.

(Jeg vil være absolut og garanteret up to date. Det bliver en collage De får at læse).

I sin alders niogtyvende år, undervejs på båndet til Reykjavik, har Auden læst Lord Byrons „Don Juan“ med fornøjelse og tillader sig derfor sit tillæg til My Lords „fan-mail“. Det indeholder et par indledende bemærkninger om brevskrivning i almindelighed og et sideblik til en anden satirisk berømted i den ældre litteratur som nu må lære sig noget i sit elysium om kommunikationsmidlernes betydning for kulturens udbredelse:

*New roads, new rails, new contacts, as we know
From documentaries by the G.P.O.*

(Nye veje, nye spor, nye kontakter, som vi ved fra G.P.O.'s dokumentarfilm).

En orientering i sagastil om den lille digterfloks bevægelser danner optakten til et brev til vennen, maleren Coldstream hjemme i London – „Nu red de tre fra Hraensnef til Reykholdt hvor de blev to nætter. Derfra tog de til Reykjavik og indskibede sig til Isafjörður. Joachim var vicekonsul, en velanskrevet mand. Han fandt dem en motorbåd som kunne bringe dem til Melgraseyri i Isafjörðardjup“. På dette sted mindes de, bosiddende på Frelsens Hærs hospits, svundne dage i filmkontoret i Londons Soho og diskussioner om dokumentarisme på Lyons Corner House eller i ventesalen på Euston („We'd scrapped Significant Form, and voted for Subject“). Kardinalpunktet i brevet er en forelæggelse af en række filmiske indtryk, dvs. poeternes egne fotos med kommentarer: *pan, cut, close up, dissolve* og *mid-shots* af islandsk hjemmeliv, ponyer, moderne arkitektur, ræveopdræt og hvalkogerier.

Billederne ville nok ikke stå for kritik fra de professionelle af vennekredsen hjemme, såsom Basil Wright. Der skulle nok en heroisk klipning til for at redde dem, hedder det med en hel uventet beskedenhed:

*What on earth is all this? Oh yes, a dog fight at
one of the farms*

Too confused to show much.

Oh and this is Louis drawing the Joker as usual.

*And here's a shot for the Chief – epic, the
Drifters tradition
The end of a visit, the motor-boat's out of the
screen on the left*

It was blowing a hurricane.

*Harbour at Isafjörður – late summer evening
'Tatty', Basil would call it, but I rather like it.
Well that's the lot.*

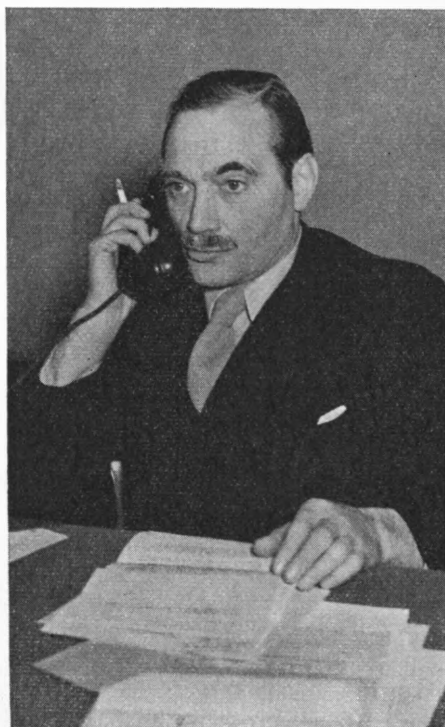
As you see, no crisis, no continuity.

Only heroic cutting could save it.

(Hvad i alverden er alt det her? Nåh jo, et hundeslagsmål ved en af gårdene, for uskarpt til at vise ret meget. Jah, og det her er Louis der som sædvanlig trækker jokeren. Og her er et skud til chefen derhjemme – episk, i *Drifters*-stilen. Slutningen på et besøg, motorbåden er ude af lærredet til venstre, der blæste en orkan. Havn ved Isafjörður – sen sommeraften, „nuset“ ville Basil kalde det, men jeg synes nu det er meget pænt.

Ja det var det hele.

Som du ser ingen krise, ingen „continuity“, kun heroisk klipning kunne redde det).



... to Grierson, its director, something really big to sell ...