



AF HELGE SCHIØTZ-CHRISTENSEN

# **DIGTEREN OG DØDEN**

I 1930 skrev *Jean Cocteau* indlagt på en klinik i St. Cloud efter en opiumsforgiftning: „Mit næste arbejde skal være en film“. Notatet findes i „Opium. Le Journal d'une désintoxication“ sammen med en del andre bemærkninger, der viser Cocteaus begyndende forståelse og interesse for filmen som kunst. (*Raymond Radiguet*, forfatteren til „Le Diable au corps“, Cocteaus ven og alter ego, var død i 1923. Dette dødsfald havde i den grad berøvet Cocteau livslysten, at han skrev til en bekendt: „Jeg lever kun videre for moders skyld“. Musikologen *Louis Laloy* lærte ham opium at kende, hvilket delvis bragte ham ud af den langvarige krise).

Cocteau afslører sig i „Opium“ som beundrer af *Eisenstein* og *Buñuel*: „Kun Buñuel kan bringe sine karakterer til et sådant anfald af lidelse, at det bliver en naturlig ting og således skænbestemt at se en mand i diplomatfrakke pløje et Ludvig den Femtende-soveværelse op.“ „Eisensteins „Potemkin“ illustrerer *Goethes* bemærkning: Forandring af virkeligheden for at nå den størst mulige sandhed.“ Og senere: „Jeg har lært Eisenstein at kende. Jeg havde ret. Han fandt på „morderskridtene“ i sidste øjeblik. Disse skridt vil blive en del af Ruslands historie. *Alexandre Dumas*, *Michélet* og Eisenstein er de eneste store historikere.“

Flere bemærkninger i „Opium“ leder hen til „Le Sang d'un Poète“, den film Cocteau kort efter gik igang med. „Dargelos' snebold var en meget hård snebold. Nu har jeg så ofte læst, og folk har så ofte sagt til mig: „Den snebold indeholdt en sten“, at jeg befrugter det. Kærlighed giver synskhed. Mon Gerald gættede rigtigt?“

Scenen med sneboldkampen, som spiller så vigtig en rolle i Cocteaus mytologi, danner begyndelsen til romanen „Les Enfants Terribles“ og indgår som et vigtigt led i „Le Sang d'un Poète“. Det er i øvrigt sådan hos Cocteau, at hans motiver ustandseligt dukker op i hans forskellige arbejder på en sådan måde, at de belyser hinanden. Det vil måske derfor være klogt at kaste et blik på den del af Cocteaus forfatter-skab, som går forud for hans virksomhed som filminstruktør.

Cocteaus første egentlige arbejde for teatret er balletten „Parade“. Ideen til „Parade“ havde

Cocteau taget fra et udkast, han nogle år tidligere havde gjort til en ballet over et stykke musik af *Strawinsky*. Det var aldrig blevet til noget, men i 1917 rejste Cocteau og *Pablo Picasso* til Rom for at træffe impresarioen *Serge Diaghilev*, lederen af Ballet Russe. Picasso, hvis venner alle var taget til fronten, selv *Apollinaire*, der ikke var fransk og derfor ikke behøvede det, følte sig noget ensom i Paris og havde med glæde indvilget i at tegne dekorationerne til balletten. Diaghilev, der havde øjnene åbne for alt nyt, så mulighederne i „Parade“, og den blev opført på Théâtre du Châtelet i Paris med musik af *Erik Satie*. Cocteaus bekendtskab med Diaghilev var af ældre dato. Da Ballet Russe i 1909 under sin Europatournee vakte opsigt i Paris, lykkedes det Cocteau at vinde Diaghilevs bevågenhed. Cocteau havde på dette tidspunkt udgivet to spinkle digtsamlinger, var damernes yndling og l'enfant terrible i de litterære saloner. Cocteau skrev omgående to balletter til Ballet Russe, hvis succes var ligeså letkøbt som digtsamlingernes. Det var ikke på den måde, man begejstrede Diaghilev. Herover kunne Cocteau ikke skjule sin misfornøjelse og fik til svar: „Etonnez-moi“ (overrask mig!) Efter denne bemærkning ændrer Cocteaus holdning til stoffet karakter. Når Cocteau selv skal udpege inspirationskilder til sit forfatterskab, anfører han altid værker fra andre genrer eller kunstnere, der har arbejdet på andre felter end han selv: Radiguet, Diaghilev og Picasso. Af Picasso lærte Cocteau, hvad han kalder „La Méthode de Picasso“ som består i en omhyggelig fordrejning af den perciperede virkelighed.

