

FILM I DIGTNING

og digtning i film

JØRGEN ANDERSEN

Blandt digteren *Louis MacNeices* bidrag til den muntre islandsskildring „Letters from Iceland“, som han og *W. H. Auden* udgav sammen i 1937, er der grund til fra et filmsynspunkt at hæfte sig ved et fornøjeligt pastoraldigt („Eclouge from Iceland“) henlagt til Arnarvatn hede og udformet som en slags rundbords-samtale på vers. Deltagerne er to unge englændere Craven og Ryan, og Grettir Asmundson som er en af de sidste „toughs“ fra Sagatiden, et meget livligt genfærd, bekendt i yngre dage med Egil, Njal og Gunnar.

Ligesom de to unge europæere, der har besøgt Spanien lige inden borgerkrigens komme, har gamle Grettir måttet flygte for sine uvenner. Hans kår i landflygtigheden sættes op over for den moderne æra, den dyspeptiske tid, i hvilken indgroede kynikere vågner op om morgenen med belagt tunge og sætter et blaset ansigt op over for døden, kører sportsvogn i hårdt tempo og bestiger bjerge for at adsprede deres *ennui*:

Driving fast cars and climbing foreign mountains.

*Outside the delicatessen shop the hero
With his ribbons and his empty pinned-up*

*sleeve
Cadgees for money while with turned-up collars
His comrades blow through brass the London-derry Air*

*And silken legs and swinging buttocks
advertise*

The sale of little cardboard flags on pins.
(... kører hurtige vogne og bestiger bjerge i udlandet. Udenfor fødevarerbutikken helten med sine dekorationer og sit tomme ærme hæftet op, han lader hatten gå rundt mens kammerater med frakken op om ørerne spiller London-derry Air udsat for messing, og silkeben og svingende bagdele reklamerer for salget af små papflag på nåle.)

Sportsvognen med de blaserede unge mænd, krigsveteranen uden for butikkernes overflod,

gadeorkestret, silkeben og roterende numser på velgørenhedsdagen – indtrykkene kædes sammen i digtet på en måde som forekommer beslægtet med filmmontagens,

Gamle Grettir fra sagatiden og hans unge venner fra Europa skiftes i digtet til at riste minderuner over folk som har lagt mands mod for dagen i svære tider: Der var Ønund Træfod, der var Connolly som Katholsk Aktion forfulgte, der var *Guido Cavalcanti* og Egil. En højtalerstemme blander sig i meningsudvekslingen og opmuntrer til ligeglædhed med avisoverskrifternes døde i fjerne lande. Der indbydes i stedet til skønhedsmassage og foryngende bade, og digtet underlægges med en bluesrytme, som først dæmpes da Grettir Asmundson får det sidste ord og råder de unge til at tage kampen op trods alt, hjemme i deres eget land, og trods deres indvending om hvor lidt de formår:

*Craven: Could only offer our humble deaths
To the unknown god, unknown but
worshipped,
Whose voice calls in the sirens of
destroyers.*

Grettir: Minute your gesture, but it must be made-

(C: Vi kunne kun i ydmyghed tilbyde vores død til den ukendte Gud, ukendt men dyrket, hvis stemme kalder i destroyernes sirener. G: En forsvindende lille gestus, men I må gøre den -).

Louis MacNeice var den af sin generations digtere, som var mest levende interesseret i et moderne udtryksmiddel som radioen, men filmen har også indvirket på rytmen og „klipningen“ af indtryk i hans digte. Det er dog i mindre grad den engelske dokumentarisme der er tale om, snarere dens forudsætninger i montagefilm som *Ruttmanns* „Berlin“. MacNeices „Birmingham“ (1933) er et eksempel, et storbyindtryk i digt, en slags „Symphonie einer

Grosstadt“ i rim og rytme. Røg fra togkløften bag plankeværker kommer hvirlvende op, biler bremses, trafikstrømmen standser foran en behandsket hånd, der fylder hele „billedfeltet“ ud, der hvor betjenten står på sin plint som en lille gud i storstadens pantheon:

