

Opium, sen i Orfeusz – Jean Cocteau o twórczości artystycznej¹

Aneta Jałocha

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

*Jeśli dzieło zda się wyprzedzać epokę,
to po prostu dlatego, że epoka się spóźnia.*
Jean Cocteau, *Kogut i arlekin*²

Jean Cocteau (1889-1963) był jednocześnie kapłanem i błaznem modernizmu, kuglarzem i piewcą prawdy, twórcą podziwianym i znieawidzonym. Jego spektakularna kariera artystyczna rozpoczęła się w 1908 roku, kiedy po raz pierwszy – dzięki wsparciu ekscentrycznego aktora Edouarda de Max – przedstawił swoje utwory publiczności podczas recitalu poetyckiego w Théâtre Femina i został okrzyknięty wschodzącą gwiazdą paryskich salonów literackich. Prawdziwy przełom w jego życiu nastąpił jednak dopiero pięć lat później – w 1913 roku Cocteau uczestniczył w otoczonej aurą skandalu premierze *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Artystyczny szok, jaki wywołało w nim dzieło rosyjskiego kompozytora, scharakteryzował słowami:

Święta wiosna stanowiło dla mnie objawienie nowej formy sztuki, która zrywała z tym, co zwyczajne i była antykonformistyczna...To właśnie wtedy, gdy znałem Strawińskiego, i później, gdy znałem Picassa, zrozumiałem, że rebelia jest nieodłącznym warunkiem istnienia sztuki i że twórca zawsze buntuje się przeciwko czemuś³.

Wiara w wywrotową moc działalności artystycznej i – na co zwraca uwagę Rosalind E. Krauss – cechująca postawę awangardowych twórców potrzeba oryginalności⁴ popychały Cocteau do negowania kulturowo przyjętych konwencji oraz przekraczania ustalonych granic.

Znamienny wydaje się fakt, że to właśnie w odniesieniu do spektaklu teatralnego *Parada* (który Cocteau zrealizował razem z Pablem Picassem oraz Erikim Satie w 1917 roku) Guillaume Apollinaire – proklamator modernistycznego *esprit nouveau* – po raz pierwszy użył terminu surrealizm. Choć

¹ Artykuł stanowi rozwinięcie tez zawartych w mojej rozprawie magisterskiej pod tytułem *Cogito poety – trylogia orficka Jeana Cocteau*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2011, promotor: prof. dr hab. Grażyna Stachówna.

² J. Cocteau, *Kogut i arlekin*, tłum. A. Socha, Kraków 1995, s. 37.

³ J. Cocteau, *Le Sacre du Printemps*, cyt. za: F. Steegmuller, *Cocteau. A Biography*, London 1970, s. 87.

⁴ Por. R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, ss. 399-420.

Cocteau nigdy nie przynależał do którejkolwiek z awangardowych formacji, to jednak jego dokonania znacząco wpłynęły na rozwój sztuki pierwszej połowy XX wieku. Autor *Les Enfants terribles* (1929) – jak zaznaczyła Lydia Crowson – był jednocześnie produktem i zwierciadlanym odbiciem burzliwej epoki, w której przyszło mu tworzyć⁵. W ciągu trwającej ponad pięćdziesiąt lat działalności artystycznej napisał pięć powieści, wydał kilkanaście zbiorów poetyckich i współpracował z kluczowymi figurami francuskiej bohemy. Podobnie jak inni modernistyczni twórcy, Jean Cocteau eksperymentował z różnorodnymi środkami artystycznego wyrazu – kinem, teatrem oraz malarstwem. Uważał się za poetę zarówno wtedy, gdy realizował oparty na francuskiej baśni film *Piękna i Bestia* (1946), jak i wtedy, gdy pokrywał awangardowymi freskami ściany londyńskiego kościoła Notre Dame de France. Cocteau określał bowiem terminem „poezja” szeroko rozumianą działalność twórczą – pisał o poezji tańca, fotografii, a nawet i o poezji życia codziennego.