Det ny i „Parade“ var Cocteaus forsøg på at skabe en „Poésie du Théâtre“, der ikke skal opfattes som stykker på vers, men som en særlig form for visuel poesi, et poetisk udtryk der også søges skabt af teksten, men som det først og fremmest er instruktørens og skuespillernes opgave at få frem. Cocteaus bestræbelser i denne retning fortsættes i hans følgende stykker, „Le Bœuf sur le Toit“, „Les Mariés de la Tour Eiffel“, „Roméo et Juliette“, „Antigone“ og „Orphée“ for endelig at kulminere i hans film, der viste sig at være det ideelle medium for hans bestræbelser.

I 1921 skrev og instruerede Cocteau „Les Mariés de la Tour Eiffel“. Musikken til stykket var komponeret af „Les Six“, en sammenslut-

---

Modsatte side:

Jean Marais som Orphée i „Kærlighedens Mysterium“.

ning af seks venstreorienterede komponister: bl. a. *Auric, Milhaud, Honegger*. Auric skulle senere blive Cocteau's nære medarbejder. Han har komponeret musikken til så godt som alle Cocteau's film.

„*Les Mariés de la Tour Eiffel*“ er det stykke, med hvilket Cocteau nåede frem til sin egenart som forfatter. I en indledning til stykket har han beskrevet digterens funktion som den „at afdække essensen og den dybere betydning af de ting, der omgiver os“. Ved at vise dem fra en ny vinkel gengiver digteren tingene deres dybere betydning. I „*Les Mariés de la Tour Eiffel*“ gengiver Cocteau således de banaleste fraser et nyt indhold.

Stykket foregår på Eifeltårnets første platform, hvor der afholdes en stor bryllupsmiddag. Personerne i stykket mimer deres roller, mens to gammeldags fonografer i hver side af scenen kommenterer deres handlinger og bevægelser. Da gæsterne ankommer, lyder det således: „Bru-

den, blid som et lam“, „Svigermoderen, falsk som en uægte mønt“, „Generalen, dum som en gås“, etc. En væsentlig rolle i stykket spiller en fotograf, der er kommet for at forevige selskabet. Ud af hans apparat springer nemlig en struds og efter den en storvildtjæger. Handlingen begynder med, at jægeren skyder ikke strudsen men et stort blåt bud, der annoncerer selskabets ankomst. Ud af kameraet kommer endvidere en løve, der æder generalen, og en badeskønhed, der opfører en dans.

„*Les Mariés de la Tour Eiffel*“ har en vis lighed med „*Les Mamelles de Tirésias*“ af Apollinaire („*Tiresias Bryster*“). Opført af Studenter-scenen) og en forløber for genren er *Labiches* „*Un chapeau de paille d'Italie*“, som herhjemme kendes fra *René Clairs* version.

Karakteristisk for Apollinaire (og med ham surrealisterne) og Cocteau er, at alt er muligt, og at tingene sker fuldt ud.

I „*Les Mariés de la Tour Eiffel*“ repræsenterer

Efter sneboldkampen i „*Le sang d'un poète*“.



brudeselskabet den dagligdags banale virkelighed, hvorimod fotografen står for det fantastiske. Til sidst forenes de to verdener, idet bryllupsgæsterne en for en forsvinder ind i kameraet, gennembryder grænsen til det mystiske som senere „Le Poète“ og „Orphée“ i deres spring gennem spejle.

I de følgende år var Cocteau optaget af at iscenesætte sine versioner af to klassiske temaer. Han fjernede de lyriske partier fra *Sofokles' „Antigone“* og fra *Shakespeares „Romeo og Julie“* og erstattede dem med sin originale „Poésie du Théâtre“. I en scene ser man f. eks. Romeo vandre omkring som en søvngænger. Man ser en tjener forlade scenen i „slow motion“, og da Mercutio bliver såret i tredje akt, bliver hans sværd fjernet på mystisk måde. Cocteau har overført mange af disse påfund til sine film, hvor de på lignende måde underbygger en poetisk eller mystisk stemning.