*Smoke from the train-gulf hid by boardings
blunders upward, the brakes of cars*

*Pipe as the policeman pivoting round raises
his flat hand, bars*

*With his figure of a monolith Pharaoh the
queue of fidgety machines*

*(Chromium dogs on the bonnet, faces behind
the triplex screens),*

*Behind him the streets run away between the
proud glass of shops,*

*Cubical scent-bottles artificial legs arctic foxes
and electric mops,*

*But beyond this centre the slumward vista thins
like a diagram:*

*There, unvisited, are Vulcan's forges who
doesn't care a tinker's damn.*

(Røg fra togkløften bag plankeværker kommer hvirlvende op, bilers bremses hviner, idet betjenten drejer rundt, hæver hånden til stop og standser som en faraonisk støtte køen af utålmodige maskiner (kromhunde på kølerhjelmene), bag ham løber gaderne ud og forsvinder mellem butikernes prangende glas, kubiske parfumeflasker kunstige ben polarræve og elektriske moppemaskiner, men på den anden side af dette centrum tynder perspektivet ud som et diagram i retning mod slumkvarterer: Der, hvor ingen kommer på visit, regerer smedeguden suverænt i sine værksteder).

Indtryk føjes til indtryk, detaille ved detaille i en opremsning, som gengiver de glidende indtryk, idet trafikken sætter igang igen. Fra hovedstrøget blændes der over i et slumperspektiv med fabrikker, og gammel mytologi blandes med dokumentarisme i billedsproget. Kameraet, digterens øje, indfanger dernæst et glimt fra disse huse i baggaden, man ser butikker tømmes, ekspeditricernes lettede ansigter ved lukketid, teaterlandets lysende over skrifter, lørdagens fristelser, forlystelser, zepelin-skyer, sporvogne i solnedgangen, trafiklys i krappgult og oxeblood, og skorstenene som holder nattevagt:

*... the factory chimneys on sullen sentry will
all night wait*

*To call, in the harsh morning, sleep-stupid
faces through the daily gate.*



„These are the Men“. „Who would ever accuse us of having abandoned the Italians in the desert . . .“



„These are the Men“. „I have promised you Egypt“.



„These are the Men“. „We will fight to the end . . . to the last Italian“.

Fabriksskorstenene står surmulende skildvagt, venter natten igennem for i den barske morgen at kalde søvnsløvede ansigter ind gennem det daglige arbejdes port – digtet er en slags lyrisk dokumentarisme beslægtet med dokumentarfilm fra samme periode!



Dylan Thomas.

MacNeice helligede sig efterhånden radiospillet og opgav sin tilbøjelighed for dokumentarisme og montage. Til gengæld indfangede den engelske dokumentarfilm under krigen digteren *Dylan Thomas*. Han regnes for den mindst engagerede og mindst dokumentariske digter i sin generation, men filmen var en gammel kærlighed hos ham. Allerede i skoletiden skrev han om film ind imellem sine leverancer af nonsensvers til skolebladet („The Films“, juli 1930), i digterens muntre barndomserindringer „Portræt af kunstneren som hvalp“ er der flere livlige beskrivelser af stumfilmens tilløkkelser, og drengen synes at have haft sin egen strategi til bekæmpelse af forstadslivets kedsomhed, en opfindsom løgn i al uskyldighed gør ham varm og skamfuld, får ham kort sagt til at føle at han rigtig er til, derfor driver han den sport, når uvidende voksne spørger til hans oplevelser i biografen, at udskifte de rollehavende i én film med stjernerne i en anden – „Det var spændende at skulle passe på hele tiden at jeg ikke modsagde mig selv, når jeg opfandt historien om en film jeg foregav at have set og satte Jack Holt ind i Richard Dix's sted.“

Som ung journalist havde Thomas, ligesom den unge filmanmelder *Nis Petersen*, et fantasifuldt forhold til den provinsielle kedsomhed. I tilbageblikket „Return Journey“ (dansk overs. „Rejsen tilbage“ ved *Jørgen Nash*) møder man digterens yngre jeg iført storternet reporterfrakke (eller var foret vendt ud?) med terner så store at man kunne have spillet kæmpeskak på ham. Han frekventerede café-og-mælkeri

Stemning fra „Our Country“.

„Kardomah“ og diskuterer blandt de unge løver i hotellets palmehave så forskellige emner som Carnera, Emil Jannings, King Kong, Dracula, Picasso, kammeratægteskab og piger.