W licznych tekstach krytycznych oraz nasyconych obrazowymi metaforami zapiskach o sztuce Jean Cocteau konsekwentnie rozwijał refleksję estetyczną poświęconą złożonym relacjom zachodzącym pomiędzy artystą, kreowanym przez niego dziełem a odbiorcami. Formujące tzw. trylogię orficką filmy Cocteau uznać zaś można za artystyczną manifestację wyznawanej przez niego filozofii sztuki. Centralną figurą trzech dzieł twórcy – *Krwi poety* (1930), *Orfeusza* (1950) oraz *Testamentu Orfeusza* (1960) – jest zawieszony między światem materialnym a swoiście rozumianą sferą nierealnego artysta-prorok. Przekonany o ezoterycznej naturze rzeczywistości, Cocteau definiował proces twórczy jako akt transgresji świadomości, moment komunikacji z nadrzeczywistością. U źródeł jego artystycznych poglądów leżało wywiedzione z romantycznej gnoseologii przekonanie o transcendentalnym charakterze sztuki.

Romantycy, deprecjonując naukę i uznając poezję za najdoskonalszą formę poznania, rozpoczęli batalię wymierzoną przeciw absolutnej dominacji dyskursywnego rozumu. Jak podkreśliła Maria Cieśla-Korytowska:

[W światopoglądzie romantyzmu poezja] miała być najwyższym sposobem poznania świata, najbardziej twórczym. Moc poetycka utożsamiana zostaje z mocą poznawczą, harmonia poetycka odzwierciedla harmonię świata (...). Twórczość poetycka była naśladowaniem boskiego tworzenia, a zarazem jego egzegezą⁶.

Dziewiętnastowieczni spadkobiercy tradycji orfickiej porównywali poezję do muzyki, podkreślali jej pozawerbalny charakter i uważali ją za rodzaj mistycznej ekspresji, przez którą przejawia się Stwórca. W romantycznym paradygmacie myślowym artysta jawił się jako kapłan, profeta i wybraniec, obdarzony błogosławieństwem Blake’owskiej *divine vision*, który w akcie kreacji stawał się

⁵ Por. L. Crowson, *The Esthetic of Jean Cocteau*, Hanover-New Hampshire 1978, s. 3.

⁶ M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 174.

secundus deus i ogniwem łączącym świat materialny z Absolutem. Jean Cocteau, podobnie jak romantycy, opisywał genialne indywiduum jako jednostkę posiadającą specyficzną wrażliwość poznawczą, dostrzegającą w rzeczywistości to, co dla innych pozostaje niewidoczne. Dzielił przekonanie Friedricha Schlegla o misyjnym wymiarze działalności artystycznej – za podstawowy cel poety uważał wytworzenie komunikacyjnego pomostu pomiędzy sferą nadrzeczywistości a ludźmi. Autor *Orfeusza*, nadając formę swoim wizjom, poszukiwał adekwatnego tworzywa, które umożliwiłoby mu wyrażenie nierealnego i obdarzenie kreowanego przez niego świata walorem autentyczności. Cocteau pragnął, by odbiorcy, obcując z jego dziełami, doznawali własnej iluminacji. Zaznaczył:

Działalność artysty przypomina pracę stolarza, który skupiając się na procesie formowania stołu, usiłuje skonstruować solidny mebel (...). To publiczność, ramię w ramię w ciemności, kładzie ręce na tym stole i sprawia, że przemawia on sekretnymi znaczeniami⁷.

Zobrazowany w dziełach twórcy meta-świat nie jest jednak – jak ma to miejsce w romantycznej filozofii – boskim uniwersum, tylko oniryczną krainą pradawnych wierzeń, swoistym muzeum zbiorowej wyobraźni. „Cocteliańska” nadrzeczywistość to przestrzeń wypełniona mitologicznymi bohaterami, gdzie nie obowiązują prawa rządzące rzeczywistością fizykalną, a „dobrze znanym osobom, miejscom i przedmiotom nadawana jest pewnego rodzaju niezwykłość”⁸. Jean Cocteau nie doszukiwał się źródeł kreatywnej siły w Absolutie, a wręcz odwrotnie – lokował ją w sferze wewnętrznych doznań. Na pytanie zadane mu przez André Fraigneau: „Czy czekasz, aż nadejdzie natchnienie? Czy wierzysz w potężną siłę, która pochodzi z zewnątrz?”, artysta odpowiedział:

Nie, należy używać słowa wyczerpanie [expiration] zamiast terminu natchnienie [inspiration]. To z naszych rezerw, z naszej nocy, wywodzą się rzeczy. Dzieło preegzystuje w nas. Problem polega na tym, by je odkryć (pozwolić mu się wydostać). Jesteśmy jak archeolodzy⁹.

Wykorzystywany przez Cocteau termin można interpretować w kategoriach psychoanalitycznych. „Noc poety” to nieświadomość, w której – jak twierdził Carl Gustav Jung – zakorzenione są archetypowe wyobrażenia. W ujęciu zaproponowanym przez szwajcarskiego psychologa akt kreacji charakteryzowany jest jako stan bierny – opanowany przez dzieło twórcy, podporządkowany wizjom mającym swoje źródło w sferze wewnętrznych doświadczeń, nie sprawuje kontroli nad materiałem artystycznym.¹⁰ Według Junga – podkreśliła Jolande Jacobi – „proces twórczy (...) polega na ożywieniu odwiecznych symboli ludzkości

⁷ J. Cocteau, *Du cinématographe*, Monaco 2003, s. 48.

⁸ J. Cocteau, *La Difficulté d'être*, Monaco 1957, s. 50.

⁹ J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco 2003, ss. 102-103.

¹⁰ Por. Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, s. 88-90.

drzemiących w nieświadomości, na ich rozwinięciu i przekształceniu w skończone dzieło sztuki”¹¹.

Cocteau – zgodnie z założeniami koncepcji psychoanalitycznej – określał poetę mianem pasywnego pośrednika, który w akcie twórczym odślania i wydobywa na powierzchnię treści skrywane się w pokładach nieświadomości. Napisał: „To prawda, że każdy poeta jest jedynie odbiorcą i wykonawcą rozkazów pochodzących z mroków wieczności... mroków, do których sam nie może powrócić”¹². Pojawiający się w refleksji estetycznej Cocteau wątek artysty-medium znalazł swoje odzwierciedlenie w drugim filmie wchodzącym w skład trylogii orfickiej. W *Orfeuszu* tytułowy bohater spisuje enigmatyczne komunikaty przekazywane ze sfery nierealnego za pomocą radia i publikuje je w czasopiśmie literackim jako wiersze własnego autorstwa, zaś tajemnicza Księżniczka – będąca personifikacją śmierci i natchnienia – wykonuje żądania anonimowego autorytetu. Źródło tajemniczych rozkazów bohaterka opisuje w następujący sposób: „Ten, kto wydaje polecenia znajduje się nigdzie. Niektórzy sądzą, że myśli o nas, a inni, iż to my stanowimy jego myśli. Jeszcze inni twierdzą, że śni, a my jesteśmy jego snami, jego złymi snami”.

Mając na celu potęgowanie wewnętrznych doznań, Cocteau eksperymentował z różnorodnymi używkami. W okresie pracy nad powieścią pod tytułem *Le Potomak* (1914), zainspirowany odkryciami na gruncie psychoanalizy, zatykał uszy woskiem i połykał całe pudełka cukru, który – jak wówczas sądzono – intensyfikował doznania sensne. Ponadto, uznając alogiczną organizację nocnych wizji za odpowiednią formę reprezentacji nierealnego, strukturyzował swoje dzieła filmowe na podobieństwo sensnego marzenia. W *Orfeuszu*, gdy podróżujący czarnym rolls-royce’em poeta zbliża się do posiadłości Księżniczki, krajobraz za szybą samochodu zostaje ukazany za pomocą zdjęć negatywowych. Zapada zmierzch. Dalsze zdarzenia rozgrywające się w opuszczonej posiadłości mają status nieokreślony. Na pytanie zadane przez Księżniczkę: „Śpisz?”, Orfeusz odpowiada: „Tak musi być”. Bohaterka dodaje: „Śpiąc lub śniąc, marzyciel musi zaakceptować swoje sny. Taka jest rola śniącego”. W metaforycznej scenie *Krwi poety* na powiekach pogrążonego we śnie bohatera domalowano rozszerzone źrenice, symbolizujące zawieszenie władzy rozumu i przebudzenie kreacyjnych sił nieświadomości. Jean Cocteau traktował sen jako formę poznania, stan wewnętrznego widzenia i źródło artystycznej inspiracji. Wanda Błońska podkreśliła:

Noc to dla Cocteau synonim nieznanego, nieskończonego, nadnaturalnego, sen zaś pozwala odnaleźć prawdziwą naturę, wyzwoloną od zniekształcającego działania pyszałkowej inteligencji. „Brat śmierci” – sen, może też odślaniać

¹¹ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Ławicki, Warszawa 1993, s. 41.

¹² J. Cocteau, *Diary of an unknown*, tłum. J. Brown, New York 1991, s. 12.

człowiekowi fascynujące tajemnice samej śmierci, świata pozaczasowego niebytu, który poprzedza i następuje po ludzkim istnieniu¹³.

Drugą nobilitowaną przez Cocteau formą poznania był stan narkotykowego odurzenia. W 1923 roku – po niespodziewanej śmierci przyjaciela Raymonda Radigueta – artysta przeżył załamanie nerwowe, w wyniku którego uzależnił się od opium. W 1928 roku, w trakcie pobytu w klinice Saint-Cloud, rozpoczął pracę nad uzupełnioną psychodelicznymi rysunkami książką *Opium. Dziennik kuracji odwykowej*. Cocteau tak opisał stan wywołany przez rytuał palenia narkotyku:

To, co w przypadku opium wiedzie organizm ku śmierci, ma charakter euforii. Tortury wynikają z powrotu – pod prąd – do życia. Przemoczna, potężna wiosna oszałamia żyły, unosząc kry lodowe i strumień ognistej lawy¹⁴.

Stosowany przez Cocteau środek odurzający posiadał ambiwalentne właściwości – generował artystyczne wizje, ale jednocześnie osłabiał siły witalne twórcy i wprowadzał go w stan zubożenia na bodźce pochodzące ze świata zewnętrznego. Narkotyczna ekstaza, od której Cocteau pozostał uzależniony do końca życia, była dla niego rodzajem doświadczenia granicznego – przypominała balansowanie między światem rzeczywistym i sferą nierealnego, popędami kreacji oraz destrukcji.

Jean Cocteau – posługując się terminem „wyczerpanie” jako określeniem stanu, w którym znajduje się poeta doznając wizji – wiązał akt twórczy nie z życiodajnymi siłami, a z powolnym umieraniem. Zaznaczył: „Muzy nie są pomocnymi wróżkami, ale przypominają modliszki, które pożerają każdego, kogo zaślubią”¹⁵. W autotematycznych dziełach Cocteau na drodze artysty dokonuje się pięć figuratywnych śmierci: opresyjnego rozumu, tradycyjnej sztuki, Ja poety w trakcie aktu kreacji, obiektywizmu pierwotnej wizji oraz ostatecznie samego autora dzieła¹⁶. Proces twórczy Cocteau ukazuje jako – przywołując słowa Dudleya Andrew – „strategię cierpienia, zgodnie z którą wydobywanie wewnętrznych prawd odbywa się w bólach charakterystycznych dla momentu narodzin”¹⁷. Według autora *Krwi poety* akt kreacji zawiera w sobie jednocześnie pierwiastki życia i śmierci, stanowi formę doświadczenia inicjacyjnego, zaś sztuka znosi – inaczej niż uważał Freud – odwieczną dychotomię między Erosem i Tanatosem. W wymownej scenie filmu pod tytułem *Testament Orfeusza* artysta (w tej roli sam Cocteau) ginie z rąk antycznej bogini, by po chwili zmartwychwstać i rozpocząć wędrówkę po krainie nieświadomości. Być poetą oznacza dla Cocteau tyle, co

¹³ W. Błońska, *Posłowie*, [w:] J. Cocteau, *Opium. Dziennik kuracji odwykowej*, tłum. R. i A. Nowakowie, Kraków 1990, s. 226.