Disse stykkers værdi kan næppe siges at nå ud over den enkelte opførelse. Cocteau betegnede dem da også som „prétexte de mise-en-scène“.

Med teaterstykket „Orphée“ fandt Cocteau sin stil. Stykket er en syntese af „Les Mariés de la Tour Eiffel“ og hans antikke versioner. I trediverne skrev Cocteau: „Med romanen „Potomak“ faldt jeg i søvn, og jeg har sovet lige siden. I den periode øvede jeg mig i drøm!“ Digteren vendte den virkelige verden ryggen og bevægede sig i slow motion ind i sine egne visioner, hvor kun mysteriets love gælder. I „Orphée“ greb han fat om mysteriets rod.

\*

„Le Sang d'un Poète“ er Jean Cocteaus første film. *Vicomte de Noailles* finansierede både den og „L'Age d'Or“ af Buñuel i 1931. „Samtidig var han så hensynsfuld at undlade at komme i studiet, så længe optagelserne stod på,“ skriver Cocteau, der således fik helt frie hænder til arbejdet.

I løbet af tyverne var der vokset en særdeles blomstrende eksperimentalfilmtradition frem i Frankrig. Blandt de mest livskraftige af disse avant-garde film vil der være grund til at nævne *Fernand Légers' „Ballet Mécanique“*, *René Clairs „Entr'acte“*, *Buñuels og Salvador Dalís „Un Chien Andalou“*. Talefilmens fremkomst kvalte denne eksperimenteren, da det med ét

slag blev uendelig meget dyrere at producere en film. Financierer af *Vicomte de Noailles'* slags hænger ikke på træerne, og „L'Age d'Or“ og „Le Sang d'un Poète“ markerede afslutningen på denne genre.

Adskillige filmhistorikere (senest *Kracauer i „Nature of Film“* 1961) rubricerer „Le Sang d'un Poète“ sammen med den surrealistiske „Un Chien Andalou“ og omtaler den som påvirket af denne. Cocteau benægter energisk begge dele. I „Entretiens autour du Cinématographe“ hævder han, at han aldrig har været surrealist, at han *tværtimod* altid har været modstander af surrealistene. Desuden, hævder han, kendte han overhovedet ikke Buñuel i 1931 og havde aldrig set „Un Chien Andalou“. Det sidste er en selvmodsigelse og en klar fordrejning af kendsgerningerne. I 1929 skrev Cocteau: „Buñuels „Un Chien Andalou“ er en af de fire virkelig store film jeg har set. Den bærer præg af sjæl“. (Opium s. 115).

Før man kalder „Le Sang d'un Poète“ surrealistisk, må man have gjort sig klart, hvad ordet surrealisme indebærer i forbindelse med film. Om surrealistiske film skriver *Kracauer*, at de „inspireret af *Freud* og i mindre udstrækning marxisme, bestræbte sig på at overføre drømmesekvenser, psykologiske udviklinger og ubevidste eller underbevidste processer til lærredet“. „Le Sang d'un Poète“ er ikke en gengivelse af et underbevidst bevidsthedsindhold, hinsides viljens herredømme. Den er klart opbygget i fire afsnit, der hver for sig uddyber det samme motiv. Hvis Cocteau har drømt, så har cortex i hvert fald ikke et øjeblik mistet sin overordnede kontrol. At „Un Chien Andalou“ derimod har inspireret Cocteau er indlysende. I „Un Chien Andalou“ studerer helten sin håndflade, hvorfra der myldrer myrer op af et hul. I „Le Sang d'un Poète“ er det en mund, der bevæger læberne sensuelt. Hos Buñuel tørrer helten sin egen mund af med hånden. Hos Cocteau sætter helten med samme bevægelse munden på en statue.

„Le Sang d'un Poète“ er inddelt i fire afsnit eller episoder. Efter en talt prolog (det er Cocteaus stemme man hører) ser man i et kort klip et glimt af en skorsten, der styrter sammen. Filmens sidste billede er af samme skorsten. I en støvsky fuldender den sit fald. (Tiden er ifølge Cocteau en illusion, der kun eksisterer for et menneske mellem dets fødsel og dets død).



„La Belle et la Bête“ – „Skønheden og udyret“.

