

Ο κόσμος του Jean Cocteau

Γάλλος εικαστικός καλλιτέχνης και συγγραφέας. Έκανε το όνομα του ευρέως γνωστό στον τομέα της ποίησης, της σκηνοθεσίας, του μπαλέτου, της ζωγραφικής και της όπερας. Η δουλειά του Cocteau επηρεάστηκε από τον σουρεαλισμό, την ψυχανάλυση, τον κυβισμό, την καθολική θρησκεία και κατά καιρούς, το όπιο στο οποίο ήταν εθισμένος. Στην εποχή του ο Cocteau ήταν ένας από τους κύριους εκφραστές της Avant garde. Ανάμεσα στους φίλους του συμπεριλαμβάνονταν εξέχουσες προσωπικότητες όπως ο Pablo Picasso, ο συνθέτης Erik Satie, ο συγγραφέας Marcel Proust και ο Ρώσος σκηνοθέτης Serge Diaghilev.

Ο Cocteau γεννήθηκε στο Maison-Lafitte, μέλος μιας πλούσιας, πολιτικά επιφανούς Παρισινής οικογένειας. Ο πατέρας του ήταν δικηγόρος και ερασιτέχνης ζωγράφος. Αυτοκτόνησε όταν ο Cocteau ήταν μόλις 9 χρονών. Παρά τον πρόωρο θάνατο του όμως η επιρροή του πάνω στο γιό του ήταν καθοριστική. Λέγεται ότι αυτό το τραγικό συμβάν είναι που ευαισθητοποίησε τον Cocteau στο θέμα της ανθρώπινης αδυναμίας, την οποία αντιστάθμιζε θέτοντας τον εαυτό του στην υπηρεσία των θεμάτων και των μυστηριωδών δυνάμεων του σύμπαντος. Η ποίηση ήταν για τον Cocteau η βάση για όλες τις τέχνες, μια «θρησκεία χωρίς ελπίδα»

Σε ηλικία 15 χρόνων ο Cocteau έφυγε από το πατρικό του. Στο σχολείο ήταν μέτριος μαθητής και προσπαθούσε ανεπιτυχώς να αποφοιτήσει δίνοντας αλλεπάλληλες εξετάσεις. Η πρώτη του συλλογή ποιημάτων «Alladin's lamp» εκδόθηκε όταν ήταν 19 χρονών. Σύντομα ο Cocteau έγινε γνωστός στους μποέμικους καλλιτεχνικούς κύκλους ως ο «Επιτόλαιος πρίγκηπας» από τον τίτλο της συλλογής του «Frisolous Prince» που εξέδωσε στα 21 του. Η Αμερικανίδα συγγραφέας Edith Wharton τον περιγράφει ως άντρα «..για τον οποίο κάθε σπουδαία γραμμή ποίησης ήταν μια ηλιαχτίδα, κάθε ηλιοβασίλεμα ήταν τα θεμέλια για την Παραμυθένια Πόλη». Στα 20 του ο Cocteau γνωρίστηκε με τον Proust, τον Andre Gide και τον Maurice Barres. Ήταν επίσης στενός φίλος με τον δισέγγονο του Victor Hugo, Jean.

Το 1915 ο Cocteau γνώρισε τον Picasso και μαγεύτηκε από την προσωπικότητα του. «Θαυμάζω την εξυπνάδα του, προσκολλώμαι σε ό,τι λέει αν και μιλάει ελάχιστα, μένω ακίνητος για να μην χάσω ούτε λέξη. Υπήρχαν μακριές περίοδοι σιωπής και ο Varese δεν μπορούσε να καταλάβει γιατί κοιταζόμασταν αμίλητοι. Στο λόγο του ο Picasso χρησιμοποιούσε «οπτική σύνταξη», μπορούσες να καταλάβεις, να δεις στην πραγματικότητα, αυτά που έλεγε. Του άρεσαν τα πειράματα και ενσωμάτωνε τον εαυτό του μέσα στο λόγο του, όπως τον ενσωμάτωνε μέσα στα γλυπτά του, κάνοντας τον απτό». («Pablo Picasso», Pierre Cabanne, 1977) Ο Cocteau και ο ποιητής Apollinaire ήταν παρόντες στο γάμο του Picasso με την Olga Khokhlova. Κρατούσαν χρυσές κορώνες πάνω από τα κεφάλια του γαμπρού και της νύφης καθώς έκαναν τρεις φορές τον κύκλο γύρω από την Αγία Τράπεζα της Ρωσικής Ορθόδοξης Εκκλησίας στην οδό Daru. Η φίλια του Cocteau με τον Picasso κράτησε ακόμα κι όταν ο δεύτερος δήλωσε πως «Ο Jean δεν είναι ποιητής, ο Jean είναι απλά ένας δημοσιογράφος». Ο Picasso επίσης συνήθιζε να λέει πως «Ο Cocteau είναι η ουρά του κομήτη μου».

Ο Ρώσος Sergei Diaghilev, αυθεντία του μπαλέτου προκάλεσε τον Cocteau να γράψει για αυτό. «Ξάφνιασε με», τον προέτρεψε. Έτσι γεννήθηκε το «Parade»(1917) με παραγωγό τον Diaghilev, σκηνογράφο τον Picasso, και συνθέτη τον Erik Satie. Η παράσταση παρουσιάστηκε στη Ρώμη. «Ο Picasso έχει ιδέες που μου αρέσουν περισσότερο από του Jean μας», ομολόγησε ο Satie. «Τι απαίσιο!», σύριζε το κοινό στο συμβολικό ξεκίνημα της μοντέρνας τέχνης. «Αν δεν ήταν ο Apollinaire με τη φόρμα του», έγραψε ο Cocteau, «με το ξυρισμένο του κρανίο, την ουλή στον κρόταφο και τον επίδεσμο τυλιγμένο στο κεφάλι του, οι γυναίκες θα είχαν βγάλει τα μάτια τους με τις φουρκέτες των μαλλιών τους». Το 1919 εκδόθηκε το «Le Protomak», ένα πεζογράφημα φαντασίας με επίκεντρο ένα πλάσμα που ζει κλεισμένο σ' ένα ενυδρείο. Το βιβλίο επιβεβαίωσε τη φήμη του Cocteau ως συγγραφέα. Η ικανότητα του ποιητή να δει καθαρά μέσα στον κόσμο των νεκρών ήταν ένα από τα κεντρικά θέματα στα πρώτα ποιήματα του Cocteau, όπως το «L'ange Heurtebise» (1925). Η πρώτη μεγάλη κριτική δουλειά του Cocteau, «La rappel a l'ordre» εκδόθηκε το 1926. Η μεταφορά της εκδοχής του στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή ανέβηκε το 1922 σε σκηνικά του Picasso και μουσική του Paul Honegger. Ωστόσο ήταν η Coco Chanel που έκλεψε τα πρωτοσέλιδα με τα κοστούμια που έφτιαξε για την παράσταση.

Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου ο Cocteau υπηρέτησε ως οδηγός ασθενοφόρου στο Βελγικό μέτωπο. Τα ποιήματα του αυτής της περιόδου «Le cape de bonne-Esperance» (1919), τον τοποθέτησαν στην πρώτη γραμμή των νέων ποιητών της εποχής. Λίγο μετά τον πόλεμο συνάντησε τον μελλοντικό ποιητή και συγγραφέα Raymond Radiguet ο πρόωρος θάνατος του οποίου, οδήγησε τον Cocteau στον εθισμό του στο όπιο. Το 1929 ο Cocteau νοσηλεύτηκε για δηλητηρίαση από όπιο. Το «Opium» του 1930 ήταν ένας απολογισμός της περιπέτειας του εθισμού του.

Τη δεκαετία του '20 ο Cocteau στράφηκε στην ψυχολογική νουβέλα με το «Thomas the impostor» (1923). Το αριστούργημά του «Les enfants terribles» (1929), γράφτηκε σε 3 εβδομάδες και αφορούσε τέσσερα παιδιά που είναι παγιδευμένα μέσα στο δικό τους τρομακτικό κόσμο. Το 1926 ο Cocteau έφτιαξε το σενάριο για την όπερα «Pelleas et Melisande» του Claude Debussy. Ο Cocteau επίσης συνεργάστηκε με τον Stravinsky στο «Oedipus-Rex» μια όπερα-oratoria. Το «Orphee» (1926), ανέβηκε στο Παρίσι από τον George και την Ludmilla Pitoeff. Το «La voix humaine» (1930), έργο με έναν μόνο ηθοποιό στη σκηνή, παρουσιάζει μια τηλεφωνική συνομιλία. Το διάσημο σκετς «Le bel indifferent» (1940), που αφορά μια ώριμη γυναίκα και τη σχέση της με τον μικρότερο και αδιάφορο εραστή της, γράφτηκε για την Edith Piaf.

Η πρώτη ταινία του Cocteau, «The blood of a poet» βασιζόταν στη δική του προσωπική μυθολογία. Στις ταινίες του είναι χαρακτηριστική η χρήση καθρεφτών σαν δίοδοι που οδηγούν σε διαφορετικούς κόσμους. Για τον Cocteau η πραγματικότητα αποτελεί μυστήριο. Στο «The blood of a poet» ο Enrique Rivero περνάει μέσα από την επιφάνεια ενός μεγάλου καθρέφτη. «Προσπάθησε, πάντα να προσπαθείς!», λέει η μούσα του, Lee Miller. Η εχθρότητα των σουρεαλιστών οδήγησε τον Cocteau να εγκαταλείψει την avant-garde για κάτι πλησιέστερο στον κλασικισμό. Το σπουδαιότερο έργο του «The infernal machine» γράφτηκε πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και παρουσιάζει τον Οιδίποδα σαν μαριονέτα στο παιχνίδι των Θεών. Το έργο βασίζεται στο «Oedipus-Rex» του Σοφοκλή.

Σαν αποτέλεσμα ενός στοιχήματος με την εφημερίδα Paris-Soir, ο Cocteau ολοκλήρωσε το δρομολόγιο το οποίο περιέγραψε ο Ιούλιος Βέρν στο «Around the world in eighty days» περιγράφοντας τα ταξίδια του στο «My first voyage» (1936). Η στενή του φιλία με τον νεαρό Jean Marais ξεκίνησε το 1937, όταν ο Marais έπαιξε στο θεατρικό «Knights of the Round Table». Γι αυτό το έργο ο Cocteau δημιούργησε πρωταγωνιστικούς ρόλους ειδικά για εκείνον.

Τη δεκαετία του '40 ο Cocteau επανήλθε στις ταινίες κάνοντας παραγωγή στο «Beauty and the beast» (1946), «Orphee» (1950) και «Le testament d' Orphee» (1961), στο οποίο υποδύεται τον εαυτό του. Η ταινία καταπιάνεται με ένα από τα αγαπημένα θέματα του Cocteau, το θάνατο, τον οποίο αποκαλεί «ερωμένη» του. «Όσο συρρικνώνομαι εκείνη μεγαλώνει, καταλαμβάνει όλο και περισσότερο χώρο, ανησυχεί για τις μικρές λεπτομέρειες, απασχολείται με ανούσια, κοινά θέματα. Κάνει όλο και λιγότερες προσπάθειες για να με ξεγελάσει. Αλλά η στιγμή του θριάμβου της θα είναι όταν πάψω πια να υπάρχω. Τότε θα μπορεί να ξανασκεφτεί τα προβλήματα της και να τελειώσει με αυτά. Να φύγει, χτυπώντας την πόρτα πίσω της».

Στο «Orphee» ο Cocteau συνδέει τον θάνατο με την έμπνευση. Ο Jean Marais υποδύεται ένα διάσημο ποιητή που επισκέπτεται ένα καφέ και δέχεται την εξής προτροπή «Εξέπληξε μας!» Μια πριγκίπισσα (Maria Casares) προσπαθεί να αποτρέψει έναν μεθυσμένο νεαρό ποιητή, τον Cegeste (Edouard Dhemite) από το να σκορπίσει τα χαρτιά με τα γραφτά του. Εκείνος παρασύρεται από δύο μοτοσικλετιστές και ο Orphee μεταφέρει τον Cegeste στην Rolls Royce της πριγκίπισσας. Ο σοφέρ της, Heurtebise, καλεί την αστυνομία αλλά ο Cegeste πεθαίνει. Η πριγκίπισσα οδηγεί τον Orphee σ' ένα σαλέ όπου ο Cegeste περνάει μέσα από έναν καθρέφτη. Στο σπίτι, η σύζυγος του Orphee, η Eurydice, συνομιλεί με τον διοικητή της αστυνομίας και την Aglaonice (Juliette Greco). Κατά τη διάρκεια της νύχτας η πριγκίπισσα εμφανίζεται στο δωμάτιο του Orphee και οδηγεί την Eurydice στον κάτω κόσμο. Ο Heurtebise λέει στον Orphee πως υπάρχει ένας τρόπος να πάρει πίσω τη γυναίκα του. «Οι καθρέφτες είναι η πόρτα μέσα από την οποία μπαينوβαίνει ο θάνατος» του λέει. Πέρα από τον καθρέφτη-Ζώνη, του επιτρέπεται να διεκδικήσει πίσω την Eurydice υπό τον όρο να μην την ξανακοιτάξει ποτέ πια. Η πριγκίπισσα και ο Orphee αναγγέλλουν την πέρα από το θάνατο αγάπη τους. Η Aglaonice και οι φίλες της όμως θέλουν να εκδικηθούν το θάνατο του Cegeste και ο Orphee σκοτώνεται. Ξανά ο Heurtebise και ο Orphee γυρνούν στη Ζώνη. Η πριγκίπισσα διατάζει τον Cegeste και τον Heurtebise να «σκοτώσουν» τον ποιητή που αφυπνίζεται δίπλα στην Eurydice. Η πριγκίπισσα και ο Heurtebise πρέπει να αντιμετωπίσουν την ίδια τους την τιμωρία. «Κάποιος μπορεί να δει την πριγκίπισσα σαν μαύρο άγγελο, σαν δαίμονα οδηγητή, που προσπαθεί να αποτρέψει τον Ορφέα από το να ζήσει μια φυσιολογική, οικογενειακή ζωή με την Ευρυδίκη. Ή αν η ταινία είναι μια αλληγορία για τον ποιητή και το ποίημά του, η πριγκίπισσα είναι μια ψεύτικη μούσα, μια μαύρη Θεά, το «αρνητικό» του λευκού αντίστοιχού της που λατρεύτηκε από τον Robert Grave». («Durgnat on film» Raymond Durgnat, 1976)

Κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η κυβέρνηση του Vichy χαρακτήρισε τον Cocteau παρακμασμένο. Ωστόσο εκείνος έγραψε ένα χαιρετισμό το 1942 στον φασιστή καλλιτέχνη Arno Becker, διαπράττοντας ένα λάθος που δεν πέρασε απαρατήρητο. Ο συνεργάτης του Cocteau, ποιητής, Paul Eluard ήταν απογοητευμένος. «Κάποτε σε

βρίσκαμε ανάμεσα στους απαγορευμένους. Πως έκανες το λάθος να αποκαλύψεις τον εαυτό σου ανάμεσα στους λογοκριτές!». Ο τύπος τον κατήγγειλε ως ομοφυλόφιλο και η Γερμανική αστυνομία διέκοψε τις παραστάσεις των έργων του μετά από επεισόδια που δημιουργήθηκαν. Αν και φαινομενικά ο Cocteau ποτέ δεν ενδιαφέρθηκε για την πολιτική, κατήγγειλε την κυβέρνηση του Vichy, χωρίς όμως να πάρει ενεργά μέρος στην Αντίσταση. Το 1949 ανακηρύχθηκε Ιππότης της Λεγεώνας της Τιμής.

Το ρομαντικό θεατρικό έργο του Cocteau «L' aigle a deux tetes» (1946) που εμπνεύστηκε το θέμα του από την δολοφονία της Αυτοκράτειρας Elizabeth της Αυστρίας, γυρίστηκε δύο φορές σε ταινία. Η πρώτη εκδοχή του 1947 σκηνοθετήθηκε από τον ίδιο το συγγραφέα και πρωταγωνίστησε η Edwige Feuillere σαν βασίλισσα και ο Jean Marais σαν εραστής και επίδοξος δολοφόνος της. Μια καινούρια εκδοχή γυρίστηκε το 1980 από τον Michelangelo Antonioni με τον τίτλο «The mystery of Oberwald». Ο Antonioni δεν ήταν ένθερμος υποστηρικτής του έργου του Cocteau αλλά ήθελε να συνεργαστεί διακαώς με την Monica Vitti που υποδύθηκε τη βασίλισσα.

Το 1949 ο Cocteau έκανε ένα ταξίδι στις Ηνωμένες Πολιτείες και μια θεατρική τουρνέ στη Μέση Ανατολή εξακολουθώντας να ζει μια έντονη ζωή μέχρι το 1953 οπότε η άρρωστη καρδιά του τον ανάγκασε να παραιτηθεί. Ακόμα και τότε όμως, συνέχισε να εκπλήσσει το κοινό. Έκανε λίφτινγκ προσώπου και άρχισε να φοράει δερμάτινα παντελόνια και κάπες ταυρομάχου. Το 1955 εκλέχτηκε μέλος της Βελγικής και Γαλλικής Ακαδημίας. Το σχέδιο του Picasso για τη λαβή του ξίφους των παραδοσιακών Ακαδημαϊκών εμβλημάτων απεικόνιζε μια λεκάνη τουαλέτας, μια λαμπερή αλυσίδα και ένα πιγκάλ (βουρτσάκι για τη λεκάνη της τουαλέτας). Την τελευταία του δεκαετία ο Cocteau δημιούργησε μια μεγάλη ποικιλία έργων. Στα 70 του ζωγράφισε τοιχογραφίες στο Δημαρχείο του Menton και στο παρεκκλήσι του Saint-Pierre στο Ville-franche-sur Mer. Η τοιχογραφία του Cocteau στο Notre-Dame de France στο Λονδίνο τελείωσε το 1960. Αντισυμβατικός όπως πάντα, παρουσιάζει τον εσταυρωμένο από τα γόνατα και κάτω αφήνοντας την ταυτότητα του ανοιχτή σε κάθε θεωρία. Στα πόδια του σταυρού βρίσκεται ένα τριαντάφυλλο. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης απεικονίζεται ανάμεσα στις φηγούρες του πλάνου αλλά έχει την πλάτη του γυρισμένη στο σταυρό.

Όπως και η προσωπική του ζωή, ο καθολικισμός του Cocteau ήταν άκρως ανορθόδοξος. Σε μεταγενέστερη περίοδο της ζωής του ανακαίνισε και διακόσμησε εκκλησίες. Λέγεται πως ο Cocteau ήταν επίσης αρχηγός μιας κρυφής Αδελφότητας που λεγόταν «Προτεραιότητα της Σιών» (Priority of Sion) και η οποία ιδρύθηκε το 1099 στην Ιερουσαλήμ. Το όνομα του βρίσκεται στη λίστα με τους υποτιθέμενους αρχηγούς της Αδελφότητας ως Jean XIII.

«Για να συγκεντρώσει κανείς τα έργα του Cocteau δεν χρειάζεται βιβλιοθήκη, αποθήκη χρειάζεται» είπε ο W.H. Auden κάποτε. Ο Cocteau πέθανε στο Milly, έξω από το Παρίσι στις 11 Οκτωβρίου 1963. Ετοίμαζε μια ραδιοφωνική εκπομπή για την Edith Piaf και μόλις έμαθε πως εκείνη πέθανε, αναφώνησε «Α! Η Piaf είναι νεκρή, μπορώ να πεθάνω». Πέθανε από στεφανιαία νόσο. Η τελευταία ταινία του Cocteau ήταν η πιστή προσαρμογή στην νουβέλα της Madame de La Fayette «The princess of Cleves», Ο Αμερικανός καλλιτέχνης και κινηματογραφιστής Andy Warhol, ο οποίος

πιθανώς ένιωσε μια καλλιτεχνική και πνευματική συγγένεια με τον Cocteau, χρησιμοποίησε την εικόνα του ως σύμβολο σε μια σειρά από μεταξοτυπίες που δημιούργησε. «Μένω μαζί σας» έλεγε ο Cocteau πριν φύγει από τη ζωή. Ο χρόνος έδειξε ότι είχε δίκιο. Πολυάριθμοι καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από τις δημιουργίες του, όπως ο σκηνοθέτης Jean- Luc Godard.

« Ο Θεός θα είναι καλός με τους ποιητές και τους ζωγράφους.
Ο Θεός θα είναι καλός με αυτούς που χρησιμοποίησαν το πνεύμα Του.
Ο Θεός θα είναι καλός με τους ποιητές και τους ζωγράφους.
Ο Θεός θα είναι καλός με αυτούς ».

Paul Roland (1991)

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ

Le sang d'un poete (Το αίμα του ποιητή) 1930

L'eternal retour (Αιώνιοι ερασταί) 1943

La belle et la Bete (Η πεντάμορφη και το τέρας) 1946

L'aigle a deux tetes (Δικέφαλος αετός) 1947

Les parents terribles (Τρομεροί γονείς) 1948

Orphee (Ορφέας και Ευρυδίκη) 1950

Le testament d' Orphee (Η διαθήκη του Ορφέα)1960

ΕΡΓΟ-ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ

1889 5 Ιουλίου: Γέννηση στη Μεζόν Λαφίχ.

1899 Αυτοκτονία του πατέρα του, Ζορζ Κοκτό.

1900 Μπαίνει στο μικρό Κοντορσιέ. **1902** Μπαίνει στο μεγάλο Κοντορσιέ. **1904** Μπαίνει στο λύκειο Φενελάν.

1908 Από τον ενόργανο Μαξ στο θέατρο Φεμινά, μια παράσταση όπου διαβάζονται τα έργα του Κοκτό. Συναναστροφές με τους Εντμόντ Ροστάν, Άννα ντε Νοάιγ, Μαρσέλ Προυστ, Ρεϊνάλντο Χαν κ.ά.

1910 Το λυχνάρι του Αλαντίν. Πρώτη παράσταση της Σεχραζάντ.

1911 Ο επιπόλαιος πρίγκιπας. Συνάντηση με τον Στρα-βίνσκι και τον Ντιαγκίλιεφ.

- 1912** Ο χορός του Σοφοκλή,. Το μπαλέτο Ο γαλάζιος Θεός στο Σατελέ.
- 1913** Διαμονή στο Λεϊζίν (Ελβετία), κοντά στον Στραβίνσκι.
- 1914** Πολίτης νοσοκόμος στη Ρεμς και το Νιούπορτ. Ιδρύει τη Le Mot με τον Πολ Ιρίμπ.
- 1915** Στο τμήμα προπαγάνδας του Παρισιού. Συναντά τον Ερίκ Σατί και τον Πολ Μοράν. Συνδέεται με φίλια με τον Ρολάν Γκαρός.
- 1916** Συναντά τον Πικάσο. Συναναστροφές στο Μον-παρνάς. Φιλία με τους Σαλμόν, Τσεντράρ, Απολινέρ, Μοντιλιάνι, Μαξ Ζακόμπ.
- 1917** Διαμονή στη Ρώμη. Parade στο Σατελέ.
- 1918** Ιδρύει με τον Τσεντράρ τις εκδόσεις της Σειρήνας. Φιλία με τον Ζαν Βίνερ. Τζαζ στο μπαρ Γκαγιά. Le Coq e V Arlequin. Συνάντηση με τον Ραντιγκέ. Τα χαλάει με τον Στραβίνσκι.
- 1919** Carte blanche στο Paris Midi. Παραστάσεις μουσικής και ποίησης στην οδό Ουγκέν. Το ακρωτήριο της Καλής Ελπίδας, Ωδή στον Πικάσο, Ποτο-μάκ.
- 1920** 21 Φεβρουαρίου: Το βόδι πάνω στη, στέγη στο θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων. Διαμονή στο Καρκερέν με τον Ραντιγκέ. Poesies 1917-1920, Escales, Carte blanche.
- 1921** 23 Μαΐου: Le Gendarme incompris με τον Ραντιγκέ και τον Πουλέν. 18 Ιουνίου: Les Maries de la Tour Eiffel. Διαμονή στο Πικέ με τον Ραντιγκέ. La noce massacrée, Visite a Maurice Barres.
- 1922** Διαμονή στο Πραμουσκουέ με τον Ραντιγκέ και τον Οπίν. 20 Δεκεμβρίου: Antigone, Vocabulaire, Le secret Professionnel, Discours du Grand sommeil.
- 1923** 3 Μαΐου: Διάλεξη στο Γαλλικό Κολέγιο: Για μια τάξη θεωρημένη σαν αναρχία. Διαμονή στο Πικέ με τον Ραντιγκέ. Πικάσο, Το μεγάλο σφάλμα, Επίπεδη μελωδία, Θωμάς ο απατεώνας, Το ρόδο της Φρανσουά. Πεθαίνει ο Ραντιγκέ σε ηλικία 20 ετών.
- 1924** Ο Κοκτό, απελπισμένος, καταφεύγει συστηματικά στο όπιο. Γνωρίζεται με τον Ζαν Μπουργκονέν και την αδελφή του Ιωάννα, που θα γίνουν τα Τρομερά παιδιά. Ρωμαίος και Ιουλιέτα. 20 Ιουνίου: Το γαλάζιο τρένο. Συναντά τον Ζακ Μαριτέν. Ποίηση 1916-1923.
- 1925** Πρώξη αποτοξίνωση. Συνάντηση με τον Κριστιάν Μπεράρ. Διαμονή στο ξενοδοχείο Welcome στη Villafranche-sur-Mer. Τα χαλάει με τους σουρεαλιστές. Ξαναφτιάχνει τη φίλια του με τον Στρα-βίνσκι. L' ange Heurtebise, Cri écrit, Le mystere de Jean Γ Oiseleur.
- 1926** 17 Ιουνίου: Ορφέας. Συναντά τον Ζαν Ντεσμπόρ. Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Κέντρο υγείας, Ανάκληση στην τάξη, Γράμμα στον Ζακ Μαριτέν, Το βαρετό νούμερο.
- 1927** 30 Μαΐου: Οιδίποδας Τύραννος, Όπερα, Ορφέας.

- 1928** Αποτοξίνωση στο Σεν-Κλουντ. Πρόλογος στο *J'adore* του Ζαν Ντεσμπόρ. Οιδίποδας Τύραννος, Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Το κοσμικό μυστήριο, Το λευκό βιβλίο.
- 1929** Γράφει σε τρεις εβδομάδες Τα τρομερά παιδιά. Εγκαθίσταται στο ξενοδοχείο της οδού Βοναπάρτη. *Une entreuue sur la Critique, Vingtains dessins d' un Dormeur*. Τα τρομερά παιδιά ενθουσιάζουν το κοινό και την κριτική.
- 1930** 17 Φεβρουαρίου: Η ανθρώπινη φωνή στην Κομεντί-Φρανσέ. Εγκαθίσταται στο 9 της οδού Βινιόν. Γυρίζει το Αίμα ενός ποιητή, το Όπιο, την Ανθρώπινη φωνή.
- 1931** Τυφοειδής πυρετός στην Τουλόν.
- 1932** 20 Ιανουαρίου: Το αίμα ενός ποιητή στο θέατρο Vieux-Colombier. Επιλογές, Δοκίμιο της έμμετρης κριτικής.
- 1933** Διαμονή στην Ελβετία με τον Ιγκόρ Μάρκεβιτς. Το φάντασμα της Μαραίλιας.
- 1934** 10 Απριλίου: Η δαιμόνια μηχανή στο θέατρο Λουί Ζουβέ. Μυθολογία.
- 1935** Αναμνηστικά πορτρέτα για τη «Φιγκαρά». Εξήντα σχέδια για Τα τρομερά παιδιά.
- 1936** Το σχολείο για χήρες στο ABC. Σ' ένα στοίχημα με την εφημερίδα «Paris-Soir» εγκαταλείπει το Παρίσι στις 28 του Μάρτη συντροφιά με τον Μαρσέλ Κιλ για ένα «γύρο του κόσμου σε 80 μέρες». Οι ανταποκρίσεις του Κοκτό κυκλοφορούν: Το πρώτο μου ταξίδι. Επιστρέφει στις 17 Ιουνίου. Φιλία με τον Τσάρλι Τσάπλιν.
- 1937** Διαμονή στο Κορσιέ (Ελβετία) στου Ιγκάρ Μάρκεβιτς. 14 Οκτωβρίου: Οι ιπότες της στρογγυλής τραπέζης. Συνεργασία με τη *Ce Soir*. Συναντά τον Ζαν Μαρέ.
- 1938** 4 Μαρτίου: Χάρη στη βοήθεια του ο πυγμάχος Αλ Μπράουν ξανακερδίζει τον τίτλο του παγκόσμιου πρωταθλητή. 14 Νοεμβρίου: Οι τρομεροί γονείς στο Αμπασαντέρ. Απαγορευμένο από το Δημοτικό Συμβούλιο, το έργο ξαναπαίζεται στο Μπουφ-Πα-ριζιέν.
- 1939** Διαμονή στο Πικέ με τον Ζαν Μαρέ και τον Ροζέ Λαν. Διαμονή στο Περιγκό και στις Βερσαλλίες. Διακοπές στο Σεν-Τροπέ. Αίνιγμα.
- 1940** 7 Φεβρουαρίου: Τα ιερά τέρατα στο θέατρο Μισέλ. Η ξένοιαστη ομορφιά. Εγκαθίσταται στο ξενοδοχείο ντε Μπουζολέ. Το τέλος τον Ποτομάκ.
- 1941** 29 Απριλίου: Η γραφομηχανή στο θέατρο Εμπερτό. Απαγόρευση του έργου. Προστριβές με τις δυνάμεις κατοχής. Αλληγορίες, Σχέδια στο περιθώριο των ιπποτών της στρογγυλής τραπέζης.
- 1942** Μάρτυρας υπερασπίσεως του Ζαν Ζενέ. Εγκαθίσταται στο 36 της οδού Μονπενσιέ.
- 1943** Πεθαίνει η μητέρα του. Απρίλιος. Ρενό και Αρμίντ στο Γαλλικό Θέατρο. Γράφει τους διάλογους του Βαρώνου φάντασμα. Γυρίζει μαζί με τον Ντελανουά την ταινία: Αιώνια επιστροφή. Ο Γκρέκο.

1944 Παρουσίαση της Αιώνιας επιστροφής.

1945 Γράφει τους διάλογους των Γυναικών τον δάσους της Βουλώνης του Μπρεσάν. Σκηνοθετεί την Ωραία και το τέρας, Λεόνε, Πορτρέτο τον Μουνέ-Σιλί.

1946 25 Ιουνίου. Ο νέος και ο θάνατος στο θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων. Νοέμβριος: Ο δικέφαλος αετός στο θέατρο Εμπερτά. Η σταύρωση,, Η ωραία και το τέρας, Ημερολόγιο ενός φιλμ, Δυο τραβεστί. Οι εκδόσεις Marguerat αναλαμβάνουν την έκδοση των Ouvres Completes.

1947 Εγκαθίσταται στο Μιλί Λα Φορέ (Seine-et-Oise). Γύρισμα της Ανθρώπινης φωνής, του Ρόι Μπλας και του Δικέφαλου αετού. Η δυσκολία τον να υπάρχουν, Το φουαγέ των καλλιτεχνών.

1948 Γυρίζει Τα τρομερά παιδιά, την Ιουδήθ και τη Χολοφέρνη. Τέλη Δεκεμβρίου: Αναχωρεί για τις Ηνωμένες Πολιτείες. Ποιήματα, Άνθρωπος τον νοικοκυριού, Βασίλισσες της Γαλλίας.

1949 Επιστροφή από τις Ηνωμένες Πολιτείες, Επιστολή προς τους Αμερικάνους. Θεατρική περιοδεία στη Μέση Ανατολή. Οργανώνει στο Μπιάριτς το Φεστιβάλ των καταραμένων φιλμ. Ιππότης της Λεγεώνας της Τιμής. Διασκευάζει το Ένα τραμβάγιο που το λένε πόθο. Θέατρο τσέπης, Ντάφι.

1950 Γύρισμα του Ορφέα και των Τρομερών παιδιών. 14 Ιουνίου: Η Φαίδρα στην Όπερα. Διακόσμηση της βίλας Σάντο-Σοσπίρ, στο Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά. Μοντιλιάνι.

1951 Ραδιοφωνικές εκπομπές με τον Αντρέ Φρενιό. Γυρίζει το Η βίλα Σάντο-Σοσπίρ. 20 Δεκεμβρίου: Βάκχος στο θέατρο Μαρινί. Προστριβές με τον Μοριάκ. Ποιητική, ανθολογία, Ζαν Μαρέ.

1952 Έκθεση στο Μόναχο. Το διάβημα τον ποιητή. Ιούνιος: Ταξίδι στην Ελλάδα. Ο αριθμός επτά, Ημερολόγιο ενός αγνώστου, Ο Ζιντ ζωντανός, Βάκχος, Η μαύρη κορόνα, φιλμ.

1953 9 Μαΐου: La Dame a la Licorne στο Μόναχο. Ταξίδι στην Ισπανία. Appogiatures.

1954 Διαμονή στην Αυστρία. Ταξίδι στην Ισπανία: Καρδιακή κρίση. Ανάρρωση στο Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά. Πρόεδρος του Φεστιβάλ Καννών. Dentelle d' Eternite, Clair-obscur.

1955 Ιανουάριος: Μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας Γαλλικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας του Βελγίου. 3 Μαρτίου: Εκλέγεται μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας. Στα πέρατα της Κίνας.

1956 Ιούνιος: Τιμητικός διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης. Εγκαίνια της εκκλησίας του Αγίου Πέτρου στη Villefranche-sur-Mer. Αποχαιρετισμός στη Μιστενγκέ, Διάλογοι της Οξφόρδης, Ποιήματα 1916-1955.

1957 Διακοσμεί την αίθουσα των γάμων του δημαρχείου της Μεντόν. Σεπτέμβριος: Διάλογοι πάνω στην ποίηση στην Έκθεση των Βρυξελλών. Εφτά παραπροσωδίες

προηγούμενες εφτά διαλόγων, Συμπληρωμένα θεατρικά, Η εκκλησία του Αγίου Πέτρου στη Villefranche-sur-Mer.

1958 Γράφει τους Παντρεμένους του Πύργου του Άιφελ. Χειμώνας στο Σεν-Ζακ-Καπ-Φερά. Η ταυρομαχία της Πρωτομαγιάς.

1959 Στις πρόβες της Ανθρώπινης φωνής παθαίνει αιμόπτυση. 6 Φεβρουαρίου: Η ανθρώπινη φωνή, στην Όπερα-Κομίκ. Διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Βλάση των απλών, στο Μιλί Λα Φορέ και μωσαϊκά για το θέατρο αντίκα του Ακρωτηρίου Άιγ. Ο ποιητής και η μούσα τον στο Φεστιβάλ του Σπολέτο. Γύρισμα της Διαθήκης τον Ορφέα. Νοέμβριος: Διακόσμηση της γαλλικής εκκλησίας της Παρθένου στο Λονδίνο. Κριτική ποίηση I, Η γόνδολα των νεκρών.

1960 Εκλέγεται πρίγκιπας των ποιητών. Κριτική ποίηση II.

1961 Η ισπανική εθιμοτυπία του Φοίνικα και Το παιχνίδι σκακιού.

1962 Ο αυτοσχέδιος του Παλέ Ρονανιάλ, το Ρέκβιεμ. Ο ομφάλιος λώρος.

1963 11 Οκτωβρίου: Πεθαίνει στο Μιλί Λα Φορέ. Άννα ντε Νοάιγ ναι και όχι.

ΚΟΚΤΩ-ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΑ

Πρέπει να πιστεύουμε στην τύχη. Πώς αλλιώς θα εξηγήσουμε την επιτυχία αυτών που αντιπαθούμε;

Όποιος κόβει το Γόρδιο δεσμό δεν σημαίνει ότι τον λύνει. Τα παιδιά και οι τρελοί κόβουν το Γόρδιο δεσμό που οι ποιητές αγωνίζονται μια ζωή για να λύσουν. Ο λώρος θα χρησιμεύσει ολόκληρος στους άλλους που οφείλουν να ξανακάνουν ένα δεσμό και ούτω καθεξής. Στα χέρια των τρελών και των παιδιών – θαυμάτων δεν μένουν παρά κομμάτια από το λώρο.

Εντέλει όλα διορθώνονται εκτός από τη δυσκολία του είναι, που δεν θεραπεύεται.

Υπάρχουν έργα που μας αγγίζουν και έργα που μας ξεριζώνουν. Υπάρχουν επίσης έργα που μας εξαναγκάζουν να βγούμε από τον εαυτό μας. Αυτή είναι η χαρά του ταξιδιού.

Οι κριτικοί κρίνουν ένα έργο και δεν ξέρουν ότι κρίνονται απ' αυτό.

Η ανυπακοή μπορεί να θεωρηθεί η μεγαλύτερη πολυτέλεια της νεότητας, και τίποτα δεν είναι χειρότερο από τις εποχές που η νεότητα είναι τόσο ελεύθερη που δεν έχει τίποτα να αμφισβητήσει.

Το να ταξιδέψουμε μακριά δεν προσφέρει τίποτα παραπάνω απ' ότι το ταξίδι από την Αθήνα στη Σπάρτη. Το σώμα μας μοιάζει στέρεο, αλλά τα μόρια που το συνθέτουν είναι χωρισμένα από διαστήματα το ίδιο τεράστια όσο αυτά που μας φαίνονται να χωρίζουν τα άστρα. Το μόνο δυνατό άπειρο είναι μέσα μας. Τα υπόλοιπα δεν είναι παρά κάτι το γραφικό.

Η ανταμοιβή της τέχνης δεν είναι η φήμη ή η επιτυχία, αλλά ο εθισμός. Γι' αυτό τόσο πολλοί κακοί καλλιτέχνες δεν μπορούν να τα παρατήσουν.

Καθώς ο Θεός έπλασε τον άνθρωπο κατ' εικόνα του, όσο πιο πολύ είναι κανένας ο εαυτός του, τόσο περισσότερο προσεγγίζει τον Θεό.

Η Ελλάδα είναι ένα πτώμα που το έχουν καταφάει οι μύθοι της.

Οι Ιταλοί είναι Γάλλοι με καλή διάθεση.

Διατρέχουμε τον κίνδυνο να μας πάρουν σοβαρά, κάτι που είναι η αρχή του τέλους.

Ένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να μιλήσει για την τέχνη του, όπως ένα φυτό δεν είναι σε θέση να μιλήσει για φυτολογία.

Η ποίηση είναι θρησκεία χωρίς την πίστη.

Να καλλιεργήσεις αυτό για το οποίο το κοινό σε επικρίνει. Αυτό είναι πραγματικά ο εαυτός σου.

Η μεγαλύτερη τραγωδία για έναν ποιητή είναι να τον θαυμάζουν επειδή παρανοούν το έργο του.

Κάπου-κάπου πρέπει να κάνουμε κάτι για να ξεκουραζόμαστε από το να μην κάνουμε τίποτα.

Η ιστορία με το πέρασμα του χρόνου διαστρεβλώνεται, ενώ ο μύθος εξελίσσεται στο σημείο που γίνεται πραγματικότητα.

Το να είσαι πρωτότυπος σημαίνει να θέλεις να είσαι όπως οι άλλοι και να μην μπορείς.

Ο κινηματογράφος θα γίνει τέχνη μόνο όταν τα υλικά του γίνουν τόσο φθηνά, όσο το μολύβι και το χαρτί.

Απεχθάνομαι την πρωτοτυπία. Την αποφεύγω όσο μπορώ.

Η ζωή είναι μια οριζόντια πτώση.

Όταν ένα έργο φαίνεται να είναι μπροστά από την εποχή του, στην πραγματικότητα είναι η εποχή του που είναι έχει μείνει πίσω από το έργο.

Πρέπει να χρησιμοποιούμε μια καινούργια ιδέα με μεγάλη προσοχή για να μη δίνουμε την εντύπωση ότι φοράμε ένα καινούριο κουστούμι.

Οι καθρέφτες καλά θα έκαναν να σκέπτονταν προτού επιστρέψουν τα είδωλα.

Τα πιο ωραία φορέματα φοριούνται για να αφαιρούνται.

Η ποίηση είναι αναντικατάστατη. Θα 'θελα να 'ξερα μόνο σε τι.

Μπορούμε να γεννηθούμε γέροι, όπως μπορούμε να πεθάνουμε νέοι.

Ο Cocteau για τον Cocteau

« Εγώ εκθέτω τον εαυτό μου και παραιτούμαι απ' το προνόμιο της ανωνυμίας και της μοναξιάς. Γυρίζω ταινίες για κάποιον μη υπάρχοντα θεατή, και αυτό με βοηθάει να 'μια ελεύθερος ν' αντισταθώ.»

« Για πρώτη φορά διασκεδάζω γράφοντας και νομίζω ότι αυτό είναι το ουσιώδες. Κι εγώ που ορκίζομαι να μην ξαναγράψω! Είναι σαν ένας δρομέας που ορκίζεται ότι δεν θα ξαναϊδρώσει. Το πνεύμα τρέχει και ιδρώνει: είναι τα βιβλία.»

« Η ιδιαίτερη ηθική μου μπορεί να φαίνεται εντελώς ανηθικότητα σ' αυτούς που προσπαθούν να πείσουν τους εαυτούς τους για κάτι που είναι ψέμα ή σ' αυτούς που ζουν στην πλήρη σύγχυση, όπου το ψέμα τους φαίνεται αλήθεια και η αλήθεια μας μοιάζει στα μάτια τους με ψέμα.»

(Ημερολόγιο ενός αγνώστου)

« .. με στοιχειώνει η ιδέα της Ελλάδας ύστερα από μια μακρά νύχτα ύπνου από εκείνες που συντρίβουν τον άνθρωπο και γλυτώνουν μόνο οι ιδέες.»

(Ημερολόγιο ενός αγνώστου)

« Εξορίζοντας τον εαυτό μου, δεν εξορίζω ένα τέρας, αλλά έναν άνθρωπο που η κοινωνία δεν τον αφήνει να ζήσει, αφού θεωρεί λάθος ένα από τα μυστηριώδη παιχνιδίσματα που αισθάνεται το θεϊκό τούτο αριστούργημα που λέγεται άνθρωπος.»

«Οτιδήποτε αξίζει να λέγεται «διαφορετικό» μου αρέσει.»

«Τώρα μένω μόνος, κεραυνοβολημένος από λύπη, όρθιος στη μέση των συντριμμιών ενός εργοστασίου κρυστάλλου.»

Είπαν για τον Cocteau

«Ένας οραματιστής μιας παγκόσμιας γλώσσας της τέχνης.»

« Η Γαλλική επαρχία σεβόταν τον Cocteau σαν θεό. Η πρωτεύουσα – ορισμένοι στην πρωτεύουσα τουλάχιστον - δεν μπορούσε να τον υποφέρει. Ο εκτός Γαλλίας άνθρωποι τον εκτιμούσαν και τον θαύμαζαν ως ένα κοσμικό φαινόμενο, ως ένα ιεροφάντη της κοσμικότητας. Όλοι τους ξεχνούν ότι ήταν ποιητής, ίσως και μεγάλος που του άρεσαν τα χειροκροτήματα. Το πρώτο είναι ένα χάρισμα, το άλλο είναι μια ασθένεια. Τους ποιητές πρέπει να τους κρίνουμε από την ποίηση τους κι από τίποτε άλλο. Οι αρχαίοι Έλληνες κρίνοντας επιπολαίως τα πράγματα έδωσαν την ουσία τους, και αυτό είναι η ελληνικότητα του Cocteau. Οι Έλληνες είναι κλασικοί σ' αυτό το ιδεώδες. Ο Cocteau είναι νεοκλασικός.»

Γιάννης Τσαρούχης

« Ο συγγραφικός πρωτεϊσμός του Cocteau, που εκφράστηκε με την εναλλαγή πολλών τεχνοτροπιών, στηριζόταν προπάντων στη λαμπερότητα του ύφους του, στην ανάπτυξη του ερωτικού πάθους και στον εκλεπτυσμένο «αισθητισμό», για ν' αντικαταστήσει την έλλειψη βαθύτερων ιδεών και αληθινής πρωτοτυπίας.»

Μάριος Πλωρίτης

« Είναι άδικο να τον κατηγορήσει κανείς ότι άγγιξε μόνο ξώφαλτσα τα μεγάλα και σοβαρά προβλήματα. Αντίθετα τα προβλήματα αυτά τα ύψωσε, θα λέγαμε, μέσα σ' ένα μαγικό ντεκόρ, που τα έλουζε ένα ακόμη πιο μαγικό φεγγάρι. Λατρεύω τα κομφετί του, τις σερπαντίνες του, τις γοητευτικές σφίγγες του, σχεδιασμένες λες από ένα καλλιτέχνη της εποχής του μπαρόκ. Αυτή η μαγεία που μας πρόσφερε ήταν και η σοβαρότερη αποστολή του.»

