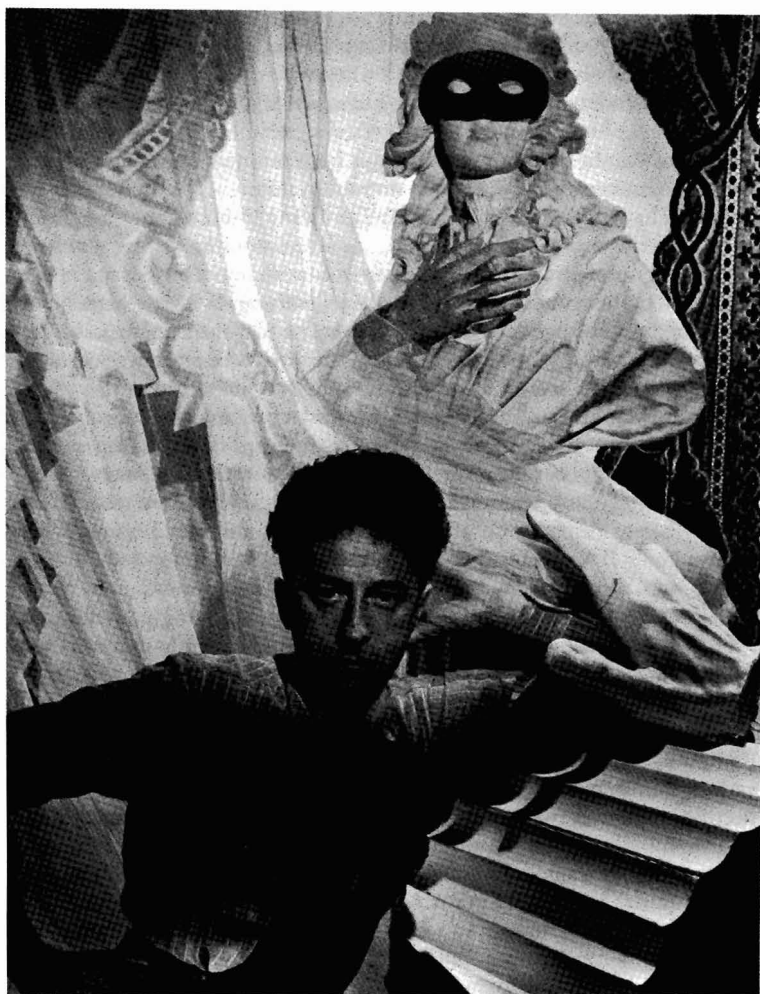




Cocteau over film¹

Door zijn dilettantische veelzijdigheid (dichter, romancier, toneelschrijver, tekenaar, filmmaker en in eerste instantie mondaine figuur) was en is Jean Cocteau een nogal moeilijk te plaatsen figuur in de Franse literatuur en het Franse culturele leven, zodat men hem gemakshalve maar de titel van 'dichter' gaf en hem aansprak met 'cher Maître'. Hijzelf pronkte maar al te graag met het epitheton 'poète' en schrok er niet voor terug zichzelf in zijn laatste film als 'dichter', als Orfeus te enceneren en de film te laten doorgaan voor zijn testament: obscener autobiografische geste bestaat er nauwelijks. Het geniale van deze arrogantie is dat ze tevens een van de kernmomenten van het filmische treft: de kunst om het afwezige aanwezig te doen zijn, de materiële magie, die erin bestaat om zelfs iets doods (opnamen maar ook een persoon als Cocteau) telkens opnieuw bij de gratie van een projectie tot leven te roepen, te laten herrijzen zoals de dode dat zelf gewild en gewenst heeft: als gemanipuleerd beeld van zichzelf.

Ook als filmmaker valt Cocteau niet zo goed te plaatsen. Hij heeft een niet zo rijk, maar wel zeer oorspronkelijk oeuvre op zijn naam: van *LE SANG D'UN POÈTE* (1930), via *LA BELLE ET LA BÊTE* (1946), *L'AIGLE À DEUX TÊTES* (1947), *LES PARENTS TERRIBLES* (1948) en *ORPHÉE* (1950) tot *LE TESTAMENT D'ORPHÉE* (1960): zes films die erg van elkaar verschillen. Daarnaast heeft hij talrijke malen medewerking verleend aan films van anderen (waarvan de belangrijkste *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE* (1944) van R. Bresson is, een onderschatte film).

