

En ny æstetik for teatret – Jean Cocteau

Af Steen Christian Steensen

»I årene 1917-22 udviklede Jean Cocteau et nyt teatersyn. Det kom bl.a. til udtryk i balletterne »Parade« og »Les Mariés de la Tour Eiffel« og skal ses i lyset af et »Poésie«-begreb, der opstod som en reaktion på det indforståede »Gesamtkunstwerk««

Jean Cocteaus kunstneriske område lader sig ikke begrænse til prosa, poesi, teater eller film m.m. Han skrev værker indenfor alle disse genrer, men gik et skridt videre, idet han forsøgte at sprænge deres rammer. Et nøgleord for Cocteau var »poésie«, der gik som en samlende enhed gennem hele hans produktion. En »poésie«, der bevægede sig i et ingenmandsland mellem prosa, poesi, essay og kritik, men som indeholdt elementer fra alle disse udtryksformer. Det er i denne forbindelse vigtigt at skelne mellem den mere almene forståelse af begrebet poesi og Cocteaus opfattelse af »poésie«. Cocteau har ikke selv givet en definition af sit »poésie«-begreb, men han har knyttet det sammen med de genrer han skrev i: »poésie du roman«, »poésie critique« og »poésie du théâtre«.

Denne udvikling af poesibegrebet er tydelig i Cocteaus romaner og kritiske forfatterskab. Allerede i »Le Potomak« (1913-14), der er dediceret Stravinskij på baggrund af »Le Sacre du Printemps« (1913), finder man en blanding af digt, roman og aforismer, uden nogen egentlig logisk udvikling og argumentation. Bogen er bl.a. et angreb på det borgerskab, der er stivnet i selvtilfredshed, vellevned og kulturel vanetænkning, og hvis udryddelse er en nødvendighed og personificeret i »Les Eugènes«. Et afsnit i bogen er en række tegninger, der med al tydelig grum-



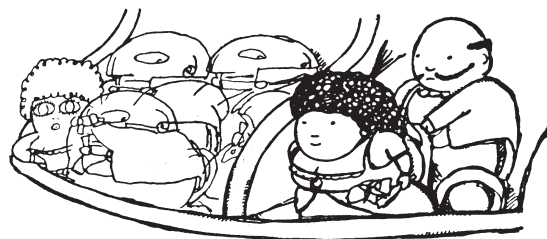
Jean Cocteau bemægtiger sig teatret. Tegning af Cocteau selv. Fra »Dessins« (Paris, 1924).

hed og munterhed viser hvilken skæbne Cocteau ønsker et sådant typisk, sat ægtepar, »Les Mortimers«, der i uendelig selvbekræftelse ikke formår at udvikle sit verdensbillede. En udryddelse af denne indstilling og en følgende genfødsel var for Cocteau en nødvendighed og et gennemgående tema i hans senere produktion. Når Cocteau i balletten »Parade« (1917) fokuserer på forholdet mellem at være udenfor, kun at se paraden, men ikke at vide og ville vide, hvad der i virkeligheden foregår indenfor i den rigtige forestilling, er det en følge af problemstillingen i »Le Potomak«.

En anden side af denne problematik skulle ligeledes forfølge Cocteau hele hans liv. Skønt han gjorde oprør mod konformisme og vanetænkning, havde han altid et intenst ønske om at blive forstået af sit publikum. Hermed opstod et paradoks mellem at skælde sit publikum ud og samtidig ønske dets accept. Et paradoks, der måske bedre kan forstås ved at se på hans baggrund og forhold til det miljø han færdedes i.

Coctaus barndomshjem og opvækst indenfor rammerne af det solide borgerskab, med en uddannelse ved Lycée Concordet og en kulturel stimulation fra hjemmet, bl.a. af onklen Eugène Lacomte, skulle umiddelbart være en god baggrund for et ungt og følsomt menneske. Men med faderens selvmord i 1898, da Jean var ni år, og moderens kolossale omsorg og ambitioner på sin søns vegne, blev hans opdragelse noget forkvaklet. Allerede i en tidlig alder forsøgte han at frigøre sig fra hjemmet, og med sit charmerende væsen vandt han mange venner i det sofistikerede borgerskab.