Digteren er i sit atelier. Han er ved at tegne et ansigt. Det begynder pludseligt at bevæge læberne. Desperat prøver digteren at viske munden ud med det resultat, at den sidder fast på hans hånd. Det er umuligt at få rystet den af. Fascineret betragter digteren munden for til sidst at kysse den inderligt. Han opnår en slags orgasme og falder i søvn. Den næste morgen visker digteren munden af på en statue, der spørger ham: „Tror du det er så let at slippe af med et sår så nær ved et sårs mund“. Vinduer og døre er i mellemtiden forsvundet fra værelset. Der er kun et spejl tilbage. Statuen byder digteren gå gennem det, og i en sekvens af yderste chokvirkning ser man spejlet åbne sig for ham og opsluge ham.

I næste episode ser man digteren bevæge sig besværligt af sted i området bag spejlet. Han kommer til et hotel, hvor han ved at kigge gennem nøglehuller overværer forskellige optrin. Til sidst skyder han sig, tilskyndet af en

mystisk stemme. En laurbærkrans snor sig rundt om hans hoved, mens blodet styrter ham ud af tindingen. Irriteret hiver han laurbærkransen af hovedet og styrter sig tilbage gennem spejlet. Han ødelægger statuen med en hammer. Ironisk lydet det: „Når man knuser en statue, risikerer man selv at blive til en“. Digteren stivner og bliver en statue.

Det næste afsnit hedder sneboldkampen. Den er som før nævnt én af de centrale episoder i Cocteus forfatterskab. Omkring soklen af digterens statue slås nogle drenge med sne. Det er øjensynligt et flashback, der viser, hvordan digteren blev såret som dreng: Skolekammeraten Dargelos rammer ham med en snebold. Han styrter blødende til jorden. Ikke så meget på grund af snebolden, som på grund af Dargelos' forræderi. Drengene skynder sig rædselsslagne bort.

I den fjerde episode ser man digteren spille kort med en smuk kvinde. De spiller om digte-

rens skæbne. Liget af drengen ligger ved siden af dem i sneen. Hvad der før var huse omkring en lille plads, er nu et teaterinterieur. På balkonerne venter publikum på, at der skal ske noget. Digterens hjerte banker voldsomt. Han tager en hjerterdame fra den døde dreng. Drengens skytsengel, en neger med et sæt ståltrådsvinger på ryggen, tager den tilbage, og digteren taber. Han trækker en pistol frem og skyder sig. Tilskuerne applauderer.

Kvinden forvandler sig nu til statuen fra første episode. Sammen med en tyr med et laset Europakort over ryggen fortøner hun sig i mørket „leaving no footprints in the snow“. Tyrens horn bliver til en lyre. Kvinden forvandles til en symbolsk abstraktion. Det er kunstværket, som eftertiden opfatter det. Det menneskelige drama, hvoraf det hele er opstået, er fjernt og uvirkeligt.

Cocteau har aldrig været særlig villig til at gå ind på, hvordan „Le Sang d'un Poète“ skal fortolkes. I „Entretien autour du Cinématographe“ bemærker han: „Den ene halvdel af kritikken anså den for at være en erotisk film, den anden halvdel for at være en iskold abstraktion blottet for al menneskelighed. Men poesien kommer fra dem, som ikke anstrænger sig for det. Vi er snedkerne. Hvis de (kritikerne) vil have vort bord til at tale, bliver det fuldt ud deres egen sag.“ Med dette for øjnene bliver man lidt forsigtig med at anlægge fortolkninger; men lige så lidt som ethvert andet kunstværk undrager „Le Sang d'un Poète“ sig en fortolkning.

Man kan betragte „Le Sang d'un Poète“ som en film om den skæbne, der hviler over den skabende kunstner. I oprør mod den flygter han ind bag spejlet, d.v.s. ind i fantasien og kunsten. Her opdager han, at andre mennesker også er ofre for deres skæbne. Til sidst begår han selvmord, d.v.s. han underkaster sig sit eget værk, som lever videre for eftertiden. „Udødelighedens dødelige kedsomhed“.

Både „Un Chien Andalou“ og „Le Sang d'un Poète“ fik stor succes især i Amerika, hvor de ifølge Cocteau ofte forveksledes. Ved en sammenligning vil jeg anse „Un Chien Andalou“ for at være den bedste film. „Le Sang d'un Poète“ kan virke noget trættende ved sin introversion, hvorimod der stadig er en vis friskhed over „Un Chien Andalou“ måske på grund af Buñuels humor, måske på grund af de mange

udendørsoptagelser, der findes overalt i filmen.