Ved debut'en i 1934 vidner et af digtene i Dylan Thomas' „18 Poems“ tydeligt om forkærlighed for filmen, dog ikke dokumentarismen, men gangsterfilmen som Thomas slappede af på, og som dukker chokerende op i hans senere religiøse og dybt alvorlige sonetter, hvor ærkeenglen Gabriel gør sin entré som en af vildvestfilmens sværtbevæbnede: „Two-gunned Gabriel from the windy west“. Når Thomas således henter sine billeder fra knaldfilmene viser han sig som den naive digter han i grunden var, af temperament beslægtet med barokkens moraliserende emblemdigtere når de fremstillede djæveln som fristeren på denne verdens bowling-bane.

Dylan Thomas havde et ikke ringe talent som skuespiller, i hvert fald som recitator af egne og andres digte. Han spillede Satan i en radioforeførelse af John Miltons digt om det tabte Paradis, og han nåede at blive tilbudt flere roller for scenen, bl. a. narren i „Kong Lear“, men der trak han grænsen, det var for nær på naturen – „casting close to nature“



som han sagde med et grin. Hans dybe, rytme-sikre stemme kom ham bl. a. til gode da han som arbejdsløs poet indrulleredes i dokumentarfilmarbejdet under krigen, efter at man havde kasseret ham som soldat. Han skrev og indtalte kommentaren til filmene „Our Country“ (1944) og „These are the Men“ (1943), den første en vellykket film om det afvekslende engelske land, befolket af mange slags mennesker, den anden en satirisk propagandafilm, som i parodisk øjemed udnytter tyske journalfilmklip fra massemøder på Berlins Stadion og lignende steder hvor nazikoryfæerne optrådte. Hitlers demagogiske positur afsløres i nærbilleder, og man ser de øvrige spidser Hess, Göring, Goebbels og Streicher tale, mens deres generaliablade vendes af engelske stemmer som er lagt ind over de tyske. Idéen er god, men udførelsen bliver deklamatorisk, og det bedste er Thomas' egen rytmiske inciterende kommentar, en opregning af alle de anonyme kræfter i det engelske folk som han gør sig til eet med: *workers, farmers, sailors, tailors, makers, the wounded, the dying.*

Filmen som er „devised and compiled by A. Osbiston and Dylan Thomas“ gør livligt brug af overtoninger mellem billeder fra værk-

steder o. l. hvor ting skabes, og journalfilmklip fra fronterne hvor alting splintres og forvrides. Et kig i bagerens ovn og en flydende slange af hvidglødende stål bliver ved at gå igen. Indtrykkene spilles ud mod hinanden, og det er svært at skelne elementerne tilstrækkelig tydeligt i de stadige overtoninger. Filmen er ikke velklippet, men det er vigtigt at vide at en af Thomas' forudsætninger som naturlyriker, da han flygtede til det yderste Wales og sad som en Noah på pynten og tømrede på sin digtnings ark, var arbejdet med krigens virkelighed i form af journalfilm o. l. fra østfronten som løb gennem hans hænder som råstof. Det er først efter „These are the Men“ og efter at have lavet en film om bombeangrebene, kaldet „Three weird Sisters“, som var så rystende at den aldrig blev sluppet ud, at digteren udviklede sig til den uengagerede naturdigter han almindeligt regnes for.

Ejendommeligt er det i „These are the Men“ at høre hvor direkte Thomas i kommentaren henvender sig til billedet, til den tyske ungdom som står opmarcheret i geledder foran kameraet: *Young men like you!* Og fordømmelsen af de skyldige har mere klang af profetisk dommedag end af propaganda: „Never, never



shall there be pardon or pity“.