En af de første betydningsfulde venner blev skuespilleren Édouard de Max, ombejlet og beundret af unge mænd fra de bedre kredse. Han førte den unge Cocteau ind i de parisiske saloner, og var dermed en af de mange, der med tiden skulle promovere og knytte Cocteau sammen med andre kunstnere. Cocteau var på det tidspunkt, i 1908, 18 år og gjorde en strålende figur i disse mondæne omgivelser, skønt



Le théâtre.



Sommeil.

Illustrationer af Cocteau til »Le Potomak« (Paris 1913-14).

nogle senere har udtrykt et vist forbehold overfor hans manierede og selvoptagne fremtræden. Fra denne tid stammer den første digtsamling »La Lampe d'Aladin« og tidsskriftet »Schéhérazade« (1909-1911).

Cocteau overværede i maj 1909 sammen med sin familie »Le Pavillon d'Armide« med Ballets Russes og blev straks draget af Diaghilev og hans korps. Det lykkedes ham at opnå Diaghilevs gunst, og med tiden fik han med støtte af Bakst forskellige opgaver i forbindelse med scenografi og plakattegning. I 1912 skrev han libretto til sin første ballet, »Le Dieu Bleu«, med Nijinskij i titelpartiet og med musik af Reynaldo Hahn. Senere forsøgte han sig med en anden ballet, der skulle hedde »David« og være med musik af Stra-



Jean Cocteaus evner som tegner kom bl.a. til udtryk i plakaten hér for Ballets Russes' produktion: »Le Spectre de la Rose« (1911). Farverne er blå og hvid.

vinskij. Denne viste dog ikke stor interesse for projektet – han var i 1914 fuldt optaget af musikken til »Le Rossignol« – og balletten måtte opgives. »David«s sørgelige skæbne fik indflydelse på Cocteaus forhold til Stravinskij. Fra at nære dyb beundring for ham i perioden omkring »Le Sacre«, afspejlet i »Le Potomak«, ændrede han de følgende år, især i bogen »Le Coq et l'Arlequin« (1918) holdning til Stravinskij. Beundringen for Stravinskij forsvandt ikke, men Cocteau udtrykte skepsis overfor komponistens forhold til teaterverden, som han mente var korrumpet og ødelæggende for kunstneren. »Teatret fordær-

ver alle, selv en Stravinskij«, skrev han i »Le Coq«. At denne holdning fra Cocteaus side ikke bundede så dybt ses bl.a. af dens selvmodsigende karakter: både Stravinskij og Cocteaus teaterverden var på det tidspunkt Ballets Russes, og her havde de begge udmærkede muligheder for at udfolde sig. Flere år efter, i 1927, skabte de to sammen »Oedipus Rex«, og Cocteaus holdning overfor Stravinskij var nu igen fuld af beundring.

Cocteaus forhold til Diaghilev var heller ikke uden komplikationer. Som den unge fremadstormende kunstner, vant til en strøm af velvilje, ønskede Cocteau også Diaghilevs gunst. Selv mange år efter sin tid med Ballets Russes gjorde Cocteau forsøg på at forstørre sin egen betydning for korpsen og dets leder, medens han til gengæld ikke havde så mange ord til overs for sin egen kunstneriske indsats disse første år med Ballets Russes. Men de var ikke uden betydning, for skønt han ikke viste megen selvstændighed, lærte han balletten at kende som kunstnerisk udtryksform og at forstå betydningen af musikkens og scenografiens rolle i helheden. Fra »Le Dieu Bleu« til »David« bevægede Cocteau sig fra en konventionel, symbolistisk og eksotisk stil (det var stilen, Ballets Russes førte sig frem i de første sæsoner) frem mod det, der med tiden skulle blive et af hans nøglebegreber: enkeltheden. Først med »Parade« i balletform og »Le Coq« i skrift udtrykte han sig kunstnerisk modent i denne retning.