Med sine teaterstykker, først og fremmest „Les Mariés de la Tour Eiffel“, „Antigone“ og „Roméo et Juliette“ havde Cocteau skabt en „Poésie du Théâtre“, en visuel poesi, hvis virkning lå i scenebilledets plastiske opbygning. Med filmen fik Cocteau et kunstnerisk udtryksmiddel, hvis inderste natur faldt sammen med hans interesse for billederne som bærere af en visuel poesi.

Med „L'éternel Retour“ fra 1944 fandt Cocteau frem til den for hans film så særegne visuelle poesi, „la poésie cinématographique“, der i „La Belle et la Bête“ fra 1945 skulle nå en så sjælden grad af skønhed. Billederne er gennemarbejdede til den mindste detalje, dekorationerne fantasifulde, fantastiske. Kameraet finder hele tiden en uventet vinkel, der kaster nyt lys over begivenhederne, og ved en mesterlig klipning bruger Cocteau kontrasten i billederne på en sådan måde, at den underbygger den poetiske stemning.

Kort efter krigsafslutningen i 1945 påbegyndte Cocteau indspilningen af „La Belle et la Bête“, den første film han selv instruerede efter „Le Sang d'un Poète“. I løbet af de sidste krigsår havde han dog taget del i indspilningen af et par film. I 1942 skrev han dialogen til „Le Baron Fantôme“, der blev instrueret af den i Danmark ret ukendte *Serge de Poligny*. Året efter skrev han drejebogen til „L'éternel Retour“. Ligesom man ofte, med rette eller urette, tilskriver *Orson Welles* „Den Tredie Mand“, er man ofte tilbøjelig til at give Cocteau æren for „L'éternel Retour“, skønt den vitterlig er instrueret af *Jean Delannoy*. Filmen, der er bygget over det middelalderfranske *Tristan og Isolde*-sagn, udmærker sig ved de træk, der kendetegner Cocteaus følgende film, den dekorative iscenesættelse, spillet mellem lys og skygge, de rytmiske bevægelser, træk der alle er med til at forme Cocteaus „Poésie Cinématographique“.

„La Belle et la Bête“ er uden tvivl den mest populære af alle Cocteaus film. Den lever fuldt op til digterens bemærkning: „For at nå de få, må man ses af mange“. Dette dejlige „féerie“ var en tiltrængt poetisk oplevelse for efterkrigstidens trætte og desillusionerede publikum. Som grundlag for filmens manuskript benyttede Cocteau en fortælling fra det 18. årh. af den franske forfatterinde *Mme. Leprince de Beaumont*. Over hendes lille moralske fabel om den smuk-

ke og gode datter Belle, der ofrer sig for sin far og flytter ind på uhyrets slot og ved at elske det, forløser det fra dets skæbne, har Cocteau lavet en personlig og poetisk film. Forholdet mellem Belle og La Bête er, som i Cocteaus film „Le Sang d'un Poète“ og „Orphée“, en variation over hans yndlingstema, forholdet mellem digteren, kærligheden og døden.

I 1947 lavede Cocteau en film over *Victor Hugos* skuespil „Ruy Blas“. Efter denne ikke i nogen henseende fremragende film har alle hans senere arbejder været bygget enten over originalmanuskripter eller tidligere skuespil.

„L'Aigle à Deux Têtes“ og „Les Parents Terribles“ begge indspillet i 1948 er oprindelig skrevet som skuespil. „Les Parents Terribles“ daterer sig fra Cocteaus realistisk-psykologiske periode (1938–1941) og er hans største succes som skuespilforfatter. Da det blev førsteopført på Théâtre des Ambassadeurs i Paris 1938, spillede det over to hundrede gange.

Ved filmatiseringen af „Les Parents Terribles“ lagde Cocteau bestandig vægt på, at det oprindelig var et teaterstykke. I stedet for at følge den vanlige praksis ved filmatiseringer af skuespil fremhævede Cocteau, at det var „filmet teater“. Han intensiverede handlingen og undlod at bruge udendørsoptagelser.

