

mærket klar over, at man ville skælde os voldsomt ud, fordi vi ikke kom med nogen løsning på problemet, men det ville have været fejlt af os blot at forkaste emnet. Vi valgte altså blot at lade det indgå naturligt i filmen. Et filmmanuskript skal være en lille smule som en plantes vækst; man planter et frø, man blander forskellige slags blomster, en dag er der vokset nogle blade ud, og pludselig finder man en blomst, som man ikke havde forudset. Man vil ikke klippe den bort, men såvel manuskriptforfatter som instruktør er meget forbavsede over denne blomst. Man må kræve en vis frihed til at røre ved visse emner uden nødvendigvis at gøre det særligt udtømmende og uden at have alt for megen respekt ... Der er ikke så megen plads for de store ideer i en film. Hvis de kommer, ja, så er de kommet ubevidst. Det er først, når filmen er færdig, at man opdager det, ikke under det praktiske arbejde.

JBC: Jeg synes dog, at der er ikke helt så få ideer i Deres film.

AR: Ja, hvis de er der, så er det fordi, vi har vidst at fange dem i flugten. De skal komme helt af sig selv.

JBC: Semprun har udover at have arbejdet sammen med Dem også skrevet manuskripter for Costa-Gavras, der ligesom De selv har lavet flere film med stærkt kontroversielle emner. Costa-Gavras' film har imidlertid været aldeles forskellige fra Deres, langt mere kommercielle i deres form, hvor Deres film har været i en avantgardistisk, ja ligefrem revolutionær form. Semprun har udtalt, at han og Costa-Gavras sigter mod en så klar og begribelig film som muligt, De søger en effektiv og konventionel form. Han mener, at det, der virker effektivt og klart på det store publikum, sjældent er det, som har en avantgardistisk form. Det, som er forståeligt i et sprog, er altid det, som etableres i de kulturkonventioner, som råder i et samfund, og altså i dette tilfælde det borgerlige franske samfund. Hvor stort et hensyn mener De, at en kunstner skal tage til sit publikum for at få det evt. budskab ud?

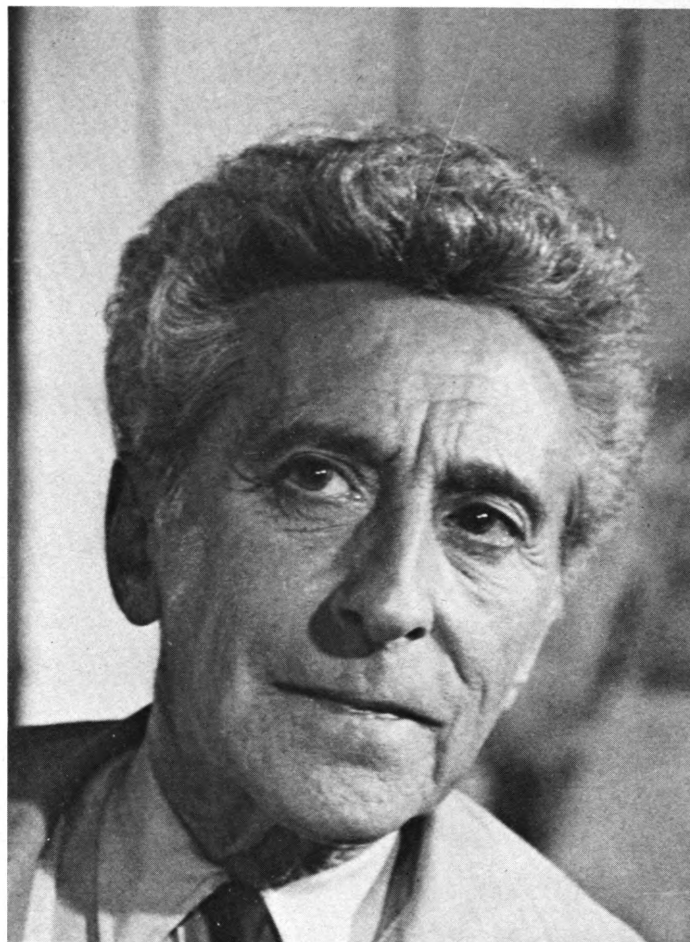
AR: Jeg mener, at der her er tale om et problem, der ikke bør indfinde sig. Hvis jeg havde det indtryk, at jeg ville få et større publikum i tale, hvis jeg placerede mit kamera dér og ikke dér, ja så ville jeg gøre det ganske automatisk uden at føle, at jeg gjorde indrømmelser. Jeg har ikke det mindste indtryk af, at Costa-Gavras gør nogen indrømmelser, når han laver sine film; han laver dem, som han nu engang vil, og jeg tror ikke, at han laver dem med henblik på en evt. kommerciel succes. Man må ikke glemme, at f. eks. »Z« fra starten af var en film, som overhovedet ikke kunne finde en producent, en film, som ingen troede på. Det må man virkelig ikke glemme ... Nej, jeg tror ikke at spørgsmål om indrømmelser overfor publikum spiller ind i det praktiske arbejde. Instruktørerne laver filmene, som de nu engang vil, og personligt kender jeg ingen instruktører, som øver vold mod sig selv for at behage deres publikum. Et godt eksempel på dette er Hitchcock, der siger: »Jeg har lavet tingene på denne her måde, fordi jeg vidste, at det ville tiltale publikum«, og som ikke siger, at han er ked af, at han har været nødt til at lave tingene på den måde. Han er tværtimod lykkelig over, at kunne lave tingene på en sådan måde, at publikum finder behag i dem. Det er en del af legen!