»Le Coq et l'Arlequin«

Den umiddelbare anledning til, at Cocteau skrev »Le Coq et l'Arlequin« var den, efter hans mening, dårlige modtagelse af »Parade«, der dermed har en central placering i bogen, idet Cocteau forsvare sin ballet og angriber det publikum, der ikke forstod den. Efter hans mening et publikum fuld af fordomme, forventninger om at blive bekræftet og uden ønske om at se kunsten som middel til erkendelse. Cocteaus kritik af publikum er nævnt i forbindelse med »Le Po-

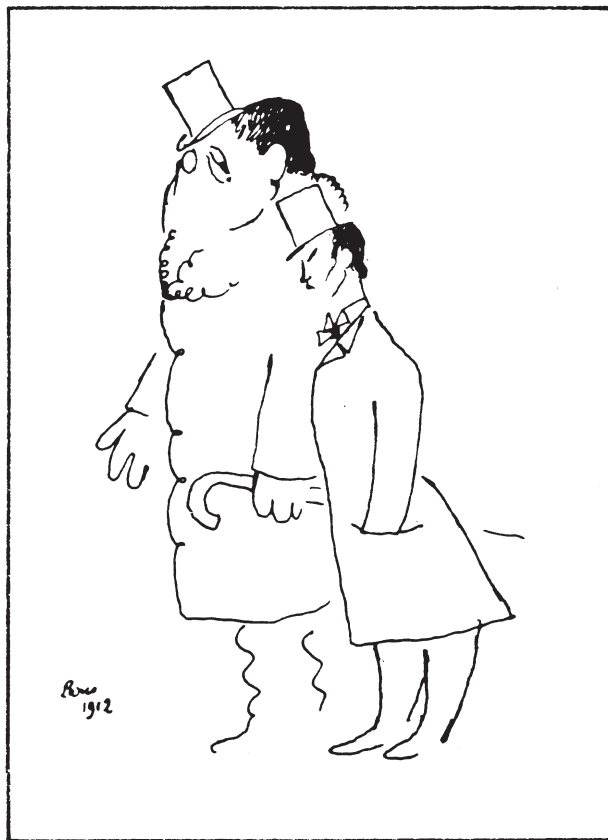
tomak» og er taget op i adskillige værker, bl.a. forordet til »Les Mariés de la Tour Eiffel« (1922).

I sin kritik bliver Cocteau udpræget polemisk, hvilket måske får ham til at overse den kendsgerning, at netop publikum til Diaghilevs forestillinger var vant til lidt af hvert – ja, at det nærmest forlangte at blive provokeret. Det lå implicit i forholdet mellem Diaghilev og publikum, hvor impressarioen var økonomisk afhængigt af et mondænt publikum og en række mæcener, der yndede legen med det pikante, sensuelle, eksotiske osv., men som samtidig påbeholdt sig retten til at sige fra. Diaghilev havde evnen til at skabe forestillinger, der således balancerede mellem det provokerende og det bekræftende – »succés de scandal« – og som trods alt sørgede for økonomisk støtte til videre arbejde.

Cocteau var en ivrig del af det miljø, der omgav Ballets Russes, og han var da også klar over sin egen »succés de scandal« med »Parade« i maj 1917. Alligevel skrev han »Le Coq« som et æstetisk manifest til forsvar for balletten og de tanker, der lå bag. De to hovedemner, der behandles i »Le Coq« er: en ny enkelthed i den musikalske udtryksmåde (her fremdrages Erik Satie og »Parade« som modsætning til impressionismen (Debussy) og den tyske romantik (Wagner)) og en ny teateræstetik, samt publikums rolle i disse to sammenhænge. Bogen er gennemstrømmet af Cocteaus forsøg på at finde frem til en national tone i fransk musik. Han taler om en russisk fælde, altså en dominans af russisk musik over fransk musik, og hentyder her til Mussorgskijs indflydelse på Debussy og Stravinskij (»Boris Godunov« havde sin første-opførelse i Frankrig i 1908, i en forestilling arrangeret af Diaghilev). Dette næsten nationalistiske element i »Le Coq« udtrykkes klart: »Jeg forlanger en fransk musik fra Frankrig«, men munder ikke ud i nogen egentlig forklaring på, hvad der menes med fransk musik.