„Les Parents Terribles“ handler om en bourgeoisfamilie i førkrigstidens Frankrig. Yvonne nærer en fanatisk kærlighed til sin søn. Hun forsommer sin mand Georges, og som nærmeste følge heraf har denne anskaffet sig en ung elskerinde. En aften udebliver sønnen fra hjemmet og bringer Yvonne på selvmordets rand. Da Michel endelig kommer hjem, viser det sig, at han har tilbragt natten hos en ung pige, som han vil giftes med. Han er i højt humør, men Yvones jalousi bringer ham hurtigt ned på jorden igen. Det viser sig senere at Madeleine, den unge pige, er faderens elskerinde. Michel har intet kendskab til deres forhold, men Georges tvinger Madeleine til at give afkald på ham og truer med at afsløre deres forhold. Madeleine fortæller så Michel, at hun har en elsker, og han forlader hendes lejlighed i desperation. Ved hjælp af Léonie, Yvones søster bliver Michel og Madeleine genforenet. Den sukkersyge Yvonne indser, at hun har mistet Michel og begår selvmord med en overdosis af insulin.

Selvom personerne på typisk fransk manér ikke et øjeblik hører op med at tale, drukner

filmen ikke i ord. Hvor lidt manuskriptet end har indbudt til det, har Cocteau hver øjeblik berettet historien ved hjælp af kameraet. Ved at underkaste sig en stram disciplin, har Cocteau med „Les Parents Terribles“ skabt et filmisk mesterværk.

„Les Parents Terribles“ er uden tvivl én af Cocteaus bedste film, den måde hvorpå teaterstykket er overført til lærredet noget nær den ideelle løsning af en sådan opgave. „L'Aigle à Deux Têtes“ indspillet tidligere på året i 1948 står både som film og skuespil i skyggen af „Les Parents Terribles“. Cocteau skrev teaterstykket „L'Aigle à Deux Têtes“ i 1946. Skønt det er et romantisk melodrama, knytter det sig til den linie, Cocteau tegnede med sine naturalistiske skuespil. Ligesom disse er det ikke berørt af Cocteaus mytologiske og fantastiske univers. Hvorfra kommer dette konventionelle element i Cocteaus ellers så eksotiske forfatterskab? I 1922 bemærkede Raymond Radiguet til Cocteau: „Il faut faire des romans comme tout les monde“. (Det er nødvendigt at skrive en roman som alle andre). Radiguet skrev selv to stilsikre klassiske romaner, og der har uden tvivl også hos Cocteau været et ønske om at udmærke sig i en konventionel genre.

Det var efter sigende Jean Marais, der bad Cocteau skrive et skuespil, hvor han „ikke sagde et ord i første akt, talte hele anden og styrtede ned ad en trappe i sidste akt“ og voila: „L'Aigle à Deux Têtes“.

Jean Marais spillede også hovedrollen i filmen, der foregår i et lille tysk land splittet af uro og oprør. En ung anarkistisk digter er udset til at myrde dronningen, der er enke efter et attentat på kongen. Han blev myrdet på deres bryllupsaften på vej til slottet Kranz. Stanislas når ikke længere end til parken. Blødende og med dronningens vagt i hælene springer han ind gennem et åbent vindue i slottet og står i dronningens gemak! Hans lighed med den afdøde konge er slående og dronningen skjuler ham. Senere går det op for hende, hvem det er hun skjuler, og hun beslutter sig til at bruge ham som redskab for sin død. Stanislas opdager, at han på sin side snarere har været besat af kærlighed end af had til dronningen, og da grev Foehn forråder ham, forenes Stanislas og dronningen i kamp mod den kølle og tragisk. Deres kærlighedshistorie bliver fortalt og tragisk. Stanislas overtaler dronningen til at tage tilbage til



„Les parents terribles“ – Jean Marais, Josette Day og Marcel André.

hovedstaden og genindtage sin plads som regeringens overhoved. Selv føler han, at hans tilstedeværelse kun kan skade dronningen og begår selvmord ved at tage gift. Men dronningen kan ikke leve videre uden Stanislas, og hun provokerer ham til at dræbe sig. Med en dolk i ryggen viser hun sig for første og sidste gang for sit folk, vinker og falder død om. Stanislas prøver at nå hende, men giften virker forinden, og han tumler død ned ad trappen.