«Ο Κοκτό δοκίμασε όλες τις περιπέτειες και ενσάρκωσε όλες τις αντιθέσεις. Ήταν συγχρόνως μοντέρνος και νεοκλασικός, επαναστατικός και «αντιδραστικός», ήταν πάνω από όλα ποιητής, άνθρωπος του παραδόξου, των ασυμβίβαστων αντιθέσεων και την πολύμορφων επιλογών. Ο «κόσμος» του είναι γεμάτος από πολυάριθμες φιλίες: Πικάσο, Μπρετόν, Ζιντ, Πιαφ, Ζαν Μαρέ, Κοκό Σανέλ, Μοντιλιάνι, Κίςλινγκ, Ντελονέ, Μαν Ρέι, Αντι Γουόρχολ, Ντε Κίρικο, Στραβίνσκι. Η συμμετοχή του σε κοσμικότητες και ορισμένες συναναστροφές του κατά τη διάρκεια της κατοχής σημάδεψαν αρνητικά την εικόνα του. Υπήρξε επίσης μάνατζερ του πυγμάχου Αλ Μπρόουν, ντράμερ σε κοσμικό εστιατόριο, στιχουργός της Μαριάννας Οσβάλντ και της Σούζι Σολιντόρ, θαυμαστής και σκηνοθέτης των θεαμάτων των κλόουν Φρατελίνι, αθεράπευτα νυχτόβιος και αμείλικτος κριτικός θεαμάτων του μιούζικ χολ.

Η εκτεταμένη αυτή δραστηριότητα και η ακραία επιδεκτικότητά του στους κοσμικούς κύκλους, τον έφερε κάποια στιγμή σε ένταση με τον εαυτό του και τον οδήγησε στην ανάγκη να γίνει «αόρατος», να ζήσει προστατευμένος κάτω από τη μάσκα του. Η ανάγκη αυτή έθρεψε μερικά από τα καλύτερα έργα της γραφικής του έμπνευσης, με

μια σειρά από αυτοπροσωπογραφίες όπου η μάσκα σβήνει το πρόσωπο και παραπέμπει σε αναφορές των μύθων της αρχαιότητας, στην Αντιγόνη, τον Ορφέα, τον τυφλό Οιδίποδα.

Δέσμιος του εαυτού του και της ματιάς των άλλων, ο Κοκτό προσπάθησε με όλη του τη δύναμη να δραπετεύσει με τα φτερά της καλλιτεχνικής έμπνευσης, ξεπερνώντας τις ψεύτικες συμπεριφορές που επιβάλλουν κοσμικότητες. Εμεινε πάντα αισιόδοξος για την εποχή του και έδινε μια ιδανική εικόνα των φίλων του, των μοντέλων, των εραστών του. Εφυγαν όμως ο ένας μετά τον άλλο από τη ζωή και ο Κοκτό βρίσκει καταφύγιο στο όπιο, που τον κάνει να ζει τη ζωή του σαν «οριζόντια πτώση». Στα έργα του «Το αίμα του ποιητή» και «Ορφέας» κυριαρχούν εικόνες από ακροβασίες και το πέταγμα πάνω από τον υλικό κόσμο.

Ο Ορφέας συνοδεύει τον Κοκτό σε όλη του τη ζωή. Μέχρι την ταύτιση του καλλιτέχνη με την κίνηση του να γυρίζει πίσω για να ξαναβρεί την ολότητα του έργου του. Αν το κοίταγμα του Ορφέα ήταν μοιραίο για την Ευρυδίκη, για τον Κοκτό αυτή η αέναη παλινδρόμηση της σκέψης είναι ένα παράδοξο κίνητρο που τον κάνει να εξελίσσεται θετικά, μέσα σε πνεύμα ενότητας με όσα τον ενέπνευσαν στην παιδική του ηλικία, στα νιάτα του, στις συναντήσεις του.

Ο Κοκτό ήταν ένας συγγραφέας-ποιητής που εικονογραφούσε συστηματικά με τα σκίτσα του και τα κείμενά του. Το χρώμα δεν ήταν η προτίμησή του. Γι' αυτό η έκθεση είναι σχεδόν ολόκληρη μια εικόνα σε μαύρο άσπρο. Σκίτσα, φωτογραφίες, πορτρέτα, προβολές. «Μένω μαζί σας», έλεγε ο Κοκτό πριν φύγει από τη ζωή. Ο χρόνος έδειξε ότι είχε δίκιο. Πολυάριθμοι καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από τη δημιουργία του. Ο σύντροφός του, Ζαν Μαρέ, που έζησε με την ανάμνησή του, ο Ζαν-Λικ Γκοντάρ που επηρεάστηκε βαθιά σε όλο του το έργο, ο Ντέιβιντ Χόκνεϊ, ο Μαρκίς Ραέτς. Ο Κοκτό βρίσκεται σήμερα στην πρώτη γραμμή της επικαιρότητας, με τη μορφή του να δεσπόζει στην αφίσα του Μπομπούρ.

Ο ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ ΚΑΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Είναι περίεργο πώς καμιά φορά ορισμένοι άνθρωποι ζουν τόσο κοντά με το θάνατο, ώστε σχεδόν να εξοικειώνονται μ' αυτόν και ύστερα να τον περιγράφουν στα έργα τους με ένα θαυμάσιο τρόπο. Ο Κοκτώ γεννήθηκε το 1889 στη Γαλλία και σε ηλικία μόλις 10 χρονών έζησε την αυτοκτονία τού πατέρα του. Ο μικρός Κοκτώ το έσκασε από το θείο που είχε την κηδεμονία του και η αστυνομία τον βρήκε να σεργιανάει στους κακόφημους δρόμους τής Μασσαλίας και τον γύρισε πίσω. Μια αποτυχημένη ερωτική σχέση με την ηθοποιό Καρλιέρ και μια έντονη καλλιτεχνική ζωή παρέα με τον Στραβίνσκι, τον Πικάσο και άλλους, κάνουν το νεαρό ποιητή Κοκτώ να στραφεί προς το θέατρο και τον κινηματογράφο. Πολυτάλαντος ο Κοκτώ, υπογράφει σκηνικά, γράφει επιτυχημένα θεατρικά έργα (“Οι τρομεροί γονείς”, “Τα τρομερά παιδιά”, “Η ανθρώπινη φωνή”, “Η σατανική μηχανή” κ.ά). Σκηνοθετεί ταινίες όπως “Το αίμα τού Ποιητή” το 1930, “Η

ωραία και το τέρας” με τον καλό του φίλο Ζαν Μαραί και φυσικά “Ο Ορφέας”. Ο θάνατος τού αγαπημένου του φίλου, τού συγγραφέα Ραϊμόντ Ραντιγκέ, ρίχνει τον Κοκτώ στην κόλαση τού όπιου, απ’ όπου δε θα συνέλθει σχεδόν ποτέ. Η φήμη του είναι μεγάλη τόσο στη χώρα του όσο και σ’ ολόκληρη την Ευρώπη και συμβάλλει μαζί με τους συμπατριώτες του, Καμύ και Σαρτρ στην εξάπλωση τού σύγχρονου γαλλικού θεάτρου. Ο θάνατος έρχεται να τον συναντήσει το 1963, όταν παθαίνει καρδιακή προσβολή την ώρα που ακούει ένα πρωί, το θάνατο τής φίλης του Έντιθ Πιαφ.

Αντώνης Παπαδόπουλος

‘Όταν ο Ζαν Κοκτώ ζήλεψε τον Βερν

Πραγματοποίησε τον δικό του γύρο του κόσμου, το 1936

Της Ολγας Σελλα

Οι δημοφιλέστεροι ταξιδιώτες όλων των εποχών είναι, αναμφισβήτητα, ο Φιλέας Φογκ, ο φλεγματικός Εγγλέζος τζέντλεμαν και ο Γάλλος υπηρέτης του, Πασπαρτού, που θέλησαν να αποδείξουν ότι η γη μικραίνει με τα καινούργια μέσα μεταφοράς. «Ο γύρος του κόσμου σε 80 ημέρες» γράφτηκε από τον Ιούλιο Βερν το 1873 και από τότε ξεσηκώνει τη φαντασία, τη διάθεση για τυχοδιωκτισμό και την επιθυμία για το παράτολμο σε όλες τις γενιές αναγνωστών που ακολουθούν πάντα τους δύο ήρωες στο γνωστότατο ταξίδι τους.

Ο Γάλλος συγγραφέας Ζαν Κοκτώ, το 1936 σκέφτηκε να ακολουθήσει τα ίχνη των ηρώων του Ιουλίου Βερν, να γιορτάσει τα 100 χρόνια από τη γέννησή του και να περιπλανηθεί για ογδόντα ημέρες. «Για ογδόντα ημέρες! Νομίζαμε ότι η τρελή κούρσα του 1876 θα ήταν, το 1936, ένας αργός περίπατος και άραγμα σε κάθε λιμάνι». Και το επιχειρεί. Στις 28 Μαρτίου του 1936 ξεκινάει από τη Ρώμη αυτή τη νέα περικύκλωση της Γης, με σκοπό να επιστρέψει στις 17 Ιουνίου, έχοντας κάνει πραγματικότητα ένα παραμύθι! Η εφημερίδα Paris-Soir θα δημοσίευε τις ανταποκρίσεις του. «Η εφημερίδα μελέτησε το σχέδιο και κατάλαβε ότι αυτές οι περιώνυμες ογδόντα ημέρες ήταν προφητικές, ένα όνειρο του Ιουλίου Βερν που έγινε πραγματικότητα, όπως και οι φωνόγραφοί του, τα αεροπλάνα του, τα υποβρύχιά του, τα σκάφανδρά του».

Όπως όλοι οι ταξιδιώτες, και ο Ζαν Κοκτώ, σ’ αυτή τη διαδρομή αναζητάει όχι μόνο τις νέες εμπειρίες στους άγνωστους τόπους, αλλά και τον εαυτό του. Αυτές τις νέες συναντήσεις, τις νέες εικόνες και διαπιστώσεις καταγράφει ο Γάλλος συγγραφέας στο βιβλίο που έχει ακριβώς τον ίδιο τίτλο μ’ αυτόν του Ιουλίου Βερν: «Ο γύρος του κόσμου σε 80 ημέρες - Το πρώτο μου ταξίδι» που θα κυκλοφορήσει τις επόμενες μέρες (εκδόσεις «Κέδρος», μετάφραση Φωτεινή Παπαρήγα). Η «Κ» προδημοσιεύει εικόνες από τους πολλούς σταθμούς αυτής της διαδρομής. Αυτός ο γύρος δεν είναι σε καμία περίπτωση παραμύθι. Χαρακτηρίζεται από τη διεισδυτικότητα, την παρατηρητικότητα και την ευαισθησία του συγγραφέα του, για όσα αποτυπώνονται στις πόλεις του κόσμου, το 1936.

Ρώμη, 29 Μαρτίου

«Η Ρώμη τη νύχτα. Μια πόλη νεκρή. Μια πόλη όπου η μοναδική κραυγή που επιτρέπουν οι προσόψεις και τα τείχη της, η ίδια πάντα με κάποιες μικροπαραλλαγές, θα είναι ο Ντούτσε: το πρόσωπό του προφίλ ή ανφάς, φορώντας κάσκα ή σκούφο με λοφίο, φιλικό ή απειλητικό. Μια πόλη τυφλή, κουφή, με κομμένη γλώσσα, που εκφράζεται μόνο με τους λυρικούς μορφασμούς του Μουσολίνι».

Αθήνα, 31 Μαρτίου

«Αυτή η Ακρόπολη που κρύβεται μάς κάνει να σκεφτόμαστε μόνο την αποβίβασή μας, η οποία πραγματοποιείται σε μια αποβάθρα με μαγαζιά, βρώμικες βιτρίνες, πληθώρα επιγραφών και εμπόρους που σε καλούν τραβώντας σε από το μανίκι. Η Ελλάδα δεν πρέπει να έχει αλλάξει και πολύ ανά τους αιώνες, θα έπαιρνα όρκο! Ορίστε μια αφίσα για λουτρά που το αποδεικνύει. Φτιαγμένη στο πόδι και απίστευτα αφελής, διακρίνει κανείς το μοτίβο ενός αμφορέα και τα πανιά μέσα στις φωτογραφίες που φουσκώνουν στον αέρα είναι ζωγραφισμένα όπως στις τοιχογραφίες». (...) «Ξαφνικά, τα μάτια μου γουρλώνουν. Τι είναι αυτό που βλέπω; Στο πλαίσιο που σχηματίζει το γυναικείο σώμα βλέπω ένα μικρό σπασμένο κλουβί, πολύ μακρουλό και χαμηλό, σαν εκείνα που φτιάχνουν από χόρτο τα παιδιά για να αιχμαλωτίζουν τις ακρίδες. Κρέμεται στον αέρα, γύρω του κενό. Απίστευτο! Η καρδιά μου αρχίζει να χτυπά. Αυτό το μικρό κλουβί... είναι δυνατόν να είναι...; Μα ναι, είναι ο Παρθενώνας!».

Αλεξάνδρεια, 2 Απριλίου

«Ευτυχώς, η παλιά πόλη υπάρχει ακόμη. Και οι λούστροι και οι γυναίκες με το μαύρο πέπλο τους που στέκεται στη μύτη με μια χρυσή κουβαρίστρα. Και αυτοί οι νεαροί που σουλατσάρουν και κρατιούνται από το δάκτυλο. Ο καθένας από αυτούς θα μπορούσε κάλλιστα να κάνει μάθημα στις κομπές δεσποινίδες ενός χορού με την ευγένεια της κίνησής του, το πέσιμο του σχιστού φορέματός του, τη γραμμή των ώμων του, τον αστερισμό του στόματός του και των ματιών του».

Κάιρο, 4 Απριλίου

«Το Κάιρο είναι μια πόλη θανάτου. Με το που πατάς το πόδι σου εκεί, αμέσως καταλαβαίνεις ότι ο θάνατος είναι η βαριά βιομηχανία της Αιγύπτου, ότι η Αίγυπτος είναι μια νεκρόπολη και ότι η ενασχόληση με τους τάφους είναι το κυρίαρχο θέμα στη ζωή των Αιγυπτίων. Ο ύπνος των οδοκαθαριστών μοιάζει με θάνατο. Μια σκόνη που κολλάει και που μυρίζει ψοφίμι τούς καλύπτει σαν γκρι τραγιάσκα».

Βομβάη, 17 Απριλίου

«Ο φτωχός Ινδός ζητιανεύει λιγότερο απ' ό,τι ο φτωχός Αιγύπτιος. Ζητιανεύει με λιγότερη κατωτερότητα. Το στυλ του είναι πιο υποκριτικό και πιο επικίνδυνο. Όλα αυτά τα βλέμματα μπορούν να σε καταραστούν, να σε υπνωτίσουν και να σε οδηγήσουν εκεί που θέλουν. Έχουν την ικανότητα της ύπνωσης. Κανείς δεν σε κοιτά· κι όμως σε βλέπουν. (...) Οι γυναίκες της Βομβάης είναι υποζύγια. Εκτός απ' αυτές που συναντάς, με διαμάντια καρφωμένα στα ρουθούνια, τυλιγμένες μ' ένα πέπλο του οποίου η χρυσή λωρίδα τις χωρίζει λοξά από πάνω μέχρι κάτω, σαν τις βασίλισσες στα χαρτιά».

Σιγκαπούρη, 29 Απριλίου

«Η Σιγκαπούρη είναι μια ζούγκλα εκπαιδευμένη, εξημερωμένη. Η τρομακτική αυτή δύναμη της ζούγκλας είναι έκδηλη παντού, στο γρασίδι, στα πάρκα, στις καλλιέργειες, στα χωράφια με τις ορχιδέες. Είναι το πιο “υγιεινό” λιμάνι της Ασίας».

Το Σαν Φρανσίσκο, τη νύχτα

«Το Σαν Φρανσίσκο τη νύχτα είναι η πιο όμορφη πόλη του κόσμου. Μια νεαρή Αμερικανίδα μάς πηγαίνει με το αυτοκίνητό της, ένα Φορντ. Δε με εκπλήσσει πλέον που τα αμερικανικά αυτοκίνητα σκαρφαλώνουν τις ανηφοριές της Γαλλίας. Το Σαν Φρανσίσκο είναι ένα τρενάκι του τρόμου. Δρόμοι φαρδιοί, δυναμικοί, απότομοι. Και από την άλλη μεριά γέρνουν με δύναμη σαν νεροτσουλήθρες. Η καρδιά σταματά, χτυπά, ενθουσιάζεται».

Η κοπριά της Νέας Υόρκης

«Μου αρέσει η κοπριά των πόλεων. Οι λόφοι κοπριάς στο Παρίσι έλκουν έναν Πικάσο, έναν Στραβίνσκι και όλους αυτούς που ξέρουν ότι τα λουλούδια της τέχνης δεν φυτρώνουν μέσα στο νίκελ και στο κρύσταλλο. Αναζητώ την κοπριά της Νέας Υόρκης και γρήγορα θα τη βρω, αυτή τη χρυσή κοπριά χωρίς την οποία οι sky-scrapers δεν θα ανέβαζαν μέχρι τον ήλιο το γκαζόν και τις ομπρέλες των ταρατσών. Μια πόλη καθαρή είναι κρεμασμένη στον αέρα, από κάτω ένας υπόνομος, σκουπιδοτενεκές και αηδιαστικά υπόγεια θρέφουν αυτήν τη γεωμετρική γοητεία και τη σώζουν από τον θάνατο».

«Ο Ζαν Κοκτώ λέει...» Αποσπάσματα από συνεντεύξεις

Τα αποσπάσματα που ακολουθούν προέρχονται από δύο συνεντεύξεις του Ζαν Κοκτώ. Η πρώτη (1948) είναι αδημοσίευτη και περιλαμβάνεται στο προσωπικό αρχείο του ποιητή. Η δεύτερη δημοσιεύτηκε στις 3 Ιουλίου 1958 στο περιοδικό L'Express με ένα προλογικό σημείωμα του Ζαν-Πωλ Σαρτρ. Και οι δύο περιλαμβάνονται στο σύνολο τους στο βιβλίο του καθηγητή Ζαν Τουζό Jean Cocteau, qui etes-vous? (Παρίσι, La Manufacture, 1989). Η μετάφραση είναι της Βασιλικής Μίχου, πτυχιούχου Γαλλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Σορβόνης.

Ποιο νομίζετε ότι θα είναι το μέλλον της λογοτεχνίας μέσα στην κρίση που περνάει η δυτική κουλτούρα;

Δεν καταλαβαίνω τι εννοείτε με την ερώτηση.

Μα αλίμονο, δεν διαπιστώνετε ότι η πορεία της λογοτεχνίας έχει υποστεί μια παρέκκλιση;

Δεν υπάρχει μια πορεία, υπάρχουν μόνο άτομα. Άτομα και μιμητές, οι σχολές είναι μια παγίδα, είναι μια αρρώστια που μεταδίδεται από έναν άνθρωπο. Υπάρχει ο Μπωντλαίρ και όχι ο συμβολισμός, υπάρχουν ο Πικάσο και ο Μπρακ, και όχι ο κυβισμός. Όλος ο κόσμος τούς μιμείται, αλλά αυτό είναι άλλο θέμα. [...]

Πώς αντιλαμβάνεστε την τέχνη;

Η τέχνη είναι ό,τι μπορεί να εκφράσει ένα πράγμα που φέρουμε μέσα μας και μπορεί να εξωτερικευτεί. Δεν βλέπω γιατί θα 'πρεπε να είμαι καταδικασμένος να γράφω μ' έναν κοντυλοφόρο. Αυτή τη στιγμή κάνω μια ταπισερί για τους Γκομπλέν και εξυπακούεται ότι πρέπει να κάνεις ένα πράγμα τη φορά. Ο Πικάσο κάνει πια μόνο κεραμικά και τίποτε άλλο.

Τώρα θα σας πω γιατί δεν απάντησα ευθέως στην ερώτησή σας. Πιστεύω ότι ένας άνθρωπος, ένας ποιητής που θα 'σκυβε πάνω απ' αυτά τα προβλήματα, θα 'ταν σαν ένα φυτό που θα διάβαζε ένα εγχειρίδιο ανθοκομίας. Το εκπληκτικό σ' ένα φυτό είναι ότι ποτέ δεν έχει τους σκοπούς που του αποδίδουμε. Δεν υπάρχει για να πει μια κυρία καθισμένη στο σαλόνι της ότι είναι ωραίο, ότι το τριαντάφυλλο είναι ωραίο. Ο άνθρωπος του προσθέτει την έννοια της ομορφιάς. Η τέχνη έχει μια έννοια ανεξάρτητα απ' αυτή που της προσδίδουμε, η ομορφιά έχει από μόνη της μια άγνωστη ορμή. Όταν επιλέγουμε ηθοποιούς-βεντέτες για να προσελκύσουμε το κοινό, είναι σαν να προσθέτουμε χρώματα σ' ένα λουλούδι για να προσελκύσουμε το έντομο, μονίμως λέμε ψέματα, είναι μια απάτη, μια εξαπάτηση των φυτών.

Εδώ βρίσκεται ένας συνδυασμός της τέχνης, για την τέχνη καθαυτή και για κάτι ακόμα που αγνοούμε.

Ναι, κάτι που δεν γνωρίζουμε, είναι το μυστήριο των σκοπών του φυτού. Παίρνουμε το σπόρο και τον φυτεύουμε, η ομορφιά επωφελείται του καλλιτέχνη για να διαιωνιστεί. [...]

Πώς αντιλαμβάνεστε το ρόλο της Γαλλίας σήμερα;

Η αταξία έσωξε ανέκαθεν τη Γαλλία. Η μεγάλη γαλλική παράδοση είναι η αναρχία. Είναι αυτό που εμπόδισε το κράτος να ισοπεδωθεί και αυτό που επέτρεψε στο απροσδόκητο να γεννηθεί. Είναι δύσκολο να κατανοηθεί από τους έξω αυτή η αταξία, και τυχάνει να κατηγορούν την Γαλλία και να την υποτιμούν γι' αυτό που είναι ό,τι καλύτερο έχει. Η Γαλλία ήταν, είναι και θα είναι ένα παραλίμνιο χωριό. Τόσο την

εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ' όσο και του Ναπολέοντα και της Τρίτης Δημοκρατίας. Και αυτό συμπεριλαμβάνει διαφωνίες, συζητήσεις στο καφενείο, ζήλιες... Η Γαλλία διάλεξε ως σύμβολο της τον πετεινό, είναι ένα ζώο αυλής, δεν μπορούμε να ανταγωνιστούμε βιομηχανικά κράτη, η λογοτεχνική της ακόμα παραγωγή είναι χειρωνακτική, η χώρα είναι όμορφη στο μέτρο που αυτή η ομορφιά δεν συνειδητοποιείται. [1948]

Δεν δείχνετε ν' αγαπάτε την ταχύτητα.

Η εποχή μας έχει τη συνήθεια να συγχέει την ταχύτητα με τη βιασύνη. Επωφελούμαι για να σας πω τη σημασία που αποδίδω στο λεξιλόγιο σε μια εποχή που χάνει τον ειρμό των ιδεών της, γεγονός που προκαλεί καμιά φορά σοβαρή σύγχυση στη σκέψη. Μια λέξη χρησιμοποιημένη στη θέση μιας άλλης, και να που ξεκινά μια σειρά παρανοήσεων. Έχω συχνά μιλήσει γι' αυτή την ακατανόητη βιασύνη των νέων, που το περπάτημα τους αποθαρρύνει γιατί αμέτρητα αυτοκίνητα τους περιφρονούν, τους λερώνουν με λάσπη, τους τυφλώνουν με αυθάδη φώτα. Αυτό το μοναχικό βάδισμα στην άκρη του δρόμου τους σπρώχνει προς την παντομίμα του οτοστόπ και τους επιβιβάζει σ' αυτοκίνητα και σε ταχύτητες που δεν είναι δικές τους. Φαντάζονται ότι κερδίζουν χρόνο και τον χάνουν με τα ξένα προς τους ρυθμούς τους μέσα που χρησιμοποιούν. [...]

Συνοψίζοντας, το θέμα σας είναι σχεδόν πάντα αυτό της μοναξιάς των ατόμων και μιας αδυναμίας να ενταχθούν στη μάζα. Δεν φοβάστε ότι θα σας κατηγορήσουν για μοναχικό καβαλάρη;

Όχι, γιατί με το να μη συμμετέχουμε στη μαζικοποίηση όπου οδεύει ο κόσμος, με το να διαφοροποιούμαστε, να προσκολλώμαστε όσο το περισσότερο δυνατό στον εαυτό μας, ενδέχεται, σύμφωνα με τα λόγια του Γκαίτε, να προσεγγίσουμε ένα μεγάλο αριθμό αδελφικών ψυχών, να συμφωνήσουμε μ' αυτές τις μοναξιές που δημιουργούν ένα έρημο νησί διασκορπισμένο σ' όλα τα σημεία της υφελίου. Δεν πιστεύω στο λαϊκό θέατρο και εκτίμηση μου είναι ότι προσβάλλεις το λαό αν νομίζεις ότι ζητά έργα πολύ άπλά και παιδιάστικα. Όπως τα παιδιά, ο λαός έχει μια εκπληκτική ικανότητα να μαντεύει τις πνευματικές αξίες, και επειδή δεν προσπαθεί να καταλάβει, να χαθεί μέσα στον ορθολογισμό που ψάχνει να εξηγήσει τα πάντα και καταστρέφει το μυστήριο, προσγειώνεται ενστικτωδώς στα δύο του πόδια μέσα στο άπειρο, στο κέντρο του στόχου όπου ο διανοητισμός εμποδίζει να φτάσουν αυτούς που φαντάζονται ότι είναι ανίκανοι να διαπράξουν στο εξής το παραμικρό λάθος. Μεταξύ

μας, το αλάθητο των διανοούμενων με διασκεδάζει, μια που αυτή η διαύγεια πνεύματος τους κρύβει την καινούργια ομορφιά που πάντα βρίσκει τον τρόπο να γίνει αόρατη στο υπερβολικά σίγουρο μάτι τους.

Χρησιμοποιείτε πάντα τον όρο «διανοούμενος» με μια αρνητική έννοια.

Οι διανοούμενοι ρίχνονται σαν κυνηγετικά σκυλιά στα ίχνη των ποιητών και χτυπούν βίαια τον κώδωνα πίσω από τους συγγραφείς που συνθέτουν χωρίς να γράφουν, που υπακούουν στις προσταγές ενός εσωτερικού εγώ, νυχτερινού, ενός αγνώστου που τους κατοικεί και δεν τον γνωρίζουν. Αυτός ο άγνωστος κρύβεται μέσα τους, προσπαθεί να τους εκθέσει στη θέση του, να τους μεταμφιέσει όπως ο Δον Ζουάν μεταμφιέζει τον Λεπορέλο με τα ρούχα του ώστε να δεχτεί αυτός τα χτυπήματα.

Το εγώ που βλέπετε, αυτό που η παριζιάνικη δημοσιογραφία παρουσιάζει σαν μαριονέτα και που δεν θα 'θελα να γνωρίσω, σώζει το πραγματικό μου εγώ από τη δημόσια πυρά και συνεργάζεται μ' αυτή την επιστήμη που ο Σαλβαντόρ Νταλί ονομάζει «φοινικολογία», επιστήμη που συνίσταται στο να πεθαίνεις για να ξαναγεννηθείς, επιστήμη της οποίας ο ποιητής του Αίματος ενός ποιητή και της ταινίας μου Ορφέας αποτελούν το τυπικό παράδειγμα. Ο ποιητής είναι ικανός να κάνει πράξη αυτή την επιστήμη. [...]

Μπορείτε να μου δώσετε τον ορισμό αυτού του διανοητισμού που τόσο βάλλετε απ' όλες τις μεριές;

Ναι, θα σας έλεγα ότι ο διανοητισμός μετουσιώνει τη βλακεία. Σέβομαι μονάχα τους καλλιτέχνες που δρουν πριν σκεφτούν ή, συμφωνά με την έκφραση του Πικάσο, αυτούς που πρώτα βρίσκουν και μετά ψάχνουν. Η υπερβολική σκέψη και έρευνα παραλύει το χέρι και την ψυχή. Η ατυχία μου είναι να 'χω λάβει από μια νεράίδα ένα είδος χαζομάρας που μιμείται τη διάνοια λαμβάνοντας τις γκάφες μου ως μακιαβελισμό, και από έναν αόρατο πονηρό θεό να 'χω το αντίθετο του δαχτυλιδιού που έκανε τον Γύγη αόρατο: ένα δαχτυλίδι που σε κάνει ορατό. Εξαιτίας αυτού του δαχτυλιδιού είμαι ένα παράδοξο, ένας διάσημος άγνωστος, ένας γενναίος άνθρωπος καλυμμένος από μύθους. Τ' όνομα μου τρέχει πιο γρήγορα από το έργο μου. Ό,τι συμβαίνει σχεδόν πάντα σ' αυτή την εποχή του ραδιοφώνου και των περιοδικών. Όταν το έργο καταφέρει ν' ανταμώσει τη φήμη, η ομορφιά που έτρεχε μανιωδώς παύει ν' ασχημαίνει και γίνεται αιωνίως όμορφη, όσο δηλαδή διαρκέσει η ζωή του μικρού φτωχού μας πλανήτη. [...]

Λατρεύετε τη φιλία.

Έχω συχνά επαναλάβει ότι είμαι πιο έμπειρος στη φιλία απ' ό,τι στον έρωτα, αυτό είναι που παραπλανεί έναν κόσμο απρόσεκτο και τον κάνει να μου προσδίδει φανταστικές περιπέτειες, ένα από τα σπάνια βέλη που οι άνθρωποι δεν θέλουν να τους επιστρέψουν. Η φιλία έχει παίξει σημαντικό ρόλο στη ζωή μου, και δυστυχώς η καρδιά μου στρεφόταν, σε γενικές γραμμές, προς άτομα που η δύναμη τους τα καταβρόχθιζε και τα κατανάλωνε υπερβολικά γρήγορα. Να γιατί ο δρόμος μου είναι σπαρμένος με πένθη.

Μιλήστε μου για τις τιμές. Δεν είστε μέλος δέκα ακαδημιών και επίτιμος διδάκτωρ στην Οξφόρδη;

Υπάρχει ένας ιδιότυπος ξυλοδαρμός, αυτός των τιμών. Σας πέφτουν ξαφνικά στο κεφάλι. Η Ακαδημία άνοιξε τις πύλες της σ' έναν παλιάνθρωπο «ικανό για όλα», όπως λένε οι οικογένειες. Ένα είδος που ποτέ μέχρι τότε δεν είχε αφήσει να εισχωρήσει στους κόλπους της. Σήμερα τα άρθρα του Σαιν-Μπεβ μοιάζουν μ' αυτά μιας επαρχιακής εφημερίδας. Το 1956 η Ακαδημία επέδειξε μια κομπόση που άλλοτε αγνοούσε, καθώς τα μέλη της δεν φαντάζονταν ότι, όταν ο Μπωντλαίρ έβαζε υποψηφιότητα για ακαδημαϊκός, έκανε πλάκα. Βασιλική Ακαδημία του Βελγίου, Γαλλική Ακαδημία. Οι άλλες τιμές ακολουθούν κατά σειρά, και αν σας ομολογούσα ότι είμαι ένας παράξενος Αμερικανός ακαδημαϊκός και όχι λιγότερο παράξενος επίτιμος διδάκτωρ στην Οξφόρδη, μια που δεν μιλώ την αγγλική γλώσσα, τι θα λέγατε;

Όταν χρησιμοποιείτε τις λέξεις «δεξιά» και «αριστερά», έχετε μια ποδική άποψη;

Αν με κατηγορήσουν ότι υπερασπίζομαι μια οποιαδήποτε πολιτική θέση, είναι πολύ αστείο, μια που 'χω μόνο μια, αυτή της φιλίας, και μου συμβαίνει κάποια ορμή φιλίας να με ωθεί να πάρω μια θέση που δεν σημαίνει στη σκέψη μου τίποτε άλλο πέρα απ' ό,τι ήδη σήμαινε στην καρδιά μου. Ο αλάνθαστος μηχανισμός μου είναι αυτός του καλού και με εκθέτει μονάχα στην ειρωνεία των ηλιθίων. [...]

Εκτιμώ ότι ο συγγραφέας που πολιτικοποιείται δεν αποκομίζει παρά μόνο κάποιο όφελος, να υποστηρίζεται από το κόμμα του. Το δικό μου κόμμα είναι να 'μαι μόνος μου. Η δικιά μου πολιτικοποίηση είναι να επενδύω σε μια πλήρη ανασφάλεια, ο ποιητής πρέπει να αφήνεται στο έλεος του έργου του. [...]

Στην πολιτική των γραμμάτων, η δεξιά και η αριστερά είχαν μια συγκεκριμένη σημασία την ηρωική εποχή του Μονπαρνάζ, γιατί οι πρωτοπόροι αντιτίθενταν στην ανοστιά προβάλλοντας τη λαμπρότητα. Μόνο που σύντομα χρειάστηκε ν' αλλάξουμε το όπλο μας, να αντιταχθούμε σ' αυτή τη λαμπρότητα που, αν θέλετε, γινόταν ένας νέος κομφορμισμός, μια δεξιά της αριστεράς. Ο Ραϋμόν Ραντιγκέ δημιουργήθηκε μέσ' από τα βιβλία μας. Υπήρξαμε οι κλασικοί του στο σχολείο και, όντας αυτοί,

ήμασταν βαρετοί. Στα δεκατέσσερα του χρόνια μ' έμαθε ν' αντιτάσσομαι στον ίδιο μου τον εαυτό, μου έδειξε πώς να ισιώσω μια κλίση μου προς ένα μοντερνισμό που δεν είχε καμιά σχέση με τη φρεσκάδα των νέων πνευμάτων. Την εποχή του κινήματος του ντανταϊσμού δήλωνε την αναρχία της γλώσσας: Δεν πρέπει να αντιταχούμε στις συνήθειες και τα κεκτημένα, αλλά στους πρωτοπόρους και τα νέα πράγματα που τείνουν να γίνουν καθεστηκυία τάξη. [...]

Μιλήστε μου λίγο για το παρεκκλήσι σας.

Αρχικά τοιχογράφησα αυτή την εκκλησία σαν φόρο τιμής στις νεανικές μου αναμνήσεις, στο διάσημο ξενοδοχείο «Welcome» όπου ζήσαμε με τους καλλιτέχνες που δρομολόγησαν αυτό τον μη πραγματικό ρεαλισμό, πραγματικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της εποχής μας. Το παρεκκλήσι χρησιμοποιούνταν από τους ψαράδες ως αποθήκη για τα δίχτυα τους. Μου πήρε τριάντα χρόνια για να ανακαλύψω ότι αυτή η αποκοιμισμένη κάτω από τη σκόνη γηραιά στέγη ήταν μια νέα Ρωμαία πριγκίπισσα που θα 'πρεπε να ξυπνήσω, να στολίσω, να ντύσω. Διακόσμησα ακόμα αυτό το παρεκκλήσι από αγάπη στο προσκύνημα και τη θλίψη που νιώθω βλέποντας τη χάρη του προσκυνήματος να χάνεται προς όφελος της αναπαραγωγής, άλλοτε ο Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ περπατούσε χιλιόμετρα για ν' ακούσει γαλλική μουσική στο Ανόβερο. Ο Γκαίτε περπατούσε από τη Βαϊμάρη ως τη Ρώμη για να δει κάποια αγάλματα. Κι εγώ ο ίδιος αποφάσισα το ταξίδι στην Ολλανδία για να χαιρετίσω τη Νεκρή κοπέλα με μπλε σκούφο του Βερμέερ.

Τώρα οι φωνές μας ακούγονται μια εβδομάδα αφού βγουν από το στόμα μας. Τα έργα τέχνης αναπαράγονται έγχρωμα και διαδίδονται με τις κάρτες. Όλα είναι μια ηχώ. Όλα από μια συμμορία. Όλα κατά κάποιον τρόπο είναι ένα ψέμα. Η εποχή μας δεν ψεύδεται μόνο, της έχουν πει και ψέματα, να τι μ' ενοχλεί και ποιος είναι ο λόγος που θέλησα να κάνω ένα έργο που πρέπει να το δεις επιτόπου και του οποίου οι φωτογραφίες δεν δίνουν την παραμικρή ιδέα. Συμβαίνει συχνά ν' ακούω επισκέπτες να ζητούν συγγνώμη που κατηγόρησαν το παρεκκλήσι μου πριν τους συγκινήσει, έχοντας εξαπατηθεί από τα περιοδικά και την τηλεόραση.

Όπως ο Μαλρώ, δεν αμφισβητώ ότι οι φωτισμοί της εποχής μας ξέρουν πώς να παρουσιάσουν θαυμαστά πράγματα από μια απρόσμενη γωνία δίνοντας τους μια δεύτερη νεότητα. Είναι εξίσου αλήθεια ότι ένα σπάνιο αντικείμενο απαιτεί μια προσπάθεια, και κανείς δεν μπορεί να φανταστεί, για παράδειγμα, αν δεν τον έχει δει, τον Ηνίοχο των Δελφών, τα από σμάλτο μάτια του ορθάνοιχτα, να διασχίζει τους αιώνες σαν υπνοβάτης που περπατά ακίνητος μέσα στην περίεργη αίθουσα της κλινικής του μουσείου των Δελφών. Ένα αριστούργημα φέρει μέσα του μια προσωπικότητα ικανή να μεταμορφωθεί ανάλογα με τις περιστάσεις, κι έχω δει διάσημους πίνακες να φαίνονται διαφορετικοί στο Ρότερνταμ, στο Λονδίνο ή στο Παρίσι.

Απ' όλες τις ποικίλες δραστηριότητες σας, των οποίων ο Φραινιώ τόσο καλά εξήγησε την ενότητα, ποια είναι αυτή που προτιμάτε;

Η ποίηση, το ποίημα. Είναι βεβαίως αξιοθαύμαστο ν' αλλάξεις και να γίνεσαι τοίχος, να κάνεις να μιλούν οι τοίχοι και ποτέ να μη νιώσεις την παραμικρή σκιά κούρασης να σκαρφαλώνει τις σκάλες και τις σκαλωσιές σου. Είναι βεβαίως θαυμάσιο να προβάλλεσαι έξω από τον εαυτό σου, διαμέσου μιας διεθνούς διαλέκτου που διαπερνά αυτό το άλλο τείχος των γλωσσών. Αλλά το ποίημα είναι το μόνο μέσο που επιτρέπει στη νύχτα μας να φανεί την ημέρα και να εκτεθεί χωρίς ντροπή.

Η ποίηση, έλεγα, είναι μια επιδειξιμανία που ασκείται μπροστά σε τυφλούς. Είναι αλήθεια. Υποταγμένη σε αυστηρούς κανόνες, σε άλγεβρες, μαθηματικά, των οποίων τα ψηφία πληθαίνουν, η ποίηση είναι κατά κάποιον τρόπο η βασίλισσα της μοναξιάς και θα μπορούσε να φέρει στο οικόσημό της τη φράση μου: «Γνωρίζω ότι η ποίηση είναι απαραίτητη, αλλά αγνώω σε τι».

Η αγάπη σας για την κοινωνικότητα δεν κάμπτεται κάποτε απ' αυτή τη μοναξιά;

Κάποιες στιγμές θλίβομαι, αλλά αρνούμαι να αφεθώ να παραπλανηθώ απ' αυτή την παγίδα στην οποία η σύγχρονη ζωή προσπαθεί με μανία να μας ρίξει. Για μεγάλο χρονικό διάστημα πίστευα (έως τα είκοσι μου) ότι οι μούσες ήταν αξιαγάπητες. Δεν άργησα να καταλάβω ότι αυτές οι κυρίες δεν ήταν βολικές και ότι βασάνιζαν αυτούς που επέλεγαν και αγαπούσαν. Είναι η θεωρία μου για την αποτυχία ή στο κάτω-κάτω ό,τι μοιάζει να 'ναι αποτυχημένο στα μάτια της πλειοψηφίας που υπερηφανεύεται ότι κατέχει τα προνόμια της μειοψηφίας (νεόφερτη άποψη). «Τι άλλο θα μπορούσα να επιθυμώ;» αναρωτιέται ο Μέγας Αλέξανδρος. Αυτή η πλειοψηφία θα του απαντούσε: ένα χρυσό ρολόι, ένα ακριβό στυλό, μια Κάντιλακ.

Φοβάστε το θάνατο;

Χάνουμε τα μαλλιά μας, τα δόντια μας, τους φίλους μας, την οικογένεια μας. Είναι λυπηρό, αλλά ο θάνατος μοιάζει δευτερεύων αν δεν είναι το αποτέλεσμα ενός μακροχρόνιου πόνου ή μιας αργής, χρόνιας αρρώστιας. Για πολύ καιρό πριν γεννηθώ υπήρξα νεκρός. Έχω λοιπόν από καιρό συνηθίσει το θάνατο, κι αν πρέπει να παρουσιαστώ μπροστά σε κάποιο δικαστήριο, υποθέτω ότι θα 'ταν γελοίο να το συγκρίνω με κάποιο από τα δικά μας. Ένας θεός δεν κρίνει τις πράξεις μας, τις ζυγίζει, και ο μόνος σκοπός μου σ' αυτό τον κόσμο είναι να υπολογίζω καλά και να ζυγίζω σωστά. [...]

Μια τελευταία λέξη: τι πιστεύετε για τα ταξίδια στο διάστημα;

Το να ταξιδεύουμε μακριά δεν προσφέρει τίποτα παραπάνω απ' ό,τι το ταξίδι από την Αθήνα στη Σπάρτη. Το σώμα μας μοιάζει στέρεο, αλλά τα μόρια που το συνθέτουν είναι χωρισμένα από διαστήματα το ίδιο τεράστια όσο αυτά που μας φαίνονται να χωρίζουν τα άστρα. Το μόνο δυνατό άπειρο είναι μέσα μας. Τα υπόλοιπα δεν είναι παρά κάτι το γραφικό. [1958]

JEAN COCTEAU

The Art of Fiction No.32 1 (1964)
Συνέντευξη στον William Fifield

Η ζωντάνια του πνεύματος του Κοκτό, έγινε η αιτία να ζει σ' ένα κόσμο γρήγορων εναλλασσόμενων σκηνών, όπως τρέχει ένα φιλμ σε γρήγορη κίνηση. Πιστεύει, πως ένα διαφορετικό χρονικό στάδιο μπορεί να είναι πιθανή πραγματικότητα: διαφορετικοί άνθρωποι που, φαινομενικά, βρίσκονται στον ίδιο χώρο, στην πραγματικότητα ζουν με διαφορετικές ταχύτητες. Στην περίπτωση του, δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι η ταχύτητα της ευφυΐας του συνέβαλλε στην πολυπλοκότητα, στην αντιπαράθεση, στον πολλαπλασιασμό και στη σύνθεση της εμπειρίας με την εξωτερική εικόνα, χαρακτηριστικά που αναγνωρίζουμε στην συμπεριφορά του, όπως επίσης και το συχνό χαρακτηρισμό του ως σχετικά επιπόλαιο ή «ελαφρό».

« Αυτός που βλέπει μακρύτερα, προσφέρει λιγότερα απ' όσα βλέπει, ωστόσο και αυτά είναι πολλά.»

Συναντηθήκαμε για πρώτη φορά στα γυρίσματα της «Διαθήκης του Ορφέα» το 1959, ανάμεσα στα ασβεστολιθικά πετρώματα, που βασανισμένα από τον άνεμο έφερναν σε φιγούρες του Κοκτό, στο Λε Μπώ στην Προβηγκία και πιο συγκεκριμένα την ημέρα που γύρναγε το θάνατο του ποιητή, του ιδίου. Ο Κοκτό περιποιήθηκε τον υποφαινόμενο με τρόπο τέτοιο που γεφύρωνε δυο εποχές, την εποχή του Προυστ και του Ροστάντ με την εποχή του Πικάσο και του Στραβίνσκι. Συζητούσε με περίσσια χάρη ανάμεσα στα γυρίσματα και μετά ξάπλωνε, ξανά, πάνω σε μουσαμά που δεν φαινόταν στην κάμερα, μέσα σ' ένα σκαμμένο στο βράχο σπήλαιο, φωτισμένος περίεργα από τους προβολείς, για να μεταλλαχθεί στον άυλο ποιητή. Ένα δόρυ διαπερνούσε το στήθος του. Στην πραγματικότητα ήταν στερεωμένο σε μία σιδερένια στεφάνη κάτω από το σακάκι του. Τα χέρια του αρπάζουν το δόρυ και το λευκό από το μακιγιάζ πρόσωπο του, που μοιάζει να έχει βγει από την εποχή του Ντιντερό, κατακλύζεται από το αίσθημα της αγωνίας.