Det er imidlertid givet, at Cocteaus ærinde ikke er, at søge den franske nationale tone i folkelige kilder,

som tilfældet med f.eks. Kodály og Bartók, for hans rammer er, alle modsætningsfyldte forhold til trods, det borgerlige publikum. Hvad der for Cocteau er en national tone, kan med god ret forveksles med det væld af underholdningsgenrer, der stod i opposition til tidens alvorlige musik. Cocteau peger på Satie som eksempel på en fransk komponist, og fremhæver dennes sans for den melodiske linie og enkeltheden i det musikalske udtryk. Om enkeltheden skriver Cocteau:



Jean Cocteaus enkle stregtegning af Diaghilev og stjernedanseren Nijinskij. Fra »Dessins« (Paris, 1924), men tegnet 1912.

»Man må ikke forveksle *enkelthed* med synonymet *fattigdom/magerhed*, heller ikke tilbagegang. Enkeltheden udvikles lige så vel som raffinementet, og enkeltheden hos vore moderne komponister er ikke den samme som hos cambalisterne.

Enkeltheden fremstår som en reaktion på raffinementet, genskaber dette raffinement, den befrier, den fortætter den opnåede rigdom.« (»Le Coq«, p. 9).

I sit forsvar for denne enkelthed angriber Cocteau andre strømninger i musikken, personificeret med Wagner, Debussy og til dels Stravinskij. Med henvisning til Nietzsches »Der Fall Wagner« (1888) og Saint-Saëns' tidligere angreb på Wagner advarer Cocteau mod denne tyske romantikers indflydelse på fransk

kulturliv. Paris havde i slutningen af det 19. århundrede oplevet en kultisk dyrkelse af Wagner og hans idealer. Det satte sig dybe spor i tidens musik, selv hos Satie, der i 1890 var komponist i den Wagner-inspirerede bevægelse Rose-Croix. Ligeledes Debussy var under indflydelse af denne Wagner-bølge i fransk musik.

Cocteaus forbehold overfor Wagner går på hele konceptionen, som han finder forførende. I sin kritik fokuserer han på musikken, men han søger at ramme hele det wagnerske »Gesamtkunstwerk« og dyrkelsen af ham, når han i »Le Coq« siger:

»Mængden lader sig forføre af løggen; den er skuffet over den enkle sandhed, der er alt for nøgen, alt for upassende.« (»Le Coq«, p. 55).





I lighed med Picasso udviklede Cocteau en stor udtryksfuldhed i den enkle stregtegning. Enkeltheden er nøgleordet i denne tegning af Erik Satie. Fra »Des-sins« (Paris, 1924).

Diskussionen af det wagnerske drama i forhold til Cocteaus egne teaterideer fører naturligt til en diskussion af realismebegrebet, som det fremstod i forskellige udformninger omkring århundredskiftet. Denne diskussion af realismebegrebet vender til stadihed tilbage både i »Le Coq« og i »Parade«, men får tydeligst konsekvenser for Cocteaus teater i forordet til »Les Mariés de la Tour Eiffel«.

»Les Mariés de la Tour Eiffel«

En af de umiddelbare udløbere af »Parade« og »Le Coq« var dannelsen af »Les Six«. Tilfældet ville, at det netop blev disse seks komponister, der dannede en gruppe: Poulenc, Milhaud, Auric, Honegger, Tailleferre og Durey, og det var da heller ikke mange år, man med større ret kunne kalde dem en gruppe. En af forsøgene på at holde dem sammen skete bl.a. i

1922 med »Les Mariés«, der skulle have musik af hver af komponisterne. Og det lykkedes at få et bidrag fra hver med undtagelse af Durey. »Les Mariés« var den sidste større manifestation af gruppen. Rolf de Marés Ballets Suédois dansede denne ballet, der med sin tilsyneladende umiddelbarhed og absurditet dækkede over flere lag af betydninger. En typisk dadaistisk manifestation, hvor ord, bevægelse og musik er ligestillede udtryksregistre.