Het etiket 'surrealistische film' doet deze films tekort en benadrukt misschien de minst sterke aspecten ervan (doch, zie verder...).

In tegenstelling tot zovele van zijn generatiegenoten filmmakers werd Cocteau door de jonge generatie Franse filmmakers (de Nouvelle Vague) en filmrecensenten (van de *Cahiers du Cinéma*) niet verguisd maar tot voorbeeld gekozen. Hij deelde deze aparte status met Renoir, Tati, Bresson en een paar anderen. Begrijpelijk om verschillende redenen: in eerste instantie omdat hij zichzelf nooit als persoon binnen de Franse filmindustrie heeft gezien, maar steeds als buitenstaander: 'De cinematografie (Cocteau spreekt steeds van 'le cinématographe' en niet van 'le cinéma', zoals trouwens ook Bresson doet) is niet mijn beroep. Het is veel makkelijker om nu en dan eens een film te maken, wanneer je er echt de behoefte toe voelt.'² Op een meer anekdotische vlak zijn er een paar feitjes die een inzicht helpen geven in de verhouding die er bestaan moet hebben tussen Cocteau en de jongere generatie. Bekend is bijvoorbeeld dat op het Festival du Film Maudit te Biarritz in 1949 Cocteau als mede-organisator en jurylid de aanwezige jongeren als Godard, Rivette, Truffaut – die niet in de vereiste smoking waren – de zaal binnenloodste.³ Typend voor zijn generositeit is dat hij zo maar de rechten van zijn toneelstuk *Le Bel Indifférent* aan een toen beginnend en totaal onbekend filmmaker weggaf, Jacques Demy.⁴ Er bestaat ook een erg touchante foto van een oudere Cocteau gezeten naast een erg jonge Truffaut en een nog jongere Jean-Pierre L  aud tijdens het festival van Cannes in 1959: het jaar waarop Cocteau jurylid was, *LES QUATRES CENTS COUPS* de grote prijs won en

dit de historische doorbraak betekende van de Nouvelle Vague. Minder bekend is dat met de opbrengst van dit succes Truffaut de laatste film van Cocteau produceerde, *LE TESTAMENT D'ORPHÉE*, omdat hij het een schande vond dat de 'meesters' niet meer konden filmen, terwijl zij, de jongeren, nu zoveel geld en mogelijkheden hadden. Het zegt evenveel over Truffaut als over de (verborgen) rol en invloed van Cocteau. En over de mentaliteit die er toen nog heerste tussen 'auteurs'!

Wat deze voorstanders van een 'cinéma d'auteur' het meest in Cocteau trof, was zijn expliciete bekentenis als 'auteur'. Hier had je te maken met een literator die vond dat je je werk niet door anderen moest laten verfilmen (niet laten vertalen zoals hij zelf zei). Als je je als man van het woord wilt bezighouden met film, dan moet je dat niet zo maar met de losse hand doen, maar met *beide* handen. Je moet een 'voorwerp maken'. En die handenarbeid van het filmmaken bedoelt Cocteau ook letterlijk. Wat mij heel sterk verraste toen ik onlangs materiaal aan het verzamelen was en grasduinde in zijn geschriften over film, was die benadrukking van het ambachtelijke. 'Mijn grote ontdekking bij het maken van een film was wel dat de cinematografie de laatste schuilplaats is voor het ambachtelijke.' Film heeft voor Cocteau iets met knutselen en prutsen te maken ('bricolage' en 'système D' zoals de Fransen dat noemen); met het gebruiken van je handen; met materie en vernuft. Hij hecht bijgevolg ook niet veel geloof aan de techniek die in de Franse 'cinéma de papa' zo centraal staat, de sleutel is waarmee men kan binnendringen in het gesloten corporatistische stelsel. 'Voor elke nieuwe film vind ik mijn eigen techniek uit. (...) Ik ben nu eenenzestig en ik moet nog steeds vechten tegen die onverbiddelijke regels. Zoals: niet in de camera kijken (totaal onbelangrijk). Als je een personage aan een kant naar buiten laat gaan, moet hij aan een andere kant binnenkomen (totaal onbelangrijk). De 180°-as (onbelangrijk). De continuïteit in kleding? In *ORPHÉE* was er een scène waarin Maria Casarès drie keer van jurk verandert (een zwarte, een witte en een grijze). Maar we hadden niet genoeg geld om voor haar dubbelgangster-schaduw ook drie jurken te laten maken. Dus droeg ze maar een grijze jurk. Niemand merkte het op.'