(Paris, sommeren 76)

Digteren

**Albert Wiinblad beretter om
dens tilblivelse - har fået o**

Fra sin tidligste ungdom vakte Jean Cocteau modvilje ved at være fremragende. Når man var så alsidigt begavet, måtte man virkelig, mente hans misundelige samtidige, vise den øvrige



Jean Cocteau.

menneskehed det hensyn at afstå fra ustandselig at brillere – eller i det mindste begrænse sig til at gøre det på et enkelt område. Helst ville de beskyldte den så skamløst allestedsnærværende »tusindkunstner« for til enhver tid at følge moden. Problemet var bare, at han som regel selv havde skabt moden. De så sig derfor henvist til at gøre ham fordægtigt ved at påstå, at hans største talent var for *self-promotion*.

Denne påstand lader sig ganske vist ikke uden videre afvise. Men i dag, mere end et dusin år efter at han måtte indstille propagandaen, rager Cocteau fortsat frem. Det var med andre ord ikke

og billedmaskinen

ean Cocteau, hvis debutfilm, »En digters blod«, endelig - 45 år efter
sk premiere i TV

en helt uværdig sag, han så utrætteligt og med så stort talent bestræbte sig for at fremme. Sine næststørste talenter, der kun var en anelse mindre formidable, udnyttede han tilsvarende ihærdigt. Han havde nu også mere end én hjertesag. Ofte var han den første talsmand for kaldsfællers nye æstetiske ideer – og vel at mærke netop de ideer, som skulle komme til at præge en del af hans samtids betydeligste kunst inden for flere kunstarter. Hans egne værker indgik så at sige i argumentationen for dem.

Man likviderer ikke Cocteau-legenden ved at slå fast, at intet af disse værker udgør et egentligt, »definitivt« mesterværk. Eksperimenter, der virker inciterende på grund af det usædvanlige mål af intelligens, fantasi og teknisk overlegenhed, hvormed de var blevet udformet, kan ikke frakendes værdi. Det er blevet fremhævet, at den indflydelse, Cocteau fik igennem dem, dog var noget tilfældig. Jo, men kan det ikke være ligegyldigt i dag, da vi kan gøre rede for, hvor og på hvilken måde han tilfældigvis fik indflydelse?

Det er videre blevet hævdet, at Cocteau skabte legenden for at dække over sin »kunstneriske afmagt«. Men selv hvis det forholdt sig sådan, ville det dog stadig være interessant, at den fik så stor betydning for kunsten: dens skaber blev en nøglefigur i det.

For øvrigt er det urimeligt at tale om »kunstnerisk« afmagt, blot fordi Cocteau forblev en mester uden mesterværk. Ind imellem var han dog ydest tæt ved, således med romanerne »Thomas l'imposteur« og »Les enfants terribles«, som, omend de måske savner, hvad vi plejer at forstå ved sand originalitet, dog forekommer personlige nok til at være andet end blot virtuosnumre i Raymond Radiguets stil.

Tættest var han med sin filmkunst. Intet under, for kan man forestille sig et mere Cocteau-egnet medium end filmen? Og da han gik i gang, var det tilmed forholdsvis nyt: oh, at skabe et sprog, der bedre end noget andet kunne formidle den *réalisme irréal*, gennem hvilken han ville nå frem til »det, der er sandere end sandheden«.

Hans første film, »Le sang d'un poète« (1931), er nøjagtig, hvad han selv kaldte den: »en realistisk dokumentarfilm om uvirkelige hændelser«. Et digt om et digts tilblivelse – og om en digter, der

forelsker sig i sit værk. Digteren øser af sine barndomsoplevelser – sneboldkampen, der er så betydningsfuld i »Les enfants terribles« genfindes her, men har en anden funktion – erindringer, drømme og erindringer, som er blevet bearbejdet af drømme. Karakteristisk Cocteau'ske temaer: narcissisme, kunstforherligelse, uødeligheds-begær.