„L'Aigle à Deux Têtes“ (titlen hentyder til dronningen og Stanislas, som kalder sig en tohovedet ørn) har som alle Cocteaus film flere aspekter. Dronningen og Stanislas er digtersymboler. Digteren er ved sin renhed hævet over andre mennesker, og derfor bliver han jaget. De kan ikke sejre, fordi de ikke tror på sig selv. Dronningen kan ikke tro, at hun er dronning. Stanislas tror ikke, dronningen elsker ham.

Derfor lader han sig let føre bag lyset. Da dronningen siger, at hun har forrådt ham, tror han på hende og stikker hende ned.

Filmen indeholder en mængde fremragende sekvenser, der viser Cocteau som en stor filmkunstner. Der vil måske være særlig grund til at nævne en rytterieskadrons opmarch foran slotet Kranz. På en vældig paradeplads er soldaternes geværer stillet op i pyramider. I en mesterlig montererække ser man eskadronen dreje ind på pladsen. Heste, trampende hove, geværer og løbende soldater – eskadronen er stillet op og venter på, at dronningen skal vise sig i vinduet.

„L'Aigle à Deux Têtes“ er aldrig blevet bedømt selvstændigt. Den har altid måttet trække vægten af skuespillet efter sig, skønt det i sig selv turde være ligegyldigt, hvad en film er bygget over. Den franske filmskribent *Jean Queval* fremhæver, og med rette synes jeg, at

filmkritikerne ofte har gjort et for stort nummer ud af, at flere af Cocteaus film først har eksisteret som skuespil.

I 1950 vendte Cocteau tilbage til det mystiske univers, han havde skabt tyve år tidligere med teaterstykket „Orphée“.

„Le Sang d'un Poète“ er den første filmiske udformning af de temaer, der brudstykkevis dukker op i Cocteaus film: Digterens samhörighed med døden, hans flugt fra den materielle verden og hans opdagelse af kunstens mening. Det er også hovedtemaer i filmen „Orphée“, men gennemspillet med vægten af Cocteaus samlede indtryk og erfaringer som et dybere og modnere grundlag.

Filmens handling tager sin begyndelse i „Le Café des Poètes“. Den prisbelønnede og folkekære digter Orphée bliver indviklet i tumulter omkring Cégeste, en ung avantgardistisk digter. Da politiet kommer, flygter Cégeste. Han tumler lige ind i to motorcyklister, der i samme øjeblik kører forbi cafeen. Orphée hjælper Cégestes velynder, den smukke og mystiske „Princesse“, med at få liget ind i hendes Rolls Royce. Sammen kører de gennem et ukendt landskab. Undervejs modtager de gådefulde meddelelser over bilradioen. Ledsaget af motorcyklisterne, som kørte Cégeste ned, når de endelig et forfaldent slot. Her genopliver „La Princesse“ Cégeste, der genkender hende som sin død. De forsvinder sammen ind gennem et spejl, som gennembrydes ved hjælp af en gummihandske. Heurtebise, prinsessens chauffør, kører nu Orphée hjem. Her finder han sin hustru sammen med Aglaonice, der er direktør for en kvindeliga. Orphée hader Aglaonice og beder hende forsvinde. Han ignorerer Eurydice og går ud i garagen, hvor han bruger timer til at tyde de meddelelser, der stadig kommer fra radioen. Eurydice, der er bitter over Orphées opførsel, cykler ind til byen for at træffe Aglaonice. På vejen bliver hun kørt ned af de to motorcyklister. Orphée elsker Eurydice og beder Heurtebise hjælpe sig med at finde hende. Da prinsessen, dvs. døden hentede Eurydice, glemte hun en handske. Ved hjælp af denne bryder Heurtebise og Orphée gennem et spejl og når gennem „Le Zone Intermediaire“ tilbage til slottet. Her finder de prinsessen, som er under anklage, beskyldt for at elske Orphée. Heurtebise bliver anklaget for ubevidst at elske Eurydice. Orphée får Eurydice tilbage på den be-

tingelse, at han aldrig må se hende. De indser snart det umulige i at leve på denne måde. Eurydice tvinger Orphée til at se på sig og dør for anden gang. I det samme dukker kvindeligaen op på vejen uden for Orphées villa. Anført af Aglaonice beskylder de Orphée for at have dræbt Cégeste, og under et håndgemæng bliver Orphée ramt af en dræbende kugle. Atter befinder han sig i „Le Zone Intermediaire“, området mellem livet og døden. Han genfinder Prinsessen og lover hende, at han aldrig vil glemme hende. Prinsessen giver Orphée og Eurydice tilbage til livet. En stemme lyder: „En digters død må ofre sig for at gøre ham udødelig“. Filmen ender med, at „La Princesse“ og Heurtebise bliver anholdt. De har overtrådt både livets og dødens love og føres bort til en ukendt straf.