Er bestaan talloze anekdotes over het maakproces van Cocteau's films, waar door puur toeval steeds betere effecten bereikt werden, of door van de nood een deugd te maken. Zo was de slotsequens uit *LES PARENTS TERRIBLES* bedoeld als een perfect achterwaarts rijdende camerabeweging, maar na de opname 's avonds bij de 'rushes' zag die er allesbehalve glad en glijdend uit, meer hortend en stotend. Het was de laatste opnamedag, iedereen was weg, en er was sowieso geen geld meer over om de scène opnieuw te draaien. Dus zette Cocteau er bij de montage het geluid naast van een kar die over kinderkopjes rijdt. Wat de recensenten lyrische (en terecht!) ontboezemingen ontlokten over het 'thema van de dood bij Cocteau'.

Techniek is niet zo belangrijk, het toeval helpt je en bovendien: 'een toverslag, en de boeken worden geschreven; de film draait; de pen tekent; het toneel speelt. Heel eenvoudig. Toveraar. Een woord dat veel vergemakkelijkt. Overbodig om mijn hele werk te bestuderen. Dit alles heeft zichzelf gemaakt.'⁵

Een kwinkslag van iemand die weet dat de magie alleen maar mogelijk is,

wanneer iemand de handvaardigheid bezit om het konijntje uit de hoge hoed te toveren. Dit geloof in de materie van de film, in het ambachtelijke van het filmmaken, gekoppeld aan de toevalsfactor sprak de Nouvelle Vague-cineasten natuurlijk ergaan: zij die aanvankelijk films dienden te maken met de middelen die ze hadden of konden krijgen, buiten een systeem, waar het onmogelijk leek om 'echt' cinema te maken.

Wat Cocteau zo boeit en fascineert in de 'cinématographe' is het materiële en het triviale, het banale. De magie en de feeërie (ook het surrealisme) zijn niet waar je denkt dat ze zijn. Natuurlijk treffen je de herkenbare surrealistische motieven en symbolen; hoe zou je ze niet kunnen zien, ze liggen er vingerdik op. Maar het is alsof die uiteindelijk bijkomstig zijn. Een commentaar op zijn *LA BELLE ET LA BÊTE* lijkt me in dit verband frapperend: 'LE SANG D'UN POÈTE heeft niets magische, noch *LA BELLE ET LA BÊTE*. De feeëriek dingen in die films behoren tot een genre. En als er al iets feeëriek is, dan zou je het eerder in deze dialoog moeten zoeken waarin het Beest tot de Schone zegt: "U vleit mij zoals men een dier vleit", en Belle antwoordt: "Maar u bent een beest".'⁶

Het letterlijke 'maar je bent toch een beest', dat is fantastisch zegt Cocteau: de nadrukkelijke magie ontluisteren en daarin iets vreemds, in die platitude, in die banaliteit, iets anders ontdekken. En hierin toont Cocteau zich wellicht een meer authentieke surrealist dan in zijn nadrukkelijk surrealistische aankleding, die vaak niet meer dan een soort surrealistische prullaria is. (Hoewel ik die platitude en letterlijkheid van de surrealistische Cocteau-kitsch met de jaren meer ben gaan waarderen, of op zijn minst ben gaan accepteren. Het stoort mij niet meer; het verhindert me niet meer het 'overige' te zien.)

Hij was een gezonde filmmaker, een die zichzelf niet al te zeer au sérieux nam. 'Ik ben maar een amateur', zei hij. Een amateur weliswaar die meer markante films heeft nagelaten dan zovele professionelen. Ook zijn kijk op het filmmaken zelf getuigt van een gezonde demystificeringsdrang. Op een dag tijdens de opnamen van *LA BELLE ET LA BÊTE*, zo werd mij verteld door Alekan, de cameraman van deze film, zat Cocteau er op de set misnoegd bij. Zoals vaker gebeurt, liep alles in het honderd, en ontstond er de bekende hysterie, was men volop 'de mythe van het film maken' aan het ensceneren in plaats van de film te maken. Cocteau zat er stilzwijgend bij en even na de middag stond hij op en verklaarde: 'On arrête pour aujourd'hui. J'ai le mauvais oeil.' (Er komt niets meer van mensen, ik heb het kwade oog, ik heb er een kwaad oog in.) De hele mythe schrompelt in elkaar door zo'n verklaring, door er met (pseudo-)magie tegenaan te gaan.