¹⁴ J. Cocteau, *Opium...*, s. 15.

¹⁵ J. Cocteau, cyt. za: F. Steegmuller, op. cit., s. 8.

¹⁶ Por. A. B. Evans, *Jean Cocteau and his films of orphic identity*, London-Philadelphia 1977, s. 49.

¹⁷ D. Andrew, *Mists of regret: culture and sensibility in classic French film*, New Jersey 1995, s. 49.

nieustannie uśmiercać własne Ja i, niczym mitologiczny feniks, odradzać się na nowo z popiołów.

Cocteau traktował działalność artystyczną jako formę samopoznania, swoisty rytuał umożliwiający mu rekonstrukcję zdeintegrowanego Ja, a w konsekwencji również ekshibicjonistyczny spektakl. Tuż przed pierwszym publicznym seansem awangardowego dzieła *Krew poety* zwrócił się do widzów słowami:

Chciałbym teraz ofiarować wam pewną formę mnie samego. Może ona zdawać się jedynie nieudolną próbą, ale pozostaje miliard razy bardziej realna niż ta, którą widzicie w tym momencie przed oczami¹⁸.

Nie bez powodu poeta – protagonista filmu otwierającego trylogię orficką – ma na plecach znamię w kształcie pięcioramiennej gwiazdy, która przez lata funkcjonowała jako graficzna sygnatura Cocteau. Francuski artysta był niepoprawnym narcyzem i egocentrykiem, który – parafrazując wypowiedź narratora *Testamentu Orfeusza* – usiłował namalować kwiat, ale w efekcie za każdym razem tworzył swój autoportret. Alicja Helman słusznie zauważyła:

[Zainteresowanie artysty postacią trackiego śpiewaka] utrzymujące się przez całe życie, nie wynikało jedynie, jak wskazuje na to charakter twórczości Cocteau, z upodobania do greckiego mitu, lecz także z motywów natury osobistej. Cocteau swoście interpretował mit Orfeusza, a raczej dalece go transformował, identyfikując się z głównym bohaterem. (...) Dla Cocteau Orfeusz jest prototypem poety przekłętego, niezrozumianego przez otoczenie, prześladowanego i nieszczęśliwego¹⁹.

Kolejne *alter-ego* reżysera, tytułowy bohater *Orfeusza*, zмага się ze stanem twórczego wypalenia i w trakcie rozmowy z krytykiem literackim wyznaje: „Bez wątpienia wszyscy sądzą, że nie mam nic nowego do powiedzenia. Poeta nie powinien być zbyt sławny”. Wypowiedź Orfeusza odzwierciedla osobiste dylematy Cocteau – w 1949 roku jego teksty zostały wykluczone z antologii *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*. Zarzucano mu, że w swoich utworach wciąż wykorzystuje poetykę właściwą sztuce lat dwudziestych, zaś publiczność – zaaferowana życiem osobistym twórcy – nie była w stanie w pełni zrozumieć i docenić jego dzieł.

Krytyka ze strony innych członków artystycznego świata Paryża wykształciła w Cocteau specyficzną odmianę fobii – na podobieństwo Jana Jakuba Rousseau uważał się za najbardziej szykanowanego człowieka we Francji. Gdy w 1957 roku został mianowany honorowym prezydentem festiwalu filmowego w Cannes, skomentował pełnioną przez siebie funkcję słowami:

¹⁸ J. Cocteau, *Two screenplays: „The Blood of a poet”, „The Testament of Orpheus”*, tłum. C. Martin-Sperry, London 1970, s. 67.

¹⁹ A. Helman, *Filmowe przygody Orfeusza*, [w:] *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, ss. 315-316.

Często podkreślałem, że zawsze przynależałem do grona oskarżanych, a nie sędziów. Nienawidzę wydawać opinii zarówno o czymś, jak i o kimś – nagradzać jednych, a potępiać innych²⁰.