Η μαγνητοφωνημένη αυτή συνέντευξη έλαβε χώρα στη βίλα της Madame Alec Weisweiler, λίγους μήνες πριν το θάνατο του, το φθινόπωρο του 1963. Στην είσοδο της βίλας, δέσποζαν δύο φωτογραφίες από τις Ετρουσκικές μάσκες, από τον «Οιδίποδα Τύραννο» που είχε σκηνοθετήσει. Μια στατική όπερα, για την οποία τη μουσική έγραψε, μετά, ο Στραβίνσκι. Από τον κήπο μπορούσες να δεις το γιοι του Νιάρχου, προς τη Βιγιαφράνς και το ξενοδοχείο Welcome που το 1925, ο Κοκτό έγραψε τον «Ορφέα».

Τον ποιητή πλαισιώνει η ταπισερί του, που απεικονίζει τη Ζουντιθ και τον Ολοφερν και καλύπτει τοίχο-τοίχο την εξωτερική τραπεζαρία της Mme Weilweiller. Μέσα σε αυτό το σκηνικό μοιάζει να ξυπνάει περίεργες μνήμες από τους κοιμώμενους στρατιώτες στον πίνακα «Ανάσταση» του Πιέρο ντελα Φραντσέσκα. Πριν από το δείπνο, πήραμε ένα κοκτέιλ, φτιαγμένο από τα διάσημα χέρια του. Μας είπε, πως το είχε μάθει από ένα βιβλίο του Peter Cheyney: «λευκό ρούμι, κουρακάο και μερικά άλλα πραγματάκια.». Όταν το δείπνο τελείωσε, το μαγνητόφωνο μπήκε στην πρίζα.

William Fielfield

Όταν παρέθεσα την ομοιότητα με το Voltaire κατά τη διάρκεια του δείπνου, φανήκατε βαθιά δυσαρεστημένος. Όμως έχετε την ίδια ταχύτητα στη σκέψη.

Jean Cocteau

Είμαι πολύ Γάλλος, όπως κι εκείνος. Πολύ πολύ Γάλλος.

W.F

Είχα την εντύπωση πως ο Voltaire δεν ήταν και τόσο ευφυής, όπως νομίζετε: ότι αυτός είναι ένας λάθος υπολογισμός που του καταλογίζεται ως μελετημένη υπέρ-εξυπνάδα ενός ληθαργικού νου. Και όμως έγραψε το *Candide*, μέσα σε τρεις ημέρες. Ακόμα και αν είναι και αν δεν είναι αυτό αλήθεια για το Voltaire, σίγουρα είναι για εσάς.

J.C

Αντιθέτως! Είμαι ο αντίποδας του Voltaire. Εκείνος είναι γεμάτος σκέψεις και διάνοια. Εγώ είμαι ένα τίποτα. Είναι κάτι άλλο που μιλά μέσα μου. Και αυτή η δύναμη παίρνει τη μορφή *διάνοιας*. Αυτή είναι και η τραγωδία μου. Και αυτή ήταν από την αρχή.

W.F

Είναι μακρινό για εμάς να σκεφτούμε πως είσαστε *θύμα* της διάνοιας, ειδικά μετά από μισό αιώνα, που πιστεύετε πως είσαστε μια από τις πιο ένθερμες ποιητικές διάνοιες της Γαλλίας. Αλλά αυτό μας φέρνει σε κάτι που μου είχατε πει σε σχέση με εσάς και τον Proust; Ότι και οι δύο είχατε ξεκινήσει λανθασμένα.

J.C

Και οι δύο βγήκαμε απ' τον ντανταϊσμό, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Άλλαξα πορεία, προφανώς, κάπου προς το 1912, αλλά προς τη σωστή κατεύθυνση. Ναι, φοβάμαι πως η επίδραση κρατάει μέχρι και σήμερα. Απέσυρα όλα τις πρώιμες ποιητικές μου συλλογές, πριν από το 1913 και δεν βρίσκονται στην ολοκληρωμένη συλλογή της δουλειάς μου. Η σκέψη μου είναι πως, μετά απ' όλα αυτά, κάτι από αυτή την εποχή πάντα...

Ο Marcel πολέμησε αυτά πράγματα, με το δικό του τρόπο. Περικύκλωνε τα «θύματα» του συλλέγοντας το «μαύρο μέλι», το *miel noir*. Κάποτε, μου είχε πει: «Σε ικετεύω Jean, μιας και ζεις στην οδό D'Anjou, στο ίδιο κτίριο με τη Mme. De Cheyigne, από την οποία εμπνέυστηκα τη Δούκισσα de Guermantes, σε θερμοπαρακαλώ κάνε την να διαβάσει το βιβλίο μου. Δεν το διαβάζει. Σε ικετεύω!». Του είπα πως αυτό που ζητούσε, ήταν σαν να ζητά από ένα μυρμήγκι να διαβάσει Fabre. Δεν ζητάς από ένα έντομο να μελετήσει εντομολογία.

W.F

Καθαρά στατιστικά, γεννηθήκατε το 1889. Η οικογένεια σας, είχε κάποια κλήση προς τις τέχνες;

J.C

Όχι. Ζούσαμε στη Maisons-Lattife, μερικά μίλια έξω από το Παρίσι. Ο πατέρας μου ζωγράφιζε ερασιτεχνικά και ο παππούς μου είχε μια συλλογή από Στραντιβάρι και κάποιους εξαιρετικούς πίνακες.

W.F

Πιστεύετε ότι ο χαμός του πατέρα σας, στην παιδική σας ηλικία, συνέβαλλε στα επιτεύγματα σας; Υπάρχει μία ολόκληρη θεωρία, ότι διάνοιες προέρχονται από μονογονεϊκές οικογένειες κι εσείς μεγαλώσατε με τη μητέρα σας, ανάμεσα σε γυναίκες. Και η μητέρα σας ήταν μια υπερβολικά όμορφη γυναίκα, απ' όσο μπορούμε να δούμε από τις φωτογραφίες της.

J.C

Σε αυτό μπορώ να απαντήσω μόνο ως εξής: ποτέ δεν ένιωσα κάποιο δέσιμο με την οικογένεια μου. Υπάρχει «κάτι» σ' εμένα που δεν υπάρχει στην οικογένεια μου. Δεν μπορούσα να το αναγνωρίσω ούτε στον πατέρα, ούτε στη μητέρα μου. Και δεν γνωρίζω την προέλευση του.

W.F

Πως ξεκινήσατε; Τι συνέβη εκείνο τον καιρό;

J.C

Συνάντησα τον Edouard de Max, θεατρικό διευθυντή και ηθοποιό, τη Sara Bernhard και άλλα «ιερά τέρατα» του Παρισιού. Το 1908 ο de Max και η Bernhard, έκλεισαν τον θέατρο Femina, στο Champs-Elysses, για ένα απόγευμα. Θα ακολουθούσε ανάγνωση των ποιημάτων μου.

W.F

Πόσο χρονών ήσασταν τότε;

J.C

Δεκαοχτώ. Ήταν 4 Απριλίου του 1908. Έκλεισα τα δεκαεννιά τρεις μήνες μετά. Τότε ήταν που γνώρισα τον Proust, τη Δούκισσα de Noailles, τους Rostand. Τον επόμενο χρόνο μαζί με τον Maurice Rostand, διευθύνουμε το πολυτελές περιοδικό *Scheherazade*.

W.F

Sara Bernhand... Edmond... Ο Rostand που έγραψε τον «Cyrano». Μοιάζουν όλα από έναν άλλο αιώνα. Και μετά;

J.C

Αυτή η κλιση οδήγησε κατευθείαν στην Γαλλική Ακαδημία κι εκεί συνάντησα τον Gide. Ικανοποιούμαι με τον ν' ανακαλύπτω αραβουργήματα. Έπαιρνα τη νιότη μου για τόλμη και τα ευφυολογήματα για βαθύνοια. Αλλά κάτι στον Gide, που δεν ήταν πολύ ξεκάθαρο τότε, με έκανε να ντραπώ.

Cocteau-Diaghilef-Nijinski-Satie

Willian Fifiield

Ανακαλώ κάτι ιδιαίτερα σπινθηροβόλο το οποίο γράψατε στην πρώτη σας νουβέλα, το Potamak, το 1914. Αν και απ' όσο θυμάμαι τη συγκεκριμένη, δεν την τελειώσατε, ούτε την εκδώσατε, παρά μόνο μετά τον πόλεμο. Θα πρέπει να είναι κάτι ειρωνικά στοιχειά αυτοβιογραφίας, εκείνης της εποχής.

Jean Cocteau

Ναι, το Potamak, εκδόθηκε το 1919 και το 1924.

W.F

Γράψατε: ένας χαμαιλέοντας έχει ένα αφεντικό, το οποίο τον βάζει πάνω σ' ένα σκωτσέζικο καρό. Στην αρχή παθαίνει φρενίτιδα και μετά πεθαίνει από την κούραση.

J.C

Δυστυχώς έτσι είναι. Νόμιζα πως η λογοτεχνία ήταν χαρωπή και διασκεδαστική. Αλλά τότε ήρθαν στο Παρίσι τα Ρωσικά Μπαλέτα, υποθέτω πως έπρεπε να φύγουν από τη Ρωσία. Και αυτές είναι οι παράξενες συγκυρίες. Καμιά φορά αναρωτιέμαι αν θα είχα πραγματοποιήσει όλα αυτά, αν δεν είχε έρθει ο Diaghilev στο Παρίσι. Εκείνος ήταν που έλεγε: Το Παρίσι δεν μου αρέσει. Αλλά αν δεν υπήρχε το Παρίσι δεν θα είχα αναδειχτεί. Όλα ξεκίνησαν, όπως βλέπετε, με το *Sacre* του Stravinsky. Η *Sacre du Printemps* (Ιεροτελεστία της Άνοιξης), επισκίασε τα πάντα. Ξαφνικά είδαμε, πως η τέχνη ήταν ένα απαίσιο *ιερατείο* - οι Μούσες μπορούσαν να έχουν τρομαχτικές ιδιότητες, σαν να ήταν δαίμονες. Η ενασχόληση μαζί τους, ήταν σαν ν' ακολουθείς μοναστικά σχήματα. Δεν υπήρχε θέμα προσωπικής ευχαρίστησης, αυτό δεν ήταν το ζητούμενο. Χα! Ο Nijinsky. Ήταν απλοϊκός, ξέρετε. Καθόλου ευφυής, ίσως και ανόητος. Αλλά είχε ένα ευφυές κορμί, τα άκρα του είχαν την ευφυΐα. Κι αυτός επηρεάστηκε με κάτι που συνέβη εκείνη την εποχή, να δείτε πότε ήταν... Τον Μάη του 1913. Ο Nijinsky ήταν παραπάνω ψηλός, από το κανονικό, με ένα πρόσωπο Μογγόλου πίθηκου και μυτερά δάχτυλα που έμοιαζαν κομμένα. Ήταν απίστευτο που ήταν ένα είδωλο για το κοινό. Όταν ανακάλυψε την περίφημη πιρουέτα του - στο *Le Spectre de la Rose*- και έβγαине γλιστρώντας από τη σκηνή, ο Dimitri, υπηρέτης του, έριχνε νερό από το στόμα του στο πρόσωπό του και σκεπάζονταν με ζεστές πετσέτες. Ο καημένος δεν μπορούσε να κατανοήσει την αποδοκιμασία του κοινού στη χορογραφία του στο *Sacre du Printemps*, όταν ήξερε πως τον καταχειροκροτούσαν στο *Le Spectre de la Rose*. Κατέληξε να μπλεχτεί στα δίχτυα όλων αυτών των περιέργων καταστάσεων που συνέβαιναν, τότε. Θυμάμαι τη νύχτα μετά την πρεμιέρα του *Sacre*, ο Diaghilev, ο Nijinsky, ο Stravinsky κι εγώ, πήγαμε μια βόλτα με ένα ταξί στη *Bois de Boulogne*. Εκεί γεννήθηκε η ιδέα του *Parade*.

W.F

Αλλά δεν παρουσιάστηκε τότε;

J.C

Ένα-δύο χρόνια μετά, ακούγοντας τη μουσική του Satie, άρχισα να έχω μια πιο ολοκληρωμένη μορφή στο νου μου. Μετά, το 1917, πάνω στη μουσική του Satie, ο Leonide Massine, ο οποίος έκανε τη χορογραφία, εγώ που το έγραψα, ο Diaghilev και ο Pissarro, αρχίσαμε να το δουλεύουμε. Στη Ρώμη.

W.F

Ο Picasso;

J.C

Τον είχα προτείνει, για να κάνει τα σκηνικά. Και τα έκανε. Προσόψεις Παρισινών σπιτιών, Κυριακή. Τα χρησιμοποίησαν τα Ρωσικά Μπαλέτα στο Παρίσι. Και μας έκραξαν αγρίως! Ευτυχώς ο Apollinaire, είχε επιστρέψει από το μέτωπο και ήταν ακόμα με στολή. Έσωσε εμένα και τον Picasso, από το πλήθος που περίμενε να μας προπηλακίσει. Αν δεν ήταν αυτός, πιστεύω θα είχαμε πάθει ζημιά. Ήταν, βλέπετε, κάτι εντελώς καινοτόμο και μη αναμενόμενο.

W.F

Είχατε ένα πάθος αντικομφορμισμού εκείνη την εποχή του αναβρασμού... Έτσι δεν είναι ;

J.C

Βεβαίως και είχα. Ήταν ο Satie αυτός που αργότερα είπε, ότι το σπουδαίο είναι , όχι το να μη δεχθείς το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής, αλλά να μην χρειαστεί να το αξίζεις. Όλα άλλαζαν. Η παλιά παραδοσιακή τάξη κατέρρεε. Ο Satie έλεγε πως ο Ravel μπορεί να αρνήθηκε το παράσημο, αλλά η όλη δουλειά του ήταν σαν να το αποδέχονταν! Αν λάβεις τις ακαδημαϊκές τιμές, πρέπει να το κάνεις με το κεφάλι σκυμμένο, σαν τιμωρία. Πρέπει να γνωστοποιήσεις στον ίδιο σου τον εαυτό, πως διέπραξες ένα σφάλμα.

W.F

Πιστεύετε πως αυτού του είδους η ελευθερία, μπορεί να φτάσει μακριά;

J.C

Υπάρχει μια ολική ρήξη ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό, περίπου από το 1914. Αλλά τελικά προκαλεί το αντίθετο, την ανάγκη και αυτό είναι ένα νέο είδος κομφορμισμού. Πχ.

ο νέος σπουδαίος ζωγράφος θα έχει υπόσταση αλλά παράλληλα θα διατηρεί και ένα πέπλο μυστηρίου. Αδιαμφισβήτητα ο Marcel Proust, ήταν δυνατότερος γιατί έκρυβε τα εγκλήματα του (και τα ζούσε) πίσω από προφανή κλασικισμό, χωρίς να λέει « είμαι ένας μοχθηρός άνθρωπος με απαίσιες συνήθειες και ειλικρινά θα σας τα εξιστορήσω όλα».

W.F

Με κάνετε να σκεφτώ τον Hemingway, με όλο αυτό. Και όλη τη σχολή του.

J.C

Μου είχε πει κάτι πολύ ενδιαφέρον: η Γαλλία είναι ανυπόφορη. Οι άνθρωποι είναι ανυπόφοροι. Αλλά είσαι τυχερός. Στην Αμερική ο συγγραφέας θεωρείται εκπαιδευμένη μαϊμού, κλόουν. Αλλά εδώ σέβεστε τους καλλιτέχνες. Όταν είπες «προσέξτε τον Gene, είναι διάνοια», δεν τον καταδίκασαν. Φοβήθηκαν και τον άφησαν να φύγει.» Και αυτό είναι μια αλήθεια. Οι Γάλλοι είναι απρόσεκτοι και το χειρότερο κοινό στον κόσμο. Αλλά σέβονται τον καλλιτέχνη. Στην Αμερική το θεατρικό κοινό είναι μόνο, γεμάτο σεβασμό, φοβούμαι.

W.F

Ποιον θα κατονομάζατε ως θεμελιώδη σε αυτή μας τη συζήτηση;

J.C

Ω, τον Satie, τον Stravinsky, τον Picasso.

W.F

Και ως αρχιτέκτονα αυτής της εξέγερσης;

J.C

Για εμένα ήταν Stravinsky. Αλλά συνάντησα τον Picasso, μόνο το 1916. Και είχε ζωγραφίσει τις *Demoiselles d' Avignon*, σχεδόν μια δεκαετία πριν. Ο Satie ήταν σπουδαίο νεωτεριστής. Θα σας πω κάτι γι' αυτόν που ίσως να ακουστεί απλά διασκεδαστικό. Αλλά είναι πολύ σημαντικό. Όταν πέθανε, πήγαμε όλοι στο διαμέρισμά του. Στο γραφείο του βρήκαμε όλα τα γράμματα που του είχαμε στείλει. Δεν είχε ανοίξει, ούτε ένα.

W.F

Στο δείπνο μιλήσατε για το «άλλο». Θα ήταν πάρα πολύ καλό αν μπορούσαμε να κάνουμε πιο συγκεκριμένη τη σημασία του. Το έχει αναφέρει και ο Picasso -λέγοντας ότι αυτό είναι η πραγματικός πράτων της δημιουργίας του- και το ίδιο είπατε κι εσείς κατά τη διάρκεια των προηγούμενων συζητήσεων μας. Πως το ορίζετε, λοιπόν;

J.C

Βρίσκω πως «κατοικώμαι» από μία δύναμη ή από μία οντότητα, σχεδόν άγνωστη σε εμένα. Αυτή διατάζει, εγώ ακολουθώ. Η σύλληψη του μυθιστορήματός μου «*Les Enfants Terribles*», προέκυψε από ένα φίλο, που μου ανέφερε μια σειρά γεγονότων: Μια οικογένεια αποκλεισμένη από την κοινωνική ζωή. Άρχισα να γράφω. Δεκαεπτά σελίδες, ακριβώς, κάθε μέρα. Πήγαινε καλά και ήμουν πολύ ευχαριστημένος. Πάρα πολύ θα έλεγα. Η ιστορία, στην αρχική της μορφή, είχε κάποια σύνδεση με την Αμερική και τότε ήταν που ήθελα να πω κάτι γι' αυτή. *Poof!* Το «άλλο» μέσα μου δεν ήθελε να γίνει αυτό. Παύση... Για ένα μήνα, κοίταγα τις λευκές σελίδες και ήμουν ανίκανος να πω οτιδήποτε. Μια ημέρα, άρχισα να γραφώ ξανά, με το δικό του τρόπο.

W.F

Εννοείτε πως το ασυνείδητο δημιουργεί;

J.C

Παλιότερα έλεγα πως τέχνη είναι ο γάμος μεταξύ του συνειδητού και του ασυνείδητου. Τελευταίως, άρχισα ν' αναρωτιέμαι: είναι η διάνοια μία παρούσα μορφή ανεξερεύνητης μνήμης;

W.F

Εξ αυτού ορμώμενος, παλιότερα είχατε γράψει ότι μια ιδέα γεννιέται από μια πρόταση όπως τα όνειρα που κάνουν οι ονειροπόλοι. Και ο Picasso λέει ότι η δημιουργία πρέπει να είναι προϊόν ατυχήματος, λάθους ή παραστρατήματος, γιατί αν προέλθει από συνειδητή εμπειρία, έχει προϋπάρξει. Κι εσείς συμπληρώνετε, κατά μία έννοια: ο ποιητής δεν ανακαλύπτει, ακούει.

J.C

Ναι, αλλά είναι αρκετά πιο περίπλοκο. Πχ. Ο Satie δεν ήθελε να λαμβάνει εξωτερικά ερεθίσματα. Και τι είναι αυτό που πραγματικά ακούμε;

W.F

Απλή και ίσως κοινότυπη ερώτηση. Πως διαχειρίζεστε πράγματα όπως ονόματα χαρακτήρων;

J.C

Ο Dargelos , βεβαίως, ήταν πραγματικός άνθρωπος. Είναι αυτός που πετάει τη μοιραία χιονόμπαλα στο «*Le Sang d' un Poet*». Ξανά επίσης μια χιονόμπαλα στο «*Les Enfants Terribles*», που μετέφρασε η Rosamont Lehmann (με μεγάλη δυσκολία όπως μου έγραψε) και αυτή τη φορά , επίσης, το μαύρο σφαιρίδιο με το δηλητήριο που στάλθηκε στον Paul για να αποτρέψει την αυτοκτονία του. Ανακάλυψα ότι αυτό το όνομα ανήκε σε πραγματικό άνθρωπο, με τον οποίο πηγαίναμε μαζί στο σχολείο. Το όνομα είναι φανταστικό, αλλά έπρεπε να θυμίζει αυτό το παλικάρι. Είναι περίεργα αυτά που υπεισέρχονται σε αυτά τα σημεία. Ο Radiguet μου είχε πει: σε τρεις ημέρες θα με πυροβολήσουν οι στρατιώτες του Θεού. Και τρεις ημέρες μετά, πέθανε. Ήταν και αυτό ένα από τα περίεργα σημάδια. Το όνομα του Angel Heurtebise, στην ποιητική συλλογή *L' Angel Heurtebise*, που γράφτηκε μ' έναν αδιάσπαστο αυτοματισμό από την αρχή μέχρι το τέλος, πήρε τ' όνομα της από μία στάση ασανσέρ που έτυχε μια φορά να κολλήσω. Έχει τύχει να ονοματίσω χαρακτήρες από ετικέτες απίθανων παλιών γυάλινων βάζων σε φαρμακείο στη Νορμανδία.

W.F

Τι έχετε να πείτε για τον τρόπο που λειτουργούν οι μεταφράσεις; Νομίζω γράψατε στα Γερμανικά;

J.C

Είχα Γερμανίδα νταντά. Πέρα από μερικές ντουζίνες λέξεις αγγλικά, η μόνη γλώσσα που γνωρίζω εκτός από τα γαλλικά είναι τα γερμανικά. Αλλά και πάλι το λεξιλόγιό μου είναι περιορισμένο. Από αυτό το εμπόδιο, αυτή τη δυσκολία, δυσκολία από την οποία πίστευα πως μπορούσα να βελτιωθώ, έγραψα κάποια ποιήματα στα γερμανικά. Αλλά αυτό είναι ένα εντελώς άλλο θέμα που αναφέρεται στη χρησιμότητα των εμποδίων.

W.F

Λοιπόν, είναι χρήσιμα τα όποια εμπόδια;

J.C

Χωρίς αντίσταση, δεν μπορείς να κάνεις τίποτα.

W.F

Είπατε κάποιες ιστορίες για τους ιμπρεσιονιστές και κάποιον Ολλανδό που τους αγόρασε, που νομίζω πως εκφράζει μια από τα πρώτα σας «καταδικάζω». Για την αστάθεια του γούστου ή, στην πραγματικότητα, την ανυπαρξία του καλού-κακού με την αντικειμενική έννοια. Εκείνη ήταν, νομίζω, η στιγμή που είπατε πως η ποίηση δεν μεταφράζεται. Ο Rilke...

J.C

Ναι, ο Rilke μετέφραζε τον *Orphee* όταν πέθανε. Μου είχε γράψει ότι όλοι οι ποιητές μιλούν μια κοινή γλώσσα, αλλά με διαφορετικά στυλ. Πάντα είμαι κακομεταφρασμένος.

William Fifield

Ό,τι έχω διαβάσει από την ποίηση σας στα αγγλικά, δεν σας δικαιώνει καθόλου.

Jean Cocteau

Γράφω φαινομενικά απλά, που στην πραγματικότητα είναι με άγριο μαθηματικό υπολογισμό, μιλώντας για το περιεχόμενο και όχι για τη γλώσσα. Δηλαδή η εργασία

μετά το έργο είναι, δυστυχώς, το όχημα της γραπτής επικοινωνίας προς τη σύμβαση. Αν ο Picasso μετατοπίσει ένα μάτι για να φτιάξει ένα πορτραίτο που ή θα ζωντανέψει ή θα προκαλέσει συγκρούσεις δηλαδή δίνει την αίσθηση της πολλαπλότητας, αυτό είναι το ένα σκέλος, αν εγώ «μετατοπίσω» μία λέξη για να ανακτήσει την φρεσκάδα της, είναι κάτι πολύ, πολύ πιο δύσκολο. Οι μεταφραστές, περνούν την απλότητα μου για αβασιμότητα, με αποκαλούν υπερόπτη, όπως μου έχουν πει. Η κ. Rosamond Lehmann μου έχει πει πως είμαι χειρίστα μεταφρασμένος στα αγγλικά. Ομοίως, στα γερμανικά σκέφτονταν να μεταφράσουν το *La difficile d' tre* σε *The difficulty to Leben*; Όχι! «The difficulty zu sein». Η δυσκολία του να ζεις είναι ένα άλλο ζήτημα: φόροι, μπερδέματα και όλα τα υπόλοιπα. Μα η δυσκολία του να «υπάρχεις», αχ, να είσαι, να έχεις υπόσταση.

W.F

Αν μπορώ να τοποθετηθώ πάνω σε αυτό, φαίνεται να γράφετε σε μία γλώσσα με σημαντικές συμπτώξεις, σαν να είναι από ένα κόσμο στον οποίο υπάρχει ένα πολύ σημαντικό μέγεθος αλλαγής «φωτός» και «σκιών». Πρέπει να πείτε πολύ σημαντικά πράγματα κι έχετε πολύ λίγο χώρο να το κάνετε αυτό, για να μεταφέρετε δηλαδή τον ταυτοχρονισμό. Κάπου έχετε αναφέρει ότι δεν πρέπει να κοιτάτε πίσω (στο δημιουργήμα σας) γιατί «μη και δεν θα γινόντουσαν στήλη άλατος, αν κοίταξες πίσω»; Επιφανειακά μπορούμε να δούμε το αστείο. Αλλά έχω την εντύπωση πως σας θυμίζει πολυπλευρικότητα, λάμψη, κρυστάλλωση, ίσως ακόμη και κύβο, μιας και είχαν συνδεθεί όλα με τις βάσεις του Κυβισμού. Δεν θέλω να πλατειάσω. Γνωρίζω, από αυτά που μου έχετε αναφέρει, ότι «δεν τα δουλεύετε», απλά ξεπετάγονται από το μυαλό σας. Και τότε τι κάνετε; Τα αποτρέπετε; Τα κάνετε λιγότερο ισχυρά και τα καταπνίγετε; Είναι πιθανόν να σκεφτούμε ότι εδώ υπάρχει κάτι που αναζητά μυστηριώδης αλήθειες, αλήθειες που απορρέουν από αντιπαραθέσεις, μέρους ενός φίνου και με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο συνεσταλμένου νου;

J.C

Κάπως έτσι πηγαίνει η ιστορία. Ο Shakespeare μεταφράζεται μερικώς λόγω της ενισχυμένης ροής του λόγου του, ενός λόγου τόσο απέραντου σαν να είναι παράγωγος των προφορικών εξιστορήσεων, που ίσως κάποιος διαβάσει όπως κάποιος άλλος διαβάζει Braille.

W.F

Αλλά ο κόσμος διαβάζει Shakespeare με τον τρόπο προσέγγισης που δίνουν ο Charles και η Mary Lamb;

J.C

Όχι. Ειλικρινά. Είναι κάτι διαφορετικό. Η Madame Colette κάποτε μου είχε πει ότι δεν διάβαζε τους μεγάλους ποιητές, γιατί αποπνέουν μια *ατμόσφαιρα*. Είναι πραγματικά πολύ περίεργο, επίσης, ότι εμείς οι ποιητές μπορούμε να διαβάσουμε ο ένας τον άλλο, όπως λέει και ο Rilke. Με ένα φίλο, που με βοηθά με τις διάφορες λέξεις, καταφέρνω να διαβάσω Shakespeare στα αγγλικά, αλλά όχι εφημερίδες.

W.F

Και ο δικός σας ορισμός για την ποίηση είναι σχετικός με αυτό. Κάπου είχατε πει ότι όταν σας αρέσει ένα θεατρικό κομμάτι, οι άλλοι λένε ότι δεν είναι το θεατρικό που σας αρέσει, αλλά κάτι άλλο. Και όταν σας αρέσει μια ταινία ή κάποιο άθλημα, ότι δεν είναι αυτό το ίδιο, αλλά κάτι άλλο. Και στο τέλος αναγνωρίζετε ότι αυτό το «άλλο» είναι η ποίηση.

J.C

Ξέρετε, δεν μπορείς να γνωρίζεις τι πραγματικά *κάνεις*. Δεν είναι δυνατόν να *κάνεις* αυτό που προτίθεται να κάνει κάποιος άλλος. Ο μηχανισμός είναι πολύ πανούργος και μυστικός. Ο Apollinaire πήγε να μιμηθεί τον Anatol France, το μοντέλο του, και απέτυχε παταγωδώς. Δημιούργησε έναν νέο τύπο ποίησης, μικρή αλλά σημαίνουσα. Πολλοί κάνουν μικρά πράγματα, όπως ο Apollinaire, και τυγχάνουν μεγάλων διακρίσεων, όπως τελικά κι εκείνος κατάφερε. Άλλοι μεγαλειώδη, όπως ο Max Jacob, που ήταν ο κορυφαίος ποιητής του Κυβισμού, και σε καμία περίπτωση ο Apollinaire, και το προϊόν είναι αιφνίδιο. Ο Baudelaire γράφει πολύ επιτηδευμένο στίχο και – ξαφνικά τσουπ!- έχουμε ποίηση.

W.F

Το ίδιο δεν είναι και με τη Mary Shelley;

J.C

Mary Shelley. John Keats. Με μία και μόνη φράση, το όλο ποίημα εξυψώνεται! Ή όπως ο Arthur Rimbaud, που ξεκινά να γράφει ποίηση από την αρχή και μετά απλά τα παρατάει γιατί είναι προφανές πως το κοινό δεν ενδιαφέρεται.

W.F

Είναι αλήθεια, λοιπόν.

J.C

Κι εσύ κι εγώ κάνουμε απαίσιες δουλειές, φίλε μου. Το κοινό δεν είναι ποτέ ευχαριστημένο και πάντα περιμένει ένα αντίγραφο της προηγούμενης δουλειάς μας. Και πάνω απ' όλα γιατί, γιατί δημοσιεύουμε; Έθεσα αυτή την ερώτηση στον φίλο Gene: « το κάνουμε γιατί κάποια δύναμη άγνωστη στο ευρύ κοινό και σε εμάς μας σπρώχνει να το κάνουμε» μου είπε. Και αυτό είναι αλήθεια. Όταν μιλάς γι' αυτά τα θέματα σε κάποιον ο οποίος εργάζεται με σύστημα, όπως πχ. ο Mauriac, νομίζουν ότι χαριτολογείς. Ή ότι είσαι αρκετά τεμπέλης και το χρησιμοποιείς ως δικαιολογία. Κάτσε κάτω και γράψε! Είσαι ή δεν είσαι συγγραφέας; Ορίστε! Το έχω δοκιμάσει. Το αποτέλεσμα δεν είναι καθόλου καλό. Μα καθόλου καλό. Ο Claudel ήταν στο γραφείο του από τις 9 έως τις 12. Μου είναι αδιανόητο να εργαστώ έτσι.

W.F

Γιατί τότε ασχολείστε;

J.C

Γιατί όταν όλο αυτό πηγαίνει καλά, η ευφορία τέτοιων στιγμών είναι από τις πιο έντονες και ευχάριστες εμπειρίες της ζωής μου.

William Fifiield

Μπορείτε να μας πείτε κάποια πράγματα όσον αφορά την *έμπνευση*;

Jean Cocteau

Δεν υπάρχει έμπνευση, υπάρχει εκπνοή. (Ακουμπά τα ισχνά, φίνα χέρια του πάνω στο θώρακα του και εκπνέει. Μία τέλεια εκπνοή του εαυτού του.)

W.F

Υπήρξε κάποια «τεχνητή» βοήθεια, κάποια διεγερτικά ή ναρκωτικά; Καταφύγατε στο όπιο, μετά το θάνατο του Radiquet, γράψατε ένα βιβλίο γι' αυτό, το *Opium*, και μετά στην περίοδο της αποτοξίνωσης τα *Les Enfants Terribles*.

J.C

Είναι αρκετά χρήσιμο να υπάρχει κάτι κατευναστικό. Και η υπερβολική κόπωση και πίεση, μπορεί να εξυπηρετήσει. Όταν γυρίζαμε το *Beauty and the Beast* στη Loire το 1945, αμέσως μετά το τέλος του πολέμου, ήμουν πολύ άρρωστος. Όλα πήγαιναν λάθος. Διακοπές ηλεκτρικού σχεδόν κάθε μέρα, αεροπλάνα να περνάνε ακριβώς πάνω από το πλάνο. Τα άλογα είχαν προβλήματα και ο Jean Marair να επιμένει να πηδήξει από το παράθυρο του δευτέρου ορόφου, να αρνείται να ντουμπλαριστεί, κινδυνεύοντας να σπάσει όλα του τα κόκκαλα. Και στη Loire το φως αλλάζει στο λεπτό. Όλα αυτά συνέβαλλαν στη δύναμη της ταινίας. Στο *Blood of a Poet*, ένα μικρό ρόλο κρατούσε η γυναίκα του Man Ray. Δεν είχε καμία εμπειρία. Η εξάντληση και ο φόβος την παρέλυσαν, που πέρναγε μπροστά από τις κάμερες τόσο ζαλισμένη και χαμένη, που μετά δεν θυμόταν απολύτως τίποτα. Στα αμοντάριστα πλάνα είδαμε πως όλη αυτή η πίεση που έβγαине ήταν εκπληκτική και έπρεπε να την αφήσουμε να λειτουργήσει έτσι.

W.F

Ο Rosellini μου είχε πει κάποτε, πως αν ήταν να βάλει σε κάποιο σενάριο, όλη του την φαντασία, αθροιστικά η κάθε σκηνή θα έπρεπε να είναι μυθιστόρημα. Αλλά στη μυθοπλασία αυτό πρέπει να κοπεί, αλλιώς το παιχνίδι είναι χαμένο.

J.C

Και το κοινό είναι τεμπέλικο! Αν το βάλεις σε διαφορετική ροή σκέψης, πέρα από τη δική του, δεν υπάρχει περίπτωση να το κάνει. Και μετά *merde* (σκατά). Το χειρόγραφο, που έχεις γράψει, αλλάζει στη δακτυλογράφηση και μετά αλλάζει και στο τύπωμα. Η ζωγραφική είναι πιο ικανοποιητική γιατί είναι πιο άμεση. Δουλεύεις κατευθείαν στην επιφάνεια.

W.F

Παλεύουμε με τα απρόοπτα...

J.C

Μα και βέβαια! Οι Κυβιστές έπρεπε να ξεφορτωθούν όλη την αναζήτηση του υποκειμένου, που είναι ένα αντικείμενο, να εκφράσουν ποίηση ή τέχνη που είναι κι αυτό αντικείμενο. Και αυτή ήταν η έννοια του Κυβισμού και όχι το ατύχημα του Matisse, που παρατήρησε ότι οι φόρμες ήταν κυβιστικές.

W.F

Έχετε εκθέσει τον Pablo Picasso, περισσότερο από όσο έχει κάνει ακόμα και ο ίδιος. Η μαρτυρία σας είναι ανεκτίμητη, μιας και ήσασταν δίπλα-δίπλα κατά τη διάρκεια όλης της καλλιτεχνικής επανάστασης διαδοχικά από το 1916 και επειδή έχετε πει ότι αρχή της μόνιμης επανάστασης και ανανέωσης της τέχνης, είναι η βασική μόνιμη επιρροή στο δικό σας δημιουργικό σύμπαν.

J.C

Δεν έχει καμία θεωρία. Δεν είναι δυνατόν να έχει γιατί η δημιουργία σταματά στο τέλος των καρπών του. Το μυαλό του δεν παρεμβάλλεται, υπάρχει μια μόνωση, μια άμυνα που την έχει τελειοποιήσει μέσα στα χρόνια. Είναι το χέρι- το χέρι της δόξας- της ιερής μούμιας που ανοίγει όλες τις πόρτες, από τον τιμημένο καρπό. Ένα βασικό πρόβλημα είναι ότι κάποιος δεν μπορεί να γνωρίζει, ερωτήσεις διατύπωσης και η τέχνη είναι τόσο περίπλοκη για να είναι προβλέψιμη, μιας και κανείς δεν μπορεί να γνωρίζει. Ίσως γι' αυτό ο Picasso λέει, ότι η ζωγραφική είναι η τέχνη των τυφλών. Δεν αντικατοπτρίζει, δεν κοντοστέκεται, δεν κάνει καμία προσπάθεια να επικεντρώσει την έκφραση σε ένα δεδομένο έργο... παράγει ως σεφ του έργου του. Στον Picasso τίποτα δεν είναι περιττό και τίποτα δεν είναι καίριας σημασίας.

W.F

Μήπως αυτός είναι ακόμα ένας τρόπος να πούμε ότι τα πάντα είναι καίριας σημασίας της συνολικής εργασίας –όχι μέσω διάδοσης ή διάχυσης, όχι συμπιεσμένα- όπως είναι στα έργα του da Vinci;

J.C

Το έχει κάνει μία ή δύο φορές. Διατυπώνεται στη *Guernica*. Και στις *Demoiselles d' Avignon* , που πρέπει ν' αναγνωρίσουμε ότι είναι η αρχή της Picassan Art. Πρώτα βρίσκει και μετά ερευνά. Και όχι, όπως συχνά λέγεται, επιφανειακά και μέσω διαίσθησης αλλά μάλλον με βαθιά υποχρέωση στα ευρήματα του χεριού του. Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι αυτό βάζει τον άνθρωπο σε μία διαρκή μάχη με τον ίδιο του τον εαυτό. Σαν τον Orpheus, ο Picasso πέφτει και αντικείμενα πέφτουν στη σειρά πίσω από αυτόν, από τα πιο περίεργα και ποικίλα και υποτάσσονται στις επιθυμίες του. Αλλά ποιες είναι οι επιθυμίες του...;

W.F

Αναρωτιέμαι αν ανακαλείτε τι γράψατε γι' αυτόν το 1923...

J.C

Αν θα μπορούσατε να με βοηθήσετε....

W.F

Γράψατε: Ικανοποιείται ζωγραφίζοντας, αποκτώντας ένα ασύγκριτο έργο και το εναποθέτει στον κινδύνο. Τον έχω δει να προσπαθεί να εγκαταλείψει τη μούσα του , σε μια προσπάθεια να ζωγραφίσει, όπως όλοι οι άλλοι. Επιστρέφει τάχιστα, με κλειστά μάτια...

J.C

Ναι. Μια ημέρα, το 1917, τη χρονιά που τον προέτρεψα να ασχοληθεί με τη σκηνογραφία στο Parade, όλη η ομάδα ήταν πάνω στη σκηνή κάνοντας πρόβα, όταν παρατηρήσαμε ένα κενό στα σκηνικά. Ο Picasso άρπαξε ένα δοχείο με μελάνι κα με μερικές γρήγορες κινήσεις, τράβηξε κάποιες γραμμές για να αποκαλύψει λίγο αργότερα αρχαιοελληνικούς κίωνες. Τόσο αυθόρμητα, τόσο αιφνίδια και τόσο συγκλονιστικά, που όλοι ξεσπάσαμε σε χειροκροτήματα. Μετά το ρώτησα: Γνωρίζεις εκ των προτέρων τι θα έκανες; Μου απάντησε: Ναι και όχι. Το ασυνείδητο πρέπει να εργάζεται, χωρίς να το ξέρουμε. Βλέπετε η τέχνη είναι ένας γάμος μεταξύ του συνειδητού και του ασυνείδητου. Ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να επεμβαίνει. Ούτε ο Picasso θέλει να επεμβαίνει. Είναι απόλυτα αφοσιωμένος στη δουλειά του, περισσότερο από όποιον γνωρίζω, απάνθρωπα θα έλεγα. Δεν χρειάζεται τίποτα παραπάνω από το δικό του κλειστό σύμπαν. Αποποιείται τους φίλους του, αλλά

βλέπει ανυπαρξία, γιατί; Γιατί, λέει, δεν θέλει να καλλιεργήσει συναισθήματα δυσαρέσκειας ενάντια σε αυτούς τους λίγους που αγαπά, μιας και αυτοί μπορούν να τον αποπροσανατολίσουν. Εν τούτοις, κι εδώ φαίνεται πόσο παράξενο είναι σε αυτή την τέχνη, που είναι τόσο «κλειστή», προσωπική και με τάσεις απομόνωσης, να τυγχάνει τέτοιας δημόσιας απήχησης.

W.F

Θα ήταν δυνατόν να διεισδύσουμε, σε αυτό το κλειστό σύμπαν και να ζητήσουμε την γνώμη του για εκείνον; (Picasso)

J.C

Δεν θα σας έλεγε τίποτα! Ποτέ δεν συζητά για το λογικό. Θα σας απαντούσε με αστεία, ανέκδοτα και παραλογισμούς. Ζει πίσω από αυτά, υπό την προστασία τους, σαν να είναι αγκάθια από ένα σκαντζόχοιρο. Η καταπληκτική δουλειά του, πηγάζει από την κενότητα της ζωής και από ένα είδος φορμαλισμού από το τίποτα. Έχει περάσει πολύς καιρός που ο εξπρεσιονισμός τραβάει το σκοινί, τόσο που πια δεν υπάρχει παρά μόνο το κενό. Αν η Επανάσταση του Montparnasse έχει φτάσει στο τέλος της, ο Picasso φαίνεται ικανός να συνεχίσει. Πιστέψτε με, δεν έχει ιδέα τι πρέπει να κάνει αλλά αδιαμφισβήτητα γνωρίζει τις δεν πρέπει. Το χέρι του ξέρει που δεν πρέπει να πάει, μπορεί να αποφύγει ακόμα και την παραμικρή κοινοτυπία, υπάρχει στιγμιαία ανανέωση κι εκεί που οι γραμμές του πάνε, είναι το μοναδικό μέρος που έχει απομείνει.

W.F

Γιατί αποθεώνει το άσχημο; Είναι η επίδραση που είχε στην ψυχή του ο Ισπανικός Εμφύλιος;

J.C

Γνωρίζετε ότι έκανε τα πρώτα σκίτσα για τη *Guernica* πριν τον Εμφύλιο; Η πραγματική έμπνευση για την *Guernica* ήταν ο Goya.

W.F

Ακόμα κι έτσι, ο Picasso στράφηκε προς τον Goya λόγω του Εμφυλίου; Φαίνεται πιο πολύ να μετέφερε αυτούσια κομμάτια του Goya, από ότι απλά να επηρεάστηκε, ακόμα και αν παρέμεινε στη σφαίρα της καλλιτεχνικής αναφοράς.

J.C

Η τέχνη, για εκείνον, είναι μια προέκταση της εξέλιξης της ζωής, όχι μια διαφοροποίηση. Ο Buffet τον επέκρινε δημοσίως και όταν του ζητήθηκε να ανταπαντήσει κρίνοντας τη δουλειά του Buffet είπε: Δεν κοιτώ την τέχνη του. Δεν μου αρέσει ο τρόπος που ζει. Όταν είχε υπάρξει απάνθρωπος και απρόσιτος σε μια ανθρώπινη κατάσταση, έφερνα με αντιμέτωπο με την κατάσταση. «Είμαι όπως ζωγραφίζω!» μου έλεγε. Φίλε μου, θέλει πολύ κουράγιο, για να είσαι αυθεντικός! Την πρώτη φορά που κάτι εμφανίζεται, αποδιοργανώνει τους πάντες και τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Αλλά πρέπει να το αφήσεις και να μην το ξαναπιάσεις. Μετά βέβαια πρέπει να καθιερώσεις το «κακό». Για το καλό υπάρχει το γνώριμο. Το νέο, έρχεται μόνο από ατύχημα. Όπως λέει ο Picasso, είναι σφάλμα. Και θυσιάζοντας τα σφάλματά μας, δημιουργούμε. «Είναι πολύ εύκολο όταν έχεις μία συγκεκριμένη ικανότητα, να είσαι σωστός», λέει.

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ ΑΠΟ ΤΟ
«ΤΟ ΛΕΥΚΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΕΡΩΤΗΣ ΑΓΟΡΙΩΝ»

Ξαναθυμάμαι τρία αποφασιστικά γεγονότα, που σημάδεψαν τη ζωή μου . Ο πατέρας μου ζούσε σ' ένα μικρό πύργο κοντά στο S.... Μπροστά στον πύργο ξανοιγόταν ένα πάρκο. Κι εκεί που τελείωνε το πάρκο, άρχιζε ένα τεράστιο αγρόκτημα, με μια λιμνούλα που πηγαίνανε και ποτίζανε τα ζωντανά. Σαν ανταπόδοση για το καθημερινό γάλα, βούτυρο και αυγά, ο πατέρας μου επέτρεπε στον κτηματία, ν' αφήνει τα ζώα του να βοσκούν στα δικά μας λιβάδια.