Minder bekend misschien is dat Cocteau ook een 'cinefiel' was en zich krachtig inzette voor het werk van de cinematheken en de filmliga's (hij was voorzitter van de Fédération des Ciné-clubs) en hevig protesteerde tegen de verwoesting van films. Zijn standpunt over de ontwikkeling en de toekomst van de film is actueler dan ooit: 'De film is omgekeerd begonnen. In plaats van met "kleine oplagen" te beginnen, zoals elke andere kunstschool. Misschien zal de toekomst van de cinematografie dan ook wel omgekeerd verlopen en zullen het de "kleine oplagen" zijn die de film van morgen gestalten zullen geven.' Vervang 'kleine oplage' door 'low budget', en je krijgt een beeld van het meest zinnige perspectief dat er voor de overleving van de filmkunst is.

Verrassend eigenlijk dat iemand die zo gemakkelijk kwinkslagen en bons mots uit zijn mouw schudt, die niet eens de moeite neemt om zijn ideeën serieus neer te schrijven en er in deze 'entretiens' zo maar op los zit te praten, zulke steekhoudende dingen over film en het maken van film heeft gezegd. Nu ja, hofnarren verkondigen ook vaak wijsheden, zoals achteraf wel vaker blijkt.
(E.d.K.)

1. Enkele gedachten en citaten verzameld naar aanleiding van een kleine Cocteau-cyclus in Theater Desmet te Amsterdam, november 1985.
2. Alle citaten, tenzij anders vermeld, komen uit de heruitgave: J. Cocteau, *Entretiens sur le Cinématographe*. Parijs (Ramsay) 1986.
3. D. Andrew, *André Bazin*. New York (Oxford University Press) 1978, p. 155.
4. J.P. Berthome, *Jacques Demy*. Nantes (Editions l'Atalante) 1982, p. 61.
5. J. Cocteau, *La Difficulté d'être*. Parijs (UGÉ) 1964, p. 20.
6. Idem, p. 51.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC

De avonturen van een filmkopie

LA PASSION DE JEANNE D'ARC, de film die Carl Theodor Dreyer in 1928 vervaardigde, is ongetwijfeld de beroemdste film van Denemarken. Het is zelfs een van de meest beroemde films ter wereld; overal waar cinefielen elkaar ontmoeten, is deze film nog steeds in staat volle zalen te trekken.

Kort geleden deed het Deense Filmmuseum een grote ontdekking: ze vond een originele Deense kopie van LA PASSION DE JEANNE D'ARC. Nu zijn we dan eindelijk weer in staat de film te zien zoals men hem in 1928, bij zijn eerste uitbreng, heeft kunnen zien. Voor iemand die niet direct in deze zaken thuis is, mag het vreemd lijken dat we niet altijd de beschikking hebben gehad over een complete kopie van deze beroemde film. Om dit te kunnen begrijpen moeten we terug naar 1928 en vandaaruit het spoor van LA PASSION DE JEANNE D'ARC, van de negatieven en de kopieën van deze film, natrekken – een kronkelende, maar geen ongewone weg voor een film.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC werd geproduceerd door een kleine Franse filmmaatschappij, La Société Générale des Films, in Parijs. De productieperiode was lang: drie maanden voorbereiding, daarna de opnamen, die in mei 1927 begonnen, en toen duurde het nog tot april 1928 voordat de film uitgebracht kon worden. Het was ook een kostbare productie, zo kostbaar dat hij een van de oorzaken was van het bankroet van La Société Générale des Films kort nadat zij LA PASSION DE JEANNE D'ARC had uitgebracht.

Als een gebaar naar Dreyer besloot de filmmaatschappij de eerste vertoning van de film in Denemarken te laten plaatsvinden. Er werden twee kopieën met Deense tussentitels gemaakt. (...) De lengte van deze kopieën bedroeg in beide gevallen 2210 meter en beide kwamen ongedeerd door de Deense censuur. De