Det er typisk for Cocteau at blande flere kunstarter sammen. Hans aversion overfor Wagners »Gesamtkunstwerk« betød ikke også en aversion overfor kunstarternes samlede udtryk, hvor forskellig de så kunne være i deres grundsubstans. Lige fra sin læretid i Ballets Russes havde Cocteau oplevet det frugtbare samarbejde mellem kunstnere med vidt forskellig baggrund. I »Parade« var det Pablo Picasso, Leonide Massine og Erik Satie, der arbejdede sammen med Cocteau – lige fra de første løse planer til de sidste timer inden premieren. Et samarbejde, der ikke altid var uden problemer, men som i sidste ende var uhyre frugtbart, også for de respektive kunstnere og deres respektive kunstneriske udvikling. Det er f.eks. tydeligt, at Picasso gennem arbejdet med »Parade« og prøveforløbet i Rom fik inspiration til en fornyet holdning overfor de enkle klassiske former. Ligesom

Satie i sin musik til »Parade« i en større sammenhæng får lejlighed til at eksperimentere med tidsfornemmelsen i musikken.

Denne arbejdsform førte Cocteau videre i »Les Mariés«, hvor han som sagt lod hver af komponisterne i »Les Six« bidrage. Men den største teoretiske landvinning ved »Les Mariés« ligger i forordet til balletten. Her lærer man Cocteaus teatersyn at kende. Cocteau opfattede »Les Mariés« som det hidtil bedste forsøg på at finde en ny teaterform. Cocteau havde frie hænder og kunne føre sine intentioner ud i livet. Dette forhold er vigtigt at huske på, når man læser forordet til »Les Mariés«, der er blevet kaldt et manifest for Cocteaus ny teaterform (Axsom, p. 46ff.). I modsætning til hans tidligere værker om teater, er realismeaspektet her det primære, hvorunder andre »kendte« emner indordner sig: det nationale element, publikums rolle, poesien osv.

Igen er det i en reaktion mod noget bestående, at Cocteau formulerer et nyt teatersyn. Han vender sig mod naturalismens teater, der med André Antoines »Théâtre libre« (1887) havde sat sit stærke præg de sidste 30 år. Naturalismen og realismen var kunstneriske udtryksformer, der eksisterede side om side med de, der fokuserede på den subjektive oplevelse af omverden. Naturalismen kunne til en vis grad bekræfte borgerskabets selvopfattelse, men med kapitalismens begyndende kriser, bl.a. udtrykt i arbejderklassens begyndende organisering, og den atter opblussende uro de europæiske lande imellem søgte den stadig mere frigjorte kunstner, bohemen, nye udtryksmåder.

Impressionismen var et af disse anslag mod den af borgerskabets accepterede forestilling af verden, men endnu udtrykt positivistisk og snart optaget af samme borgerskab. Tvivl og uro var faktorer, der fik større betydning filosofisk og psykologisk, og kunstnerisk var tiden kendetegnet af en fokusering på det enkelte menneskes opfattelse af virkeligheden bevidst og ubevidst, bl.a. udtrykt gennem symbolismen. Der er

tale om en dialektisk proces, idet denne mere differentierede psykologiske udvikling modsvares af en voksende fremmedgørelse af det enkelte individ, set i et større samfundsmæssigt perspektiv.

Men det naturalistiske teater havde fået tag i det borgerlige publikum i Paris omkring 1920. Kun med få undtagelser, f.eks. Alfred Jarrys »Ubu Roi« (1896) var der tegn på et opgør med denne teaterform, som Cocteau i sit forord til »Les Mariés« opponerer kraftigt imod.