Αύγουστος, ζέστη, κι εγώ μ' ένα φλομπεράκι, που έσκαγε καψούλια, περιπλανιόμουν στο πάρκο, παίζοντας τον κυνηγό. Κρυμμένος πίσω από ένα φράχτη, παραφύλαγα να περάσει κανένα ζωντανό. Και ξαφνικά, μπροστά μου, καβάλα σ' ένα άλογο, ένα χωριατόπουλο, πήγαινε για τη λίμνη. Ξέροντας πως σ' αυτή την απόμακρη μεριά του πάρκου σπάνια πήγαινε άνθρωπος, το αγόρι ήταν καβάλα στο άλογο ολόγυμνο. Στάθηκε λίγο πιο κάτω από τον κρυψώνα μου. Το ηλιοκαμένο του πρόσωπο, ο λαιμός, τα χέρια και τα πόδια του, ερχόταν σε αντίθεση με την ασπράδα στο υπόλοιπο κορμί του, κι έμοιαζε με το κάστανο, που όταν σκάσει η φλούδα, βλέπεις από μέσα την ωχρολευκή ψίχα. Όμως αυτά δεν ήταν τα μόνα σκούρα σημάδια στο κορμί του. Το αχόρταγο βλέμμα μου, το μαγνήτισε ένα άλλο μαυριδερό σημείο, που μέσ' απ' αυτό, καμαρωτά, ξεπρόβαλε, ένα αίνιγμα, που κάθε του λεπτομέρεια την έβλεπα ολοκάθαρα.

Τ' αυτιά μου κουδούνισαν, έγινα κατακόκκινος, τα πόδια μου άρχισαν να τρέμουν, η καρδιά μου χτυπούσε σαν του δολοφόνου, μου κόπηκε η ανάσα, γύρισα προς τον ουρανό και λιποθύμησα. Όταν συνήλθα δεν τόλμησα να πω τι ήταν αυτό που μ' έκανε να πάθω. Το 'κρυψα από ένστικτο και, με κίνδυνο να γίνω γελοίος, είπα πως με τρόμαξε, ένας λαγός που πετάχτηκε μέσα από ένα θάμνο.

Η δεύτερη φορά ήταν μετά από ένα χρόνο. Ο πατέρας μου επέτρεψε σε κάποιους τσιγγάνους να στήσουν τα τσαντίρια τους στον ίδιο απόμερο χώρο που είχα λιποθυμήσει. Έκανα ένα περίπατο με την γκουβερνάντα μου, και ξαφνικά εκείνη, έβγαλε μια δυνατή κραυγή, μ' άρπαξε από το χέρι κι άρχισε να με σέρνει πίσω της. Μου φώναξε πως για κανένα λόγο, δεν έπρεπε να γυρίσω πίσω μου να κοιτάξω. Ο καιρός ήταν ζεστός, πολύ ζεστός. Δύο λεβεντόκορμοι τσιγγάνοι, ολόγυμνοι σκαρφάλωναν σ' ένα δέντρο. Η τρομάρα της γκουβερνάντας μου κι η ανυπακοή μου – γιατί φυσικά γύρισα και κοίταξα - μου πρόσφεραν ένα αξέχαστο θέαμα. Κι εκατό χρόνια να περάσουν, θα θυμάμαι πάντα εκείνη την κραυγή και το τρελό τρέξιμο, που μ' έκαναν να γυρίσω και να δω μια εικόνα που ποτέ δεν θα ξεχάσω.

Ένα σκεπαστό βαγόνι, μια τσιγγάνα να κουνάει ένα νεογέννητο μωρό, μια φωτιά που καπνίζει, ένα άσπρο άλογο που βόσκει και σκαρφαλωμένα σ' ένα δέντρο, δύο νεανικά ηλιοκαμένα κορμιά, με τρεις μαυριδερούς λεκέδες το καθένα.

Την τρίτη φορά είχα να κάνω μ' έναν όμορφο νέο άντρα που είχε προσλάβει ο πατέρας μου για υπηρέτη. Θυμάμαι. Το όνομα του ήταν Γκουστάβ. Όταν σεββίριζε στο τραπέζι, καταλάβαινε τη ματιά μου και προσπαθούσε να μείνει σοβαρός και να συγκρατήσει τα γέλια του. Εμένα αυτό το γέλιο με γοήτευε. Έτσι που το μυαλό μου γύριζε ξανά και ξανά στην εικόνα του χωριατόπαιδου, που σαν τον Κένταυρο πέρασε από μπροστά μου, και στα υπέροχα γυμνά κορμιά των δύο τσιγγάνων, λαχτάραγα ν' αγγίξω με το χέρι μου, αυτό που είχε θαμπώσει τη ματιά μου. Ήταν κουτό, παιδιάστικο, μα ήθελα να το κάνω. Μάλιστα μια φορά του ζήτησα να μ' αφήσει, γιατί όπως καθόμουν στο τραπέζι κι ήρθε να με σεββίρει, το έβλεπα να φουσκώνει μέσα απ' το παντελόνι του. Ζωγράφισα μια γυναίκα κι έδειξα το σκίτσο μου στο

Γκουστάβ. Η μοναδική γυναίκα που είχα δει μέχρι τότε στη ζωή μου μόνο με το μεσοφόρι της, ήταν η γκουβερνάντα μου. Πίστευα πως όλες οι γυναίκες έχουν στήθη πλαδαρά και πεσμένα κι ότι οι ζωγράφοι έφτιαχναν απ' το μυαλό τους αυτά τα στητά, σφιχτά στήθη που έβαζαν στις γυναίκες. Το σκίτσο μου ήταν ρεαλιστικό. Ο Γκουστάβ έβαλε τα γέλια. Ύστερα με ρώτησε ποια ήταν το μοντέλο μου και ξανάβαλε τα γέλια. Άρπαξα την ευκαιρία και με τρομαχτικό θάρρος τον χούφτωσα. Με απώθησε, κατακόκκινος, λέγοντας μου πως γαργαλιέται και επειδή φοβόταν μη χάσει τη θέση του με πήρε μαλακά από το αυτί και με οδήγησε στην πόρτα.

Λίγες μέρες αργότερα ο Γκουτστάβ, έκλεψε μερικές μπουκάλες κρασί. Ο πατέρας μου τον έδιωξε. Εγώ τον υπερασπίστηκα. Έκλαψα, παρακάλεσα, έκανα ό,τι μπορούσα. Τίποτα δεν κατάφερα. Συνόδεψα τον Γκουστάβ μέχρι το σταθμό, κρατώντας τη σκακιέρα και τα πιόνια, που του τα 'δωσα δώρο για το μικρό γιό του. Ο καημένος, τόσες φορές μου είχε δείξει τη φωτογραφία του.

.....
.....

Αηδιασμένος απ' όλες αυτές τις αισθηματικές μου περιπέτειες, που όσο κι αν προσπαθούσα μου ήταν αδύνατον να μην ενδίδω σ' αυτές, περιφερόμουν κουρασμένος στο σώμα και την ψυχή. Μα δεν σταμάτησα. Ήθελα να τα δω, να τα νιώσω όλα. Έψαχνα να βρω κι άλλες εκφράσεις στην ατμόσφαιρα του υποκόσμου. Τις βρήκα. Σε κάποια δημόσια λουτρά. Ο χώρος θύμιζε «Σατυρικό»* με τις μικρές καμπίνες, την κεντρική αυλή και τα χαμηλοτάβανα δωμάτια, που πάνω σε τούρκικες μαξιλάρες κάθονταν γυμνά τα' αγόρια κι έπαιζαν χαρτιά. Όταν τ' αφεντικό έμπαινε μέσα, σηκώνονταν και στέκονταν στη γραμμή στον τοίχο. Εκείνος τότε επαινώντας τις χάρες τους, τους έπιανε τα μπράτσα, τους χάιδευε τα μπούτια, τους χούφτωνε τα' απόκρυφα, τα 'φερνε πιο κοντά, για να τα κάνει να φαίνονται καλύτερα στο μάτι, χωρίς να σταματάει να εκθειάζει την εκλεκτή πραγματία του.

Ο πελάτης, συνήθως, ήξερε τι ακριβώς ζητούσε. Διάλεγε αυτό που ήθελε, κι έφτανε στο σκοπό του, χωρίς πολλά λόγια και χωρίς να χάνει χρόνο σε λεπτομέρειες.

Εγώ, θα πρέπει να ήμουν ένα αίνιγμα γι' αυτά τα πληρωμένα αγόρια, που είχαν συνηθίσει να ικανοποιούν απόλυτα και γρήγορα ακόμα και τα πιο δύσκολα βίτσια του πελάτη. Με κοίταζαν περίεργα. Τους μπερδευε, που εγώ προτιμούσα περισσότερο τη συζήτηση από τις πράξεις. Βαθιά μέσα μου, καρδιά κι αισθήσεις είναι τόσο αξεδιάλυτα δεμένα μεταξύ τους, έτσι που να μην μπορώ να δώσω στο ένα ικανοποίηση χωρίς συγχρόνως να παγιδεύσω το άλλο. Αυτό είναι που μ' έκανε να ξεπερνάω τα όρια μιας απλής επαφής και παράλληλα να φοβάμαι μήπως αυτή η επαφή γίνει σχέση.

*Satyricon. Το σπουδαίο μυθιστόρημα του Πετρώνιου. Σατιρίζει αμείληχτα τις υπερβολές της ρωμαϊκής ασωτείας

Γιατί υπήρχε ο κίνδυνος από τη σχέση αυτή να 'ρθει ξανά ο πόνος του έρωτα. Στο τέλος είχα φτάσει να ζηλεύω αυτούς που δεν τους συγκινούσε η θέα της ομορφιάς, φθονούσα αυτούς που ήξεραν συγκεκριμένα τί ζητούσαν. Γνωρίζανε καλά τα γούστα τους, καλλιεργούσαν το βίτσιο τους, πληρώνανε και το απολάμβαναν. Ένας ήθελε να τον βρίζουν, άλλους να τον δένουν με αλυσίδες, ένας άλλος, ηθικολόγος αυτός, για να κρατήσει περισσότερη ώρα την ηδονή το, ήθελε να βλέπει έναν νεαρό Ηρακλή να σκοτώνει έναν αρουραίο μ' ένα πυρακτωμένο καρφί.

.....
.....

Ύστερα από λίγο αναγκάστηκα ν' αραιώσω την σχεδόν καθημερινή μου παρουσία εκεί, γιατί άρχισα να δημιουργώ υποψίες. Στη Γαλλία μπορεί να μπλέξεις αν ο ρόλος που παίζεις δεν είναι μονοκόμματος. Ο φιλάργυρος δεν μπορεί να είναι τίποτ' άλλο, παρά φιλάργυρος. Ο ζηλιάρης δεν μπορεί να είναι τίποτ' άλλο, παρά ζηλιάρης. Σ' αυτό άλλωστε οφείλονται και οι μεγάλες επιτυχίες του Μολιέρου*. Μια μέρα το αφεντικό νομίζοντας πως είμαι της αστυνομίας, μου 'δωσε να καταλάβω πως εκεί μέσα δεν μπορείς παρά να είσαι ή εμπόρευμα ή πελάτης. Δεν μπορείς να τα συνδυάσεις και τα δύο.

Αυτή η προειδοποίηση μ' έβγαλε από το λήθαργο που είχα βυθιστεί και μ' έκανε να παρατήσω τις ανάξιες λόγου συνήθειες μου. Ξαναβγήκα στον κόσμο κι η ανάμνηση του Άλφρεντ, μ' έκανε να τον βλέπω στα πρόσωπα χιλιάδων νεαρών. Στο πρόσωπο του μαθητευόμενου φούρναρη, στο παιδί του χασάπη, στον ποδηλάτη που περνούσε, στο παιδί για τα θελήματα, στο ζουάβο*, στο ναύτη, στον ακροβάτη... στο παιδί, το λαϊκό παιδί οποιουδήποτε άλλου επαγγέλματος.

.....
.....

Ο λανθασμένος τρόπος που σκέφτεται, κινείται και ζει η κοινωνία, κάνουν τη δική μου ντομπροσύνη να φαίνεται βίτσιο. Δεν έχω τίποτ' άλλο να πω. Αποσύρομαι. Στη Γαλλία αυτό το βίτσιο δεν σε οδηγεί στη φυλακή, χάρη στην ύπαρξη του Ναπολεόντειου Κώδικα και σε ορισμένους φωτισμένους δικαστικούς...
... Όμως εγώ δεν δέχομαι να με ανέχονται. Δεν δέχομαι να μου κάνουν χάρη. Τραυματίζει την αγάπη μου για τον Έρωτα και την Ελευθερία.

*Ζαν Μπατίστ Ποκλέν Μολιέρ. Γάλλος κωμωδιογράφος και ηθοποιός.

*Ζουάβος. Ο στρατιώτης που άνηκε σε σώμα του πεζικού του γαλλικού στρατού της Αφρικής.

HUGUES DE LA TOUCHE Κοκτώ ο Έλληνας

«Ζαν ο Έλληνας», μ' αυτές τις λέξεις υπέγραφε ο Ζαν Κοκτώ τα γράμματα του προς τον φίλο του Νικόλα Σαράφογλου. Κατά τη διάρκεια των έργων διακόσμησης που εκτελούσε στο θέατρο του Καπ-ντ' Αιγ, ο Ζαν Κοκτώ θέλησε να εμβαπτιστεί στην πιο καθάρια, πιο δυνατή και πιο αυθεντική ελληνική ατμόσφαιρα. Ζήτησε από τον φίλο του και πρόξενο της Ελλάδας να του μεταφράσει στα γαλλικά ελληνικά ποιητικά κείμενα. Ζήτησε να του τα διαβάξει ενόσω δούλευε στο υπαίθριο θέατρο του που ήταν εμπνευσμένο απευθείας από το ιερό των Δελφών. Ο Νικόλας Σαράφογλου δήλωνε για τον Κοκτώ: «Είναι ένας Έλληνας, έχει την ευστροφία ενός Αλεξανδρινού». Ο ποιητής ήθελε να εμβαπτιστεί μέσα σ' ένα λουτρό ελληνικότητας φτιάχνοντας αυτό το θέατρο, το οποίο ήθελε να είναι ελληνικό, καθώς επιθυμούσε να αποδώσει ό,τι είχε ανακαλύψει στην Ελλάδα. Σε αντίθεση δηλαδή με το Μέγαρο Γκαρνιέ του Μονακό, απ' όπου είχε ξεκινήσει την καριέρα του, κατασκεύαζε ένα θέατρο όπου το θέαμα αναμειγνυόταν με τη φύση και τη ζωή, όπου μπορούσε ο μύθος πραγματικά να γίνει βίωμα...

Η γυναίκα η οποία γνώρισε την Ελλάδα στον Ζαν Κοκτώ, «η Ελληνίδα», ήταν η Άννα ντε Νοάιγ. Ο πατρικός της τίτλος ήταν πριγκίπισσα Μπρανκοβάν και είχε ελληνική καταγωγή. Ο Ζαν Κοκτώ έζησε κάτω από τη σκιά της για χρόνια. Ήταν η δασκάλα του, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα ώστε περνούσαν τα ποιήματα του Ζαν Κοκτώ για δικά της. Ήταν κάθε στιγμή το πρότυπο του. Ο *Χορός του Σοφοκλή* το 1912 ήταν ένας φόρος τιμής στην Ελλάδα και στην Άννα ντε Νοάιγ. Στη συνέχεια ο μαθητής έμελλε να ξεπεράσει κατά πολύ τη δασκάλα του.

Οι πνευματικές συγγένειες του Ζαν Κοκτώ ήταν κατά την ουσία τους ελληνικές. «Οι ομογάλακτοι αδελφοί μου», όπως του άρεσε να τους αποκαλεί, ήταν ο Πιερ Λουίς, που εξέδωσε το 1894 το Τραγούδι της Μπιλιτίς, το οποίο ο Ζαν Κοκτώ κατηγορούσε για την ελαφρότητα του, ο Σαρλ Πεγκύ με την Κλειώ και ο Σαρλ Μωράς, συγγραφέας της Αντινέας το 1901. Ο Ζαν Ζενέ διέκρινε σωστά αυτή τη συγγένεια σε ένα κείμενο του που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Empreintes* στις Βρυξέλλες το 1950. Η κοινή μητέρα ήταν εμφανέστατα η Ελλάδα. «Έλληνας» ήταν ο χαρακτηρισμός που ταίριαζε καλύτερα στον ποιητή. Αυτή την ιδέα ανέπτυξε στο βελγικό περιοδικό ο ιδιοφυής συγγραφέας Ζαν Ζενέ: «Έλλην! Η ισχνή κομψότητα της λέξης αυτής, η συντομία της, ακόμα και το κοφτό ράγισμά της είναι χαρακτηριστικά που εύστοχα ταιριάζουν στον Ζαν Κοκτώ. Η λέξη είναι ήδη μια πολύτιμη εργασία αποκοπής: φανερώνει έτσι τον αποδεσμευμένο ποιητή, αποσπασμένο από μια ύλη, και ο οποίος έχει αποτινάξει όλα τα αποκοπίδια. Ο ποιητής -ή το έργο του, αλλά το ίδιο κάνει- απομένει ένα περίεργο κομμάτι, βραχύ, σκληρό, αστραφτερό, μισοτελειωμένο με αστείο τρόπο, όπως η λέξη Έλλην, το οποίο περικλείει τις αρετές που θέλω να απαριθμήσω. Κυρίως τη φωτεινότητα. Ένα φωτισμό πρώτα-πρώτα, ομοιόμορφο και σκληρό, ο οποίος δείχνει με ακρίβεια τις λεπτομέρειες κάποιου τοπίου χωρίς μυστήριο, με μια πρώτη ματιά: είναι ο ελληνικός κλασικισμός. Η ευφυΐα του ποιητή, πράγματι, φωτίζει το έργο του μ' ένα φως τόσο λευκό, τόσο ωμό, που φαντάζει ψυχρό. Αυτό το έργο ήταν άτακτο με κομψότητα, όπως κάθε κίονας ή βάθρο που δουλεύτηκε με σθένος και ύστερα έσπασε και αφέθηκε εκεί. Σήμερα ωραίες ξένες το επισκέπτονται. Λούζεται σε μια πολύ αίθρια, καταγάλαξη ατμόσφαιρα». Ο Ζαν Ζενέ έκανε έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην ουσία του Κοκτώ, το ασκητικό του παρουσιαστικό και την Ελλάδα: «Μέσα από ένα ανθρώπινο φυτόχωμα, βαθύ, σχεδόν δύσοσμο, αναδύονται θερμές ανασαιμιές που μας κάνουν πότε-πότε να κοκκινίζουμε από ντροπή. Μια φράση, ένας στίχος, ένα σχέδιο, με μια πολύ καθαρή και σχεδόν αγνή μορφή, ανάμεσα στο διάστημα των λέξεων, στο σημείο της διατομής, αφήνουν ν' αχνίζει ένας αέρας βαρύς, βρομερός καμία φορά, που προμηνά μια έντονη υπόγεια ζωή. Και έτσι το έργο του Ζαν Κοκτώ μάς παρουσιάζεται σαν ένας πολιτισμός πανάλαφρος, αέρινος, θυελλώδης, που κρέμεται από τη βαριά καρδιά του δικού μας. Το ίδιο το άτομο του ποιητή εντείνει αυτή την εντύπωση: αδύνατος, ροζιασμένος και ασημόχρωμος σαν τα ελαιόδεντρα». Ο Όμηρος περιγράφει έναν αριστοκρατικό κόσμο και έναν άντρα που κατέχει μια ευγένεια και μια κομψότητα με λεπτές αποχρώσεις. Αυτά τα συγκεκριμένα χαρίσματα βρίσκουμε ανεπτυγμένα στον Κοκτώ. Ντυμένος πάντα τέλεια, με άψογα ρούχα, είναι αριστοκράτης με την έννοια ότι αναζητά και προσεγγίζει το βέλτιστο. Ο Ζενέ ωστόσο στο άρθρο του διαφοροποιούσε την αυθεντικότητα του Ζαν Κοκτώ από την ψευτοελίτ.

Όπως οι αρχαίοι Έλληνες, έτσι και ο Κοκτώ προσέδιδε μεγάλη σημασία στη γλώσσα. Τα άτομα που τον γνώρισαν θεωρούν ότι ο προφορικός του λόγος υπερτερούσε της γραφής του. Υπάρχει ένα πολύ ιδιαίτερο στοιχείο στη δομή της γλώσσας στον Κοκτώ, ότι δηλαδή διεξήγε για τον προφορικό λόγο την ίδια ερευνητική εργασία που διεξάγει ο συγγραφέας για τον γραπτό. Μπορούσε να δώσει σ' ένα πρόσωπο Α μια όμορφη και σύντομη ρήση. Συνέχιζε να εμβαθύνει στο εύρημα του και μερικές μέρες αργότερα έδινε την οριστική του εκδοχή... σ' ένα πρόσωπο Γ για ένα ζήτημα Γ, όπως μας εξηγεί ο καθηγητής Μορώ. Είναι αυτό που λέμε αντίδραση «κατόπιν εορτής». Του άρεσε να χρησιμοποιεί ως «πειραματόζωα» για τα λογοπαίγνια του τα παιδιά.

Μια πραγματεία του 1922 για το ύφος και την ποιητική τέχνη, Το επαγγελματικό μυστικό, σημάδεψε επισήμως την επιλογή του κλασικισμού από τον Κοκτώ. Ο Κοκτώ στρεφόταν προς την ελληνική τραγωδία. Ξανάπιασε την Αντιγόνη του Σοφοκλή και τη συνέπτυξε. «Η Αντιγόνη είναι η αγία μου», έγραφε, «το ένστικτο με σπρώχνει πάντα ενάντια στο νόμο. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο μετέφρασα την Αντιγόνη. Θα ένιωθα αποστροφή αν η αγάπη μου για την τάξη επωφελούνταν από την έννοια που δίνουμε από μαλθακότητα σ' αυτή τη λέξη». Μειώνοντας στο μισό το αρχαίο δράμα, ο Κοκτώ τού έδωσε μια δύναμη και μια διάσταση αναρχιστική που συγκρουόταν με τα χαρακτηριστικά και τις προτιμήσεις του κλασικού ύφους. Η επίκληση σε μια αιώνια Αντιγόνη είχε γίνει επτά χρόνια πριν, μεσούντος του πολέμου, από τον Ρομαίν Ρολάν. Η Αντιγόνη εκείνη έφερνε την ειρήνη με τη φωνή των γυναικών ολόκληρης της Ευρώπης... Από την πλευρά της, η Αντιγόνη του Κοκτώ έμελλε να ρίξει κι άλλο λάδι στη φωτιά...

Ο Κοκτώ είχε αναλάβει μια προσπάθεια αποκατάστασης του «ιερού». Η Αντιγόνη ήταν το πρώτο από τα τέσσερα έργα που έγραψε εμπνεόμενος από την ελληνική μυθολογία. Η πρεμιέρα έγινε στις 20 Δεκεμβρίου 1922 στο θέατρο Ατελιέ στο Παρίσι. Έτσι, ο Κοκτώ μπορεί να θεωρηθεί ως ο εισηγητής της ελληνικής μυθολογίας στη γαλλική λογοτεχνία του 20ού αιώνα, πολύ πριν τον Ζιντ, τον Ζι-ρωντού και τον Καμύ.

Ο Κοκτώ ήταν παθιασμένος με την ελληνική τραγωδία. Ενώ ο Φρόντ, ο Γιουνγκ και ο Νίτσε την ανέτεμαν εξονυχιστικά σαν μια κλινική περίπτωση, ο Κοκτώ ξαναζούσε το τραγικό θέατρο, το εφάρμοζε στην ίδια του την προσωπική ιστορία. Είχε συλλάβει την απλότητα της ελληνικής τέχνης που επιτρέπει την ταυτόχρονη πρόσβαση στο ανθρώπινο και στο οικουμενικό επίπεδο. Ο Κοκτώ είχε εσωτερικεύσει την ελληνική τραγωδία. Εσωτερικεύοντας το μύθο, ο Κοκτώ ακολουθούσε τις αρχές των σουρεαλιστών. Η «βίωση του μύθου» σημαίνει την εισχώρηση σε μια κατάσταση δημιουργίας. Χωρίς καμιά δυσκολία μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο Ζαν Κοκτώ είναι ο πιο «Έλληνας» Γάλλος (αλλά ο Έλληνας και ο Γάλλος δεν έχουν άραγε την ίδια τρωική καταγωγή;). Στην πραγματικότητα, εκείνη την εποχή υπήρχε ένα πνεύμα επιστροφής στην αρχαιότητα. Ο Κοκτώ κατάφερε την κατάλληλη στιγμή να οσμιστεί στον αέρα και να ενορχηστρώσει διαφορετικές μεταξύ τους τάσεις, οι οποίες, αν και ως επί το πλείστον ήταν ακόμη ασταθείς και ρευστές, είχαν ωστόσο αποκρυσταλλωθεί στο (ογκώδες) έργο Ο χρυσός κλάδος του εθνογράφου Τζαίημς Φραϊνξερ, του οποίου μια συντετμημένη έκδοση είχε δημοσιευτεί το 1922. Ο Φραϊνξερ με το έργο του άνοιγε σ' ένα κοινό μη ειδικών τον παράξενο και γοητευτικό κόσμο των μύθων, των δοξασιών και των ονείρων που είχαν καταπιεστεί από το

δυτικό ορθολογισμό. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Κοκτώ ήταν ενήμερος για όλες αυτές τις έρευνες. Οι μεγάλοι όμως πρωτοπόροι της «επιστροφής στην Ελλάδα» ήταν αρκετά προγενέστεροι. Πρόκειται για τον Μπαρές, τον Μωράς και, όπως έχουμε ήδη πει, κυρίως για τον Πιερ Λουίς. Αν και στενός φίλος του Πιερ Λουίς, ο Ζαν Κοκτώ τον κατηγορούσε για ερασιτεχνισμό. Η επιστροφή στην αρχαιότητα ήταν για τον Κοκτώ μια σοβαρή υπόθεση.

«Με μια γκλίτσα Έλληνα βοσκού στο χέρι» ο Ζαν Κοκτώ περιδιάβαινε τα δρομάκια στο Καπ Νεγκρ. Εκεί είναι που αποφασίζει μαζί με τον Ραϋμόν Ραντι-γκέ κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού του 1921 να διαδώσει τον ελληνικό κλασικισμό ως τη μοναδική ελεύθερη, και επομένως επαναστατική, αντίδραση. Η επιλογή από τον Ζαν Κοκτώ του Πάμπλο Πικάσο για να φτιάξει τα σκηνικά για τα Ρώσικα Μπαλέτα ήταν ένα σπουδαίο εγχείρημα, αλλά ταυτόχρονα και ένα λάθος του ποιητή, καθώς ο Πικάσο φανέρωσε από την πρώτη στιγμή την πρωτοποριακό-τητά του και την ιδιοφυΐα του σε σχέση με την εποχή του. Όταν έκανε τα πρώτα σκηνικά, ο Πικάσο έβαλε σε εμφανές σημείο έναν τεράστιο κίονα. Η εντύπωση που άφηνε ήταν βέβαια αναλόγου μεγέθους: την εποχή της δικτατορίας του Νταντά η παρουσίαση μιας οποιασδήποτε κλασικής αναφοράς θεωρούνταν αδύνατη. Οι εμβρόντητοι θεατές, οι οποίοι δεν περίμεναν να δουν ένα σύμβολο τόσο επαναστατικά κλασικό που γινόταν αναρχικό, ξέσπασαν σε χειροκροτήματα.

Για τον Κοκτώ ο κυβισμός ήταν ένας κλασικισμός, μια πολύ δυνατή και μια πολύ καθαρή μορφή τέχνης. Επέτρεπε την επιστροφή στο αέτωμα και στον κίονα. Σαγηνευμένος από τη δεξιοτεχνία του Πικάσο, από τη δημιουργική και ανανεωτική του δύναμη, ο Κοκτώ τον έχρισε δάσκαλο του στη ζωγραφική μέχρι το τέλος της ζωής του. Ο Κοκτώ βέβαια δεν ήταν κανένας μεγάλος ζωγράφος, αλλά αυτό κατά κάποιον τρόπο το ήξερε. Για να συγκαλύψει τις ελλείψεις του στη ζωγραφική, τις οποίες και γνώριζε, φτιάχνει τα μνημειακά έργα του σε μονοχρωμίες -όπως το παρεκκλήσι του Αγίου Πέτρου στη Βιλφράνς- ή σε παστέλ αποχρώσεις - στην αίθουσα των γαμήλιων τελετών στο Μαντόν. Μ' αυτό τον τρόπο δεν μπορούσε να λαθέψει. Οι ελαιογραφίες του Κοκτώ είναι μάλλον μέτριες, αλλά και στο περιβάλλον του ήταν πλαισιωμένος από μέτριους ζωγράφους που κατά πάσα πιθανότητα άσκησαν κάποια επιρροή στο ζωγραφικό του έργο. Τον τριγύριζε επίσης και μια ιδιοφυΐα: ο Πικάσο. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Πικάσο τού υπαγόρευε αυτά τα μικρά τεχνάσματα για τα μνημειακά του έργα. Όπως μπορούμε άνετα να ισχυριστούμε ότι ο Ζαν Κοκτώ κατόρθωσε να επηρεάσει έστω και λίγο τον Πικάσο σε μερικά πολύ γραμμικά σχέδια του. Ο Πικάσο εξάλλου ζήλευε πολύ τα σχέδια του ποιητή, απ' τα οποία φαίνεται πως κατά κάποιον τρόπο και εμπνεύστηκε.

«Η λέξη "Έλληνας" ήταν μια επιλογή του Κοκτώ», μας λέει ο Ζαν Ζενέ, «και συχνά θέλησε να απεικονίσει ολόκληρη την Ελλάδα με αναφορές σ' αυτήν. Και αυτό επειδή ξέρει τι σημαίνει γι' αυτήν καθετί το σκοτεινό, το καταχθόνιο, το άγριο, το σχεδόν παράφρον». Το ελληνικό δράμα είναι το δράμα του Κοκτώ, είναι το δράμα του ποιητή. «Εντούτοις από την Όπερα ως το θεατρικό έργο Ρενώ και Αρμιάο μαντεύουμε ότι αυτοί οι σπασμένοι κίονες και οι ναοί είναι η ορατή έκφανση ενός πόνου και μιας απελπισίας που, από τότε που φάνηκε ως δεδομένο ότι ο ευγενής καταποντισμός της Ελλάδας ανήκει στην οικουμένη, επέλεξαν όχι να εκφραστούν αλλά να κρυφτούν -εμπλουτίζοντας την ταυτόχρονα- κάτω από μια κομψή εμφάνιση.

Αυτό είναι και το τραγικό στοιχείο του ποιητή. [...] Αλλά, έχοντας δανειστεί τέτοιες μορφές, ήταν κάτι επικίνδυνο, γιατί σε όσους είχαν τις λιγότερες προκαταλήψεις ερχόταν η ιδέα κάποιας απομίμησης· όσο για τους άλλους, κάτι χειρότερο ακόμα, αφού πήραν στα σοβαρά αυτή καθ' εαυτή την κομπόχη και όχι ό,τι την καθόριζε. Γι' αυτό το λόγο πρέπει να προσέξουμε όχι τον τρόπο με τον οποίο κρύβεται ο ποιητής, αλλά αυτό που γυρεύει να αποκρύψει. [...] Μια καρδιά υπερβολικά περίπλοκη και πονεμένη θα ήθελε να κρυφτεί και να ανθίσει ταυτόχρονα. Μήπως λοιπόν μια βαθύτερη ευφυΐα χαρίζει σ' αυτό το έργο μια απέραντη θλίψη; Τρεμοπαίζει. Ξέρουμε πως οι εικόνες μας δεν πληροφορούν σωστά, αλλά όταν εκφράσεις όπως "ασήκωτη θλίψη", "βαθιά απελπισία", "καρδιά λαβωμένη", καταγράφονται, τι απομένει να πούμε; Από τη στιγμή που ξεχωρίζουμε το πονεμένο πρόσωπο κάποιου ανθρώπου, που βάζει με αυστηρό τρόπο σε τάξη την οδύνη του, πετυχαίνοντας να τη μετουσιώσει αρμονικά, πώς να ακριβολογήσουμε χωρίς προσβλητική σχολαστικότητα; [...] Αντίθετα από τον εργάτη που του έρχεται να διαλέξει το μάρμαρο, ο ποιητής, επιλέγοντας τη μέθοδο του και τις λέξεις του, φτιάχνει ένα μάρμαρο. Πιο πάνω μιλήσαμε για την Ελλάδα. Κι έτσι δεν θα μας παρανοήσουν: ο λόγος ήταν για κάποιο καινούργιο μάρμαρο: την ηθική ιδέα που διαμορφώνουμε μέσα μας για χάρη της». Είναι αλήθεια ότι η δημιουργία δεν ήταν κάτι που ερχόταν μόνο του, αλλά ενείχε δυσκολίες. Τα ναρκωτικά επέτρεπαν το θάμπος της δεκαετίας του '20, αλλά αντίστοιχα έφερναν και τις τρομερές θεραπείες αποτοξίνωσης που συνοδεύονταν από πόνους. Ο χαμός πολλών κοντινών του ανθρώπων από το άμεσο περιβάλλον του έσπρωξε τον Ζαν Κοκτώ στη σκέψη ότι ήταν ο διάμεσος μεταξύ της αιωνιότητας και του κόσμου μας. Ήταν επίσης πεπεισμένος ότι κατείχε το χάρισμα της ενόρασης, που του είχε δοθεί την εποχή της αρρώστιας του στην Ταμαρίς - αλλά ήταν επίσης επακόλουθο της χρήσης ναρκωτικών.

Στην εργασία μας Στα βήματα τον Ζαν Κοκτώ³ θελήσαμε να δείξουμε ότι ο Ζαν Κοκτώ επιθυμούσε να μυθοποιηθεί ο ίδιος εισάγοντας το παρελθόν του στη σφαίρα της αθανασίας. Ακριβώς όπως ο Όμηρος διηγήθηκε το πέραςμα ενός εφήβου, του Οδυσσέα, από την εξιδανικευμένη και τη μυθοποιημένη σεξουαλική ζωή στην ενήλικη ζωή, ο Ζαν Κοκτώ διηγήθηκε ένα ταξίδι μύησης προς το ίδιο του το παρελθόν στην Κυανή Ακτή. Το 1935, ξεκινώντας από τη Βιλφράνς-συρ-Μερ, έκανε σαν αληθινός Οδυσσέας ένα ταξίδι με πλοίο προς τους τόπους του παρελθόντος του, προς την Τουλόνη και τη Βαρ, μέρη που του επέτρεπαν να επαναφορτίσει με μύθους το παρελθόν του που είχε συνδεθεί με την περιοχή. Σ' αυτό το ταξίδι έβαζε τον εαυτό του ως φανταστικό ήρωα μέσα σ' αυτούς τους μυθολογικούς τόπους. Αν τώρα φαντάζεται τα «νησιά της Αγίας Μαργαρίτας»⁴ όταν κάνει το ταξίδι του στην Ελλάδα, είναι γιατί τα αντιλαμβάνεται ως νησιά μελλοντικά και άπιαστα (το καράβι που είχαν ναυλώσει το καλοκαίρι του 1921 αναποδογύρισε και δεν μπόρεσαν να φτάσουν στα ποθητά αυτά νησιά). Στη συνέχεια, όταν το 1935 ξαναπήγε από τη Βιλφράνς στην Τουλόνη, θέλησε επιτέλους να πάει στα νησιά αυτά και μαζί με τον Μαρσέλ Κιλ πραγματοποίησε τον ομηρικό περίπλου του προς τη δική του Ιθάκη.

Ο Ζαν Κοκτώ μυθοποιούσε την Κυανή Ακτή και την έβλεπε σαν μια ζωντανή αρχαιότητα. Είχε ιδιοποιηθεί την ουσία των δοξασιών που συμπύκνωνε σε μερικά αιώνια μοτίβα. Η ψυχαναλυτική αυτή αντιμετώπιση ήταν αφενός φροϋδική, γιατί

στηριζόταν στην προσωπική του ιστορία, αφετέρου όμως γιουνγκική, χάρη στο άνοιγμα της προς το οικουμενικό, ενώ ταυτόχρονα για τον ταξιδευτή Κοκτώ η Ελλάδα είχε αδειάσει από την υπόσταση της. Από την άλλη πλευρά πάλι, η επιθυμία του να επαναφορτίσει με συμβολισμούς μια γη ελληνική κατά την αρχαιότητα, την Κυανή Ακτή, φανερώνει την αντίληψη ότι το ελληνικό πνεύμα ήταν από τη φύση του επιφορτισμένο με το καθήκον να παίρνει υπόσταση μέσα στον ίδιο του τον τόπο.

Ο Κοκτώ οικειοποιήθηκε τη μυθολογία της Μεσογείου. Αυτή η ανακάλυψη του κλασικισμού που πήγαινε χέρι-χέρι με την επιστροφή στα μεγάλα θεματικά μοτίβα ήταν μια παγιωμένη κατάσταση για τον Κοκτώ από την αρχή του έργου του. Από το 1913 ήδη, σ' ένα κείμενο του στον Ποτομάκ, ο Κοκτώ επικαλείται την αρχαία ελληνική και μεσογειακή μυθολογία. Η απωθητική φιγούρα του Μινώταυρου έγινε κάτω από την πένα του ένα «χαριτωμένο τέρας». Την τέχνη τού να αδράχνεις το μύθο, να τον επεξεργάζεσαι και να τον ιδιοποιείσαι την είχε χρησιμοποιήσει ο Κοκτώ ήδη από το 1919 στις Απόπειρες απόδρασης. Ο ποιητής παρουσιάζοταν στη σκηνή μαχόμενος έναν άγγελο. Μ' αυτό τον τρόπο ο Ζαν Κοκτώ έδινε μια πραγματικά μυθολογική διάσταση στη ζωή του.

Αλλά ποια είναι αυτή η «προσωπική» Ελλάδα που δημιουργεί ο Κοκτώ στην Κυανή Ακτή; Μπορούμε να την ανασυνθέσουμε από τα μνημειακά έργα που έσπειρε ο Κοκτώ εκεί, σαν ένα παζλ ενός μεγάλου έργου κάθε στοιχείο του οποίου είναι οργανικής σημασίας για το σύνολο. Έτσι, βρίσκουμε τον Ορφέα στην Γκαραμπάν, την Ευρυδίκη στο Δημαρχείο του Μαντόν, τον Απόλλωνα, τον Ακταίωνα, την Ιουδήθ και τον Ολοφέρνη στο Κάστρο,⁶ την Αφροδίτη στο Μονακό και τη θεά Τύχη στο Μόντε Κάρλο. Θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε με τον άγγελο Σεζέστ στο φάρο του Καπ Φερά, τη θεά Ηχώ στο βουνό Σαιν-Ζαν, τον Οιδίποδα στο εξωτερικό της βίλας Σάντο Σοσπίρ, τις Βάκχες στο υπόγειο, τον Φοίβο στην είσοδο, τον Ύπνο στις σκάλες προς τα υπνοδωμάτια, την Αρτέμιδα στο υπνοδωμάτιο της Φρανσίν Βεσβελε'ρ, τον Ορφέα στο Καπ ντ' Αιγ, τον Τριστάνο και την Ιζόλδη στη Νίκαια, τον Οιδίποδα και τη Σφίγγα στο Μπω της Προβηγκίας, τους Τρίτωνες στο Φρεζϋς κ.λπ.

Ο Κοκτώ θεωρούσε ότι η περιοχή του Εζ, η αετοφωλιά, έμοιαζε πολύ με την Ελλάδα και ιδιαίτερα την Κρήτη. Όταν έπρεπε να γράψει με γράμματα από πράσινο χαλκό τις λέξεις που ολοκλήρωναν το θέατρο του στο Καπ ντ' Αιγ, ο Ζαν Κοκτώ δεν ήταν σίγουρος για τα ελληνικά του. Δεν ήταν ποτέ καλός μαθητής, έκανε δυο χρόνια προετοιμασία για το απολυτήριο (όπως ακριβώς ο Πωλ Μοράν). Αναρωτιόταν αν έμπαιναν βαρείες και οξείες στα κεφαλαία γράμματα στα ελληνικά. Βρήκε την απάντηση στο λεξικό του Μπαγύ. Έβγαλε το σύνδεσμο «και» και έγραψε «ΚΩΜΩΔΙΑ - ΤΡΑΓΩΔΙΑ».

Όταν ο Ζαν Κοκτώ έφτιαξε την αίθουσα γαμήλιων τελετών στο Μαντόν βασισμένος στον ορφικό μύθο, η πρώτη του ιδέα ήταν να φτιάξει ένα μινωικό παλάτι. Θεωρούσε ότι ο υποθαλάσσιος χαρακτήρας των μινωικών ανακτόρων, που θύμιζαν φύκια της θάλασσας, ταίριαζε στην πόλη του Ήλιου και των λεμονιών (το Μαντόν)! Γι' αυτόν, το Μαντόν ήταν μια «αφρικανική πόλη», αλλά δεν θα προτιμούσε μάλλον να είχε γράψει «ελληνική»; Δηλαδή παράξενη και μακρινή γι' αυτούς που ζουν με μάτια κλειστά μπροστά στην ομορφιά, «τα έντομα», όπως τους αποκαλούσε ο Κοκτώ, αλλά κοντινή για τους ποιητές και τους εστέτ. Η αρχαιότητα ήταν κοντά του όταν πήγαινε

στο Φεστιβάλ Μουσικής στο προαύλιο της εκκλησίας Σαιν-Μισέλ, η ησυχία, η ζέση, το φως και οι σκιές τού θύμιζαν την Ελλάδα, μ' άλλα λόγια τη μαγεία της νύχτας. Όλα αυτά δεν μπορούσαν παρά να είναι ελληνικά. Το παρελθόν που προκαλεί φόβο στον πολιτισμό μας ήταν ένας οικείος τόπος για τον Κοκτώ. Ήταν η μεγάλη του δύναμη.

Η ζωή στην Κυανή Ακτή γινόταν για τον Κοκτώ μια μυθική εποποιία. Σε μια εποχή που ο Έλληνας Ωνάσης ήταν ο Βασιλιάς της Κυανής Ακτής, ο ερχομός της πριγκίπισσας Γκραίης του Μονακό το 1956 ήταν πιθανόν το πιο σημαντικό γεγονός στη Ριβιέρα. Ο ερχομός της καλλονής που έφτασε από τη θάλασσα (η Γκραίης Κέλυ διέσχισε τον Ατλαντικό με πλοίο) γινόταν η ίδια η ανάδυση της Αφροδίτης. Λόγω αυτής της άφιξης ο Κοκτώ εξομοίωνε το Μονακό με την Αθήνα, «καθώς αντιπροσωπεύει μια ευτυχία άπτερη, της οποίας δηλαδή, όπως οι Αθηναίοι στη Νίκη, οι Μονεγάσκοι θα κόψουν τα φτερά για να μην μπορέσει να φύγει ποτέ από κοντά τους». Στο Φεστιβάλ των Καννών ο Κοκτώ γνωρίζει επίσης την άλλη μεγάλη Ελληνίδα, τη Μαρία Κάλλας.

Ο Ζαν Κοκτώ πήγε στην Ελλάδα το 1952 για να διαπιστώσει αν έμοιαζε με τη δική του Ελλάδα της Κυανής Ακτής. Αλλά απογοητεύτηκε⁷ γιατί ακόμα και η πιο λαμπρή πραγματικότητα δεν θα μπορούσε να μοιάζει με το όνειρο του. Είχε ήδη αναδημιουργήσει την Ελλάδα στην Κυανή Ακτή, αλλά αυτή η Ελλάδα ήταν εντελώς προσωπική. Η Ριβιέρα, με τις ακτές της που βουλιάζουν βαθιά στην αιώνια γαλάζια θάλασσα, μοιάζει πολύ με τα ελληνικά νησιά. Ο Κοκτώ πήρε την Κυανή Ακτή και έφτιαξε μια γη φορτισμένη με μύθους, ενώ στην Ελλάδα δεν βρήκε παρά άγονες ακτές. Για τον Ζαν Κοκτώ όλα αυτά τα νησιά δεν μπορούν να υπάρχουν παρά μόνο στη φαντασία μας, γιατί αν κοιτάξουμε από πιο κοντά, το δολάριο και ο πιο ξεπερασμένος δημοσιοϋπαλληλισμός βασιλεύουν στην Ελλάδα του '50. Οι επιμελητές των μουσείων, οι φύλακες των Μουσών, δεν είναι παρά «αλήτες», ενώ για τον Κοκτώ ο χαρακτηρισμός «Κρητικός» μπορεί να αποδοθεί ως «κρετίνος»!⁸ Η ελληνική γη δεν είναι παρά μια γη ξερή, και η πραγματική Ελλάδα βρίσκεται στο μυαλό μας. Τα ελληνικά νησιά δεν είναι παρά μια ιδέα που σχηματίζουμε στο νου μας. «Το πνεύμα και το χρώμα εκεί έχουν εξαντληθεί, εκδιωχθεί, αδειαστεί από την ουσία τους». Αυτοί οι άδικοι χαρακτηρισμοί υπαγορεύτηκαν στον Κοκτώ μια άτυχη στιγμή λόγω των ταλαιπωριών που υπέστη στο τελωνείο. Στο βάθος η ευγένεια της χώρας δεν του διέφυγε.