I sin form er den en surrealistisk film, og naturligvis har man søgt at mistænkeliggøre Cocteau ved at betvivle hans udsagn om, at han ikke havde set Buñuels »Un chien andalou«, da han optog sin film. Er det et vigtigt spørgsmål? Under alle omstændigheder er »Le sang d'un poète« helt igennem Cocteau'sk: det mest personlige af alle hans værker – og forresten også det mest poetiske.

Han var heller ikke langt fra med to af sine film fra 40'erne, nemlig »La belle et la bête« (1946) og »Orphée« (1949), begge poetiske eventyrfilm, udformede som »en logisk kæde af ulogiske omstændigheder«. Cocteau havde ikke ændret ideer om, hvad der var filmkunstens særlige muligheder – for ham. Om »Orphée« sagde han selv, at den var en »orkesterversion af det tema, som jeg i »Le sang d'un poète« spillede klodset med én finger«. Ja vist, i 1949 beherskede Cocteau sproget – hvorved virtuoseri blev en konstant fristelse, som det kun delvis lykkedes ham at modstå.

De tre film er den bedste argumentation for Cocteau's ideer om filmkunsten. Men i de af André Bernard og Claude Gautier udgivne »Entretiens sur le cinématographe« og »Du cinématographe« findes der supplerende bemærkninger, som også kan have krav på interesse. Hovedbestanddelen i »Entretiens«, der er den givtigste af de to bøger, er de samtaler, Cocteau-eksperten André Fraigneau som en anden Eckermann har ført med digteren. Oprindeligt havde Fraigneau gjort sig håb om at formå Cocteau til at skrive en bog om ideerne, men denne ville kun gå med til »venlig konversation«.

Cocteau's konversations talent var tydeligt nok så ekstraordinært som hans øvrige talenter, og Fraigneau har heldigvis ladet samtalerne bevare »improvisationens friskhed«.

Særlig sprælsk er Cocteau i den første af samtalerne, og den er da også den berømteste. Opfordringen til at koncentrere sig om sin virksomhed som

filmkunstner kan han ikke efterkomme, da filmen for ham bare er et udtryksmiddel blandt andre udtryksmidler. Filmkunstens muse er suspekt, fordi hun ikke kan vente, fordi hun er rig og derfor let kan ruinere, så han ved virkelig ikke, om hun overhovedet fortjener navn af muse. For sit eget vedkommende har han såmænd kun brugt »billedmaskinen« til at udtrykke et og andet i visuelt sprog i stedet for at udtrykke det ved hjælp af blæk og papir. Kort sagt: filmen er et udtryksmiddel, der ikke står tilbage for andre udtryksmidler, forudsat, at det er Cocteau, der bruger det.

Og hvorfor er det tillokkende for Cocteau? Dels indser han naturligvis, at det er en gave til en kunstner med hans mangfoldighed af talenter, dels gør det trods alt indtryk på ham, at filmen har massernes bevågenhed. Hvad han i virkeligheden bebrejder musen er, at hun ikke i højere grad har tilskyndet sine bejlere til en forstandigere brug af »dette magtfulde våben, der kan formidle tanker til massen – selv hvis den modsætter sig dem«.

Ordet »billedmaskine« fik forståeligt nok Fraigneau til at studse. Skulle det betyde, at Cocteau anvender filmbilleder som en skribent litterære billeder? Nej, filmkunst kræver en syntaks – og denne opnås kun gennem sammenkædning af og sammenstød mellem billeder.

Her bør der gives plads for et NB: samtalerne udkom første gang i 1951. På det tidspunkt var det ikke banalt at erindre om, at filmen stillede lige så store krav til kunstneren som andre kunstarter, og at man ikke kunne håbe på stilistiske bedrifter, når kunstnerne ikke engang gad lære det sprog, på hvilket de skulle udtrykke sig.

Selv føler Cocteau sig begunstiget ved at være tegner: »Det er ganske naturligt for mig at se og høre, hvad jeg skriver, at give det plastisk form«. Når han arbejder med film, bliver de enkelte scener »tegninger, der bevæger sig« eller »en malers opstilling«. Opgaven er at skrive i billeder.

Man vil ikke af disse samtaler kunne uddrage en »filmteori« af den slags, der betragtes som naturligt eksamensstof for filmstuderende. De ideer, Cocteau havde om filmkunst, vedrørte den filmkunst, som krævede hans forudsætninger – og hvad der interesserer i de to bøger er beskrivelsen af disse forudsætninger.

Ideerne da? Se filmene.