Symbolet har en central rolle i Cocteaus teater. Han vender sig mod naturalismens brug af symboler, der kun kan forstås af et indforstået, vanetænkende publikum:

»Det sande symbol er aldrig forudset. Det frigør sig af sig selv, når blot det bizarre, det irreale ikke forstås på linie med det beregnede.« (»Les Mariés«, p. 11)

Cocteaus alternativ til det naturalistiske teaters lange, men for de indforståede, logiske og klare handlingsforløb, er ikke mysticisme:

»*Les Mariés de la Tour Eiffel*, er på grund af sin åbenhed mere skuffende end et esoterisk stykke. Mysteriet indgyder publikum en slags frygt. Her frafalder jeg mysteriet. Jeg lyser alt op. Understreger alt. Søndagens tomhed, det dyriske i mennesker, alle slags udtryk, barnets grusomhed, hverdagslivets poesi og mirakel: det er mit stykke, forstået fuldt ud af de unge musikere, der akkompagnerer det.« (»Les Mariés«, p. 17)

Her udtrykker Cocteau en af bestanddelene i sin teateræstetik. »Poésie«-begrebet spiller atter en rolle, idet det på scenen er til stede og umiddelbart skal kunne forstås af alle. En »poésie«, der ikke kræver indforstået kendskab til lange indviklede problemkodes, men altså heller ikke en »poésie« uden symboler. Alle skal kunne forstå denne »poésie«, der er nøje planlagt, men som skal fremstå som undfanget

på scenen. Tanker, der ligger på linie med dem dadaisterne og de tidlige surrealistiske gjorde sig, men langt mere strukturerede.

Cocteaus teater er bygget op omkring dialektikken mellem det bevidste og det ubevidste. Som en tryllekunstner fremstiller han hverdagens objekter på en ny måde. Publikum ser sin hverdag udstillet fra vinkler, det ud fra et rationelt grundlag ellers ikke ville opleve.

Cirkus- og markedsmiljøet var en vigtig inspirationskilde i denne henseende, hvilket afspejles i alle



Cocteaus tegning af Picasso i Rom 1917. Her foregik prøvearbejdet på »Parade«. Fra »Nouveau Théâtre de Poche« (Monaco, 1960).

Cocteaus tidlige teaterprojekter: »David«, »En Skærsommernatsdrøm« og »Parade«. Cirque Medrano var for Cocteau et yndet udflugtsmål, ligesom det var det for de fleste af avant-gardens kunstnere på Montmartre.

Cocteau adskiller i sit teatersyn begreberne »poésie au théâtre« og »poésie de théâtre«. »Poésie au théâtre« (poesi på teatret) kritiserer han for at være for de indviede, jvf. hans forhold til naturalismen. »Poésie de théâtre« (teatrets poesi) skal erstatte dette og være tydelig i sine intentioner.

Cocteau lægger hermed op til et endnu mere intimt teater end naturalismens med nær kontakt til det publikum, der gør sig den anstrengelse, at kaste vanetænkning og nedarvede fordomme fra sig. At dette er svært vidste Cocteau, og for ham var hemmeligheden ved et vellykket teaterstykke, at lade den ene del af salen more sig, medens den anden del lukkes indenfor. Hermed henviser han til sine forbilleder Shakespeare, Molière og Chaplin. Denne dualisme i Cocteaus teater: et overfladisk, absurd og muntert plan, men med en alvor og hensigt bag, udtrykker han således til sit publikum:

»Alle levende værker indbefatter sin egen parade. Denne parade, og intet andet, er set af den, der ikke kan komme ind.« (»Les mariés«, p. 14).

For videre læsning:

Erik Aschengreen: *Cocteau and the Dance* (København 1986)

Richard Axson: »Parade«: *Cubism as Theater* (New York, 1979)

Jean Cocteau: *Le Coq et l'Arlequin* (Paris 1918 (1978))

Jean Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Préface de 1922 (i: *Œuvres complètes* vol. 7 Paris, 1948)

Steen Chr. Steensen: *Erik Saties »Parade«* (specialeafhandling ved Musikvidenskabeligt Institut, København, 1985).