Η Κυανή Ακτή είναι για τον Ζαν Κοκτώ μια ελληνική ακτή και η ελληνική ακτή αντιγράφει την Κυανή. Για τον Κοκτώ ο Πόρος, όπου φτάνει στις 13 Ιουνίου 1952 με τη θαλαμηγό Ορφέας II, μοιάζει να μπερδεύεται με το νησί Πορ-Κρο της Κυανής Ακτής, ενώ οι Σπέτσες, όπου βρίσκεται στις 15 Ιουνίου, κρίνει πως είναι παρόμοιες με το νησί Πορκερόλ. Όλα αυτά όμως τα νησιά είναι νησιά των ψυχών. Τα ελληνικά νησιά είναι νησιά άπιαστα και φανταστικά, «τα δικά μας νησιά της Αγίας Μαργαρίτας». Στις 23 του μήνα θεωρεί ότι τα υπόλοιπα ελληνικά νησιά μοιάζουν με τη γαλλική Κορσική. «Κατά βάθος τα νησιά μας και το Καπ Φερά αξίζουν περισσότερο απ' όλα τα ελληνικά νησιά και όλα τα ακρωτήρια του κόσμου. Λείπουν μόνο μερικοί ναοί. Οι Έλληνες τους έχτισαν, αλλά πήραμε τις πέτρες για να χτίσουμε το λιμάνι του Μονακό. [...] Τα (ελληνικά) λιμάνια μοιάζουν με το Αιάκειο, την πρωτεύουσα της Κορσικής...»

Τα ελληνικά νησιά καθώς και το βουνό του Πόρου, επειδή έχουν τα χρώματα ενός ανθρώπινου κορμιού, μοιάζουν εξαιρετικά με την κοιμώμενη μορφή του ακρωτηρίου Σάντο Σοσπίρ. Αυτός ο ανθρωπομορφισμός του κόσμου που υπάρχει στον Κοκτώ αποτελεί δημιουργία της Αναγέννησης και τον βρίσκουμε σε καλλιτέχνες όπως ο Βερμπούργκ. Ο Κοκτώ ανακαλύπτει αυτή την ανθρώπινη όψη των ελληνικών νησιών και των τοπίων από το αεροπλάνο με το οποίο ταξιδεύει εκείνο το καλοκαίρι του 1952. Το χαρακτηριστικό της τέχνης του 20ού αιώνα είναι η καλλιτεχνική και συναισθηματική ιδιοποίηση του χώρου και του κόσμου.

Και να το υπονοούμενο της όψης των νησιών

Κοιτώντας απ' τα σύννεφα (ό,τι ως εμάς σιμώνει)

Ένα αιώνια αμάδητο σύστημα τριχών

Σε μια αταξία ανάκατα ράχες, γόνατα, ώμοι.

Είχε ωστόσο ήδη ζήσει αυτή την εντύπωση από την αρχή της δεκαετίας του '20 στο Καπ Νεγκρ, μια εποχή που συνέκρινε τις φελλοβελανιδιές, οι οποίες από μακριά φαίνονται σαν μπάλες, με «την περιποιημένη γενειάδα του Δία». Την ίδια την πόλη Μαντόν από την παιδική του ηλικία ήδη τη φανταζόταν σαν το πιγούνι της Γαλλίας.⁹

Η πλαστική τέχνη του Κοκτώ είναι ελληνική. Μπορούμε να εντοπίσουμε τη μακρινή προέλευση των τέλειων κατατομών του στην προσωπογραφία του Μεγάλου Αλεξάνδρου, η οποία ήταν χαραγμένη πάνω σ' ένα νόμισμα που του προσέφερε ο Μωρίς Μπαρές το 1913. Αυτός το φορούσε για χρόνια στον καρπό του αντί για ρολόι, μέσα σε μια μαύρη θήκη. Αργότερα ο Ζαν Κοκτώ θα ξαναβρεί την ελληνική αυτή κατατομή στο πρόσωπο του Ζαν Μαραί. Η Μαριάννα των γραμματοσήμων του Κοκτώ ήταν Φρύγια. Η γραμμή όμως των σχεδίων του Κοκτώ αντλεί την αναμφισβήτητη προέλευση της από τα ελληνικά αγγεία λευκού βάθους. Το σχέδιο του είναι εντελώς γραμμικό, με μια ακρίβεια και μια ελαφρότητα ασύγκριτες. Η γραμμή χαράζεται χωρίς διακοπή, χωρίς δισταγμό, με πένα ακονισμένη και κοφτερή. Τα ίδια τα πλάσματα που αναπαριστώνται στην πλαστική τέχνη του Κοκτώ είναι ελληνικά, οι κατατομές τους είναι ελληνικές, τα μαλλιά τους πέφτουν σε βοστρύχους. Μ' αυτή την έννοια η κλίση του Κοκτώ προς την Ελλάδα επηρέασε έντονα τον ζωγράφο Κριστιάν Μπεράρ, ο οποίος εμπνεύστηκε απευθείας από τον ποιητή όσον αφορά τη μορφή και τα ελληνικά θέματα.

Ο Ορφέας που παίζει τη λύρα στην αίθουσα γαμήλιων τελετών στο Μαντόν, όπως επίσης ο Ορφέας στο γραφείο του δημάρχου της πόλης, μοιάζουν πολύ με το σχέδιο του νεαρού νηματοειδούς πρίγκιπα το οποίο αντέγραψε ο ποιητής στο ανάκτορο της Κνωσού το 1952 και μετέφερε στο προσωπικό του ημερολόγιο. Επίσης, όπως ο Έλληνας γοητεύεται από την ομορφιά και τη νεότητα, έτσι ακριβώς και ο Ζαν Κοκτώ είναι περιτριγυρισμένος από τα νιάτα, τη Φρανσίν Βεσβελέρ, τον Εντουάρ Ντερμίτ και τον Ζαν Μαραί. Η βίλα Σάντο Σοσπίρ είναι η ενσάρκωση μιας πράξης καθαρής δημιουργίας, ένα πολυσχιδές τέκνο.

Καμιά φορά ο ποιητής πήγαινε στην ελληνική έπαυλη Κήρυλος στο Μπωλιέ, εκεί όπου όλα ήταν ελληνικά, στις συναυλίες του Φεστιβάλ Μουσικής στο Μαντόν,

αποσπασμένος για λίγες στιγμές από την ποίηση. Η έπαυλη αυτή είναι σαν ελληνικός φάρος στην Κυανή Ακτή. Κάθε λεπτομέρεια είναι ελληνική. Εκεί στη δεκαετία του '30 ο ιδιοκτήτης, βλέποντας τη μόδα των θαλάσσιων μπάνιων και τη λατρεία του ήλιου στις ακτές, έλεγε: «Αν ήξερα ότι είναι της μόδας οι παραλίες, θα είχα φέρει άμμο από την Πάρο». Όπως είδαμε, ο ποιητής σκεφτόταν να διακοσμήσει την αίθουσα γαμήλιων τελετών του Δημαρχείου σαν ελληνικό ανάκτορο καταποντισμένο κάτω από τη θάλασσα. Αυτό το πραγματοποίησε στο Καπ Μαρτέν, όπου έφτιαξε το λουτρό της φίλης του λαίδης Φέλοους σαν μια θαλασσινή σπηλιά εντελώς καλυμμένη από βότσαλα και κοχύλια. Αυτή ακριβώς ήταν και η πρόθεση του για το μουσείο Ζαν Κοκτώ στο Κάστρο, το οποίο μοιάζει μ' ένα σπήλαιο κάτω από τη θάλασσα.

Ο ποιητής δημιούργησε έναν ελληνικό ναό: τη βίλα Σάντο Σοσπίρ στο Σαιν-Ζαν-Καπ-Φερά. Πάντα οι αναφορές στην αρχαία Ελλάδα: «Αυτό που έκανα στο σπίτι της Φρανσίν [Βεσβελέρ] είναι τόσο ωραίο όσο και η Κνωσός. Αλλά θα χρειαστούν αιώνες και ερείπια για να το κάνουν ορατό και σεβαστό». Στο βάθος του «ναού», κρυμμένο σε μια σκάλα ως ύστατο αντικείμενο της πορείας του, βάζει ένα μικρό ψηφιδωτό προς τιμήν του Ιησού από τη Γαλιλαία, κατά τη βυζαντινή παράδοση.

Η αναζήτηση της αγνής ομορφιάς, της τέλει πλαστικότητας, είναι ένα στοιχείο της ελληνικής κουλτούρας του Ζαν Κοκτώ. Η αγάπη του Κοκτώ για το ωραίο απαντάται στο πνεύμα που κυριαρχεί στο Συμπόσιον του Πλάτωνα. Στο έργο του Κοκτώ υπάρχει μια πνευματική ανάταση των σωμάτων που γεννιέται από την αγάπη της ομορφιάς ενός συγκεκριμένου σώματος. Στη συνέχεια περνάμε στην ομορφιά των σωμάτων εν γένει. Την έννοια της αμφισημίας της ομορφιάς ενός σώματος που υπάρχει στο Συμπόσιον την ξαναβρίσκουμε επίσης στον Κοκτώ. Ο ποιητής δεν παρουσιάζει άραγε συχνά σώματα σε ερωτικές σκηνές; Το πνεύμα που κυριαρχεί στον Κοκτώ κατά την αναζήτηση της ομορφιάς ενός σώματος με την πλαστική έννοια είναι διφορούμενο. Αυτές οι δύο στάσεις είναι πολύ συγγενικές.

Ο Κοκτώ, αφουγκραζόμενος τη νεολαία, κατείχε μια διάσταση παιδαγωγού που ήταν πολύ κοντά στις αρχαίες ελληνικές αρχές. Αυτός ο φίλος των νέων ασκούσε με ευχαρίστηση το έργο του δασκάλου της νεολαίας. Όπως ο Δημοσθένης έψαχνε βότσαλα στην αμμουδιά για να εξασκηθεί στην άρθρωση, ο Κοκτώ ξεσήκωνε παρέες νέων και τους έβαζε να ψάχνουν στην παραλία του Μαντόν τα βότσαλα που θα χρησιμοποιούσε στα ψηφιδωτά του Κάστρου της πόλης των λεμονιών. Ο Πιερ Μπορέλ ήταν ένας από αυτούς. Ένα αφοσιωμένο αγόρι που προσφερόταν να κάνει τη δουλειά του κολίγου στην παραλία του Μαντόν. Ο δάσκαλος, που ήταν πραγματικός φίλος, τον ευχαριστούσε μ' ένα χαμόγελο, μ' ένα σφίξιμο του χεριού, με μια ερώτηση. Μαθαίνουμε πολύ περισσότερα από τις αναμνήσεις ενός έφηβου παρά από χίλιες μαρτυρίες. Μαθαίνουμε για την αριστοκρατική ανιδιοτέλεια που είναι το χαρακτηριστικό του Κοκτώ, η σφραγίδα του, πέρα από το «τι θα πει ο κόσμος» - πάντα κακοπροαίρετο και συχνά άδικο. Μερικές φορές το βλέμμα του συναντούσε την ομορφιά ενός νεαρού κοριτσιού με στρογγυλεμένο σχήμα στο άνθος της εφηβείας. Ο εστέτ και ο ειδήμων που ήταν ο Κοκτώ ήξερε να διακρίνει την ομορφιά των σωμάτων, των αρσενικών όπως και των θηλυκών. Δεν είχε εξάλλου ζητήσει από τον φίλο του Λυσιέν Κλεργκ, τον φωτογράφο του Πικάσο, να κάνει μια σειρά ανδρικών γυμνών; Αυτή είναι η οδός της φιλοκαλίας. Η αγάπη του ωραίου που

πρότεινε ο Πλάτων εκ παραλλήλου με την ευφυΐα είναι ένα από τα δεδομένα της αισθητικής του Κοκτώ.

Του Ζαν Κοκτώ τού άρεσε να βοηθάει τη νεολαία, τα σχετικά παραδείγματα είναι αμέτρητα, ο Λυσιέν Κλεργκ, ο Λουί Νυσερά,¹¹ ο Ραϋμόν Μορετί,¹² ο Πιερ Μπορέλ και τόσοι άλλοι τού ήταν υπόχρεοι. Δεν άντεχε να μην έχουν επιτυχίες οι φίλοι του και έπαιρνε τις αποτυχίες τους ως προσωπικές ήττες, μας λέει στα υπό έκδοση απομνημονεύματα του ο Πιερ Μπορέλ, νέος ποιητής και φίλος του Ζαν Κοκτώ. Πέρα από αυτή την πλευρά του παιδαγωγού που προσεγγίζει την ελληνική παράδοση, ο Κοκτώ θεωρούσε ότι η νεολαία θα διαιωνίσει τη μνήμη του. Φυσικά αναγνώριζε ότι, όπως ακριβώς και στη «φυλή» των ενηλίκων, στις τάξεις της νεολαίας υπήρχαν ηλίθιοι και κρετίνοι, αλλά ο ίδιος ήταν ερωτευμένος με το ιδανικό της νεότητας. Πίστευε ότι τα κορίτσια της δεκαετίας του '50 ήταν όλο και πιο όμορφα και περιποιημένα σε σχέση με πριν. Ένωθε ευχαρίστηση να κοιτάζει την ομορφιά της νεότητας, αρσενικής και θηλυκής. Ο Πιερ Μπορέλ θυμάται τον Κοκτώ στην παραλία του Μαντόν «με το μάτι του να γυαλίζει για τα νυμφίδια τύπου Κάρολ Λιούις, και όχι για τα αγοράκια». Ο Πιερ Μπορέλ, που ως νέος παρατηρούσε προσεκτικά τον Κοκτώ, θεωρεί ότι αυτός «ήταν σίγουρα ερωτευμένος, ως πρόθεση και όχι ως πράξη, με τα παιδιά». Πράγματι, όσον αφορά τη σεξουαλική του ωρίμανση, ο Κοκτώ είχε «δολοφονηθεί» σε ηλικία 9 ετών από το θάνατο του πατέρα του, το ενήλικο πρότυπο που ο Ζαν Κοκτώ δεν θα κατείχε ποτέ. Η ανάπτυξη του σταμάτησε στην εποχή του θανάτου του πατέρα του και, «αν οι συνήθειες του δεν ταίριαζαν με το φυσιολογικό, το κορίτσι και η γυναίκα αντιπροσώπευαν για τον Κοκτώ τον ίδιο δρόμο»! Ο Κοκτώ στη μορφή του μικρού κοριτσιού έκλεινε την ουσία της γυναίκας. Προτιμούσε τις έφηβες διότι εκείνες δεν παρέπεμπαν στη μητρότητα. Τα πρότυπα των γυναικών που έδινε ο Κοκτώ ήταν η Αντιγόνη και η Ιωάννα της Λωραίνης. Καμιά από τις δυο δεν τα κατάφερε...

Μάλλον γι' αυτό το λόγο αναζητούσε την αιώνια νεότητα. Νιάτα γύρω του και ανάγκη νεότητας με'σα του. Αλλά αυτή η αγάπη της νεότητας στον Κοκτώ ήταν η αγάπη του ωραίου. Η ίδια η ομορφιά ήταν μια καθημερινή ανάγκη. Μια υποχρέωση στην οποία αναγκαστικά υπέκυπτε. Στη δεκαετία του '20 ο Κοκτώ είχε παχύνει και πιεζόταν κάθε μέρα να περπατά χιλιόμετρα για να χάσει τα περιττά κιλά. Ο Ζαν Κοκτώ ήταν επίσης επιλεκτικός στις φιλίες του. Ο Πιερ Μπορέλ μάς εξηγεί ότι έκανε επιλογή μεταξύ των φίλων του και ότι αυτοί που είχαν άσχημη εξωτερική εμφάνιση είχαν πολύ λίγες πιθανότητες να μπουν στην ομάδα του. Δεν είχε άλλωστε επιλέξει για πολλά χρόνια μια πολύ όμορφη γυναίκα, όπως ο Πυγ-μαλίων; Η Φρανσίν Βεσβελέρ ήταν λεπτή, ψηλή και όμορφη. Ανατολίτισσα, κατείχε τη μυστηριακή γοητεία της Ελληνίδας. Ήταν μια μορφή πολύ κοντινή στον πρίγκιπα της Κνωσού. Έμοιαζαν. Ο Κοκτώ έβλεπε σ' αυτήν τη θηλυκή εκδοχή της ίδιας του της εικόνας. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο στην είσοδο της βίλας έφτιαξε ένα τεράστιο ψηφιδωτό που αναπαριστούσε τον Οιδίποδα. Για να κρατήσει αυτή τη νεότητα ο Κοκτώ έκανε λήφτινγκ τις τελευταίες μέρες της ζωής του. Ένα αποτυχημένο λήφτινγκ που του προσέδωσε μια ακινησία κάπως μεγαλόστομη και που υπήρξε μάλλον το βαθύτερο αίτιο για το οποίο η όμορφη Φρανσίν Βεσβελέρ εγκατέλειψε τον φίλο της. Ίσως όμως τον άφησε αφού έμαθε για το γάμο του Πικάσο στα 80 του χρόνια με τη νέα και όμορφη Ζακλίν Ροκ, φοβούμενη μήπως πιαστεί και η ίδια στα δίχτυα του ποιητή. Ο

Κοκτώ άραγε το σκεφτόταν, εμπνεόμενος από τον Πικάσο, σαν να ήταν δίδυμος αδελφός του, και οι διάφανες σκέψεις του ενόχλησαν την οικοδέσποινα του; Όπως και να 'χει, ερωτευμένος με την ομορφιά, ο Ζαν Κοκτώ δεν άντεχε πια την εικόνα που αντικατοπτριζόταν στον καθρέφτη. Την ίδια του την εικόνα. Δεν έγραφε άλλωστε ότι «ένας καθρέφτης πρέπει να συλλογίζεται πριν στείλει πίσω την εικόνα»; Θα προτιμούσε την προσποίηση από την αλήθεια της ηλικίας του. Το πρόσωπο του δεν ανταποκρινόταν στην ίδια του τη φύση. Ή πάλι προτιμούσε την εικόνα από την πραγματικότητα την οποία απέρριπτε; Προτιμούσε να σώσει την εικόνα, διότι η εικόνα δεν ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα η οποία την κατοικούσε, δηλαδή τη νεότητα. Αισθανόταν αιώνια νέος. Έκανε την επιλογή του λήφτινγκ για να αποκαταστήσει την αλήθεια.

Πολλές φαντασιώσεις τριγυρίζουν την ερωτική ζωή του Ζαν Κοκτώ. Τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά όσο τα φανταζόμαστε. Ποτέ ο Ζαν Κοκτώ δεν είχε την παραμικρή σχέση με τον Ραϋμόν Ραντιγκέ, αντίθετα με ό,τι άφηνε να εννοηθεί ο ίδιος. Περισσότερο οπταστής παρά δράστης, όπως βλέπουμε και στο Λευκό βιβλίο, όπου ο κεντρικός ήρωας, επίσης προϊόν φαντασίωσης, νοικιάζει ένα θάλαμο με έναν καθρέφτη διπλής όψεως για να παρατηρεί τα παιχνίδια των πορνών. Ο Κοκτώ ζωγράφισε τον εαυτό του ως Ακταίωνα στο δωμάτιο της Αρτέμιδας-Φρανσίν Βεσβελέρ στη βίλα Σάντο Σοσπίρ. Ο πίνακας του Μακ Αβού στο μουσείο του Μαντόν εξηγεί τη σαγήνη του Κοκτώ-Ακταίωνα που μεταμορφώθηκε σε ελάφι επειδή παρατηρούσε τη θεά! Όπως και να 'χει, ο Κοκτώ παραλίγο να αποκτούσε παιδί με τη Ναταλί Παλέ, η οποία έκανε έκτρωση, και επιθυμούσε να αποκτήσει ένα με την ηθοποιό Σούζυ Σόλιντορ, όπως άφησε να εννοηθεί ο ίδιος (βλ. Στα βήματα του Ζαν Κοκτώ). Το φλερτ του, η ζωγράφος Ιρέν Λαγκύ, έλεγε για όλα αυτά ότι ήταν «κουραφέξαλα και πράσινα άλογα». Δηλαδή πολύ κακό για το τίποτα. Τα ναρκωτικά έπαιζαν σημαντικό ρόλο σ' αυτό.

Ο τίτλος του ποιητή με τον οποίο τιμάται ο Ζαν Κοκτώ προέρχεται από μια αρχαία ελληνική αντίληψη του όρου. Ο ίδιος πολλές φορές δήλωνε ότι ως ποιητής δεν ήταν παρά ο διάμεσος μεταξύ της θεότητας και της γραφής. Ανάμεσα στον Απόλλωνα και τον ποιητή, έλεγαν οι αρχαίοι Έλληνες. Η ύπαρξη του ήταν ο αποδέκτης της θεότητας. Ο «νυχτερινός του εαυτός» υπαγορεύει την ποίηση, ενώ ο εαυτός του της ημέρας παραμένει κοιμισμένος. Η ταινία Η διαθήκη τον Ορφέα είναι μια ελληνική διαθήκη που επιθυμεί να αφήσει ο Ζαν Κοκτώ χρησιμοποιώντας ένα μέσο το οποίο προτιμά περισσότερο από όλα: τον κινηματογράφο. Όμως ο Κοκτώ είναι άνθρωπος των άκρων. Θέλει έτσι να συμβιβάσει τα άκρα, την πιο καθαρή και την πιο κλασική αρχαιότητα με το πιο σύγχρονο μέσο.

Η ταινία προβάλλει τους μεγάλους ορφικούς μύθους. Έτσι ο Ορφέας, τον οποίο ερμηνεύει ο Ζαν Μαράι στην ομώνυμη ταινία, συλλαμβάνει σήματα που στέλνονται από το υπερπέραν μέσω του ραδιοφώνου. Απλά τα καταγράφει και στο Καρτιέ Λατέν θεωρείται ως ο μεγαλύτερος ποιητής της εποχής του. Το υπερπέραν του Κοκτώ, ένα είδος χαμένου Παράδεισου, μπορούσε να ξανακερδηθεί χάρη στην ποίηση, σύμφωνα με τις πλατωνικές αρχές. Ο ποιητής, μάρτυρας της εποχής του, ήταν επίσης και ένας μάγος.

Τέλος, δεν είναι παράξενο που ο Ζαν Κοκτώ διάλεξε το Μαντόν ως πόλη-διαθήκη. Μια πολιτεία που ήταν η τελευταία προς τα δυτικά πόλη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Επίσης είναι η πόλη που επιλέχθηκε από τους εξόριστους βασιλείς της Ανατολής, τους Παλαιολόγους. Τα ανάκτορα των Παλαιολόγων ορθώνονται ακόμα στο Καστελάρ και το Γκορμπιό, χωριά πάνω από το Μαντόν, και στο βουνό του Μαντόν το ιστορικό οικογενειακό παρεκκλήσι τους υπάρχει ακόμα χωμένο μέσα στην πρασινάδα. Η οφθαλμαπάτη είναι ισχυρή όταν βρίσκεται κανείς στην ακτή του Μεντόν. Αυτά τα μεγάλα βουνά που βουτάνε στη βαθιά γαλανή θάλασσα θυμίζουν τις ακτές της Ανατολικής Μεσογείου, τόσο πολύ που μπορείς να μπερδεύεις. Εκεί, σ' αυτούς τους τόπους θέλησε ο Κοκτώ να τον τιμούμε μετά θάνατον, προετοιμάζοντας ο ίδιος το Μουσείο του.

Μετάφραση: Έφη Ρέντζον

MONIQUE BOURDIN

Ο κινηματογράφος ενός ποιητή

Ο Κοκτώ κατέχει μια ξεχωριστή θέση στον καλλιτεχνικό κόσμο του 20ού αιώνα. Είναι πραγματικά ο μόνος που παρουσίασε καλλιτεχνικό έργο σε τομείς τόσο ποικίλους. Αν εξαιρέσουμε τη σύνθεση μουσικής, έκανε σχεδόν τα πάντα, δίχως όμως να δέχεται καμία άλλη ετικέτα εκτός από αυτή του «ποιητή».

Θα περιοριστώ εδώ στον κινηματογράφο του ποιητή Ζαν Κοκτώ. Από τη στιγμή που για πρώτη φορά το 1930 συνδιαλέχθηκε με περισσή οικειότητα με την Μούσα του κινηματογράφου, τη «Δεκάτη Μούσα», όπως την αποκαλούσε, δεν έπαψε ποτέ να την υπηρετεί.

Πέρα από τις έξι σημαντικές ταινίες που πραγματοποίησε, και τις πέντε ερασιτεχνικές γυρισμένες σε 16mm, εκ των οποίων ορισμένες είναι άπαιχτες ή χαμένες, ο Κοκτώ συχνά συνέπραξε στα έργα των φίλων του κινηματογραφιστών: δέκα φορές ως σεναριογράφος· εννιά φορές ως ηθοποιός ή κομπάρσος, πάντα όμως με σημαντική παρουσία· εννέα φορές έγραψε και διάβασε το σχολιασμό ταινιών μικρού μήκους· τέλος, εκφώνησε το προεισαγωγικό κείμενο δύο ταινιών, από τις οποίες η μία ήταν ένα ντοκιμαντέρ για τον φίλο του Τζάνγκο Ρέιναρτ.

Πέρα από αυτά, διατέλεσε δύο φορές πρόεδρος της Επιτροπής του Φεστιβάλ Καννών, τις χρονιές 1953 και 1954. Σε εκείνον επίσης οφείλουμε την ιδέα και την οργάνωση του πρώτου φεστιβάλ Καταραμένων Ταινιών στο Μπιαρίτζ της Γαλλίας το 1949· εκεί αποκάλυπτε στο κοινό ταινίες παραγνωρισμένες ή αρνητικά κρινόμενες κατά την έξοδο τους.

Διάλεξα να παρουσιάσω χρονολογικά τις έξι μεγάλες ταινίες του Κοκτώ.

Ο Κοκτώ γεννήθηκε στις 5 Ιουλίου 1889, πέντε χρόνια πριν την εφεύρεση του κινηματογράφου. Από το 1916 τον ενδιαφέρει αυτή η καινούργια τέχνη και

παθιάζεται με τις ταινίες που έχει τη δυνατότητα να δει, ιδιαίτερα με εκείνες του Τσάρλυ Τσάπλιν και του Μπάστερ Κήτον.

Το 1927 αποφασίζει για πρώτη φορά να πάρει μια κάμερα ερασιτεχνική και να γυρίσει μια ταινία μικρού μήκους σε 16 mm, την οποία τιτλοφορεί “Ο Ζαν Κοκτώ κάνει κινηματογράφο”, στο ύφος των ταινιών του Σαρλώ “Ο Σαρλώ κάνει πατινάζ” κ.λπ. Δυστυχώς η κόπια αυτής της άπαιχτης ταινίας έχει χαθεί.

Ουσιαστικά προσεγγίζει την έβδομη τέχνη το 1930. Στο μεταξύ είχε συναντήσει τον Γάλλο ζωγράφο Κριστιάν Μπεράρ και υποβληθεί σε δεύτερη θεραπεία αποτοξίνωσης από το όπιο το 1929. Αυτή η φοβερή διαδικασία της αποτοξίνωσης τον κάνει να υποφέρει. Μέρα με τη μέρα στην κλινική συντάσσει το ημερολόγιο που θα ονομαστεί “Όπιο”, στο οποίο περιγράφει τα στάδια του «βασανιστηρίου» του. Επίσης, εκείνο τον καιρό, μέσα σε δεκαεννιά μέρες, γράφει το πιο δημοφιλές του μυθιστόρημα, “Τα τρομερά παιδιά”. Αυτά τα δύο έργα θα του εγείρουν την ανάγκη να γυρίσει την ταινία “Το αίμα ενός ποιητή”. Χρειάστηκε όμως ένα ιδιαίτερο γεγονός προκειμένου να έρθει εις πέρας το σχέδιο αυτό.

Το 1930 ένας μεγάλος μαικήνας, ο υποκόμης Σαρλ ντε Νοάιγ, αποφασίζει να δώσει από ένα εκατομμύριο στον Κοκτώ και στον Λουίς Μπουνιουέλ. Με αυτό το τεράστιο για την εποχή ποσό ο κόμης ντε Νοάιγ ζητάει από τους δύο άντρες να γυρίσουν από μια ταινία. Ο Λουίς Μπουνιουέλ και ο Σαλβαντόρ Νταλί θα τα χρησιμοποιήσουν για τη “Χρυσή εποχή”.

Οι Νοάιγ ήθελαν από τον Κοκτώ να κάνει μια ταινία κινουμένων σχεδίων για την οποία θα έγραφε τη μουσική ο Ζωρζ Ωρίκ, κάτι τέτοιο όμως θα κόστιζε πολύ ακριβά. Ο Κοκτώ άλλωστε προτιμούσε να χρησιμοποιήσει αληθινούς ηθοποιούς για μια αληθινή ταινία.

Η ταινία ολοκληρώνεται το 1930, αλλά θα παρουσιαστεί σε ιδιωτική προβολή μόλις στις 20 Ιανουαρίου 1932 στο Παρίσι. Καθώς ο Κοκτώ δεν γνώριζε τίποτα από την κινηματογραφική τεχνική, αυτοσχεδιάζει σαν ευφυής ποιητής. Για παράδειγμα, αγνοούσε την ύπαρξη του travelling. Τοποθετεί λοιπόν τον ηθοποιό του πάνω σε μια σανίδα με τροχίσκους που τη σέρνουν σχοινιά. Πρόκειται για την ίδια μέθοδο που θεληματικά πλέον θα ακολουθήσει ξανά στην ταινία του “Η Πεντάμορφη και το Τέρας”.

«Δεν γνώριζα τίποτε από κινηματογράφο», θα γράψει αργότερα. «Με την πρώτη έπεσα με τα μούτρα σε μια δουλειά όπου έπρεπε να επινοώ τα πάντα. Ο σκοπός μου δεν ήταν να κάνω μια ταινία, αλλά ένα ποίημα: να μεταχειριστώ μια μηχανή όχι για να διηγηθώ μια ιστορία, αλλά για να εξομολογηθώ, να πω με εικόνες πράγματα που κατοικούν μέσα στη βαθιά μας νύχτα και παίρνουν μορφή στην άκρη του ονείρου... Οι εικόνες μπαίνουν σε μια σειρά σύμφωνα με την απαρέγκλιτη λογική ενός εσωτερικού κόσμου, εκεί όπου η συμβατική λογική δεν λειτουργεί πια».

Όπως είπα λοιπόν, σαν ποιητής που είναι, επινοεί χρησιμοποιώντας και το πιο ασήμαντο περιστατικό για να το μετατρέψει σε ποίηση. Θα δώσω τρία παραδείγματα της μεγαλοφυΐας του, μολονότι υπάρχουν και αρκετά άλλα:

1. Οι τεχνικοί, περνώντας τον για τρελό, τον πειράζουν διαρκώς με τρόπο άκρως καυστικό. Ένα παράδειγμα: τη στιγμή που ολοκληρώνεται το γύρισμα δίνουν εντολή στους ανθρώπους που καθαρίζουν το στούντιο να το σκουπίσουν κατά τη διάρκεια των τελευταίων πλάνων. Στην προβολή το βράδυ ο Κοκτώ βρίσκει πως η ομορφιά των εικόνων γεννιέται από το φως των προβολέων όταν αυτό διαπερνά τη σκόνη που σηκώνεται κατά το σκούπισμα. Έτσι κρατάει αυτά τα πλάνα.

2. Καθώς ο Ενρίκ Ριβερό παίζει γυμνός από τη μέση και πάνω, ο Κοκτώ αντιλαμβάνεται πως έχει πάνω στον ώμο μια πρόσφατη ουλή από τραύμα σφαίρας. Αμέσως σχεδιάζει ένα αστέρι γύρω από το τραύμα, το αστέρι της υπογραφής του. Αυτή του η ελευθερία είναι που πιο αργά θα αναγνωριστεί από τους νέους Γάλλους κινηματογραφιστές, όπως ο Ζωρζ Φρανζύ, που θα γράψει με αφορμή Το αίμα ενός ποιητή: «Ταινία... που παραμένει η αμίμητη απόδειξη μιας αδέσμευτης μεγαλοφυΐας».

3. Άλλο παράδειγμα της αυθεντικότητας του Κοκτώ: για τους δύο βασικούς ρόλους δεν παίρνει επαγγελματίες ηθοποιούς. Ο ζωγράφος Ενρίκ Ριβερό ενσαρκώνει τον Ποιητή, ενώ το μανεκέν Λη Μίλερ, σύντροφος του μεγάλου φωτογράφου Μαν Ρέυ, ερμηνεύει το ρόλο του Αγάματος.

Δεν θα αναλύσω την ταινία. Αξίζει καλύτερα να τη δει κανείς. Εδώ ο Κοκτώ εμπλέκει τα επεισόδια κατά τον τρόπο των Μυστηρίων του Πάθους του Χριστού. Πάνω σε ονειρικές εικόνες παραθέτει ένα λιτό σχόλιο. Την ίδια μέθοδο ακολουθεί και για τη μουσική της ταινίας. Επειδή δεν θέλει η μουσική να συμβαδίζει με τις εικόνες, επινοεί αυτό που αποκαλεί «τυχαίο συγχρονισμό», ο οποίος θα εμπνεύσει και πολλούς άλλους στη συνέχεια. «Τίποτα δεν μου μοιάζει πιο χυδαίο», δηλώνει ο ίδιος, «από το μουσικό συγχρονισμό. Είναι τουλάχιστον πλεονασμός... Ο μόνος συγχρονισμός που με ευχαριστεί είναι ο τυχαίος».

Για το “Αίμα ενός ποιητή” αλλάζει τη σειρά των μουσικών, δίνοντας μ' ένα είδος κοντράστ μια πιο ανάγλυφη εικόνα. Στην ταινία Ορφέας θα ηχογραφήσει τη μουσική με χρονόμετρο, δίχως εικόνες, για να την εμβάλει σε σκηνές όπου ο Ζωρζ Ωρίκ είχε προβλέψει κάτι άλλο. Στη Διαθήκη τον Ορφέα θα χρησιμοποιήσει ως ηχητικό υπόβαθρο απρόβλεπτα περιστατικά. Για παράδειγμα, όταν η Αθηνά διαπερνά τον ποιητή με το δόρυ της, τη στιγμή εκείνη περνά ένα αεροπλάνο, μικρό και παλιάς τεχνολογίας, καταστρέφοντας το πλάνο με το δυνατό του θόρυβο. Ο Κοκτώ ωστόσο κρατάει αυτό το βόμβο του αεροπλάνου, που του προσφέρει μια συμπληρωματική διάσταση σ' αυτή τη σκηνή του θανάτου που τον θέλησαν οι θεοί.

Για όποιον γνωρίζει τη θεματική του Κοκτώ, το “Αίμα ενός ποιητή”, ταινία δηλωμένα πολύπλοκη και σκοτεινή από ορισμένους, μας αποκαλύπτει όλη την προσωπική του μυθολογία, αυτήν που ξαναβρίσκουμε στα ποιήματά του, στις ζωγραφιές του, στην παράσταση “Ορφέας” του 1925, ή στο μυθιστόρημα του “Τα τρομερά παιδιά”, το οποίο ενέπνευσε σημαντικές σκηνές της ταινίας, όπως ο περίφημος χιονοπόλεμος, «ενορχηστρωμένος» από τον μαθητή Νταρζελός.

Στις 10 Ιουνίου 1937 ο Κοκτώ συναντά τον νεαρό Ζαν Μαράι και γράφει μερικά θεατρικά έργα γι' αυτόν. Αλλά ο ποιητής δεν είναι ευχαριστημένος από τους ρόλους που προτείνονται στον Ζαν Μαράι στον κινηματογράφο. Πεισμένος ότι ο

τελευταίος πρέπει να ερμηνεύσει έναν μυθικό ήρωα, ο Κοκτώ σκέφτεται το μύθο του Τριστάνου και της Ιζόλδης. Δεν αργεί να κάνει το σχέδιο του πράξης.

«Θέλησα για την Αιώνια επιστροφή να αλλάξω μόνο το όνομα των πρωταγωνιστών και να αντιγράψω αυτό τον πασίγνωστο μύθο, του Τριστάνου και της Ιζόλδης. Η Αιώνια επιστροφή, με τίτλο δανεισμένο από τον Νίτσε, θέλει να δηλώσει ότι οι παλιοί μύθοι μπορούν να ξαναγεννηθούν δίχως οι ήρωες τους να το γνωρίζουν. [...] Το να παίρνεις λαμπερούς ήρωες, να τους απογυμνώνεις από κάθε στοιχείο φανταστικής μυθολογίας και να τους ρίχνεις στη σύγχρονη εποχή, διατηρώντας όμως το μεγαλείο τους, δεν είναι δα και μικρό πράγμα. [...] Έπρεπε σε πρώτη φάση να "απαγορεύσω" στον εαυτό μου την ποιητική γλώσσα και να αφήσω έτσι την ποίηση να πηγάζει από την εικόνα. Σε δεύτερη φάση ήταν απαραίτητο να βρω την ομάδα εκείνη που θα ήταν ικανή να διασχίσει το κενό πάνω σ' ένα τεντωμένο σκοινί».

Καθώς είχε αμφιβολίες κατά πόσο θα ήταν ο ίδιος ικανός να πραγματοποιήσει αυτή την ταινία, ζητάει από τον φίλο του Ζαν Ντελανουά να αναλάβει τη σκηνοθεσία. Τριστάνος-Πατρίς θα είναι ο Ζαν Μαραί. Για το ρόλο της Ιζόλδης-Ναταλίας ο Ντελανουά και ο Κοκτώ σκέφτονται τη Μισέλ Μοργκάν, δεν είναι όμως ελεύθερη. Διαλέγουν λοιπόν τη Μαντλέν Σολόν, που είχε ήδη δουλέψει με τον Ντελανουά στο παρελθόν.

Το 1943 ο Κοκτώ παρευρίσκεται στο γύρισμα, παρατηρώντας με προσοχή κάθε κίνηση της κάμερας, κάθε παιχνίδι του φωτός, κάθε λεπτομέρεια στην επεξεργασία της φωτογραφίας, στη λήψη του ήχου, δίχως να λέει λέξη. Και εντούτοις η βουβή παρουσία του επηρεάζει τη σκηνοθεσία και επιφέρει αλλαγές στο παίξιμο των ηθοποιών, όπως μαρτυρεί ο Ζαν Μαραί: «Εξέπεμπε μια ακτινοβολία και όλα έπαιρναν μια άλλη μορφή. Δίχως και εμείς οι ίδιοι να το αντιλαμβανόμαστε, παίζαμε διαφορετικά, ο Ζαν Ντελανουά μάς καθοδηγούσε διαφορετικά, ακόμα και το φως ήταν αλλιώτικο».

Η επιτυχία της ταινίας ήταν τεράστια. Από τη μια μέρα στην άλλη ο Ζαν Μαραί γίνεται λαϊκό είδωλο, ενώ η Μαντλέν Σολόν καθιερώνεται ως ηθοποιός. Για εκείνη ο Κοκτώ επινόησε μια κόμμωση την οποία η Σολόν θα κρατήσει σε όλη της τη ζωή. Έστειλε τον Μαραί στον ίδιο κομμωτή, ώστε η ξανθιά βαφή των μαλλιών τους να είναι πανομοιότυπη. Ένας άνεμος τρέλας φυσάει στη Γαλλία: τα κορίτσια υιοθετούν αυτή την κόμμωση με τα ξανθά μαλλιά, λεία και επίπεδα σαν της Μαντλέν Σολόν, ενώ τα αγόρια φορούν κι αυτά το ζακάρ πουλόβερ του Ζαν Μαραί. Ακόμα και ο σκύλος του Μαραί, ο Μουλούκ, θα γίνει βεντέτα.

Η αγάπη, ένα από τα βασικά θέματα του Κοκτώ, ενυπάρχει ήδη σ' αυτή την ταινία. Πεθαίνουμε σαν αγαπήσουμε, γιατί η απόλυτη αγάπη δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί τέλεια παρά μόνο μέσ' από το θάνατο.

Σε όλη τη διάρκεια του 1944 το όνομα του Κοκτώ είναι άρρηκτα δεμένο με την επιτυχία της Αιώνιας επιστροφής, ο ποιητής όμως έχει ανάγκη από ένα ρόλο πιο ενεργητικό. Στο αίτημα του Ζαν Μαραί, που ονειρεύεται να ερμηνεύσει το ρόλο του Τέρατος, σκέφτεται να γυρίσει σε ταινία το παραμύθι της Λεπρένς ντε Μπωμόν "Η Πεντάμορφη και το Τέρας", ενώ τον ίδιο καιρό ο φίλος του Ρομπέρ Μπρεσόν τού ζητάει να γράψει τους διάλογους για τις Κυρίες τον Δάσους της Βουλόνης. Ο Κοκτώ

δέχεται να διασκευάσει ένα τραγικό περιστατικό παρμένο από το μυθιστόρημα του Ντιντερό “Ζακ ο Μοιρολάτρης”. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ανακαλύπτει τη Μαρία Καζαρέζ, την οποία πολύ αργότερα θα κάνει Πριγκίπισσα στην ταινία του Ορφέας.

Ο Κοκτώ πολύ γρήγορα καταπιάνεται ξανά με την προετοιμασία της Πεντάμορφης και του Τέρατος, ταινίας που θα γυρίσει από τον Αύγουστο μέχρι τον Δεκέμβριο του 1945. Περιστοιχίζεται από μια δυνατή ομάδα, μεταξύ άλλων και τον ζωγράφο Κριστιάν Μπεράρ, τον οποίο παρασύρει στον κινηματογράφο, έχοντας κάνει ήδη το ίδιο και για το θέατρο. Είναι αυτός που θα κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια της ταινίας εμπνεόμενος από λιθογραφίες του Γκυστάβ Ντορέ και από πίνακες Ολλανδών ζωγράφων, ιδιαίτερα του Βερμέερ.

Ο Κοκτώ καλεί επίσης τον ποιητή του φωτός, πρωτόπαιδο τότε, Ανρί Αλκάν, ενώ ζητάει από τον Ζωρζ Ωρίκ να συνθέσει τη μουσική της ταινίας. Ο Ρενέ Κλεμάν, που μόλις είχε γυρίσει τη Μάχη των σιδηροδρόμων, είναι ο τεχνικός σύμβουλος της ταινίας.

Όπως ισχύει για όλα τα έργα του Κοκτώ, η ταινία είναι πολύ διαφορετική από την υπόλοιπη κινηματογραφική παραγωγή της εποχής. Ο ποιητής επέλεξε αυτό το παραμύθι διότι είναι «ένα παραμύθι δίχως νεράιδες».

Σε όλη του τη ζωή πράγματι απέφυγε το ποιητικό στοιχείο- το θεαματικά φανταστικό, εύκολο και χυδαίο- το φανταστικό δοσμένο με ειδικά εφέ, δίχως ποίηση. Δεν υπάρχει καμία σχέση ανάμεσα στο ποιητικό στοιχείο, το ψυχρό φανταστικό και την αληθινή φαντασμαγορία, την αληθινή ποίηση, σύμφωνα με τον Κοκτώ, πλασμένη ολόκληρη από την τάξη και την ομορφιά των γραμμών. Μέσα από ελάχιστους διάλογους ο ποιητής ανακαλύπτει ξανά τη ρίζα και την καταγωγή του όρου «κινηματογράφος»: να θέτει σε κίνηση μια εικόνα που μιλάει μόνη της. Ο Κοκτώ ανακαλύπτει εκφράσεις για να προσδιορίσει το είδος αυτό της μαγείας. Δηλώνει ότι πρόκειται για έναν «εξωπραγματικό ρεαλισμό... πιο αληθινό κι απ' την αλήθεια».

Μέσα στο κάστρο του Τέρατος όπου οι τοίχοι έχουν μάτια, κάθε σκίρτημα της φλόγας του λυχναριού, κάθε βλέμμα, κάθε ανάσα της καρδιάς, δικαιολογούνται από την άφιξη ή την παρουσία ενός νέου προσώπου.

Σε όλη του τη ζωή ο Κοκτώ πολέμησε ενάντια στην υπερβολή, το ασαφές, το αόριστο, το ρομαντικό παραλήρημα. Η υπερβολική ακρίβεια είναι το βασικό στοιχείο του ύφους του. Ούτε μια φορά δεν αισθανόμαστε στις ταινίες του την επιθυμία να κάνει έναν πίνακα. Εδώ δίνει ιδιαίτερη σημασία στο ρυθμό, που τον θέλει πολύ αργό στις σκηνές του κάστρου. Πρόκειται για ένα θαύμα μέτρου και ισορροπίας, δύο στοιχεία που είναι πολύ αγαπητά στον ποιητή. Τα πάντα είναι θέμα ρυθμού και αντιθέσεων: στο σπίτι της Πεντάμορφης επικρατούν η φασαρία που κάνουν οι αδελφές της και το εκτυφλωτικό φως· στο κάστρο του Τέρατος βασιλεύουν η σιωπή και η νύχτα.