Wielokrotnie opisywane przez Cocteau odczucie bycia prześladowanym stanowi również – podkreślił Neal Oxenhandler – centralny element życia emocjonalnego postaci wypełniających wykreowane przez niego artystyczne uniwersum²¹. W *Testamencie Orfeusza* poeta zostaje wezwany przed osobliwy trybunał sprawiedliwości. Jeden z uczestników absurdałnego procesu odczytuje postawione mu zarzuty: „Zostałeś oskarżony o niewinność. Oznacza to, iż jesteś zdolny do popełnienia każdej i winny wszystkich zbrodni, zamiast jednej konkretnej”. W twórczości Jeana Cocteau artysta-Orfeusz to bohater tragiczny, który za cenę swobody twórczej naraża się na społeczny ostracyzm i niezrozumienie. Skutkiem pielęgnowanej przez genialne indywiduum niezależności jest bowiem – zauważyła Małgorzata Malicka – alienacja ze świata zewnętrznego.²²

Nawet w okresie największych artystycznych sukcesów Cocteau przejawiał skłonność do popadania w głęboką depresję. Napisał:

Gorzki posmak samotności pośród tłumu, melancholia wynikająca z przekonania, że nigdy nie przynależymy do miejsc, które ukochaliśmy najbardziej, wstręt odczuwany, gdy nie możemy być sobą w wielu osobach i gdy zostajemy uwięzieni w wąskim wycinku przestrzeni (...) ²³.

Cocteau wznawał Rimbaudowskie *dictum* „Ja to ktoś inny” – wcielał się w różne role i zakładał kolejne maski. Odczuwany przez twórcę stan permanentnego rozszczepienia tożsamości został zobrazowany w jego ostatnim dziele kinematograficznym. Główny bohater *Testamentu Orfeusza* spotyka w klaustrofobicznej uliczce swojego sobowtóra. Zdenerwowany obojętnością *doppelgängera* zwraca się do towarzyszącego mu w wędrówce Cégeste’a słowami: „Skąd on przybył? Dokąd zmierza?” Młodzieniec odpowiada: „Najprawdopodobniej wybiera się tam, skąd ty przybyłeś; a ty zmierzasz tam, skąd on przyszedł. Marnujesz czas, usiłując być i to oddala cię od życia”. Melancholijne *ego* poety – parafrazując słowa Wojciecha Bałusa – przeżywa utratę czegoś nieokreślonego, czyli w istocie utratę samego siebie²⁴.

Cocteau – w duchu Oscara Wilde’a – przemieniał życie w rozmiłowane w sztuczności dzieło sztuki. Jedni widzieli w nim jedynie impersonatora oraz

²⁰ J. Cocteau, *Du...*, s. 65.

²¹ N. Oxenhandler, *Le Mythe de la persécution dans l'oeuvre de Jean Cocteau*, „La Revue des letters modernes” 1972, nr 298-303, s. 91.

²² Por. M. Malicka, *Uroki i trudy twórczego życia*, Warszawa 1982, s. 115.

²³ J. Cocteau, *Le Cordon ombilical: souvenirs*, Paris 2003, s. 19.

²⁴ Por. W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 18.

„zasługującą na nienawiść kreaturę”²⁵, a inni fascynującą osobowość. Obrany przez twórcę styl bycia, polegający na nieustannym graniu własną tożsamością, interpretować można w dwojaki sposób – z jednej strony jako implikację doświadczenia rozpadu Ja, a z drugiej jako świadomie wykorzystywany element strategii artystycznej. W zbiorze esejów *Diary of an unknown* Jean Cocteau zaznaczył:

Bez wątpienia jestem najbardziej niezrozumianym i jednocześnie najbardziej znanym z poetów. Bywam z tego powodu zasmucony – sława budzi we mnie przerażenie, a jedyne do czego przywiązuję wartość, to szczere uczucia (...). I kiedy tylko się nad tym zastanawiam, zaczynam gardzić melancholią. Powtarzam sobie, że moje widzialne Ja, produkt idiotycznych pogłosek i legend, osłania moje niewidzialne Ja – okrywa je grubym, połyskującym pancerzem odpornym na wszelkie ciosy. Kiedy myślą, że mnie zranili, w rzeczywistości zranili nieznajomego, którego nigdy nie chciałbym spotkać²⁶.