Et selvpersiferende digt „The Countryman's Return“ skildrer digterens egen fremtoning i Soho som en skæglos Walt Whitman fra forstaden, trimlende rundt i filmkontorenes Dean Street med sit hjertes store lynlåstaske i hånden, parat til at samle alle mulige og umulige eksistenser til sig som venner. Digtet er sat op i klip som filmens:

Cut. Cut the crushed streets . . .

og

*Cut. Cut the green fields, leaving
The streets and their destinies.*

Digtet hører til dem som Thomas sendte til korrektion og renskrivning hos en af sine venner og han har selv kommenteret det i et brev: „Det første *cut* i sidste strofe er naturligvis en filmisk vending. Og et højlydt punktum.“

Udgiveren af digterens breve citerer i forbindelse med dette sted endnu et digt med filmbaggrund, hvor der tales om spoler og om kærlighedens projektion i stort format på tidens lærred, og det kendte digt „Our eunuch dreams“ fortæller ligeledes om kærlighed på spole og om gangsteren og hans pige – *the gunman and his moll*:

*They dance between their arclamps and our
skull,
Impose their shots, throwing the nights away;
We watch the show of shadows kiss or kill,
Flavoured of celluloid give love the lie.*

(De danser mellem deres buelamper og vor hjerneskal, påtvinger os deres skud, øder netterne hen; vi ser skyggerne agere mens de kysser eller dræber, med en afsmag af celluloid fornægtes kærligheden.)

Ud over en forkærlighed for at spille Harpo Marx i privatlivet (budet som kom med aviser til digterhuset hilste ham altid som Harpo) bestod Thomas' tilknytning til filmen i øvrigt i et engagement for „Anglo Iranian Oil“, som førte ham ud på en flyvende mission til Persien, der dog ikke gav noget filmisk udbytte, og i arbejdet for „The Strand Film Company“ under *Donald Taylor*, som var uddannet hos *Grierson*. Strand Film huskes for sin satiriske dyrefilm „The Zoo and You“ og var den første uafhængige dokumentarfilm-koncern. Dens leder vakte desuden Thomas' interesse for at udarbejde dialogen til en spillefilm „The Doctor and the Devils“ som forelå i korrektur 1947, men udsattes til 1953, året inden „Milkwood“.

Det er en Grand Guignol-historie, i hvilken digteren er bundet, dels af hvad Taylor har udarbejdet af forlæg, dels af de historiske kendsgerninger omkring dramaets hovedperson, Edinburgh-lægen dr. Knox, en fremragende anatom som i begyndelsen af forrige århundrede protesterede mod en forældet lovgivning ved at se gennem fingre med hvordan og ad hvilke veje anatomisalene fik tilført de nødvendige demonstrationsobjekter. Det førte til en gyselig mordaffære, hvor et par afstumpede individer satte gang i forretningen ved at myrde forsvarsløse personer i deres hospits og af-sætte dem som objekter til lægestudiets fremme. Doktoren selv gik fri ved domstolene, men må have været en fremragende kyniker i fremskridtets tjeneste. Thomas portrætterer ham i Caligari-stil og tillægger ham en vellykket fritænkerisk sarkasme. I milieuskildringen søger digteren de nedrige steder blandt et opbud af storbyens udskud i Rag and Bone Alley hvor der handles med alt fra katteskind og klude til menneskehår. Skildringen er utvivlsomt for makaber til almindelige spillefilmformål, men digteren havde i det hele taget et Grand Guignol-syn på liv og død, og hans humor får sin særlige tone i denne makabre sammenhæng, f. eks. i en af de indledende scener, hvor den berømte doktor med et barneskelet under armen byder en gæst i anatomilokalet til sæde med et henkastet: Værsgod at sidde på maverne. – Det er en sending maver af *cetacea* der er tale om.

Typisk er en lille kuldegysende episode fra kirkegården, hvor ligrøverne er ude i forretning. „Stille som graven i aften“ bemærker den ene til den anden, med en af de skeletraslende vitser som Thomas anvendte til at holde sig dette livs snigende uhygge på afstand med. Den af herrerne som går under navnet „muldvarpen“ graver fortroingsfuldt og med held:

*Langsomt får de tre mænd en fjerde bragt
frem. Den døde mands arm falder ned, stift
imod lygten. Lygten slukkes. Og pludselig,
under højlydt munter musik, blændes der over til
15*

Interiør fra Værtshus A.

Thomas' filmmanus bekræfter og forstærker indtrykket af ham som en digter, der i stil med Dickens lister det gyselige ind og kontrasterer det med hyggebilleder, der opbygges detaille ved detaille næsten som en forskansning imod død og forfald.