Med „Orphée“ skabte Cocteau sit definitive mesterværk. Han havde „orkestreret“ det tema han gennemspillede i „Le Sang d'un Poète“ på en sådan måde, at var det ikke alment forståeligt, så var det dog alment tilgængeligt. Uden at kende Cocteaus mytologi fremtræder „Orphée“ som en spændende og mystisk kriminalfilm med en ualmindelig stærk billedvirkning. De dagligdags hændelser blev optaget i enkle naturalistiske dekorationer. I kontrast hertil er de irreelle handlingsforløb optaget i fantastiske dekorationer, der forener dem med et drømmagtigt skær. Optagelserne til scenerne i „Le Zone Intermediaire“, „området der udgøres af menneskenes erindringer og ruinerne af deres vaner“, fandt sted ved natetid i Saint-Cyrs udbrændte ruiner, der blev badet i et hav af lys. Det måtte Cocteau selv betale, og disse optagelser havde nær ruineret ham.

I foråret 1960 afsluttede Cocteau optagelserne til, hvad han betegnede som sin sidste film og som „en tilbagevendt til sin filmiske begyndelse“: „Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi“. „Le Testament d'Orphée“ danner sidste led i trilogien „Le Sang d'un Poète“, „Orphée“, „Le Testament d'Orphée“ og afrunder billedet af denne filmrække, der nok er Cocteaus originaleste bidrag til filmkunsten. I modsætning til trilogiens første film, der er fast opbyggede, er „Le Testament d'Orphée“ en kontinuerlig strøm af billeder, hvis eneste sammenhæng er digteren selv, der vandrer gennem filmen i flagrende sommer-skjorte, idet han (som så ofte før) søger sin

død. En drøm kalder Cocteau selv filmen. På sin vandring træffer digteren de figurer, han skabte med „Orphée“. I en eneste spillefilmsagtig scene forhører „La Princesse“ og Heurtebise ham om en digters ret til at vende tilbage til de skikkelser, han engang selv har skabt. På sin vandring ledsages Cocteau iøvrigt af den unge poet Cégeste, der med et råb slynges op til ham fra havet (den modsatte vej af spejls scenen i „Le Sang d'un Poète“). I et stenbrud overrækker Cocteau Minerva en blomst. Den krigeriske gudinde sender som tak sit spyd gennem ryggen på ham, „for“, lyder filmens kommentar, „er en kvinde forpligtet til at modtage de ydre tegn på en dyb indre følelse, hun ikke har noget til fælles med?“ Minerva formår kun at beskadige digterens legeme, og han vandrer videre omend ude af stand til at kunne se. Således møder han Orphée (Jean Marais), der kommer gående som den blinde Ødipus. Ved skæbnens ironi er de ude af stand til at opfatte hinanden.

Foruden at være den aldrende Cocteauss gen-syn med sine tidligere kunstneriske frembringelser er „Le Testament d'Orphée“ tillige en opregning af instruktøren Jean Cocteauss filmiske virkemidler. „Le Testament d'Orphée“ er fyldt med slow-motion optagelser og i øvrigt alle de trick-optagelser, der også præger „Le Sang d'un Poète“ og „Orphée“. Selv om det på ingen måde virker trættende eller som en ældre mands gentagen sig selv, er der på den anden side heller intet nyt i det.

★

„Le Testament d'Orphée“ uddyber imidlertid Cocteauss motivverden, den blev digteren Cocteauss alias Orphées åndelige testamente, et vidnesbyrd om digteren og kunstneren, om hvem *Rilke* har sagt de forløsende ord: „Fortæl Cocteau, jeg beundrer ham. Han er den eneste, der vender tilbage fra myternes verden solbrun, som efter en dag ved havet.“

Slutscenen i „Orphée“ – „Kærlighedens Mysterium“.