Η ομορφιά της ταινίας οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο βλέμμα και στο περπάτημα του Τέρατος, άλλοτε βασιλικό, άλλοτε διστακτικό, που απεικονίζει το προσωπικό του μαρτύριο. Αν αυτή η ταινία έγινε επιτυχία, το χρωστάει κατά κύριο λόγο σ' έναν

έξοχο ηθοποιό και έναν γενναιόδωρο άνθρωπο, ο οποίος έδωσε σ' αυτό το έργο όλο του το είναι: τον Ζαν Μαραί. Χρειάστηκε αρχικά μια φυσική δύναμη πέρα απ' τα συνηθισμένα προκειμένου να αντέξει τις πέντε ώρες του μακιγιάζ που απαιτούσε ο ρόλος του. Το τρίχωμα κολλούσε πάνω στο ίδιο του το δέρμα, τα μυτερά δόντια προσαρμόζονταν και κολλούσαν πάνω στα δικά του, ενώ το μακιγιάζ τον ανάγκαζε να καταπίνει μόνο υγρά με το καλαμάκι. Αναντίρρητα τα μαρτύρια αυτά έδωσαν περισσότερη ένταση στο παίξιμο του Ζαν Μαραί, ιδιαίτερα στη σκηνή του θανάτου του Τέρατος. Ακόμη χρειαζόταν, πέρα από το -μερικές φορές ανυπόφορο- φυσικό μαρτύριο, ένα εξαιρετικό ταλέντο που θα κατόρθωνε να αποδώσει κάτω από τη μάσκα του τέρατος μια ύπαρξη και μια ψυχή. Οι ματιές του, οι αντιδράσεις του, οι κινήσεις του, οι μετακινήσεις του σώματος του, οι κουβέντες που αρθρώνει με φωνή πληγωμένη, όλα αυτά άφηναν να διαφανεί η ευγένεια και η ομορφιά κάτω από το ζώο, τόσο που το γυναικείο κοινό ερωτεύτηκε όπως η Πεντάμορφη αυτό το Τέρας και απογοητεύτηκε για την τελική του μεταμόρφωση σε γοητευτικό πρίγκιπα.

Φυσικά, όπως όλα τα παραμύθια, η ταινία αυτή μπορεί να ιδωθεί σε ένα πρώτο επίπεδο, γεγονός που την καθιστά προσεγγίσιμη από όλα τα είδη κοινού-εντούτοις υπάρχει και ένα δεύτερο επίπεδο, το οποίο μας επιτρέπει να δούμε όλα τα αντικείμενα της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή: το χρυσό κλειδί, το τριαντάφυλλο, τον καθρέφτη, το άλογο και το γάντι· πιο βαθιά όμως γινόμαστε κοινωνοί των βασικών του θεματικών. Θα δώσω ένα μόνο παράδειγμα: τη θεματική του Διπλού, πανταχού παρούσα σε όλο του το έργο. Η δυαδικότητα φαινομενικότητα-πραγματικότητα είναι έκδηλη: το Τέρας είναι απεχθές στην εμφάνιση, έχει όμως χρυσή καρδιά, ενώ αντίθετα ο Αβενάν, ο θαυμαστής της Πεντάμορφης, έχει μεν ένα ευχάριστο παρουσιαστικό, η ψυχή του όμως είναι μαύρη.

Κι έπειτα, αυτό το ευγενικό Τέρας, με το κατά καιρούς διστακτικό βήμα, αναπαριστά τον Ποιητή, ο οποίος υποφέρει όταν δεν μπορούν να τον καταλάβουν και κουτσαίνει διότι ζει ανάμεσα σε δύο βασιλεια, έχοντας το ένα πόδι στη ζωή και το άλλο στο θάνατο.

Στην παρουσίαση της ταινίας στην Πράγα ο Κοκτώ δήλωνε: «Ξέρω καλά πως η Πεντάμορφη και το Τέρας είναι γι' άλλη μια φορά η φωνή μου, που πρόκειται να ακούσετε, και πως πίσω από την οθόνη εγώ είμαι εκείνος που διηγείται το παραμύθι. Θέλησα λοιπόν οι πράξεις των προσώπων να ανταποκρίνονται κατά βάση σ' αυτό το δεδομένο».

Είναι πράγματι ο Κοκτώ που μιλάει, και μιλάει για τον εαυτό του. Όλο του το έργο είναι μια αυτοπροσωπογραφία.

Το 1947 και 1948 ο Κοκτώ μεταφέρει στον κινηματογράφο δύο θεατρικά του έργα: το «Δικέφαλο αετό» και τους «Τρομερούς γονείς».

Το έργο «Οι τρομεροί γονείς» γράφτηκε το 1938 για τον Ζαν Μαραί και την Υβόν ντε Μπρε. Αν ο Κοκτώ επιθυμεί να το κάνει ταινία, είναι για να κρατήσει στο φιλμ το θεατρικό παίξιμο δύο αξιοθαύμαστων ηθοποιών. Κατορθώνει όμως να του δώσει μια νέα διάσταση, σεβόμενος απόλυτα το κεκλεισμένων των θυρών και τις σκηνές των ηθοποιών του θεατρικού έργου, καθεμία των οποίων γυρίζεται σε γκρο πλαν. Η

σκηνοθεσία, άκρως υποδειγματική, καταδεικνύει πως τα πάντα έχουν αποφασιστεί και καθορίζεται σε σχέση με την κάμερα και έναν πολύ περιορισμένο χώρο.

Όπως πάντα, χρησιμοποιεί αυτό που είναι αποτυχημένο μετατρέποντας το σε εύρημα που θα εμπλουτίσει το σύνολο. Ο γιος Μισέλ, που υποδύεται ο Ζαν Μαραί, αποκαλεί το διαμέρισμα και τους ενοίκους του «άμαξα νομάδων». Ενώ λοιπόν η ταινία έχει ολοκληρωθεί, ο Κοκτώ αντιλαμβάνεται κατά τη διάρκεια της προβολής ότι το τελευταίο travelling, που απομακρύνει την κάμερα σιγά-σιγά από την τελική τραγική σκηνή, λόγω κάποιου τεχνικού λάθους (κακή τοποθέτηση της κάμερας πάνω στις ράγες), δίνει μια εικόνα τρεμάμενη, γεμάτη τραντάγματα. Καμιά σημασία! Προσθέτει έναν ήχο άμαξας και λέει σε φωνή off μια ατάκα που όχι μόνο θα σώσει το πλάνο, μα θα του δώσει και μια ιδιαίτερη σημασία: «Και η άμαξα συνεχίζει το δρόμο της, οι νομάδες δεν σταματούν».

Αν άρχισα από αυτή την ταινία του 1948, τους «Τρομερούς γονείς», είναι γιατί ο Κοκτώ τη θεωρεί σαν «τη μεγάλη του επιτυχία, κινηματογραφικά μιλώντας». Δεν έχει αυτή την εντύπωση για το «Δικέφαλο αετό», ταινία που ολοκληρώνει το 1947 σε στενή συνεργασία με τον Κριστιάν Μπεράρ, καταπιανόμενος ξανά με το θεατρικό έργο του 1946, που είχαν πρωτοπαίξει ο Ζαν Μαραί και η Εντβίζ Φεγιέρ. Ο Κοκτώ αναγκάζεται εδώ από τους παραγωγούς να γυρίσει εξωτερικές σκηνές, ικανές να διασπάσουν τη δράση.

Το έργο αυτό παρουσιάζει μια βασίλισσα αναρχική και έναν αναρχικό αριστοκρατικό που θα αγαπηθούν όμως, όπως συμβαίνει και στη ζωή του συγγραφέα, η αγάπη τους είναι καταδικασμένη από τη γέννηση της. Σημαδεμένη από τη σφραγίδα του θανάτου, δεν θα μπορέσει να πραγματοποιηθεί παρά μόνο μέσ' από το θάνατο των πρωταγωνιστών.

Οι κριτικοί τα έχασαν. Ελάχιστοι ανάμεσα τους φάνηκαν να συγκινούνται από την απεγάδιαστη ομορφιά της ταινίας, που όπως πάντα αγαπήθηκε πολύ από το πλατύ κοινό.

Στην Εισαγωγή μου ανέφερα ότι δεν θα μπορούσα να αναπτύξω όλα τα έργα στα οποία συνεργάστηκε ο Κοκτώ. Θα κάνω μια εξαίρεση για τα «Τρομερά παιδιά», που γύρισε ο Ζαν-Πιερ Μελβίλ το 1949.

Και κάνω αυτή την εξαίρεση για δύο λόγους: αρχικά γιατί ο Μελβίλ ενδιαφέρθηκε γι' αυτό το μυθιστορηματικό αριστούργημα του ποιητή και γιατί ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί πολύ το ίδιο το κείμενο του μυθιστορήματος, που ακούγεται σε φωνή off από τον Κοκτώ, από τον οποίο ζήτησε να γράψει το σενάριο και τους διάλογους. Δεύτερος σημαντικός λόγος: ο νεαρός Εντουάρ Ντερμίτ, τον οποίο ο Κοκτώ συνάντησε τον Ιούλιο του 1947 και ο οποίος θα γίνει αργότερα ο θετός γιος του, ερμηνεύει τον βασικό αντρικό ρόλο.

Ο τρόπος με τον οποίο γυρίζεται η ταινία μού φαίνεται ενδιαφέρον. Δεν μπορώ να αντισταθώ στον πειρασμό να τον διηγηθώ, αφού καταδεικνύει ένα σταθερό χαρακτηριστικό στη ζωή του Κοκτώ: τις τυχαίες συναντήσεις, εκείνες που οφείλονται σε κάποια θεία πρόνοια. Ο Μελβίλ μόλις έχει γυρίσει την πρώτη του ταινία «Η σιωπή της θάλασσας». Είχε ήδη ζητήσει από τον Κοκτώ την άδεια να γυρίσει το μυθιστόρημα του, ο τελευταίος ήταν όμως πολύ διστακτικός. Προφανώς ο Κοκτώ

θεωρούσε τον Ντερμίτ πολύ κατάλληλο για το ρόλο του Πωλ, του τρομερού παιδιού, του χρειαζόταν όμως και το δεύτερο τρομερό παιδί του, η Ελίζαμπεθ.

Ο Μελβίλ καλεί τον Κοκτώ στην πρεμιέρα της «Σιωπής της θάλασσας». Και εκεί ο Κοκτώ, έκθαμβος, ανακαλύπτει την Ελίζαμπεθ στο πρόσωπο της Νικόλ Στεφάν, της ηρωίδας της ταινίας του Μελβίλ. Ήταν η πρώτη της ταινία (δεν θα γυρίσει άλλωστε παρά αυτές τις δύο).

Ο Μελβίλ όμως πρέπει να βρει χρηματοδότη για την ταινία του. Συμβαίνει λοιπόν η Νικόλ Στεφάν να είναι εξαδέλφη μιας κάποιας Φρανσίν Γουόρμς, που μόλις είχε παντρευτεί τον πρόεδρο της Τράπεζας Γουόρμς Άλεκ Βεσβελέρ. Η Νικόλ οργανώνει μια συνάντηση ανάμεσα στους Φρανσίν Βεσβελέρ, Μελβίλ και Κοκτώ. Η ταινία θα γίνει, αλλά ταυτόχρονα θα γεννηθεί και μια κεραυνοβόλα φιλία ανάμεσα στην κυρία Βεσβελέρ και τον ποιητή.

Έχοντας ξεπεράσει όλα τα εμπόδια, ο Μελβίλ γυρίζει τα «Τρομερά παιδιά» σε στενή συνεργασία με τον Κοκτώ. Και οι δύο τσακώνονται ορισμένες φορές πολύ έντονα. Ο Κοκτώ διαλέγει τα σκηνικά, τα κοστούμια και τους ηθοποιούς. Ασχολείται επίσης με το να τους κατευθύνει, να τους ενθαρρύνει δίχως διακοπή. Μετά από αίτημα του Μελβίλ, ο Κοκτώ τον αντικαθιστά κιόλας για τα γυρίσματα κάποιων σκηνών. Ποτέ ο Εντουάρ Ντερμίτ, που δεν είναι ηθοποιός, δεν θα μπορούσε να τα βγάλει πέρα μέχρι το τέλος του γυρίσματος δίχως τον Κοκτώ.

Και το θαύμα γίνεται πραγματικότητα, όπως θα γράψει ο Κοκτώ το 1955: «Ήταν φρεναπάτη. Η Νικόλ Στεφάν είναι η Ελίζαμπεθ. Ο Εντουάρ Ντερμίτ είναι ο Πωλ. Ο Ζακ Μπερνάρ είναι ο Ζεράρ. Και ο μικρότερος καλλιτέχνης μπαίνει στο πετσί του ρόλου... Η Νικόλ Στεφάν και ο Εντουάρ Ντερμίτ, για να πούμε την αλήθεια, δεν είχαν ακόμη γυρίσει τίποτα. Με το που στήνονταν όμως απέναντι στην κάμερα, είχαν ήδη γίνει αδελφός και αδελφή. Η χρυσή ψυχή που είχαν και ο ένας και ο άλλος τους ήταν τόσο χρήσιμη όσο το παρουσιαστικό τους».

Το 1950 βγαίνουν την ίδια περίοδο η ταινία του Μελβίλ και μια σημαντική ταινία του Κοκτώ, ο «Ορφέας».

Οι ταινίες της ορφικής τριλογίας («Το αίμα ενός ποιητή», «Ορφέας» και «Η διαθήκη τον Ορφέα») αναπτύσσουν τα ίδια θέματα. Φαινομενικά ο Ορφέας διηγείται μια ιστορία γυρισμένη με επαγγελματίες ηθοποιούς (εκτός από τον Εντουάρ Ντερμίτ στο ρόλο του Σεζέστ). Στον Ζαν Μαράι ο Κοκτώ θα εμπιστευτεί το ρόλο του ποιητή Ορφέα.

Ο Ζαν-Πιερ Ωμόν, ο δημιουργός του Οιδίποδα το 1934 στη Δαιμόνια μηχανή του Κοκτώ, μόλις έχει καθιερωθεί στο Χόλιγουντ και έχει παντρευτεί τη διάσημη ηθοποιό Μαρία Μοντέζ. Από το καλοκαίρι του 1946 ζητάει από τον Κοκτώ να τους γράψει μια ιστορία για τον κινηματογράφο. Ο Κοκτώ σκέφτεται το μύθο του Ορφέα, που τον είχε ήδη κάνει θεατρικό έργο το 1925. Επειδή όμως δεν θέλει να πληγώσει τον Ζαν Μαράι, ζητάει την έγκριση του. Ο τελευταίος, ευγενής και μεγαλόψυχος, τον καθησυχάζει, και το συμβόλαιο υπογράφεται με τον παραγωγό Πωλ Ντεσάρμ. Όταν πια το σενάριο είναι έτοιμο, ο Κοκτώ το διαβάζει στον Ζαν Μαράι, ο οποίος αντιλαμβάνεται, όπως θα γράψει αργότερα, ότι «αυτό το έργο εμπεριέχει όλη τη

μυθολογία του Ζαν» και «το σενάριο ήταν κάτι παραπάνω από ένα απλό σενάριο: ένα σημαντικό ποιητικό έργο».

Γι' αυτό το λόγο ζητάει από τον Κοκτώ να του επιτρέψει να ερμηνεύσει το δεύτερο αντρικό ρόλο: αυτόν του Ερτεμπίζ. Θα δεχόταν κι έναν απλό ρόλο κομπάρσου. Αλλά ο Ζαν-Πιερ Ωμόν δεν μπορεί να αποδεχτεί έναν τόσο εκρηκτικό ανταγωνισμό και αρνείται. Εντούτοις, ακόμα κι αν το σκριπτ έχει τελειώσει το 1947, οι παραγωγοί, τρομαγμένοι από αυτή την ιστορία, υποχωρούν και αρνούνται να αναλάβουν την παραγωγή της ταινίας. Αν και απογοητευμένος, ο Κοκτώ δεν το βάζει κάτω. Το 1948 ο Μπεράρ σχεδιάζει τα κοστούμια της Μαρίας Μοντέζ και ζωγραφίζει τα σκηνικά.

Τελικά ο Ζαν Μαράι έρχεται σε επαφή με την ιμπρεσάριό του, τη Λυσιέν Βατιέ, η οποία πείθει τον Κοκτώ να γίνει η προσωπική παραγωγός του μ' ένα τραπεζικό δάνειο, ενώ ακόμη και οι ηθοποιοί δέχονται να συμβάλουν μ' ένα χρηματικό ποσό.

Αλλά ο Ωμόν δεν είναι πια ελεύθερος, καθώς ένα συμβόλαιο τον κρατάει στην Αμερική. Ο Κοκτώ είναι πανευτυχής που θα εμπιστευτεί το ρόλο του Ορφέα στον Ζαν Μαράι. Για τον Ερτεμπίζ σκέφτεται τον Ζεράρ Φιλίπ, ο οποίος όμως αρνείται, κι έτσι ο Μαράι προτείνει τον Φρανσουά Περιέ γι' αυτό το ρόλο. Για το ρόλο της Πριγκίπισσας ο Κοκτώ σκέφτεται αρχικά δύο από τις φίλες του: την Γκρέτα Γκάρμπο και τη Μάρλεν Ντήτριχ. Θα επιλέξει τελικά τη Μαρία Καζαρές.

Δυστυχώς ο Κριστιάν Μπεράρ πεθαίνει από καρδιακή προσβολή το 1949. Η ταινία αυτή θα του αφιερωθεί. Καθώς όμως ο Κοκτώ δεν μπορεί πια να πραγματοποιήσει δίχως τον ζωγράφο τα σκηνικά της Ζώνης, «του χώρου του Υπερπέραν», διαλέγει να κάνει το γύρισμα μέσα στα πολεμικά ερείπια του στρατοπέδου Σαιν-Συρ, τα οποία ανακάλυψε ο δεύτερος βοηθός του, ο Κλωντ Πινοτώ. Τα σχέδια των κοστούμιών του Μπεράρ θα εκτελεστούν με πολύ μεγάλη ακρίβεια από τον Μαρσέλ Εσκοφιέ.

Χάρη σ' αυτό το φιλμ ο Κοκτώ γίνεται ο ευνοούμενος των Νέων Κριτικών των Κινηματογραφικών Τετραδίων, του μελλοντικού Νέου Κύματος του γαλλικού σινεμά, οι οποίοι τον αναγνωρίζουν ως δημιουργό. Αργότερα ο Τρυφώ, ο Σαμπρόλ και ο Γκοντάρ θα του αποδίδουν συχνά τιμές, θεωρώντας τον πρόδρομο τους.

Ας εξετάσουμε τώρα τον Ορφέα σε βάθος. Ανέκαθεν απασχολούσαν ιδιαίτερα τον Κοκτώ οι σχέσεις που υφίστανται ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, στο έργο ενός ποιητή. Ας ακούσουμε τη δήλωση του με αφορμή την ταινία:

«Από τη σκοπιά της ηθικής, η πορεία μου ήταν αυτή ενός ανθρώπου που παραπαίει με το ένα πόδι στη ζωή και το άλλο στον τάφο. Ήταν λογικό να φτάσω σε έναν μύθο όπου η ζωή και ο θάνατος αντιπαρατίθενται. Άλλωστε... μια ταινία ήταν σε θέση να προβάλλει τα μικρά εκείνα γεγονότα που θέτουν όρια, χωρίζοντας τον έναν κόσμο από τον άλλον...»

Εδώ υπεισέρχεται μια σημαντική θεματική σε όλο το έργο του Κοκτώ, ένα θέμα που έχει ήδη επεξεργαστεί στο «Αίμα ενός ποιητή», αυτό της «φοινικολογίας», έναν όρο τον οποίο ο Κοκτώ δανείζεται από τον Σαλβαντόρ Νταλί, τον οποίο όμως μετατρέπει ολοκληρωτικά. Ο Φοίνικας, ζώο μυθικό, καίγεται για να ξαναγεννηθεί μέσ' από τις στάχτες του.

Μέσ' από πολλά άρθρα του ο Κοκτώ εξήγησε τους τρεις θεματικούς άξονες του Ορφέα, οι οποίοι ήδη υπήρχαν και στο «Αίμα ενός ποιητή». Παραθέτω ακριβώς τα λόγια του:

«1. Οι διαδοχικοί θάνατοι μέσ' από τους οποίους οφείλει να περάσει ένα ποιητής μέχρι να γίνει, σύμφωνα με τον υπέροχο στίχο του Μαλαρμέ, ο "εαυτός του, στον οποίο η αιωνιότητα τον μεταμορφώνει".

»2. Το θέμα της αθανασίας: το πρόσωπο το οποίο αναπαριστά ο «Θάνατος του Ορφέα» θυσιάζεται, εκμηδενίζεται για να καταστήσει τον ποιητή αθάνατο.

»3. Οι καθρέφτες: βλέπουμε να γερνάμε μέσ' από τους καθρέφτες. Εκείνοι μας φέρνουν πιο κοντά στο θάνατο».

Ο Ορφέας, δηλαδή ο ίδιος ο Κοκτώ, έχει ανάγκη να πιστέψει στον εαυτό του, να πιστέψει ότι είναι ο «ποιητής». Είναι κάπως άβολο, διότι αυτό σημαίνει ότι δεν πρέπει ποτέ να επαναπαύεται στη δόξα, ποτέ να ξεκουράζεται, αλλά να πεθαίνει όρθιος, «να καεί ζωντανός για να ξαναγεννηθεί», να αποκοπεί, μέσα σε μια φωτιά αναγεννητική, από αυτή τη «συνέχεια των άλλων», για να φτάσει, τέλος, να ξαναβρεί τον εαυτό του μέσα στον κόσμο του Ανεπίκαιρου -αυτού των ποιητών- μέσα στην ίδια την ουσία της ποίησης.

Το Αίμα ενός ποιητή ήταν ένας προβληματισμός πάνω στην ποίηση και την ποιητική τέχνη. Γίνεται πιο συγκεκριμένος στον Ορφέα, κάνοντας εικόνες τις εξής φράσεις του Κοκτώ: «Η ποίηση είναι άκρως απαραίτητη. Δεν γνωρίζω σε τι. Κατοίκησε μέσα μου, με βασάνισε, με έκαψε... Υπήρξα ο φορέας μιας δύναμης που θέλει να ζήσει στη θέση μου. Ας ζήσει, και θα δει τι είναι».

Αυτή την πίστη του ποιητή στον εαυτό του την ξαναβρίσκουμε και στο μορφικό επίπεδο: άρνηση του ρομαντικού λυρισμού, του αόριστου, του ασαφούς. Έτσι λοιπόν δηλώνει: «Όσο πιο πολύ αγγίζουμε το μυστήριο, τόσο πιο πολύ έχει σημασία να είμαστε ρεαλιστές».

Η εμπορική εκμετάλλευση του Ορφέα δεν απέφερε τα ποθούμενα κέρδη κι έτσι οι παραγωγοί γυρνούν την πλάτη στον Κοκτώ, ο οποίος θα αντιμετωπίσει μεγάλες δυσκολίες προκειμένου να γυρίσει την τελευταία του ταινία το 1959. Ο Φρανσουά Τρυφώ θα του παραχωρήσει το χρηματικό βραβείο που μόλις είχε πάρει για τα «Τετρακόσια χτυπήματα», προκειμένου ο Κοκτώ, τον οποίο θαυμάζει, να μπορέσει να κάνει την ταινία του. Άλλοι τρεις φίλοι του, ανάμεσα τους κι ο Γιουλ Μπρύνερ, θα τον βοηθήσουν να βρει χρήματα για τη «Διαθήκη τον Ορφέα». Αυτά τα μικρά περιστατικά αποδεικνύουν σε ποιο βαθμό ο Κοκτώ αναγνωρίστηκε και αγαπήθηκε από εκείνους που πραγματικά τον καταλάβαιναν.

Για τη «Διαθήκη τον Ορφέα» ο Κοκτώ ξαναβρίσκει την ελευθερία που είχε στο «Αίμα του ποιητή». Αν την πρώτη φορά ο Ποιητής ήταν ο Ενρίκ Ριβερό, τώρα ο Κοκτώ παίζει το δικό του προσωπικό ρόλο στη Διαθήκη, έργο δυσνόητο για όποιον δεν γνωρίζει τα αγαπημένα θέματα του ποιητή.

Ακολουθεί την ίδια μέθοδο με το «Αίμα ενός ποιητή», αυτή του ονείρου, δίχως όμως να γίνεται και η περιγραφή του: «Η ταινία αυτή έχει θέμα τον τρόπο με τον οποίο η

ζωή αναλαμβάνει να τροφοδοτεί το όνειρο. Άλλωστε η δική μου ζωή πρέπει να αντανakλάται και να σηματογραφείται δίχως εγώ να το κάνω επίτηδες. Ούτε αρχή, ούτε τέλος, μόνο μια ψυχή».

Κατά τη διάρκεια αυτής της τελευταίας περιπλάνησης ο ποιητής της «Διαθήκης του Ορφέα» πηγαίνει σ' ένα ραντεβού με τον άλλο κόσμο. Στην πορεία συναντά τα πρόσωπα των παλιότερων έργων του: θεατρικά έργα, ταινίες, ζωγραφιές κ.λπ.· τους φίλους του Σαρλ Αζναβούρ, Γιουλ Μπρύνερ, τον Πικάσο και τη σύζυγο του, τον ταυρομάχο Λουίς Μιγκέλ Ντομινγκίν και την ηθοποιό Λουτσία Μποζέ.

Διασταυρώνεται πολλές φορές με την ποίηση του- πιάνεται στα δίχτυα του «χωροχρόνου» για να τα μπερδέψει περισσότερο- ξεφεύγει από τις δυνάμεις της τάξης ενός κόσμου με τον οποίο, όπως δηλώνει ο Σεζέστ, «δεν έχει καμιά σχέση» και στον οποίο ο ποιητής μπορεί να ζήσει μόνο παράνομα με πλαστά χαρτιά. Διακρίνει το alter ego του, που του μοιάζει πιθαμή προς πιθαμή, και προσποιείται πως δεν το βλέπει. Ακολουθεί τον Σεζέστ-Εντουάρ Ντερμίτ, το αληθινό alter ego του σε πνευματικό επίπεδο.

Εκείνος, ο αιώνια κατηγορούμενος, συμφωνεί να απαντήσει στους δικαστές του, οι οποίοι τον κηρύσσουν ένοχο αθωότητας και τον καταδικάζουν να ζήσει, αλλά οι θεοί, με τη μορφή της Αθηνάς, καθώς δεν του έχουν εμπιστοσύνη, διαπερνούν το σώμα του με το δόρυ, προκαλώντας έτσι έναν νέο θάνατο του ποιητή, ο οποίος προφέρει αυτά τα λόγια: «Προσποιηθείτε πως κλαίτε, φίλοι μου, αφού οι ποιητές διαρκώς προσποιούνται πως είναι νεκροί».

Μόνο ο Κοκτώ θα τολμούσε να κάνει μια τέτοια ταινία. Δεν παίζει κάποιο ρόλο, είναι ο ίδιος ο εαυτός του, με μια γραφή ζωντανή και οξυμένη. Έτσι, ο Ζακ Ριβέτ θα γράψει: «Η Διαθήκη τον Ορφέα είναι μια ταινία ποιητή... Τι είναι η ποίηση... Αυτό που είναι πάντα της μόδας, αυτό που δεν δένεται με καμία μόδα, με κανένα ύφος, αλλά με μια φτώχεια που έχει μετατραπεί σε πλούτο, με μια κατάσταση όπου εκείνος που κουτσαίνει χορεύει- δηλαδή, με μια λέξη, μια ευτυχής ένδεια. Ο ποιητής πρώτα απ' όλα οφείλει να επινοήσει ξανά την απλότητα, το ρεαλισμό, και ο Κοκτώ επινοεί εκ νέου το ντοκιμαντέρ...»

«Χρησιμοποίησα την ταινία ως φορέα ποίησης για να δείξω πράγματα που δεν μπορούν να ειπωθούν με λόγια. Αν διηγηθώ πως ένας άνθρωπος μπαίνει σ' έναν καθρέφτη, θα σηκώσετε τους ώμους, αν όμως σας το δείξω...»

Αυτό ακριβώς εκμυστηρευόταν ο Κοκτώ στον φίλο του δημοσιογράφο Ροζέ Στεφάν τον Απρίλιο του 1963, στην τελευταία του τηλεοπτική εμφάνιση. Δεκαπέντε μέρες αργότερα παθαίνει έμφραγμα του μυοκαρδίου, από το οποίο δεν θα θεραπευτεί ποτέ και θα οδηγηθεί στο θάνατο στις 11 Οκτωβρίου 1963.

Ο Κοκτώ μεταχειρίστηκε τον κινηματογράφο για να επικοινωνήσει με τους άλλους: «Οι ταινίες ήταν για μένα αληθινοί πρεσβευτές, αφού οι εικόνες μιλούν για εκείνους που δεν ξέρουν να διαβάζουν. Και το να μεταφράσεις έναν ποιητή είναι αδύνατο. [...] Οι ταινίες που έκανα... εισχωρούν αργά μέσα στα πνεύματα, πολύ αργά».

Αν και σχεδόν πάντοτε υποστηριζόταν από το κοινό, αλλά πολύ σπάνια από τους τυφλούς δημοσιογράφους, η αξία του κινηματογραφικού έργου του Ζαν Κοκτώ έχει αναγνωριστεί σε πολύ μεγάλο βαθμό.

Σε όλη του τη ζωή ο Κοκτώ πολέμησε ενάντια στην έλλειψη κατανόησης και στις ύβρεις. Και διαμέσου του κινηματογράφου προσπάθησε «να αγγίξει, μέσα σ' αυτόν το θλιβερό κόσμο, κάποιες αδελφές ψυχές».

Μετάφραση: Δημήτρης Πατώκος

PIERRE CHANEL

«Η Ελλάδα είναι μια ιδέα»: τα κείμενα του Κοκτώ σχετικά με την Ελλάδα.

Η ελληνική αρχαιότητα, οι θεοί και οι ήρωες της μυθολογίας της, είναι παρόντες στο έργο του Ζαν Κοκτώ -και δεν θα πάψουν να το επισκέπτονται τακτικά- ήδη από την τρίτη ποιητική του συλλογή, Ο χορός τον Σοφοκλή, που δημοσιεύτηκε το 1912.

Στο ρόλο του Οιδίποδα στην Κομεντί Φρανσαίζ, ο ηθοποιός Μουνέ-Συλϋ, «βασιλιάς του σανιδιού», είχε αποκαλύψει τον Σοφοκλή στον Ζαν Κοκτώ, όταν ήταν ακόμη παιδί. Το 1945, στο Πορτρέτο τον Μοννέ-Σνλύ, ο ποιητής θα μνημονεύσει με το κείμενο και το σχέδιο, πολλαπλασιάζοντας τις γεμάτες με αίμα και ουράνιο χρώμα ανάγλυφες εικόνες του τραγωδού, αυτή την «πρωτόγονη σκηνή» που προφανώς υποκίνησε τον οιδιπόδειο και ορφικό του κύκλο.

Το 1922 το αντικείμενο-μάρτυρας που υπαγορεύει στον Κοκτώ να συμπτύξει την Αντιγόνη του Σοφοκλή για τον Σαρλ Ντυλέν είναι μια γκλίτσα Έλληνα βοσκού που του είχε χαρίσει ένας φίλος. Μια φωτογραφία του Μαν Ρέυ δείχνει τον Κοκτώ να κρατά στο χέρι αυτή τη βακτηρία που θα περιγράψει στο Τέλος τον Πο-τομάκ (1940) και της οποίας το δεκανίκι ανακαλεί στη μνήμη του το φρύδι της Αθηνάς, του Απόλλωνα, του Αλέξανδρου.

Ένας επινοημένος ελληνισμός, που συνδέει την ελληνική μυθολογία με την προσωπική μυθολογία του ποιητή, κυριαρχεί στην παραγωγή του από το 1925 ως το 1934. Γύρω από τα έργα Ορφέας, Οιδίπους Τύραννος (σύννοψη στο πρότυπο της Αντιγόνης), Η δαιμόνια μηχανή και το λιμπρέτο για το ορατόριο του Στραβίνσκι Oedipus-Rex, αυτός ο ελληνισμός διαποτίζει τα ποιήματα (Όπερα, «Αναζητήστε τον Απόλλωνα», Μυθολογία), τα δοκίμια για τον Τζόρτζιο ντε Κίρικο (Το λαϊκό μυστήριο, Δοκίμιο έμμεσης κριτικής) -ο Κοκτώ ομολογεί συνάψεις με το «μετα-φυσικό» ελληνισμό του ζωγράφου- και εκδηλώνεται στα αντικείμενα και τα σχέδια της έκθεσης «Πλαστική ποίηση», καθώς και στα σχέδια της συνέχειας του Συμπλέγματος τον Οιδίποδα, παράρτημα στην πρωτότυπη έκδοση της Δαιμόνιας μηχανής.

Αυτός ο ελληνισμός που θέτει σε κίνδυνο τους τραγικούς μηχανισμούς του πεπρωμένου και της ελεύθερης βούλησης, αν και πολύ συχνά χρωματίζεται με χιουμοριστική οικειότητα, παραμένει ουσιαστικά φορέας κακού. «Η Ελλάδα τραγουδά το τραγούδι του θανάτου της», είναι ο τίτλος μιας σύνθεσης, που αναπαράγεται στον κατάλογο της έκθεσης «Πλαστική ποίηση»: «Οι θεοί υπάρχουν: είναι ο διάβολος», διαβάζουμε στον υπότιτλο της Δαιμόνιας μηχανής.

Στις τρεις επισκέψεις του στην Ελλάδα ο Κοκτώ θα αντιπαραβάλει αυτό τον προσωπικό ελληνισμό με την πραγματικότητα των τοπίων, της αρχιτεκτονικής και της αγαλματοποιίας της αρχαιότητας και με τα ίχνη της μυθολογίας.

Τρίτη 31 Μαρτίου 1936

Μια ημέρα στην Αθήνα

Ακολουθώντας το οδοιπορικό του Ιουλίου Βερν, ο Κοκτώ ξεκίνησε να κάνει με το φίλο του Μαρσέλ Κιλ (1912-1940) το γύρο του κόσμου σε 80 μέρες και έγραψε το ημερολόγιο του για την εφημερίδα Paris-Soir. Στην Αθήνα, «την πόλη της ελαφρότητας», όταν το πλοίο έπιασε λιμάνι, τους δίνεται η ευκαιρία για μια σύντομη επίσκεψη στο Εθνικό Μουσείο και μια στάση στην Ακρόπολη. Αντικρίζοντας τον Παρθενώνα, ο ποιητής συγκινείται από τη θέα του «σάρκινου κολοσσού»:

[...] Στο πλήθος αρέσει να αναγνωρίζει. Στους ποιητές αρέσει να γνωρίζουν. Σε πείσμα του αντανakλαστικού που ωθεί τους τουρίστες προς αντικείμενα ήδη γνωστά από εικόνες, εμάς μας ελκύουν τα πράγματα που είναι άγνωστα και που δεν έχουμε δει ακόμη αλλού. Ο χρυσός, το ελεφαντόδοντο, το μάρμαρο, ο χαλκός, το πετσί που φοράμε, έλκονται μυστηριωδώς από το πετσί, το μάρμαρο, το χαλκό, το ελεφαντόδοντο και τον χρυσό των αγαλμάτων. [...]

Το ρακί [είναι] το νερό του μαρμάρου: Μόλις το νερό αγγίζει το οινόπνευμα, σχηματίζεται ένα σύννεφο από μάρμαρο με γεύση θεσπέσιου ούζου. [...]

Ρώμη, η βαριά πόλη. Αθήνα, η ανάλαφρη πόλη. Η Ρώμη βουλιάζει. Η Αθήνα φτερουγίζει. Στην Αθήνα όλα έλκονται προς τα πάνω, πάλλονται, αποκτούν φτερά. [...]

«Δεν είναι ερείπια, είναι σπασμένα!» Θαυμάσια λέξη που με κάνει να ονειροπολήσω. [...] [Πράγματι] λείπει η ηρεμία των ερειπίων. Στη θέση της, [υπάρχει] η φρίκη του δυστυχήματος, η απολιθωμένη κίνηση, η ταχύτητα που έγινε άγαλμα. Το αίμα των παπαρούνων πιτσιλίζει το χορτάρι, τους βράχους, τα μαρμάρινα μέλη. Το φωτοφόρο αίμα των αιώνων κυκλοφορεί σ' αυτό το μάρμαρο με μια ροζ απόχρωση ηλιοψημένης σάρκας, σχηματίζει πάνω στις κολόνες τις ραβδώσεις, τη ζωντανή λάμψη του αιματόχρου πορτοκαλιού. Θα μπορούσε κανείς να το περισυλλέξει στη βάση των κίωνων, μέσα σε δοχεία πευκώνων. [...]

Γιατί ο [συγγραφέας] Μωράς δεν επέμεινε στη σαρκική πλευρά του μνημείου; Δεν θα τον περιγελούσα και δεν θα είχα έπειτα να του ζητήσω συγγνώμη, αφού εγώ δεν

μπόρεσα ν' αντισταθώ και κόλλησα το στόμα μου πάνω σε μια από τις κολόνες του πληγωμένου όρθιου ναού. [...]

Χάνω προς στιγμή το ηθικό μου. Παραταύτα, παρά αυτό το σύνολο, αδίκως εντυπωσιαστήκαμε, δεν απομένει πάνω σ' αυτό το φυσικό βάθρο παρά ένα ανδρικό υπόδημα ή ένα γυναικείο γοβάκι που χρησιμεύουν για την αναπαράσταση του φονικού.

Από την άλλη πλευρά, εκείνο που παρηγορεί, είναι ότι αυτή η φονική όψη, η τελειωμένη, η ξεπεσμένη,

η ερειπωμένη, μας φέρνει πιο κοντά σ' αυτά τα μεγαλεία και τα εξανθρωπίζει.

Όλα γίνονται τόσο οικεία όσο περνά η ώρα, που ο τουρίστας νομίζει ότι είναι εύκολο να πάρει μαζί του μερικά μάρμαρα, αλλά στην πραγματικότητα δημιουργούν αυτή την εντύπωση, ότι μπορεί να τα βάλει κανείς στην τσέπη του, εξαιτίας της ελαφρότητας του υπέροχου διακόσμου που τα στολίζει.

Δεν θα μεταφέρω από την Ακρόπολη παρά τα δάκρυα μου, μια στενοχώρια, μια θλίψη, τη βεβαιότητα ότι δεν θα ξαναγίνουν τελετές που απαιτούν ένα τέτοιο περιβάλλον, καθώς και την τύχη μας να δούμε όλα αυτά, χωρίς τη σκιά των παιδαγωγών, και χωρίς άλλη σκόνη εκτός από τη σκόνη των δρόμων

Τετάρτη 1η Απριλίου 1936

Τέσσερις ώρες στη Ρόδο, το σταυροδρόμι των φυλών

[...] Η ανατολίτικη ζωή μάς υποδέχεται απλόχερα στο δρόμο. Ξεκινώντας από τη Ρόδο, οι δρόμοι αποτελούν θέαμα και τα μαγαζιά με τους τρεις τοίχους γίνονται οι σκηνές του θεάτρου του οποίου η αυλαία δεν πέφτει ποτέ. [...]

Μια γριά μουσουλμάνα ανάβει το τσιγάρο της σκυμμένη στο χεῖλος ενός βυζαντινού πηγαδιού. Θα έλεγε κανείς μια ιεροσυλία: μια αγιαστούρα που καπνίζει. Αλλά ο μαύρος φερετζές της [...] την προστατεύει. Σπάνια βγαίνει ο φερετζές. Η αύρα της θάλασσας τον κολλάει στα πρόσωπα. [Και τότε] η σκιά των ματιών, του στόματος κάνει αυτές τις γυναίκες που σουλατσάρουν να μοιάζουν με λεπρές νεκροκεφαλές...

[Μετάφραση: Γιάννης Κονταξόπουλος]

16-23 Μαΐου 1949

Οκτώ ημέρες στην Ελλάδα

Μετά από μια θεατρική περιοδεία στην Αίγυπτο και την Τουρκία ο Κοκτώ περνά μια βδομάδα στην Ελλάδα. Μέσ' από το αεροπλάνο τα ελληνικά νησιά του φαίνονται σαν αισθησιακά κορμιά που αποκοιμήθηκαν μετά τον έρωτα. Διαμένει στην Αθήνα, επισκέπτεται την Ελευσίνα, το Σούνιο, την Κόρινθο. Ξαναβρίσκει στην Ακρόπολη τις αναμνήσεις του 1936. Στο εργαστήριο αναστήλωσης του Εθνικού Μουσείου μένει «άνανδρος μπροστά στον Ηνίοχο των Δελφών».

Στους Έλληνες δημοσιογράφους δηλώνει (Εθνος, 18/5/1949): «Στην Ελλάδα αποκτώ φτερά. Όλα τα πράγματα, άψυχα και έμψυχα, έχουν κάτι που σε πλημμυρίζει αισιοδοξία. Δεν είναι μόνο οι ομορφιές της φύσης και της τέχνης. Είναι και οι άνθρωποι. Μου έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση ότι, ενώ η Ελλάδα περνάει τόσες δοκιμασίες αυτή την εποχή, όποιον άνθρωπο κι αν συναντήσει κανείς στο δρόμο έχει ένα χαμόγελο. Στην Ελλάδα πλημμυρίζω από νέες δυνάμεις». Στο ημερολόγιο του σημειώνει:

16 Μαΐου 1949

Γράφω από το ιπτάμενο χαλί της Αιρ Φρανς. [...] Το ιπτάμενο χαλί πάλλεται και κυματίζει κάτω από τον ήλιο. Παίρνουμε το δρόμο των θεών. Κάτω από την ψεύτικη πάλλουσα ακινησία μας, ο κόσμος ξετυλίγει τον πραγματικό του εαυτό. Το Αιγαίο πλησιάζει. Το ιπτάμενο χαλί μεταμορφώνεται. Βγάζει φτερά. Τα φτερά που κόβανε από τις Νίκες για να μην εγκαταλείψουν το ελληνικό έδαφος. [...]

Πετάμε πάνω από τη Λέσβο. Μια ακολουθία από λαμπερά μεγάλα κορμιά μάς ανταμώνει. Κατευθύνεται προς την Τροία.

Το νησί σχηματίζεται από γυναίκες πιασμένες χέρι-χέρι, ροδαλές και αποκοιμισμένες. Πόσο ωραία φαντάστηκαν και κατοίκησαν οι Έλληνες αυτή τη «γη του κανενός» (no man's land), που δεν είναι ούτε ουρανός ούτε ξηρά, αυτή την ακόμα δική μας ζώνη, που δεν έχει καμία σχέση με το άπειρο. [...]

Αθήνα. [...] Ο ουρανός ήταν συννεφιασμένος. Με το που φτάσαμε στο ξενοδοχείο τρέξαμε στην Ακρόπολη. Μέσα απ' αυτή τη μουντάδα, τα ερείπια ανέδυναν έναν ήλιο γλυκό, ένα ασυνήθιστο μέλι. [...] Ο ουρανός κινιόταν, έκανε μανούβρες, παρέλαυνε, καλυπτόταν και ξανάνοιγε. [...] Αυτή η μικρή πόλη χωράει ολόκληρη στην ανοιχτή παλάμη της Αθηνάς. Οι δρόμοι της είναι οι γραμμές του χεριού της. [...]

Απόγευμα. Ελευσίνα. Το ελευσίνιο μυστήριο έγκειται στο ότι δεν απομένει τίποτα παρά πελώρια τρίμματα. Ο ναός τίνανε τα μυαλά του στον αέρα για να μην αποκαλύψει τα μυστικά του. Δεν βλέπω παρά τα χνάρια της πόρτας στη γη, σκαλοπάτια, την τρύπα από την οποία η Περσεφόνη κατέβαινε στον Άδη, το δοχείο και το αυλάκι από τις χοές των θυσιών και αυτή την επιγραφή στα ελληνικά: «Τύχη αγαθή». Η θάλασσα ολόγυρα.

18 Μαΐου 1949

Σκέφτομαι την Ελλάδα όπως ένα πρόσωπο, ένα ζωντανό πρόσωπο. Η Αθήνα είναι κάποιος. Οι αρχαία Αγορά και οι Αέρηδες είναι ζωντανοί οργανισμοί. [...] Η αταξία ενός προσώπου. Η αταξία της Ακρόπολης. Η νεκρή τάξη των αρχιτεκτόνων που την αντιγράφουν. Η νεκρή τάξη της τάξης που θέλουμε να επιβάλουμε παντού.

19 Μαΐου 1949

Σούνιο. Τι είναι αυτοί οι καπνοί που ξεπροβάλλουν σαν από καταυλισμό πάνω στο ακρωτήρι; Οι κολόνες του ναού! Το Σούνιο είναι ένα ναυάγιο στον ουρανό, μια οπτασία ομορφιάς, ένας σκελετός, κίτρινος σαν το θάνατο, μια μαρμάρινη λάσπη. Στάχτες από πούρο η μία πάνω στην άλλη. Το αίμα κυλά μέσα στο μάρμαρο του Παρθενώνα. Το μάρμαρο του Σουνίου είναι χλομό. Το θαλασσινό αλάτι το μεταμορφώνει σε σουπιά. [...]