Fikcyjna persona, wykreowana przez Cocteau na potrzeby świata zewnętrznego, funkcjonowała jako maska ochronna skrywająca jego autentyczne Ja i gwarantująca mu artystyczną wolność.

Prawdziwy portret Cocteau – modernistycznego Orfeusza pogrążonego na przemian w twórczej ekstazie i melancholii – odnaleźć można w jego nasyconych autobiograficznymi odniesieniami dziełach artystycznych. Autor „Krwi poety” był za życia przedmiotem licznych ataków, zaś po śmierci stał się postacią kultową, uosabiającą ducha francuskiej kultury. Słowa samego Cocteau okazały się najlepszym podsumowaniem jego artystycznych losów: „Splendor nie jest jednoznaczny z uznaniem. Bycie sławnym i nieznanym pozwala zostać odkrytym na nowo w przyszłości”²⁷. Refleksja estetyczna twórcy – stanowiąca kontynuację tradycji romantycznej i zapowiedź awangardowych przemian – budzi obecnie niesłabnące zainteresowanie ze strony badaczy zajmujących się sztuką pierwszej połowy XX wieku. Cocteau, widziany z dzisiejszej perspektywy, nieustannie się przeobraża – raz jawi się jako artysta z ekscytacją witający modernę, a po chwili jako poeta nostalgicznie spoglądający w przeszłość.

Bibliografia:

- Andrew D., *Mists of regret: culture and sensibility in classic French film*, New Jersey 1995.
Bałus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
Cieśla-Korytowska M., *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
Cocteau J., *Diary of an unknown*, tłum. Jesse Brown, New York 1991.
Cocteau J., *Du cinématographe*, Monaco 2003.
Cocteau J., *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco 2003.

²⁵ Słowa André Bretona; cyt. za: J. S. Williams, *Jean Cocteau (Critical lives)*, London 2008, s. 76.

²⁶ J. Cocteau, *Diary...*, ss. 14-15.

²⁷ J. Cocteau, *Entretiens...*, ss. 24-25.

- Cocteau J., *Kogut i arlekin*, tłum. A. Socha, Kraków 1995.
- Cocteau J., *La Difficulté d'être*, Monaco 1957.
- Cocteau J., *Le Cordon ombilical: souvenirs*, Paris 2003.
- Cocteau J., *Opium. Dziennik kuracji odwykowej*, tłum. R. i A. Nowakowie, Kraków 1990.
- Cocteau J., *Two screenplays: „The Blood of a poet”, „The Testament of Orpheus”*, tłum. C. Martin-Sperry, London 1970.
- Crowson L., *The Esthetic of Jean Cocteau*, Hanover-New Hampshire 1978.
- Evans A. B., *Jean Cocteau and his films of orphic identity*, London-Philadelphia 1977.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Ławicki, Warszawa 1993.
- „La Revue des lettres modernes” 1972, nr 298-303.
- Malicka M., *Uroki i trudy twórczego życia*, Warszawa 1982.
- Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Rosińska Z., *Jung*, Warszawa 1982.
- Steegmuller F., *Cocteau. A Biography*, London 1970.
- Williams J. S., *Jean Cocteau (Critical lives)*, London 2008.

Summary

The article analyses creative process of Jean Cocteau, his ways of artistic searchings and expression. The avant-garde artist considered any piece of art to be a poetry and dedicated many writings to that subject. Poetry was said to be the highest form of knowledge. Opium and dreams were important sources of inspiration for the artist. For Cocteau, narcotic ecstasy was a kind of a border experience between reality and unreal sphere of urges of creation and destruction. The paper, based on novels and films of Cocteau with particular reference to Orphic Trilogy, describes and analyses his theory and practice of searching, creating and perceiving of art.