Αισθησιακή αρχιτεκτονική. Ερωτική τέχνη. Η Ελλάδα εξύψωσε το βίτσι σε αρετή. [...] Ελλάδα, Γαλλία. Έθνη διαλόγου. Τα έθνη που μονολογούν μας ζηλεύουν. [...]

Κυριακή 22.

[...] Σαν σε παράξενο χορό, αλλάζει η φρουρά που συντροφεύει το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη. Στις τέσσερις ακριβώς, τρεις στρατιώτες με άσπρα πουκάμισα και μπλε φουστάνελες, με μια πελώρια μπλε φούντα στην άκρη του ποδιού, φτάνουν στοιχισμένοι στην πλατεία. Σταματούν. Το δεξί πόδι μοιάζει να ξύνει την αριστερή γάμπα, μετά χτυπούν με το πόδι τη γη, μετά προχωρούν ο ένας προς τον άλλο σέρνοντας το αριστερό πόδι ώσπου ν' ακουμπήσει το δεξί. Οι φρουροί που αποχωρούν συναντούν τον συνάδελφο τους που στέκει στο κέντρο ακίνητος. Και τρεις μουστακαλήδες χορεύτριες εγκαταλείπουν την πλατεία.

Στην πρώτη περίφραξη, στ' αριστερά του θεάτρου του Διονύσου, έχουν ξεχάσει σπασμένο καταγής ένα φαλλό σε μέγεθος κολόνας. Ίσως δεν έχουν ακόμη καταλάβει αυτό που ήταν. Ένα ρυάκι σπόρων κυλά από την κορυφή ως τη βάση. Αν ανασηκώσουμε την άσεμνη κολόνα, ανακαλύπτουμε ότι ο φαλλός είναι σκαλισμένος ρεαλιστικά με ανατομική ακρίβεια. [...]

Άλλες χορογραφίες. Η χορογραφία του αστυνομικού-αγάλματος, που μοιάζει τοποθετημένος πάνω σ' ένα κυλινδρικό βάθρο. Κινεί τ' άσπρα του χέρια για να κυκλοφορήσουν τ' αυτοκίνητα. Η χορογραφία των πεζών που χορεύουν για να μην τους πατήσουν τ' αυτοκίνητα. [...]

22 Μαΐου 1949

Η Ακρόπολη. [...] Σαν σε σοφίτα, όπως στη σοφίτα των παιδικών μας χρόνων, όπου υπάρχει η ποντικοπαγίδα, τα δοκάρια, η ξύλινη κούκλα, το τρίσκαλο, η σκόννη αιώνων... Κενό. Τι κενό! Και τα πρόσωπα που λένε: «Θα έπρεπε να ήταν απαίσιο όταν ήταν καινούργιο. Είναι χίλιες φορές καλύτερο χωρίς χρώματα». [...] Δεν φανταζόμαστε μια σοφίτα καινούργια. Τα πράγματα πάνε στη σοφίτα, δεν ξέρουμε πώς. Είναι η μοίρα. [...]

«Σας αρέσει η γλυπτική της αρχαϊκής περιόδου;» Αναπηδώ. Ποιος με ρωτά; Είμαι μόνος. Μόνος στον κόσμο πάνω σ' αυτή την Ακρόπολη. Θα πρέπει όντως να είναι πλημμυρισμένη από φράσεις παγιδευμένες σε ρωγμές, σχισμές, βάτους, θάμνους κι άλλες παγίδες φράσεων ειπωμένων απερίσκεπτα. [...] Σκέφτομαι αυτό τον κακόμοιρο άνθρωπο που χτυπήθηκε από τη γραφικότητα. Χτυπήθηκε. Εντυπωσιάστηκε μέχρι θανάτου. Κάποτε ο Μαξ Ζακόμπ μου είχε πει αυτή τη φράση: «Ξαφνικά κοκάλωσε, κεραυνοβολημένος από τη γραφικότητα».

Κι αν η γραφικότητα με χτυπούσε; Κι αν κρυβόταν και ξεπηδούσε και με χτυπούσε; Αλλά τι φοβάμαι; Αναπνέω. Στην Ακρόπολη η γραφικότητα δεν μπορεί να κρυφτεί πουθενά.

23 Μαΐου 1949

Αφήνουμε την Ελλάδα με λύπη. Μας δέχθηκε καλύτερα κι από βασιλιάδες, σαν να ήμασταν φίλοι από παλιά. [...]

Τι μένει από την Ελλάδα; Στην πραγματικότητα, αν εξαιρέσουμε το θέατρο της Επιδαύρου, μόνο ίχνη. Η μόνη διαχρονική σταθερότητα είναι το πνεύμα. Τίποτα δεν άλλαξε σ' αυτό τον λαό ηρώων και ρητόρων. Στα νησιά χωρίς αυτοκίνητα και μηχανάκια ο ένας οικοδεσπότης προσκαλεί τον άλλο και το πιο μικρό ακόμα σπίτι εκφράζει την ευγένεια των ψυχών που το κατοικούν. Αυτό το πρόσωπο για το οποίο μιλούσα, η Ελλάδα, δεν γνωρίζει καλό ή κακό γούστο. Έχει μια αρετή που δεν απορρέει ούτε από το ένα ούτε από το άλλο. Σας κρίνει από τη σχισμή της περικεφαλαίας της. Αν της αρέσετε, παρατάει το δόρυ της και σας προσφέρει ό,τι έχει.

Η Μαρίκα [Κοτοπούλη] μού χάρισε ένα κυπριακό βάζο του 12ου αιώνα, τόσο όμορφο που μόλις και τολμώ να το κρατώ στα χέρια ως το αεροδρόμιο. Για να το πάρουμε μαζί μας το καμουφλάρουμε. Του βάζουμε τριαντάφυλλα και κορδέλες. Ας με συγχωρέσει το τελωνείο. Μέσα του μεταφέρω τη ζεστή στάχτη των περασμένων ημερών... [Μετάφραση: Βασιλική Μίχου]

Το ορφικό θέμα βρίσκει καινούργια ανάπτυξη στο γραφίστικο και πλαστικό έργο του Κοκτώ με το γύρισμα των ταινιών του Ορφέας (1949) και Η διαθήκη του Ορφέα (1959): πολυάριθμα σχέδια, πίνακες μεσαίου μεγέθους από το 1951 ως το 1954, τοιχογραφία «Ορφέας και Ευρυδίκη», μέσα στην αίθουσα των γαμήλιων τελετών του δημαρχείου του Μαντόν (1957-1958). Ήδη το 1944 είχε εικονογραφήσει με υπέροχες λιθογραφίες, που αποκαθιστούν το μύθο στην αρχαιότητα, μια πολυτελή έκδοση του θεατρικού Ορφέα του 1925.

Το 1950 η ελληνική μυθολογία, ο Ευριπίδης και ο Ρακίνας εμπνέουν στον Κοκτώ το μπαλέτο Φαίδρα. Η ηρωίδα, ο Οδυσσέας, ο Οιδίποδας θα αποτυπωθούν σε πίνακες μεσαίου μεγέθους. Το 1951 διακοσμεί με μυθολογικές σκηνές τη βίλα Σάντο Σοσπίρ της Φρανσίν Βεσβελέρ που τον φιλοξενεί στο Καπ-Φερά: τη μεταμόρφωση του Ακταίωνα, τη μύηση των Βακχών, τον Νάρκισσο και την Ηχώ κ.λπ. Το 1952, για τις παρισινές παραστάσεις του Oedipus-Rex, επαναφέρει στη σκηνή, σε μια σειρά ζωντανών πινάκων, το μύθο του Οιδίποδα. Και ο ελληνισμός θα κορέσει τις διακοσμήσεις των κεραμικών που θα επεξεργαστεί από το 1957 ως το 1963.

12-27 Ιουνίου 1952

Περίπλους στα ελληνικά νησιά

Με τη θαλαμηγό Ορφέας II της Φρανσίν Βεσβελέρ ο Κοκτώ επισκέπτεται τις Σπέτσες, αγκυροβολεί στο Ναύπλιο, από όπου πηγαίνει στην Επίδαυρο και τις Μυκήνες, επισκέπτεται την Κρήτη (Κνωσό και Χανιά), τη Σαντορίνη, όπου απέχει από την εκδρομή στην αρχαία θήρα, παρά την ανάμνηση των γυμνοπαιδιών που μελοποίησε ο Ερίκ Σατί. Μετά την Αθήνα ο ποιητής θα ξαναδεί στο Μουσείο των Δελφών τον Ηνίοχο, που έχει ανακτήσει τη θέση του. Αλλά η κατάσταση της ελληνικής οικονομίας το 1952 κάνει αυτή την τελευταία παραμονή λιγότερο ευχάριστη από τα προηγούμενα περάσματα:

[...] Πήγαμε αμέσως στην Ακρόπολη, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, στο θέατρο του Διονύσου, στην Αρχαία Αγορά (Αέρηδες). Αισθάνομαι την ίδια ανάγκη να κλάψω, την ίδια παράξενη αγωνία. Οι τάφοι του πνεύματος και της ομορφιάς που έχουμε εδώ μπροστά μας μου δημιουργούν αυτή την αναστάτωση. Όλα αυτά μια μέρα θα εκλείψουν «γιατί δεν είναι μέσα στο πνεύμα της εποχής». Και δεν είναι μέσα στο πνεύμα της εποχής γιατί είναι το «πνεύμα». Ιδού το δράμα. Έχει χαθεί το πνεύμα. Στην είσοδο του θεάτρου του Διονύσου, αριστερά, ξαναβλέπουμε τον τεράστιο φαλλό που κείται στα χορτάρια. [...]

Πλέουμε κατά μήκος της Ύδρας (άνυδρη νήσος). Η κυρία Φούλερ μού διηγείται την περιπέτεια της Εντίτ Πιάφ στην Ελλάδα. Φτάνει στην Αθήνα. Περίμεναν μια παριζιάνικη ομορφιά. Τραγουδά στο ύπαιθρο μέσα στην κοσμοχαλασιά που κάνουν τα τρόλεϊ καθώς στρίβουν δίπλα στο χώρο όπου τραγουδάει.⁵ Το κοινό εντελώς αδιάφορο. Τραγουδάει. Τη σφυρίζουν. Όταν τελειώνει της πετάνε πενταροδεκάρες. Το δεύτερο βράδυ πετάνε πάλι πενταροδεκάρες και σφυρίζουν. Το τρίτο βράδυ κερδίζει. Θριαμβεύει. Αυτοί που σφύριζαν χειροκροτούν. Πριν τελειώσει η βδομάδα, τη λάτρεψαν. Είχε κατακτήσει την Αθήνα. [...]

Έχω την εντύπωση ότι ο Ορφέας θ' αφήσει τον κόσμο άναυδο και θα προκαλέσει σκάνδαλο. Οι συντηρητές των μύθων δεν καταλαβαίνουν πως οι μύθοι πεθαίνουν όταν δεν προσαρμόζονται στο πνεύμα κάθε εποχής.

Νησιά φαλακρά, κατάξερα, φαγωμένα απ' τους μύθους. Ένας κένταυρος δεν θα προκαλούσε καμιά εντύπωση μέσα σε τούτα τα βουνά. [...]

Σπέτσες

Τα ερείπια μου προκαλούν θλίψη. Τα ερείπια είναι ο τάφος του Ωραίου. Μα οι Σπέτσες ζουν. Είναι δυνατό να υπάρχει ένα τέτοιο νησί; Μοιάζει σχεδόν απίστευτο. Στο νησί αυτό η ασχήμια δεν πάτησε ποτέ το πόδι της. Είναι τόσο όμορφο που η ασχήμια το απεχθάνεται και το νησί σώζεται. Τόσο κομψό που η χυδαιότητα διαλύεται.

Απ' τη θάλασσα φτάνει το απαλό σφύριγμα που κάνουν οι σημαδούρες. Κάτω από έναν ουρανό που τ' αστέρια του σχηματίζουν ένα φωτεινό μετέωρο, να μια σκληρή πέτρα που περικλείει όλο τον κόσμο μας. Θα θέλαμε να μείνουμε σ' όλα τα σπίτια, να καθίσουμε σ' όλες τις πλατείες, να μπορούμε σ' όλα τα μαγαζιά που μας ανοίγουν την καρδιά τους. Αν η Γαλλία μού γινόταν ανυπόφορη, ξέρω ότι οι Σπέτσες υπάρχουν. Μπορεί κανείς να γεράσει εδώ σ' ένα κατάλευκο σπιτάκι και να μη βλέπει πια αλλόκοτες μορφές. [...]

Φαινόμενο που το παρατηρώ για πρώτη φορά απόψε το βράδυ: θάλασσα γαλήνια που αντανακλά τον ουρανό με όλα του τ' αστέρια, ακόμη και το γαλαξία. Έτσι η θάλασσα γίνεται ουρανός. Απομακρύνεται, βουλιάζει. Μόλις σκύβεις στην κουπαστή, σε πιάνει ίλιγγος. Μένεις με την εντύπωση πως σκύβεις από ένα ύψος ιλιγγιώδες έτσι όπως γέρνεις στην κουπαστή. Το νερό φαίνεται να είναι δίπλα σου καθώς πετάς το τσιγάρο σου από ψηλά. Κάτι που σε κάνει να σκέφτεσαι πάνω στην προοπτική και τα ψεύδη της. [...]

16 Ιουνίου 1952

Σήμερα το πρωί το νερό είναι τόσο διάφανο που η θαλαμηγός μοιάζει να αιωρείται στον αέρα.

Η Ντόζια Φούλερ μου διηγείται το θάνατο του Μπελογιάννη.⁶ Όλες τις λεπτομέρειες που έγραψαν οι εφημερίδες. Το σφάλμα να δημιουργούν μάρτυρες. Αν υποστηρίζει κανείς την άποψη ότι δεν έπρεπε να εκτελεστεί, τον κατηγορούν για οπαδό της αριστεράς. Ο Μπελογιάννης είχε πει πριν πεθάνει: «Πεθαίνω όπως οι πρώτοι χριστιανοί, με τη διαφορά πως πεθαίνω για το καλό, πεθαίνω για τη γήινη και όχι για την ουράνια δόξα των συντρόφων μου». Είχαν δει την υπογραφή μου στον κατάλογο των ονομάτων αυτών που ζητούσαν να μην εκτελεστεί ο Μπελογιάννης, αλλά αγνοούσαν ότι οι γαλλικές κομμουνιστικές εφημερίδες μου απέδιδαν τη συγκέντρωση των υπογραφών. [...]

Ο τεράστιος φαλλός που κείται στα χορτάρια του θεάτρου του Διονύσου μαρτυρεί τη γενικότερη έλλειψη ενδιαφέροντος. Μοιάζει να έχει γλιτώσει απ' τους παπάδες και τους αρχαιολόγους. Εκφράζει θαυμάσια την πνευματική ελευθερία ενός λαού χωρίς συμπλέγματα και δοξάζει τις δυνάμεις για τις οποίες ο καθολικισμός μάς διδάσκει να νιώθουμε ντροπή. [...]

Κάθε φορά που οι ναύτες βγαίνουν στη στεριά, τους ρωτούν αν είναι κομμουνιστές. Απαντούν ότι ζουν στη θάλασσα και ότι στη θάλασσα δεν υπάρχει πολιτική. Απάντηση πολύ ύποπτη για την Ελλάδα, όπου από τις έξι οι πλατείες γεμίζουν με ομάδες που το μόνο που συζητούν είναι τα πολιτικά. Οι επιστολές του Αποστόλου Παύλου μαρτυρούν πως τίποτε δεν έχει αλλάξει. [...]

Τώρα μόλις κατάλαβα γιατί οι ελληνικοί χοροί χορεύονται από άντρες που μοιάζουν να κοιτάζουν προσεκτικά τα πόδια τους. Οι χοροί αυτοί προέρχονται απ' τη Δήλο όπου ο Θησέας εφηύρε έναν ευχαριστήριο χορό με τους νέους που είχαν σωθεί απ' τον Λαβύρινθο. Ο χορός αυτός αντέγραφε τις στροφές του Λαβύρινθου και οι χορευτές κοίταζαν τα πόδια τους λες κι έψαχναν να βρουν το δρόμο. Κάθε τόσο χτυπούσαν τα δάχτυλα, χτυπούσαν με τα χέρια τους τα γόνατα, με το ένα χέρι χτυπούσαν το τακούνι, πράγμα που σήμαινε ότι βρίσκονταν στο σωστό δρόμο. Επιστρέφοντας στην Αθήνα, μετά την αυτοκτονία του Αιγέα [...] γιατί ο Θησέας είχε λησμονήσει να τοποθετήσει το άσπρο πανί στη θέση του μαύρου, ο Θησέας έφερε το χορό προσδίδοντας του τον πένθιμο χαρακτήρα που διακρίνουμε σήμερα στα πρόσωπα των χορευτών. [...]

Τα ελληνικά νησιά δεν είναι παρά μια ιδέα. Το πνεύμα και το χρώμα τους έχουν εξαντληθεί, απομυθοποιηθεί, αδειάσει απ' την ουσία τους, Ό, τι ευγενικό απομένει κατοικεί στα βουνά (απ' όπου προέρχονται όλες οι εξεγέρσεις). [...]

Το 1936, όταν έφτασε διά θαλάσσης στην Αθήνα, ο Κοκτώ πρόδιδε τη μέθοδο του ταξιδιού του: «Καταγράφω. Γεμίζω το σκοτεινό μου δωμάτιο. Θα εμφανίσω στο σπίτι». Ίσως τα κείμενα του Κοκτώ για την Ελλάδα, «εμφανισμένα» εκ των υστέρων, είναι πιο ενδεικτικά από τις άμεσες σημειώσεις του ημερολογίου του. Προτείνουν την τελική σκέψη του ποιητή.

Το ταξίδι του 1949 μετατρέπεται σχεδόν στιγμιαία σε ποίημα, «Ο ελληνικός ρυθμός», που ο Κοκτώ δημοσιεύει στο περιοδικό La Nef(Η Ναυς) τον Ιούλιο του 1949:

*Θα πιω ούζο κάτω από την κληματαριά μιας
ταβέρνας. Διέκρινα, πολύ μακριά, στην άκρη
μιας αταξίας με στέγες πλυμένες από το φεγγάρι,
τον Παρθενώνα σε σκεφτικό κουκουβάγιας ύπνο.*

Καταπλήξαμε τους θεούς στη θάλασσα του Αιγαίου.

Τα νησιά άνοιγαν τα πόδια τους στις ουτοπίες.

Μπορεί η Ελλάδα να έχει γεράσει...

Δεν θα το λέγαμε πετώντας πάνω από τη θάλασσα.

Τη βλέπουμε καμωμένη από εφηβικά κορμιά, μ' έντονο
ροζ χρώμα, με μέλη ανάκατα και βελουδένιο χνούδι.
Δεν ξέρω αν είναι μάχη ή κάτι άλλο.
Αυτά τα κορμιά μάλλον κοιμούνται μετά τον έρωτα.

Ιδού τι αφήνει να εννοήσουμε η θέα των νησιών
από ψηλά (αυτό που φτάνει μέχρι εμάς).
Ένα τριχωτό σύστημα που ποτέ δεν μαδάμε,
μια αταξία από πλάτες, ώμους, γόνατα.

Πότε-πότε κάποια κοιμωμένη τεντώνοντας το πόδι
ή ένας κοιμώμενος το χέρι, δαντελώνουν την άκρη του νησιού.
Είναι φανερό πως αυτά τα μπλεγμένα κορμιά
δεν είναι πολεμιστές μπερδεμένοι μες στο θάνατο.

Όχι. Αυτό δεν μοιάζει με τίποτε άλλο που μπορεί
να ειπωθεί αλλιώς από αυτό που σας λέω.
Ένα σύμπλεγμα γοφών και μηρών,
ώστε να πιστέψουμε πως η αμαρτία έχει τον Παράδεισο της.

Είναι τουλάχιστον η εικόνα των νησιών κάτω από τα φτερά μας.
Κορμιά με κορμιά κοιμισμένα αυτά τα αγόρια ποια είναι;
Ποια είναι αυτά τ' αγόρια; Αυτά τα κορίτσια ποια είναι;
Κανένας. Έτσι είναι φτιαγμένα τα νησιά.

Των θεών, άλλωστε συναντήσαμε μια λιτανεία
που μας έκρυψε το ακατάληπτο μυστικό.
Και τα δικά τους κορμιά ήταν μπερδεμένα, αλλά με χιόνι

κι αλάβαστρο, μια στρατιά κορμιών αστραφτερών.

*Αστραφτερά, ιερά, στο δρόμο για το βουνό
όπου μάθαμε πως γέγονται γλυκίσματα
μελένια, πίνουν μέλι, κι απατούν τις συντρόφους τους,
κι αποκοιμούνται στους μαιάνδρους των κιονόκρανων.*

*Θεοί και άνθρωποι κατοικούν το ίδιο κτήριο
και πότε-πότε απαντιούνται στη σκάλα.
Είναι η Ελλάδα. Θεοί και άνθρωποι συνομιλούν
ή ταξιδεύουν, πιάνοντας λιμάνι στα νησιά.*

*Όλα τούτα κατευθύνονται από το ραβδωτό μέταλλο
ενός κράνους. Όλα τούτα κατευθύνονται από το σίδερο
μιας λόγχης. Κατευθύνονται από μια ταραχώδη
κυρία ακίνητη με τη γαλάζια του νερού της θάλασσας ματιά.*

Ο Κοκτώ αναγνωρίζει αυτή την οικειότητα προς την Ελλάδα που οι διάλογοι του Ορφέα και της Δαιμόνιας μηχανής είχαν προ καιρού εκφράσει. Οικειότητα που καταγραφόταν στην παράδοση των Μυθικών ηθολογιών του Λαφόργκ και σ' εκείνη της Ελλάδας του Όφενμπαχ. Ο Κοκτώ δεν έγραψε ποτέ το έργο που σχεδίαζε για τους Αργοναύτες. Το ποίημα Όπερα, το «Θέατρο του Ζαν Κοκτώ» και τα ποιήματα του Ρέκβιεμ (1962) «Χρυσόμαλλο δέρας» και «Ιντερμέδιο προς τιμήν του Όφενμπαχ», όπου ο Ιάσων και η Αθηνά συνομιλούν, υποβάλλουν το ύφος της οικειότητας και του χιούμορ. Στην εισαγωγή στα σχέδια του Συμπλέγματος του Οιδίποδα ο Κοκτώ παρατηρούσε ήδη: «Ίσως οι βασίλισσες της όπερας είναι πιο αληθινές από τις βασίλισσες της τραγωδίας».

Η κρουαζιέρα του 1952 ολοκληρώνεται με δύο κείμενα που ο ποιητής δημοσιεύει την επόμενη χρονιά: «Για ένα ταξίδι στην Ελλάδα», τελευταίο κεφάλαιο του δοκιμίου του Ημερολόγιο ενός αγνώστου, και Η λευκή ράβδος, πρόλογος σε ένα συλλογικό έργο των Εκδόσεων «Ωδές» για την Ελλάδα.

Το «Για ένα ταξίδι στην Ελλάδα» παρατηρεί και βεβαιώνει πως η ελληνική αρχαιότητα είναι μια «ιδέα». Και τούτη η ιδέα επιβεβαιώνει εκείνην που ο Κοκτώ είχε διαμορφώσει προτού επισκεφθεί τα λείψανα της:

Πρέπει επιτέλους να αποφασίσουμε και να το πούμε, αν μη τι άλλο, για το παράδοξο του πράγματος: η Ελλάδα είναι μια ιδέα που διαμορφώνουμε και η οποία διαμορφώνεται συνεχώς κάτω από έναν ουρανό κατάλληλο γι' αυτού του είδους τις φαντασιώσεις, σε σημείο που να αναρωτιόμαστε αν η Ελλάδα υπάρχει, αν εμείς υπάρχουμε όταν την επισκεπτόμαστε, και αν όλα της τα νησιά κι αυτή η Αθήνα, όπου πλέει στον αέρα η ευωδιά από τα πιπερόδεντρα, δεν είναι παρά ένας μύθος, μια παρουσία τόσο δυνατή και τόσο νεκρή όσο η Παλλάδα, για παράδειγμα, ή ο Ποσειδώνας. [...] [Η Ελλάδα είναι] μια ιδέα σχηματισμένη, αποσχηματισμένη, αθάνατη και θνητή όπως οι αθάνατοι που ξεραίνονται στο ήλιο γύρω από το βάθρο απ' όπου η Σίβυλλα έδινε τους χρησμούς της. Μπροστά στην πόρτα της οι κυριακάτικοι τουρίστες έκαναν ουρά. Ναι, [η Ελλάδα είναι] μια ιδέα, μια ιδέα έμμονη, τόσο έμμονη που στέκεται όρθια με πόδια ηνίοχου κοιτώντας μας μ' ένα μάτι που δεν μας κοιτάει. Και αυτή η ιδέα-μάτι βλέπει παντού... [Η Ελλάδα είναι] αυτή η ιδέα, αυτή η ιδέα που η θάλασσα στριφογυρίζει στο μυαλό της και την απαγγέλλει συνεχώς σε σημείο που να λέει τα ίδια και τα ίδια, και της οποίας την κόρη θα θυσιάζαμε για να την κάνουμε να σωπάσει, να μην ταρακουνά με τα αναμασήματά της το πλοίο που είναι μια ιδέα πλοίου και αρμενίζει, όχι στη θάλασσα, αλλά σ' αυτό το ποτάμι όπου οι ήρωες δεν είναι παρά η σκιά του εαυτού τους. [Στην Ελλάδα] σ' αυτή την ιδέα του καταχθόνιου τόπου, οι ιδέες ανδρών και γυναικών παντρεύονται, συνουσιάζονται, γεννούν και με τα τέκνα τους κατακλύζουν τις μνήμες. Ορίστε μια ιδέα, μια ιδέα τρελού, μια απ' αυτές τις ιδέες που η ιατρική θεραπεύει στα ψυχιατρεία, τα γεμάτα από ταξιδιώτες που μας μοιάζουν. Ορίστε αυτή η απρόσιτη Ελλάδα. Μπαίνουμε σ' αυτή από κι εγώ δεν ξέρω ποια ρωγμή ή σπηλιά, σε αναζήτηση του Κέρβερου που 'χει χάσει ο κύριος του και που εξαναγκάζει τον Ηρακλή να του τον βρει και να κλέψει τα πορτοκάλια και να καθαρίσει την κόπρο του Αυγεία και να αποξηράνει τους βάλτους της Λέρνης. Και όλα αυτά μεταμορφώνονται σε δράκο με τρία κεφάλια, σε ύδρα, σε ποτάμια που εκτρέπουμε, σε χρυσά μήλα. Και πιστεύουμε σ' αυτά γιατί το στόμα που τα διηγείται δεν ψεύδεται ποτέ αλλά κατηγορεί την Ιστορία ότι ψεύδεται, και ότι η Ιστορία δεν είναι μια ιδέα, αλλά μια πομπή νεκρών πράξεων διασκορπισμένων πάνω στις σκηνές των θεάτρων. Έπρεπε να αποδεχθούμε αυτή την ιδέα [της Ελλάδας] γιατί βρισκόμασταν μέσα της, ιδέα κι εμείς οι ίδιοι, είχαμε γίνει ένα σώμα με την ιδέα που μας περιείχε και γινόταν η ουσία μας. Και πώς να βγούμε από μέσα της χωρίς να αφήσουμε πάνω της, όπως ο Οδυσσέας, ένα κομμάτι του εαυτού μας; Αυτό όμως φαινόταν αδύνατο γιατί οι άνεμοι λυσομανούσαν και εμποδίζαν τη φυγή μας. Τι λέω; Μια ιδέα ανέμου παρόμοιου με αυτούς τους νεαρούς γιους του Βορέα που δεν άντεχαν άλλο τις κυνηγετικές ιστορίες του Ηρακλή και τον εγκατέλειψαν σ' ένα νησί όπου καλούσε τον νεαρό σύντροφο του με μια φωνή ανυπόφορη στις νύμφες, οι οποίες μόλις τον είχαν πνίξει και βούλωναν τ' αυτιά τους. Αυτή την ιδέα την πήρε ο Οδυσσέας και γλίτωσε από την ιδέα του τραγουδιού των Σειρήνων. Μεγαλοδύναμοι θεοί, τι να κάνουμε και πώς να εγκαταλείψουμε αυτό τον κύκλο; [...]

Δεν μας ήρθε η ιδέα να ταξιδέψουμε στο Ιόνιο πέλαγος, και αν μας ερχόταν, ο μόνος τρόπος για να της ξεφύγουμε θα ήταν πάλι μια ιδέα, μια ιδέα αετού, την οποία χρησιμοποίησε ο Δίας, και που δικαιολογεί την ιδέα του Ξέρξη να μαστιγώσει τη θάλασσα, την ιδέα του Καίσαρα να προσβάλει έναν ποταμό και την ιδέα των Θρακών να ρίξουν τα βέλη τους ενάντια στον ουρανό. Να βρούμε καταφύγιο σ' ένα μουσείο,

σε τι ωφελεί, αφού εκεί θα χαθούμε ανάμεσα στα δέντρα του δάσους των [απολιθωμένων] θυμάτων της γοργόνας Μέδουσας και αφού τα σπασμένα κλαδιά αυτών των δέντρων θα βρουν τον τρόπο στο πέραςμα μας να μας γραπώσουν με ιδέες χειρών; Ω, είναι τρομερό, και πολλοί τουρίστες δεν το συνειδητοποιούν. Από έλλειψη ιδεών, αντιστέκονται ως εκ θαύματος στην ιδέα που τους πνίγει. Αυτό το καταλάβαμε στο θέατρο του Διονύσου, όπου οι ερωτικές ιδέες δεν μόλυναν τις πανομοιότυπα ντυμένες με αδιάβροχα επισκέπτριες που οι ξεναγοί προστάτευαν από κάθε ιδέα. Ο φόβος και μόνο να αποσβολωθούμε, όπως τα θύματα της Μέδουσας, από αυτή τη συνέχεια ιδεών, απαιτούσε να είμαστε προσεκτικοί, και ήμασταν, και εξακολουθώ να είμαι, και η ιδέα της Ελλάδας με στοιχειώνει μετά από μια μακριά νύχτα αυτού του ύπνου από τον οποίο συντρίβεται ο άνθρωπος και δεν γλιτώνουν παρά οι ιδέες. [Μετάφραση: Γιάννης Κονταξόπουλος]

Επιστρέφοντας από την κρουαζιέρα, ο Κοκτώ συνέθεσε ένα μακροσκελές ποίημα, Ο αριθμός επτά, στο οποίο δέσποζε ο Ηνίοχος των Δελφών. Στο ίδιο ποίημα έβρισκες ακόμη τον κεραυνόβλητο Απόλλωνα του ποιήματος «Αναζητήστε τον Απόλλωνα». Στη Λευκή ράβδο ο Ηνίοχος «με στάσιμο βηματισμό» γίνεται η αλληγορία του ελληνισμού του ποιητή, και μια απόδειξη της συνέχειας της Ελλάδας:

Θεωρούσα πάντοτε τον Ηνίοχο των Δελφών έναν τυφλό που περπατά ακίνητος, ένα σήμα του χρόνου που μας ξεγελά, μια ευκτήρια στήλη με μάτια από σμάλτο και χάλκινα βλέφαρα, μια απόδειξη της συνέχειας αυτής της Ελλάδας, της οποίας το ρόλο στην αταξία του κόσμου δεν χρειάζεται να αναφέρω. Όμως [στην Ελλάδα] απονέμο, με βάση την δύναμη που παρέχεται στους ποιητές, το παράσημο της Τάξεως του Μύθου, τάξης αόρατης και κυρίαρχης.

Κάθε γη ξεραίνεται με το πέραςμα του χρόνου και ήδη στην Ελλάδα, από τον θάνατο του Πλάτωνα, είχαν αρχίσει φιλονικίες εξαιτίας γεωγραφικών και κοινωνικών διενέξεων. Υπάρχει έλλειψη νερού, αλλά ποτέ [έλλειψη] αυτού του παράξενου χυμού, χάρη στον οποίο ο μύθος ριζώνει στο βράχο, ανθίζει, ευωδιάζει.

Με τη θαλαμηγό μιας φίλης επισκέφθηκα τα Νησιά. Διαπίστωσα ότι κανένα από τα εμπόδια που εμείς συναντήσαμε δεν ενοχλούσε τους αρχαίους ναυτικούς και ότι το παραμικρό πρόβλημα της οδικής πρόσβασης στους Δελφούς δεν εμποδίζει [τους αρχαίους] να οικοδομήσουν ναούς, να μεταφέρουν ή να πάρουν από εκεί αγάλματα.

Κακόμοιρε Ηνίοχε! Τα δάχτυλα του ποδιού του ευθυγραμμίζονταν μ' ένα άρμα που έσερναν άλογα. Στεφάνωνε το αμφιθέατρο των Δελφών.

Ακρωτηριασμένος [πια], στερημένος από τ' άλογα του, δεν σταματά. Δεν κάνει την κίνηση της παύσης. Κινείται στάσιμα πάνω σ' ένα βάθρο. Αλλά αυτό που του λείπει φανερώνει ένα κενό τόσο μυστηριώδες όσο το κενό του μέλλοντος. Μοιάζει να λέει: «Οδηγός μου είναι ένα μπαστούνι τυφλού. Ο χρόνος είναι ψεύτικος. Μας εξαπατά. Μην αφήνεστε να ξεγελαστείτε».

Έχοντας συμβουλευτεί αυτό το μαντείο, κοντά στο άντρο της Σίβυλλας, επισκέφθηκα την Ελλάδα αναζητώντας σ' αυτήν κάτι διαφορετικό από από τα χνάρια μύθων και

θεών που οι Έλληνες έπλασαν κατ' εικόνα τους. Κατοικούσαμε το ίδιο κτίριο κατά κάποιο τρόπο. Συναντιόμασταν, θνητοί και αθάνατοι, στις σκάλες.

Παντού ξαναβρήκα τις πηγές της μεγαλοπρέπειας που έχει τη σημασία της και με την οποία αυτός ο σοφός λαός μεγαλοποιούσε κάθε κίνηση. Μια μόνο πηγή μου ξεφεύγει και με γοητεύει. Η πηγή του αίματος της Μέδουσας από την οποία γεννήθηκε ο Πήγασος μετά τη δολοφονία της [από τον Περσέα].

Θα γλίστωνε, αν ο Περσέας, αόρατος, οπλισμένος μ' ένα ξίφος κι έναν καθρέφτη, έβρισκε μέσα στη μνημειώδη ασχήμια μιας Γοργόνας το σημάδι της αληθινής ομορφιάς. Ο Πήγασος γεννιέται. Θα μείνετε όλοι απολιθωμένοι σαν τα θύματα της Μέδουσας. Αυτό σημαίνει η πράξη του. Και πράγματι μείναμε αποσβολωμένοι και εξακολουθούμε να είμαστε, και τα μεγάλα φτερά τού αλόγου προξενούν ακόμα ένα ελαφρύ αεράκι στην Πελοπόννησο.

Ο μύθος ντύνει την Ελλάδα μ' έναν πορφυρό χιτώνα χωρίς τρύπες. Η γενεαλογία των μυθολόγων είναι λιγότερο ύποπτη από τη γενεαλογία των ιστοριογράφων. Γιατί με το πέρασμα του χρόνου η Ιστορία αποσυντίθεται, ενώ ο μύθος συντίθεται. Γιατί η Ιστορία είναι κάτι αληθινό που γίνεται ψεύτικο, ενώ ο μύθος κάτι ψεύτικο που γίνεται πραγματικότητα. Ανάμεσα στις ροδοδάφνες που κοσμούν το δρόμο των Μυκηνών, δεν περιμένουμε ίσως αυτούς τους άγριους όγκους, αυτή την αταξία των τάφων, αυτές τις βάσεις μιας χαμένης δόξας. Περιμένουμε τις σκιές της Κλυταιμνήστρας, της κόρης της και του γιου της να μας υποδεχτούν και να γεμίσουν τον κατήφορο των διενέξεων τους με αρπακτικά πουλιά.

Στο Ναύπλιο οι βάλτοι βγάζουν τα χνώτα της Λερναίας Ύδρας. Στην Κνωσό οι κυψέλες μάς φανερώνουν το μυστικό των τρόπων μιας παρακμής που αποτελούσε το απόγειο ενός πολιτισμού. [...] Και το θέατρο του Διονύσου κάτω από την Ακρόπολη παρουσιάζει τα θεάματα των ονείρων μας. Εκεί καθόμαστε απέναντι από μεθυσμένα μάρμαρα, που μοιάζουν στον Βερλαίν. Κλείνουμε τα μάτια. Ακούμε το διάλογο των μεγάλων φωνών οι οποίες μας συμπονούν που δεν ξέρουμε περισσότερα και μας χλευάζουν ευγενικά. [...]

Ειδικοί θα σας μιλήσουν λεπτομερώς γι' αυτή τη γη που δολοφονήθηκε από υπέροχα τέρατα. Κάθε φορά ξεγελιέμαι εκεί και θυμάμαι μια νεανική πράξη για την οποία ντρέπομαι: τότε που περιγέλασα τον Μωράς γιατί αγκάλιαζε μια κολόνα του Παρθενώνα. Δεν ήταν αστείο. Ένα ροζ φως ζωντανεύει τις φλέβες του μαρμάρου. Αυτό το μάρμαρο μιλάει. Αν τα τζιτζίκια σιγήσουν, το ακούμε. Αλίμονο, είναι το «ποτέ πια» του Έντγκαρ Πόε που ψιθυρίζουν αυτές οι μνημειώδεις κόρες [οι Καρυάτιδες]. Για μια καρδιά που δεν πιστεύει τις προοπτικές του τόπου και του χρόνου, ένα ερείπιο είναι μια θυσία σ' αυτό που ονομάζουμε μέλλον. Ένα ερείπιο γίνεται σχεδόν ένα προσχέδιο, μια ελπίδα από την ανάποδη. Όμως καθώς το ίδιο και το ανάποδο χάνουν τις σημασίες τους κάτω από έναν γεμάτο ουρανό όπως ένα ζωγραφισμένο ταβάνι του Βερονέζε, αρχίζουμε να ελπίζουμε αντί να απελπιζόμαστε μέσα στο ανοιχτό κλουβί της ακρίδας Παλλάδας.

Ένας συμπαθητικός σοφός, ο δρ Ζαβόρσκι, μου έλεγε κάποτε; «Η γη είναι νεαρή. Στην ελληνική αρχαιότητα βρισκόταν στην ηλικία που θέτουμε ερωτήματα στους γονείς». Σκεφτόμουν αυτά τα λόγια σ' αυτή τη μικρή αγορά των Αέρηδων, όπου μια ανακάλυψη της επιστήμης θα μπορούσε να συλλάβει τους ήχους από τα ψιθυρίσματα των νεκρών. Σκεφτόμουν αυτούς τους αργούς περιπάτους των μαθητών και των δασκάλων που δεν έμοιαζαν καθηγητές. Σκεφτόμουν αυτό το λαό που στοχαζόταν ασταμάτητα και που έβρισκε απαντήσεις κατάλληλες να λύσουν το πρόβλημα αντί να το επιτείνουν. Σκεφτόμουν αυτό το κενό, γεμάτο από κινούμενες φιγούρες που δρουν. Σκεφτόμουν αυτές τις αρετές και τα βίτσια, που ήταν θεοποιημένα με τέτοιον τρόπο ώστε δεν έβλεπε κανείς τίποτα το κακό και δεν φοβόταν την Κόλαση που οι ζωντανοί επισκέπτονται, στην οποία φλυαρούν με σκιές, και ξεδιψούν, αν θέλουν, από την πηγή της Λήθης.

Σκεφτόμουν τον μικρό ηνίοχο με φόρεμα πλισαρισμένο, ψηλά ζωσμένο, τα πόδια ενωμένα, που με το λευκό μπαστούνι του τυφλού ψηλαφεί το ασταθές μας έδαφος και εποπτεύει την αιωνιότητα με τη σκληρή και καθαρή ματιά του. [Μετάφραση: Γιάννης Κονταξόπονλος]

Στη Λευκή ράβδο ο Κοκτώ διαμορφώνει εκ νέου την αγαπημένη του αρχή της υπεροχής του μύθου πάνω στην ιστορία, και στην προσωπική ιστορία, γεγονός που εξακολουθεί να αποπροσανατολίζει τους βιογράφους του.

Σ' ένα σύντομο άρθρο, «Το ελληνικό θέλγητρο», δημοσιευμένο στην Επιθεώρηση των ταξιδιών το 1960, ο Κοκτώ επανέρχεται στην ίδια αρχή: «Προτιμούσα πάντα τη μυθολογία από την ιστορία, γιατί η ιστορία είναι μια αλήθεια που διαστρεβλώνεται από στόμα σε στόμα και γίνεται ψέμα, ενώ ο μύθος από στόμα σε στόμα παίρνει δυνάμεις και καταλήγει να γίνει αληθινός».

Σχετικά με την ιδέα του Ζαν Κοκτώ για την Ελλάδα, θα μπορούσε να ισχύσει το οξύμωρο σχήμα του ποιήματος του «Το κόκκινο πακέτο» από την Όπερα: «Είμαι ένα ψέμα που λέει πάντα την αλήθεια».

Μετάφραση: Αφροδίτη Σιβετίδου

Ζαν ο Έλληνας

{..}μ' αυτές τις λέξεις υπέγραφε ο Ζαν Κοκτώ τα γράμματα του προς τον φίλο του Νικόλα Σαράφογλου. Κατά τη διάρκεια των έργων διακόσμησης που εκτελούσε στο θέατρο του Καπ-ντ' Αιγ, ο Ζαν Κοκτώ θέλησε να εμβαπτιστεί στην πιο καθάρια, πιο δυνατή και πιο αυθεντική ελληνική ατμόσφαιρα. Ζήτησε από τον φίλο του και πρόξενο της Ελλάδας να του μεταφράσει στα γαλλικά ελληνικά ποιητικά κείμενα.

Ζήτησε να του τα διαβάξει ενόσω δούλευε στο υπαίθριο θέατρο του που ήταν εμπνευσμένο απευθείας από το ιερό των Δελφών. Ο Νικόλας Σαράφογλου δήλωνε για τον Κοκτώ: «Είναι ένας Έλληνας, έχει την ευστροφία ενός Αλεξανδρινού». Ο ποιητής ήθελε να εμβαπτιστεί μέσα σ' ένα λουτρό ελληνικότητας φτιάχνοντας αυτό το θέατρο, το οποίο ήθελε να είναι ελληνικό, καθώς επιθυμούσε να αποδώσει ό,τι είχε ανακαλύψει στην Ελλάδα. Σε αντίθεση δηλαδή με το Μέγαρο Γκαρνιέ του Μονακό, απ' όπου είχε ξεκινήσει την καριέρα του, κατασκεύαζε ένα θέατρο όπου το θέαμα αναμιγνυόταν με τη φύση και τη ζωή, όπου μπορούσε ο μύθος πραγματικά να γίνει βίωμα...

Η γυναίκα η οποία γνώρισε την Ελλάδα στον Ζαν Κοκτώ, «η Ελληνίδα», ήταν η Άννα ντε Νοάιγ. Ο πατρικός της τίτλος ήταν πριγκίπισσα Μπρανκοβάν και είχε ελληνική καταγωγή. Ο Ζαν Κοκτώ έζησε κάτω από τη σκιά της για χρόνια. Ήταν η δασκάλα του, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα ώστε περνούσαν τα ποιήματα του Ζαν Κοκτώ για δικά της. Ήταν κάθε στιγμή το πρότυπο του. Ο *Χορός του Σοφοκλή* το 1912 ήταν ένας φόρος τιμής στην Ελλάδα και στην Άννα ντε Νοάιγ.

{..}Η κοινή μητέρα ήταν εμφανέστατα η Ελλάδα. «Έλληνας» ήταν ο χαρακτηρισμός που ταίριαζε καλύτερα στον ποιητή. Αυτή την ιδέα ανέπτυξε στο βελγικό περιοδικό ο ιδιοφυής συγγραφέας Ζαν Ζενέ: «Έλλην! Η ισχνή κομψότητα της λέξης αυτής, η συντομία της, ακόμα και το κοφτό ράγισμά της είναι χαρακτηριστικά που εύστοχα ταιριάζουν στον Ζαν Κοκτώ.

{..}Ο Όμηρος περιγράφει έναν αριστοκρατικό κόσμο και έναν άντρα που κατέχει μια ευγένεια και μια κομψότητα με λεπτές αποχρώσεις. Αυτά τα συγκεκριμένα χαρίσματα βρίσκουμε ανεπτυγμένα στον Κοκτώ. Ντυμένος πάντα τέλεια, με άψογα ρούχα, είναι αριστοκράτης με την έννοια ότι αναζητά και προσεγγίζει το βέλτιστο. Ο Ζενέ ωστόσο στο άρθρο του διαφοροποιούσε την αυθεντικότητα του Ζαν Κοκτώ από την ψευτοελίτ. Όπως οι αρχαίοι Έλληνες, έτσι και ο Κοκτώ προσέδιδε μεγάλη σημασία στη γλώσσα. Τα άτομα που τον γνώρισαν θεωρούν ότι ο προφορικός του λόγος υπερτερούσε της γραφής του. Υπάρχει ένα πολύ ιδιαίτερο στοιχείο στη δομή της γλώσσας στον Κοκτώ, ότι δηλαδή διεξήγε για τον προφορικό λόγο την ίδια ερευνητική εργασία που διεξάγει ο συγγραφέας για τον γραπτό.

{..}«Με μια γκλίτσα Έλληνα βοσκού στο χέρι» ο Ζαν Κοκτώ περιδιάβαινε τα δρομάκια στο Καπ Νεγκρ. Εκεί είναι που αποφασίζει μαζί με τον Ραϋμόν Ραντι-γκέ κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού του 1921 να διαδώσει τον ελληνικό κλασικισμό ως τη μοναδική ελεύθερη, και επομένως επαναστατική, αντίδραση. Η επιλογή από τον Ζαν Κοκτώ του Πάμπλο Πικάσο για να φτιάξει τα σκηνικά για τα Ρώσικα Μπαλέτα ήταν ένα σπουδαίο εγχείρημα, αλλά ταυτόχρονα και ένα λάθος του ποιητή, καθώς ο Πικάσο φανέρωσε από την πρώτη στιγμή την πρωτοποριακό-τητά του και την ιδιοφυΐα του σε σχέση με την εποχή του. Όταν έκανε τα πρώτα σκηνικά, ο Πικάσο έβαλε σε εμφανές σημείο έναν τεράστιο κίονα. Η εντύπωση που άφηνε ήταν βέβαια αναλόγου μεγέθους: την εποχή της δικτατορίας του Νταντά η παρουσίαση μιας οποιασδήποτε κλασικής αναφοράς θεωρούνταν αδύνατη. Οι εμβρόντητοι θεατές, οι οποίοι δεν περίμεναν να δουν ένα σύμβολο τόσο επαναστατικά κλασικό που γινόταν αναρχικό, ξέσπασαν σε χειροκροτήματα.

Για τον Κοκτώ ο κυβισμός ήταν ένας κλασικισμός, μια πολύ δυνατή και μια πολύ καθαρή μορφή τέχνης. Επέτρεπε την επιστροφή στο αέτωμα και στον κίονα. Σαγηνευμένος από τη δεξιοτεχνία του Πικάσο, από τη δημιουργική και ανανεωτική του δύναμη, ο Κοκτώ τον έχρισε δάσκαλο του στη ζωγραφική μέχρι το τέλος της ζωής του. Ο Κοκτώ βέβαια δεν ήταν κανένας μεγάλος ζωγράφος, αλλά αυτό κατά κάποιον τρόπο το ήξερε. Για να συγκαλύψει τις ελλείψεις του στη ζωγραφική, τις οποίες και γνώριζε, φτιάχνει τα μνημειακά έργα του σε μονοχρώμεις -όπως το παρεκκλήσι του Αγίου Πέτρου στη Βιλφράνς- ή σε παστέλ αποχρώσεις - στην αίθουσα των γαμήλιων τελετών στο Μαντόν. Μ' αυτό τον τρόπο δεν μπορούσε να λαθέψει. Οι ελαιογραφίες του Κοκτώ είναι μάλλον μέτριες, αλλά και στο περιβάλλον του ήταν παισιωμένος από μέτριους ζωγράφους που κατά πάσα πιθανότητα άσκησαν κάποια επιρροή στο ζωγραφικό του έργο. Τον τριγύριζε επίσης και μια ιδιοφυΐα: ο Πικάσο. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Πικάσο του υπαγόρευε αυτά τα μικρά τεχνάσματα για τα μνημειακά του έργα. Όπως μπορούμε άνετα να ισχυριστούμε ότι ο Ζαν Κοκτώ κατόρθωσε να επηρεάσει έστω και λίγο τον Πικάσο σε μερικά πολύ γραμμικά σχέδια του. Ο Πικάσο εξάλλου ζήλευε πολύ τα σχέδια του ποιητή, απ' τα οποία φαίνεται πως κατά κάποιον τρόπο και εμπνεύστηκε.

«Η λέξη "Ελληνας" ήταν μια επιλογή του Κοκτώ», μας λέει ο Ζαν Ζενέ, «και συχνά θέλησε να απεικονίσει ολόκληρη την Ελλάδα με αναφορές σ' αυτήν. Και αυτό επειδή ξέρει τι σημαίνει γι' αυτήν καθετί το σκοτεινό, το καταχθόνιο, το άγριο, το σχεδόν παράφρον». Το ελληνικό δράμα είναι το δράμα του Κοκτώ, είναι το δράμα του ποιητή. «Εντούτοις από την Όπερα ως το θεατρικό έργο Ρενώ και Αρμιάα μαντεύουμε ότι αυτοί οι σπασμένοι κίονες και οι ναοί είναι η ορατή έκφανση ενός πόνου και μιας απελπισίας που, από τότε που φάνηκε ως δεδομένο ότι ο ευγενής καταποντισμός της Ελλάδας ανήκει στην οικουμένη, επέλεξαν όχι να εκφραστούν αλλά να κρυφτούν -εμπλουτίζοντας την ταυτόχρονα- κάτω από μια κομψή εμφάνιση. Αυτό είναι και το τραγικό στοιχείο του ποιητή.

{..}Ο Κοκτώ οικειοποιήθηκε τη μυθολογία της Μεσογείου. Αυτή η ανακάλυψη του κλασικισμού που πήγαινε χέρι-χέρι με την επιστροφή στα μεγάλα θεματικά μοτίβα ήταν μια παγιωμένη κατάσταση για τον Κοκτώ από την αρχή του έργου του. Από το 1913 ήδη, σ' ένα κείμενο του στον Ποτομάκ, ο Κοκτώ επικαλείται την αρχαία ελληνική και μεσογειακή μυθολογία. Η απωθητική φιγούρα του Μινώταυρου έγινε κάτω από την πένα του ένα «χαριτωμένο τέρας». Την τέχνη του να αδράχνεις το μύθο, να τον επεξεργάζεσαι και να τον ιδιοποιείσαι την είχε χρησιμοποιήσει ο Κοκτώ ήδη από το 1919 στις Απόπειρες απόδρασης. Ο ποιητής παρουσιαζόταν στη σκηνή μαχόμενος έναν άγγελο. Μ' αυτό τον τρόπο ο Ζαν Κοκτώ έδινε μια πραγματικά μυθολογική διάσταση στη ζωή του.

Αλλά ποια είναι αυτή η «προσωπική» Ελλάδα που δημιουργεί ο Κοκτώ στην Κυανή Ακτή; Μπορούμε να την ανασυνθέσουμε από τα μνημειακά έργα που έσπειρε ο Κοκτώ εκεί, σαν ένα παζλ ενός μεγάλου έργου κάθε στοιχείο του οποίου είναι οργανικής σημασίας για το σύνολο. Έτσι, βρίσκουμε τον Ορφέα στην Γκαρραβάν, την Ευρυδίκη στο Δημαρχείο του Μαντόν, τον Απόλλωνα, τον Ακταίωνα, την Ιουδήθ και τον Ολοφέρνη στο Κάστρο,6 την Αφροδίτη στο Μονακό και τη θεά Τύχη στο Μόντε Κάρλο. Θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε με τον άγγελο Σεζέστ στο φάρο του Καπ Φερά, τη θεά Ηχώ στο βουνό Σαιν-Ζαν, τον Οιδίποδα στο εξωτερικό της βίλας Σάντο

Σοσπέρ, τις Βάκχες στο υπόγειο, τον Φοίβο στην είσοδο, τον Ύπνο στις σκάλες προς τα υπνοδωμάτια, την Αρτέμιδα στο υπνοδωμάτιο της Φρανσίν Βεσβελε'ρ, τον Ορφέα στο Καπ ντ' Αιγ, τον Τριστάνο και την Ιζόλδη στη Νίκαια, τον Οιδίποδα και τη Σφίγγα στο Μπω της Προβηγκίας, τους Τρίτωνες στο Φρεζϋς κ.λπ.

Ο Κοκτώ θεωρούσε ότι η περιοχή του Εζ, η αετοφωλιά, έμοιαζε πολύ με την Ελλάδα και ιδιαίτερα την Κρήτη. Όταν έπρεπε να γράψει με γράμματα από πράσινο χαλκό τις λέξεις που ολοκλήρωναν το θέατρο του στο Καπ ντ' Αιγ, ο Ζαν Κοκτώ δεν ήταν σίγουρος για τα ελληνικά του. Δεν ήταν ποτέ καλός μαθητής, έκανε δυο χρόνια προετοιμασία για το απολυτήριο (όπως ακριβώς ο Πωλ Μοράν). Αναρωτιόταν αν έμπαιναν βαρείες και οξείες στα κεφαλαία γράμματα στα ελληνικά. Βρήκε την απάντηση στο λεξικό του Μπαγύ. Έβγαλε το σύνδεσμο «και» και έγραψε «ΚΩΜΩΔΙΑ - ΤΡΑΓΩΔΙΑ».

{..}Η ζωή στην Κυανή Ακτή γινόταν για τον Κοκτώ μια μυθική εποποιία. Σε μια εποχή που ο Έλληνας Ωνάσης ήταν ο Βασιλιάς της Κυανής Ακτής, ο ερχομός της πριγκίπισσας Γκραιής του Μονακό το 1956 ήταν πιθανόν το πιο σημαντικό γεγονός στη Ριβιέρα. Ο ερχομός της καλλονής που έφτασε από τη θάλασσα (η Γκραιής Κέλυ διέσχισε τον Ατλαντικό με πλοίο) γινόταν η ίδια η ανάδυση της Αφροδίτης. Λόγω αυτής της άφιξης ο Κοκτώ εξομοίωνε το Μονακό με την Αθήνα, «καθώς αντιπροσωπεύει μια ευτυχία άπτερη, της οποίας δηλαδή, όπως οι Αθηναίοι στη Νίκη, οι Μονεγάσκοι θα κόψουν τα φτερά για να μην μπορέσει να φύγει ποτέ από κοντά τους». Στο Φεστιβάλ των Καννών ο Κοκτώ γνωρίζει επίσης την άλλη μεγάλη Ελληνίδα, τη Μαρία Κάλλας.

Ο Ζαν Κοκτώ πήγε στην Ελλάδα το 1952 για να διαπιστώσει αν έμοιαζε με τη δική του Ελλάδα της Κυανής Ακτής. Αλλά απογοητεύτηκε⁷ γιατί ακόμα και η πιο λαμπρή πραγματικότητα δεν θα μπορούσε να μοιάζει με το όνειρο του. Είχε ήδη αναδημιουργήσει την Ελλάδα στην Κυανή Ακτή, αλλά αυτή η Ελλάδα ήταν εντελώς προσωπική. Η Ριβιέρα, με τις ακτές της που βουλιάζουν βαθιά στην αιώνια γαλάζια θάλασσα, μοιάζει πολύ με τα ελληνικά νησιά. Ο Κοκτώ πήρε την Κυανή Ακτή και έφτιαξε μια γη φορτισμένη με μύθους, ενώ στην Ελλάδα δεν βρήκε παρά άγονες ακτές. Για τον Ζαν Κοκτώ όλα αυτά τα νησιά δεν μπορούν να υπάρχουν παρά μόνο στη φαντασία μας, γιατί αν κοιτάξουμε από πιο κοντά, το δολάριο και ο πιο ξεπερασμένος δημοσιοϋπαλληλισμός βασιλεύουν στην Ελλάδα του '50. Οι επιμελητές των μουσείων, οι φύλακες των Μουσών, δεν είναι παρά «αλήτες», ενώ για τον Κοκτώ ο χαρακτηρισμός «Κρητικός» μπορεί να αποδοθεί ως «κρετίνος»!⁸ Η ελληνική γη δεν είναι παρά μια γη ξερή, και η πραγματική Ελλάδα βρίσκεται στο μυαλό μας. Τα ελληνικά νησιά δεν είναι παρά μια ιδέα που σχηματίζουμε στο νου μας. «Το πνεύμα και το χρώμα εκεί έχουν εξαντληθεί, εκδιω-χθεί, αδειαστεί από την ουσία τους». Αυτοί οι άδικοι χαρακτηρισμοί υπαγορεύτηκαν στον Κοκτώ μια άτυχη στιγμή λόγω των ταλαιπωριών που υπέστη στο τελωνείο. Στο βάθος η ευγένεια της χώρας δεν του διέφυγε.

{..}Τα ελληνικά νησιά καθώς και το βουνό του Πόρου, επειδή έχουν τα χρώματα ενός ανθρώπινου κορμιού, μοιάζουν εξαιρετικά με την κοιμώμενη μορφή του ακρωτηρίου Σάντο Σοσπέρ. Αυτός ο ανθρωπομορφισμός του κόσμου που υπάρχει στον Κοκτώ αποτελεί δημιουργία της Αναγέννησης και τον βρίσκουμε σε καλλιτέχνες όπως ο

Βερμπούργκ. Ο Κοκτώ ανακαλύπτει αυτή την ανθρώπινη όψη των ελληνικών νησιών και των τοπίων από το αεροπλάνο με το οποίο ταξιδεύει εκείνο το καλοκαίρι του 1952.

{..}Η αναζήτηση της αγνής ομορφιάς, της τέλειας πλαστικότητας, είναι ένα στοιχείο της ελληνικής κουλτούρας του Ζαν Κοκτώ. Η αγάπη του Κοκτώ για το ωραίο απαντάται στο πνεύμα που κυριαρχεί στο Συνμπόσιον του Πλάτωνα. Στο έργο του Κοκτώ υπάρχει μια πνευματική ανάταση των σωμάτων που γεννιέται από την αγάπη της ομορφιάς ενός συγκεκριμένου σώματος. Στη συνέχεια περνάμε στην ομορφιά των σωμάτων εν γένει. Την έννοια της αμφισημίας της ομορφιάς ενός σώματος που υπάρχει στο Συνμπόσιον την ξαναβρίσκουμε επίσης στον Κοκτώ. Ο ποιητής δεν παρουσιάζει άραγε συχνά σώματα σε ερωτικές σκηνές; Το πνεύμα που κυριαρχεί στον Κοκτώ κατά την αναζήτηση της ομορφιάς ενός σώματος με την πλαστική έννοια είναι διφορούμενο. Αυτές οι δύο στάσεις είναι πολύ συγγενικές.

HUGUES DE

LA TOUCHE

Μετάφραση: Έφη

Ρέντζου

Η Ελλάδα είναι μια ιδέα

Η ελληνική αρχαιότητα, οι θεοί και οι ήρωες της μυθολογίας της, είναι παρόντες στο έργο του Ζαν Κοκτώ -και δεν θα πάψουν να το επισκέπτονται τακτικά- ήδη από την τρίτη ποιητική του συλλογή, Ο χορός τον Σοφοκλή, που δημοσιεύτηκε το 1912.

Στο ρόλο του Οιδίποδα στην Κομεντί Φρανσαίζ, ο ηθοποιός Μουνέ-Συλϋ, «βασιλιάς του σανιδιού», είχε αποκαλύψει τον Σοφοκλή στον Ζαν Κοκτώ, όταν ήταν ακόμη παιδί. Το 1945, στο Πορτρέτο τον Μουνέ-Σνλύ, ο ποιητής θα μνημονεύσει με το κείμενο και το σχέδιο, πολλαπλασιάζοντας τις γεμάτες με αίμα και ουράνιο χρώμα ανάγλυφες εικόνες του τραγωδού, αυτή την «πρωτόγονη σκηνή» που προφανώς υποκίνησε τον οιδιπόδειο και ορφικό του κύκλο.

Το 1922 το αντικείμενο-μάρτυρας που υπαγορεύει στον Κοκτώ να συμπύξει την Αντιγόνη του Σοφοκλή για τον Σαρλ Ντυλέν είναι μια γκλίτσα Έλληνα βοσκού που του είχε χαρίσει ένας φίλος. Μια φωτογραφία του Μαν Ρέυ δείχνει τον Κοκτώ να κρατά στο χέρι αυτή τη βακτηρία που θα περιγράψει στο Τέλος τον Πο-τομάκ (1940) και της οποίας το δεκανίκι ανακαλεί στη μνήμη του το φρύδι της Αθηνάς, του Απόλλωνα, του Αλέξανδρου.

Ένας επινοημένος ελληνισμός, που συνδέει την ελληνική μυθολογία με την προσωπική μυθολογία του ποιητή, κυριαρχεί στην παραγωγή του από το 1925 ως το 1934. Γύρω από τα έργα Ορφέας, Οιδίπους Τύραννος (σύνοψη στο πρότυπο της Αντιγόνης), Η δαιμόνια μηχανή και το λιμπρέτο για το ορατόριο του Στραβίνσκι

Oedipus-Rex, αυτός ο ελληνισμός διαποτίζει τα ποιήματα (Όπερα, «Αναζητήστε τον Απόλλωνα», Μνθολογία), τα δοκίμια για τον Τζόρτζιο ντε Κίρικο (Το λαϊκό μυστήριο, Δοκίμιο έμμεσης κριτικής) -ο Κοκτώ ομολογεί συνάφειες με το «μετα-φυσικό» ελληνισμό του ζωγράφου- και εκδηλώνεται στα αντικείμενα και τα σχέδια της έκθεσης «Πλαστική ποίηση», καθώς και στα σχέδια της συνέχειας του Συμπλέγματος τον Οιδίποδα, παράρτημα στην πρωτότυπη έκδοση της Δαιμόνιας μηχανής.

Αυτός ο ελληνισμός που θέτει σε κίνδυνο τους τραγικούς μηχανισμούς του πεπρωμένου και της ελεύθερης βούλησης, αν και πολύ συχνά χρωματίζεται με χιουμοριστική οικειότητα, παραμένει ουσιαστικά φορέας κακού. «Η Ελλάδα τραγουδά το τραγούδι του θανάτου της», είναι ο τίτλος μιας σύνθεσης, που αναπαράγεται στον κατάλογο της έκθεσης «Πλαστική ποίηση»: «Οι θεοί υπάρχουν: είναι ο διάβολος», διαβάζουμε στον υπότιτλο της Δαιμόνιας μηχανής.

Στις τρεις επισκέψεις του στην Ελλάδα ο Κοκτώ θα αντιπαραβάλει αυτό τον προσωπικό ελληνισμό με την πραγματικότητα των τοπίων, της αρχιτεκτονικής και της αγαλματοποιίας της αρχαιότητας και με τα ίχνη της μυθολογίας.

Τρίτη 31 Μαρτίου 1936

Μια ημέρα στην Αθήνα

Ακολουθώντας το οδοιπορικό του Ιουλίου Βερν, ο Κοκτώ ξεκίνησε να κάνει με το φίλο του Μαρσέλ Κιλ (1912-1940) το γύρο του κόσμου σε 80 μέρες και έγραψε το ημερολόγιο του για την εφημερίδα Paris-Soir. Στην Αθήνα, «την πόλη της ελαφρότητας», όταν το πλοίο έπιασε λιμάνι, τους δίνεται η ευκαιρία για μια σύντομη επίσκεψη στο Εθνικό Μουσείο και μια στάση στην Ακρόπολη. Αντικρίζοντας τον Παρθενώνα, ο ποιητής συγκινείται από τη θέα του «σάρκινου κολοσσού»:

{..} «Δεν είναι ερείπια, είναι σπασμένα!» Θαυμάσια λέξη που με κάνει να ονειροπολήσω. [...] [Πράγματι] λείπει η ηρεμία των ερειπίων. Στη θέση της, [υπάρχει] η φρίκη του δυστυχήματος, η απολιθωμένη κίνηση, η ταχύτητα που έγινε άγαλμα. Το αίμα των παπαρουνών πιτσιλίζει το χορτάρι, τους βράχους, τα μαρμάρια μέλη. Το φωτοφόρο αίμα των αιώνων κυκλοφορεί σ' αυτό το μάρμαρο με μια ροζ απόχρωση ηλιοψημένης σάρκας, σχηματίζει πάνω στις κολόνες τις ραβδώσεις, τη ζωντανή λάμψη του αιματόχρου πορτοκαλιού. Θα μπορούσε κανείς να το περισυλλέξει στη βάση των κιόνων, μέσα σε δοχεία πευκώνων. [...]

{..} Δεν θα μεταφέρω από την Ακρόπολη παρά τα δάκρυα μου, μια στενοχώρια, μια θλίψη, τη βεβαιότητα ότι δεν θα ξαναγίνουν τελετές που απαιτούν ένα τέτοιο περιβάλλον, καθώς και την τύχη μας να δούμε όλα αυτά, χωρίς τη σκιά των παιδαγωγών, και χωρίς άλλη σκόνη εκτός από τη σκόνη των δρόμων

Τετάρτη 1η Απριλίου 1936

Τέσσερις ώρες στη Ρόδο, το σταυροδρόμι των φυλών

[...] Η ανατολίτικη ζωή μάς υποδέχεται απλόχερα στο δρόμο. Ξεκινώντας από τη Ρόδο, οι δρόμοι αποτελούν θέαμα και τα μαγαζιά με τους τρεις τοίχους γίνονται οι σκηνές του θεάτρου του οποίου η αυλαία δεν πέφτει ποτέ. [...]

16-23 Μαΐου 1949

Οκτώ ημέρες στην Ελλάδα

Μετά από μια θεατρική περιοδεία στην Αίγυπτο και την Τουρκία ο Κοκτώ περνά μια βδομάδα στην Ελλάδα. Μέσ' από το αεροπλάνο τα ελληνικά νησιά του φαίνονται σαν αισθησιακά κορμιά που αποκοιμήθηκαν μετά τον έρωτα. Διαμένει στην Αθήνα, επισκέπτεται την Ελευσίνα, το Σούνιο, την Κόρινθο. Ξαναβρίσκει στην Ακρόπολη τις αναμνήσεις του 1936. Στο εργαστήριο αναστήλωσης του Εθνικού Μουσείου μένει «άνανδρος μπροστά στον Ηνίοχο των Δελφών».

Στους Έλληνες δημοσιογράφους δηλώνει (Εθνος, 18/5/1949): «Στην Ελλάδα αποκτώ φτερά. Όλα τα πράγματα, άψυχα και έμψυχα, έχουν κάτι που σε πλημμυρίζει αισιοδοξία. Δεν είναι μόνο οι ομορφιές της φύσης και της τέχνης. Είναι και οι άνθρωποι. Μου έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση ότι, ενώ η Ελλάδα περνάει τόσες δοκιμασίες αυτή την εποχή, όποιον άνθρωπο κι αν συναντήσει κανείς στο δρόμο έχει ένα χαμόγελο. Στην Ελλάδα πλημμυρίζω από νέες δυνάμεις». Στο ημερολόγιο του σημειώνει:

19 Μαΐου 1949

Σούνιο. Τι είναι αυτοί οι καπνοί που ξεπροβάλλουν σαν από καταυλισμό πάνω στο ακρωτήρι; Οι κολόνες του ναού! Το Σούνιο είναι ένα ναυάγιο στον ουρανό, μια οπτασία ομορφιάς, ένας σκελετός, κίτρινος σαν το θάνατο, μια μαρμάρινη λάσπη. Στάχτες από πούρο η μία πάνω στην άλλη. Το αίμα κυλά μέσα στο μάρμαρο του Παρθενώνα. Το μάρμαρο του Σουνίου είναι χλομό.

22 Μαΐου 1949

Η Ακρόπολη. [...] Σαν σε σοφίτα, όπως στη σοφίτα των παιδικών μας χρόνων, όπου υπάρχει η ποντικοπαγίδα, τα δοκάρια, η ξύλινη κούκλα, το τρίσκαλο, η σκόνη

αιώνων... Κενό. Τι κενό! Και τα πρόσωπα που λένε: «Θα έπρεπε να ήταν απαίσιο όταν ήταν καινούργιο. Είναι χίλιες φορές καλύτερο χωρίς χρώματα». [...] Δεν φανταζόμαστε μια σοφίτα καινούργια. Τα πράγματα πάνε στη σοφίτα, δεν ξέρουμε πώς. Είναι η μοίρα. [...]

23 Μαΐου 1949

Αφήνουμε την Ελλάδα με λύπη. Μας δέχθηκε καλύτερα κι από βασιλιάδες, σαν να ήμασταν φίλοι από παλιά. [...]

Τι μένει από την Ελλάδα; Στην πραγματικότητα, αν εξαιρέσουμε το θέατρο της Επιδαύρου, μόνο ίχνη. Η μόνη διαχρονική σταθερότητα είναι το πνεύμα. Τίποτα δεν άλλαξε σ' αυτό τον λαό ηρώων και ρητόρων.

Το 1950 η ελληνική μυθολογία, ο Ευριπίδης και ο Ρακίνας εμπνέουν στον Κοκτώ το μπαλέτο Φαίδρα. Η ηρωίδα, ο Οδυσσέας, ο Οιδίποδας θα αποτυπωθούν σε πίνακες μεσαίου μεγέθους. Το 1951 διακοσμεί με μυθολογικές σκηνές τη βίλα Σάντο Σοσπίρ της Φρανσίν Βεσβελέρ που τον φιλοξενεί στο Καπ-Φερά: τη μεταμόρφωση του Ακταίωνα, τη μύηση των Βακχών, τον Νάρκισσο και την Ηχώ κ.λπ. Το 1952, για τις παρισινές παραστάσεις του Oedipus-Rex, επαναφέρει στη σκηνή, σε μια σειρά ζωντανών πινάκων, το μύθο του Οιδίποδα. Και ο ελληνισμός θα κορέσει τις διακοσμήσεις των κεραμικών που θα επεξεργαστεί από το 1957 ως το 1963.

12-27 Ιουνίου 1952

Περίπλους στα ελληνικά νησιά

Με τη θαλαμηγό Ορφέας II της Φρανσίν Βεσβελέρ ο Κοκτώ επισκέπτεται τις Σπέτσες, αγκυροβολεί στο Ναύπλιο, από όπου πηγαίνει στην Επίδαυρο και τις Μυκήνες, επισκέπτεται την Κρήτη (Κνωσό και Χανιά), τη Σαντορίνη, όπου απέχει από την εκδρομή στην αρχαία θήρα, παρά την ανάμνηση των γυμνοπαιδιών που μελοποίησε ο Ερίκ Σατί. Μετά την Αθήνα ο ποιητής θα ξαναδεί στο Μουσείο των Δελφών τον Ηνίοχο, που έχει ανακτήσει τη θέση του. Αλλά η κατάσταση της ελληνικής οικονομίας το 1952 κάνει αυτή την τελευταία παραμονή λιγότερο ευχάριστη από τα προηγούμενα περάσματα:

{..}Σπέτσες

Τα ερείπια μου προκαλούν θλίψη. Τα ερείπια είναι ο τάφος του Ωραίου. Μα οι Σπέτσες ζουν. Είναι δυνατό να υπάρχει ένα τέτοιο νησί; Μοιάζει σχεδόν απίστευτο. Στο νησί αυτό η ασχήμια δεν πάτησε ποτέ το πόδι της. Είναι τόσο όμορφο που η ασχήμια το απεχθάνεται και το νησί σώζεται. Τόσο κομψό που η χυδαιότητα διαλύεται.

16 Ιουνίου 1952

Σήμερα το πρωί το νερό είναι τόσο διάφανο που η θαλαμηγός μοιάζει να αιωρείται στον αέρα.

Η Ντόζια Φούλερ μου διηγείται το θάνατο του Μπελογιάννη.⁶ Όλες τις λεπτομέρειες που έγραψαν οι εφημερίδες. Το σφάλμα να δημιουργούν μάρτυρες. Αν υποστηρίζει κανείς την άποψη ότι δεν έπρεπε να εκτελεστεί, τον κατηγορούν για οπαδό της αριστεράς. Ο Μπελογιάννης είχε πει πριν πεθάνει: «Πεθαίνω όπως οι πρώτοι χριστιανοί, με τη διαφορά πως πεθαίνω για το καλό, πεθαίνω για τη γήινη και όχι για την ουράνια δόξα των συντρόφων μου». Είχαν δει την υπογραφή μου στον κατάλογο των ονομάτων αυτών που ζητούσαν να μην εκτελεστεί ο Μπελογιάννης, αλλά αγνοούσαν ότι οι γαλλικές κομμουνιστικές εφημερίδες μού απέδιδαν τη συγκέντρωση των υπογραφών. [...]

{..}Ο μύθος ντύνει την Ελλάδα μ' έναν πορφυρό χιτώνα χωρίς τρύπες. Η γενεαλογία των μυθολόγων είναι λιγότερο ύποπτη από τη γενεαλογία των ιστοριογράφων. Γιατί με το πέρασμα του χρόνου η Ιστορία αποσυντίθεται, ενώ ο μύθος συντίθεται. Γιατί η Ιστορία είναι κάτι αληθινό που γίνεται ψεύτικο, ενώ ο μύθος κάτι ψεύτικο που γίνεται πραγματικότητα. Ανάμεσα στις ροδοδάφνες που κοσμούν το δρόμο των Μυκηνών, δεν περιμένουμε ίσως αυτούς τους άγριους όγκους, αυτή την αταξία των τάφων, αυτές τις βάσεις μιας χαμένης δόξας. Περιμένουμε τις σκιές της Κλυταιμνήστρας, της κόρης της και του γιου της να μας υποδεχτούν και να γεμίσουν τον κατήφορο των διενέξεων τους με αρπακτικά πουλιά.

Στο Ναύπλιο οι βάλτοι βγάζουν τα χνώτα της Λερναίας Ύδρας. Στην Κνωσό οι κυψέλες μάς φανερώνουν το μυστικό των τρόπων μιας παρακμής που αποτελούσε το απόγειο ενός πολιτισμού. [...] Και το θέατρο του Διονύσου κάτω από την Ακρόπολη παρουσιάζει τα θεάματα των ονείρων μας. Εκεί καθόμαστε απέναντι από μεθυσμένα μάρμαρα, που μοιάζουν στον Βερλαίν. Κλείνουμε τα μάτια. Ακούμε το διάλογο των μεγάλων φωνών οι οποίες μας συμπονούν που δεν ξέρουμε περισσότερα και μας χλευάζουν ευγενικά. [...]

Ειδικοί θα σας μιλήσουν λεπτομερώς γι' αυτή τη γη που δολοφονήθηκε από υπέροχα τέρατα. Κάθε φορά ξεγελιέμαι εκεί και θυμάμαι μια νεανική πράξη για την οποία ντρέπομαι: τότε που περιέλασα τον Μωράς γιατί αγκάλιαζε μια κολόνα του Παρθενώνα. Δεν ήταν αστείο. Ένα ροζ φως ζωντανεύει τις φλέβες του μαρμάρου. Αυτό το μάρμαρο μιλάει. Αν τα τζιτζίκια σιγήσουν, το ακούμε. Αλίμονο, είναι το «ποτέ πια» του Έντγκαρ Πόε που ψιθυρίζουν αυτές οι μνημειώδεις κόρες [οι Καρυάτιδες]. Για μια καρδιά που δεν πιστεύει τις προοπτικές του τόπου και του χρόνου, ένα ερείπιο είναι μια θυσία σ' αυτό που ονομάζουμε μέλλον. Ένα ερείπιο γίνεται σχεδόν ένα προσχέδιο, μια ελπίδα από την ανάποδη. Όμως καθώς το ίδιο και το ανάποδο χάνουν τις σημασίες τους κάτω από έναν γεμάτο ουρανό όπως ένα

ζωγραφισμένο ταβάνι του Βερονέζε, αρχίζουμε να ελπίζουμε αντί να απελπιζόμαστε μέσα στο ανοιχτό κλουβί της ακρίδας Παλλάδας.

Ένας συμπαθητικός σοφός, ο δρ Ζαβόρσκι, μου έλεγε κάποτε; «Η γη είναι νεαρή. Στην ελληνική αρχαιότητα βρισκόταν στην ηλικία που θέτουμε ερωτήματα στους γονείς». Σκεφτόμουν αυτά τα λόγια σ' αυτή τη μικρή αγορά των Αέρηδων, όπου μια ανακάλυψη της επιστήμης θα μπορούσε να συλλάβει τους ήχους από τα ψιθυρίσματα των νεκρών. Σκεφτόμουν αυτούς τους αργούς περιπάτους των μαθητών και των δασκάλων που δεν έμοιαζαν καθηγητές. Σκεφτόμουν αυτό το λαό που στοχαζόταν ασταμάτητα και που έβρισκε απαντήσεις κατάλληλες να λύσουν το πρόβλημα αντί να το επιτείνουν. Σκεφτόμουν αυτό το κενό, γεμάτο από κινούμενες φιγούρες που δρουν. Σκεφτόμουν αυτές τις αρετές και τα βίτσια, που ήταν θεοποιημένα με τέτοιον τρόπο ώστε δεν έβλεπε κανείς τίποτα το κακό και δεν φοβόταν την Κόλαση που οι ζωντανοί επισκέπτονται, στην οποία φλυαρούν με σκιές, και ξεδιψούν, αν θέλουν από την πηγή της Λήθης.

PIERRE CHANEL

Μετάφραση: Γιάννης Κονταξόπουλος- Βασιλική

Μίχου

«Ο ελληνικός ρυθμός», που ο Κοκτώ δημοσιεύει στο περιοδικό La Nef(Η Ναυς) τον Ιούλιο του 1949:

*Θα πιω ούζο κάτω από την κληματαριά μιας
ταβέρνας. Διέκρινα, πολύ μακριά, στην άκρη
μιας αταξίας με στέγες πλυμένες από το φεγγάρι,
τον Παρθενώνα σε σκεπτικό κουκουβάγιας ύπνο.*

Καταπλήξαμε τους θεούς στη θάλασσα του Αιγαίου.

Τα νησιά άνοιγαν τα πόδια τους στις ουτοπίες.

Μπορεί η Ελλάδα να έχει γεράσει...

Δεν θα το λέγαμε πετώντας πάνω από τη θάλασσα.

Τη βλέπουμε καμωμένη από εφηβικά κορμιά, μ' έντονο

ροζ χρώμα, με μέλη ανάκατα και βελουδένιο χνούδι.

Δεν ξέρω αν είναι μάχη ή κάτι άλλο.

Αυτά τα κορμιά μάλλον κοιμούνται μετά τον έρωτα.

Ιδού τι αφήνει να εννοήσουμε η θέα των νησιών

από ψηλά (αυτό που φτάνει μέχρι εμάς).

Ένα τριχωτό σύστημα που ποτέ δεν μαδάμε,

μια αταξία από πλάτες, ώμους, γόνατα.

Πότε-πότε κάποια κοιμωμένη τεντώνοντας το πόδι

ή ένας κοιμώμενος το χέρι, δαντελώνουν την άκρη του νησιού.

Είναι φανερό πως αυτά τα μπλεγμένα κορμιά

δεν είναι πολεμιστές μπερδεμένοι μες στο θάνατο.

Όχι. Αυτό δεν μοιάζει με τίποτε άλλο που μπορεί

να ειπωθεί αλλιώς από αυτό που σας λέω.

Ένα σύμπλεγμα γοφών και μηρών,

ώστε να πιστέψουμε πως η αμαρτία έχει τον Παράδεισο της.

Είναι τουλάχιστον η εικόνα των νησιών κάτω από τα φτερά μας.

Κορμιά με κορμιά κοιμισμένα αυτά τα αγόρια ποια είναι;

Ποια είναι αυτά τ' αγόρια; Αυτά τα κορίτσια ποια είναι;

Κανένας. Έτσι είναι φτιαγμένα τα νησιά.

Των θεών, άλλωστε συναντήσαμε μια λιτανεία

που μας έκρυσε το ακατάληπτο μυστικό.

Και τα δικά τους κορμιά ήταν μπερδεμένα, αλλά με χιόνι

κι αλάβαστρο, μια στρατιά κορμιών αστραφτερών.

*Αστραφτερά, ιερά, στο δρόμο για το βουνό
όπου μάθαμε πως γεύονται γλυκίσματα
μελένια, πίνουν μέλι, κι απατούν τις συντροφους τους,
κι αποκοιμούνται στους μαιάνδρους των κιονόκρανων.*

*Θεοί και άνθρωποι κατοικούν το ίδιο κτήριο
και πότε-πότε απαντιούνται στη σκάλα.
Είναι η Ελλάδα. Θεοί και άνθρωποι συνομιλούν
ή ταξιδεύουν, πιάνοντας λιμάνι στα νησιά.*

*Όλα τούτα κατευθύνονται από το ραβδωτό μέταλλο
ενός κράνους. Όλα τούτα κατευθύνονται από το σίδηρο
μιας λόγχης. Κατευθύνονται από μια ταραχώδη
κυρία ακίνητη με τη γαλάζια του νερού της θάλασσας ματιά.*

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Νίκου Κούνδουρου

Δεν είναι ούτε εύκολο, αλλά ούτε και δύσκολο να διατυπώσεις κάποιες σκέψεις για τον Κοκτώ του κινηματογράφου. Δηλαδή για έναν ποιητή του λόγου που δοκίμασε να χρησιμοποιήσει τον κινηματογράφο σαν όχημα της σκέψης του, ενώ συγχρόνως τον περιφρονεί, επιμένοντας να τον ονομάζει «μηχάνημα κατασκευής εικόνων».

Τη σχέση του με τον κινηματογράφο την όριζε με σχήματα που μόλις έκρυβαν την απιστία του για ένα εργαλείο που δεν μπορεί να προκαλέσει στον θεατή μια γόνιμη και ανθεκτική στο χρόνο συνεργασία, καθώς, με την έξοδο του απ' τη σκοτεινή αίθουσα, πετάει από πάνω του τις εικόνες, μαζί και το λόγο, για να ελευθερωθεί από την καταπιεστική ενέργεια τους. Σε μια κρίση γενναιοδωρίας αναγνωρίζει πως υπάρχουν κάποιοι θεατές που, ξεπερνώντας την αντίδραση που τους προκαλεί ένας ρυθμός ξένος προς τους δικούς τους, αναζητούν μια επικοινωνία με άλλους θεατές, γεγονός που κατά κάποιον τρόπο αμβλύνει την επιθετικότητα της κινηματογραφικής γλώσσας, που υποβιβάζει τον θεατή σε παθητικό δέκτη.

Ξεπερνώντας τους αφορισμούς, που μάλλον εκπορεύονται από την άκρατη φιλαρέσκεια του ποιητή, θα πρέπει να κοιτάξουμε τις ίδιες τις ταινίες που ο Κοκτώ παρήγαγε, προκαλώντας τις πιο ακραίες αντιδράσεις από κοινό και κριτική. Και αν

αναφέρομαι στην κριτική, που" εγώ περιφρονώ βαθύτατα σαν επάγγελμα και σαν λειτούργημα, είναι γιατί ο ίδιος ο Κοκτώ έδινε μεγάλη σημασία σ' αυτήν, παρόλο που τον πλήγωνε η ελαφρότητα και η ανημπόρια των επαγγελματιών της κριτικής να ερευνήσουν τους μυστικούς κόσμους που έκρυβε η προκλητικά αφαιρετική και δύστροπη χρήση της κάμερας του. «Δεν είναι σε θέση αυτοί οι ανόητοι», έλεγε, «να διακρίνουν τη μυστική δύναμη που βρίσκεται μέσα στον δημιουργό- σε μένα δηλαδή!»

«...Δεν είναι υπερβολή να πω πως για τους κριτικούς είμαστε άτομα ψυχοπαθολογικά, άρρωστα, και η παρουσία μας στην υγιή κοινωνία που τους περιβάλλει οφείλεται μάλλον σε ατύχημα, όπου η δική τους παρέμβαση θα μπορούσε να ελαττώσει τις ζημιές που οι δραστηριότητες μας επιφέρουν. Συχνά ανήμποροι να κατανοήσουν το έργο τέχνης, κραυγάζουν αντί να μελετούν, επιτίθενται και προσβάλλουν, προτιμώντας τη σύγχυση από τα επιχειρήματα, αλλοιώνοντας συχνά το κριτήριο του ανυπεράσπιστου αναγνώστη-θεατή. Αλλά αυτή ακριβώς η μυστική δύναμη που δυσκολεύονται να επισημάνουν και να αναλύσουν τους κάνει να στριφογυρνάνε συνέχεια γύρω από μας και το έργο μας», συμπληρώνει με κάποια ίχνη κακίας.

«Εγώ», λέει, «εκθέτω γυμνό τον εαυτό μου και παραιτούμαι απ' το προνόμιο της ανωνυμίας και της μοναξιάς. Γυρίζω ταινίες για κάποιον μη υπάρχοντα θεατή, και αυτό με βοηθάει να 'μαι ελεύθερος ν' αντισταθώ».

Αισθανόμενος καμιά φορά την ανάγκη να απολογηθεί για τις κινηματογραφικές παρεκτροπές του, λέει: «Είναι φυσική ανάγκη για μένα να δω και να ακούσω τα πλάσματα της φαντασίας μου. Να τους δώσω φως, να τα ντύσω με κοστούμια, να τους δώσω κίνηση. Η χειρωνακτική εργασία, απαραίτητη φυσιοθεραπεία για μένα κατά την περίοδο κατασκευής μιας ταινίας, γεμίζει το κενό που τόσο συχνά με κατακλύζει». Και ξαφνικά, ξαναβρίσκοντας τον διανοούμενο εαυτό του, επισημαίνει δογματικά: «Το έργο οποιασδήποτε τέχνης οφείλει να εισχωρεί βαθιά στον θεατή ή στον αναγνώστη ή στον αποδέκτη ήχων, έστω και μέσω της παρεξήγησης ή και της απόρριψης του. Έτσι κι αλλιώς, το κάθε έργο τέχνης αποκομμένο από τον δημιουργό του είναι έρμαιο του θεατή, που το προσαρμόζει στη νοημοσύνη του, την κουλτούρα του και τη δεκτικότητα του για δική του προσωπική χρήση».

Είναι φανερό πως, για τον Κοκτώ, το κινηματογραφικό έργο του έπρεπε να λειτουργήσει κατ' αρχάς για προσωπική χρήση, ενώ ταυτόχρονα θα εξυπηρετούσε τη δημιουργία μιας πολύπλευρης προσωπικότητας και την εικόνα ενός πρωτοπόρου Ευρωπαίου καλλιτέχνη και διανοούμενου του μεσοπολέμου! Δηλαδή ενός οραματιστή μιας παγκόσμιας γλώσσας της τέχνης.

Συνέθεσα αυτόν το σύντομο πρόλογο από αποσπάσματα της σκέψης του ίδιου του ποιητή-σκηνοθέτη, με την ελπίδα πως, αποφεύγοντας την κριτική που αυτός ο ίδιος τόσο περιφρονούσε, θα προϊδέαζα τον αναγνώστη αυτού του βιβλίου για την προσωπικότητα ενός δημιουργού που θεωρούσε τον εαυτό του διαχειριστή μιας συμπαντικής κληρονομιάς, που μόνο αυτός και κάποιοι ακόμα εκλεκτοί του Θεού θα είχαν δικαίωμα να κοινωνήσουν.

ΝΚΑΝΔΡΟ

ΕΠΙΚΗΔΕΙΟΣ (1962)

Επειδή υπάρχω
Σ' αυτή τη μοναξιά
Όπου οι άλλοι τρέμουν την ανυπαρξία
Επειδή ξεχνώ να ζω
Κυνηγημένος από το φόβο του σκανδάλου
Προσπαθώντας να αποφύγω
Ο κάθε καλοπροαίρετος τύπος ν' αντιληφθεί
Τον αγώνα μου για ύπαρξη
Δεν τολμώ μήτε να φάω μήτε να πιω
Μήτε να παρακαθίσω στους χορούς τους
Επειδή ζω
Με τη σχεδόν άγνωστη στολή
Μια λεγεώνας των ξένων
Επειδή παίρνω το ύφος
Που δεν είναι ύφος
Επειδή εκστασιάζομαι στις παγίδες μου
Επειδή πιστεύω
Αν θέλουν να δουν τα χαρτιά μου
Ότι είμαι τελειωμένος
Δηλαδή κάνοντας δήθεν
Πως είμαι μαζί τους εγώ ο κλέφτης
Με τις σιωπηλές σόλες
Επειδή τους πληρώνω με το ίδιο νόμισμα
Και παίρνοντας τη σκιά των αγγέλων

Για τη σκιά του καμπούρη
Και βαραίνοντας το σκάφανδρό μου
Με έργα όλο και πιο ύποπτα
Στη βάρκα με τους ωραίους κωπηλάτες
Επειδή ακολουθώ τις σκιές
Φαντασμάτων χωρίς κάστρα
Στυξ στις έρημες όχθες σου
Δίχως να έχω ζήσει πεθαίνω.

Μετάφραση: Δημήτρης τ. Άναλις