سه‌گانه کوکتو

برهم آمیختگی اسطوره و واقعیت در تصاویر شاعرانهٔ کوکتو

مجید محمدی

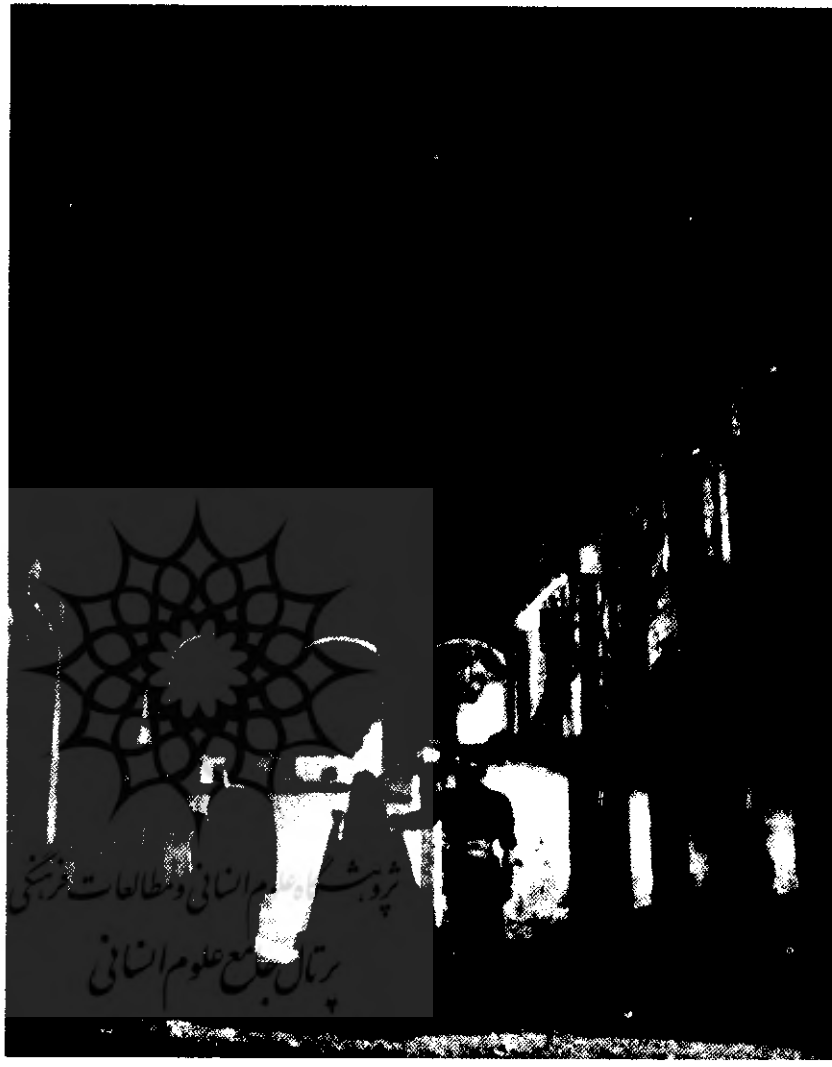
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱]

سینما در وجوه زیبایی شناختی، از آغاز با دشواریهای بسیار مواجه بوده است؛ از آن جمله است: ۱) پیوند سازگار و زیبای تخیل و واقعیت، ۲) چگونگی بهره‌گیری از هنرهای پیشین (تئاتر، نقاشی، موسیقی، شعر و ادبیات)، ۳) بهره‌گیری از گونه‌های متفاوت روایت و ۴) مسئلهٔ مؤلف بودن. اگر بخواهیم دربارهٔ این مشکلات و راه‌حلهای احتمالی آنها سخن بگوییم طبیعتاً باید به خیلی از فیلمهای موفق سینما اشاره کنیم. سه‌گانهٔ کوکتو (**خون یک شاعر**، ۱۹۳۰؛ **اورفه**، ۱۹۵۰؛ و **وصیت‌نامهٔ اورفه**، ۱۹۶۰) در شمار فیلمهایی است که می‌توانند در برخی نقاط حساس به یاری ما بیاید.

سه‌گانهٔ اورفه را به راحتی نمی‌توان در طبقه‌بندیهای موجود سینما جای داد. سینمای کوکتو در این سه فیلم از یک سو کاملاً واقعی است چراکه زندگی و شعر شاعران یک پدیدهٔ واقعی است و از سوی دیگر فرا - واقعی است چراکه در تجربهٔ روزمرهٔ زندگی با پدیده‌هایی مثل نفس کشیدن دهانی نقاشی شده، دمیدن روح به یک مجسمه و رفت و برگشتهای مکرر میان پیکرهٔ واقعی و مجسمهٔ شاعر (در **خون یک شاعر**) یا رفت و برگشتهای زیاد میان دو دنیای زندگی و مرگ (**اورفه**) مواجه نیستیم. کوکتو در این سه فیلم دنیای مجسمه سازی، نقاشی، نمایش و از همه مهمتر شعر را به سینما پیوند زده است. او هنرهای مختلف را گذرگاههایی برای وارد کردن مخاطب به دنیای خصوصی و درونی هنرمند می‌دانست. سفر در سرزمین آینه‌ها، رؤیاهایی که گاه با زندگی واقعی اشتباه می‌شود، حرکت سیال در زمان، محکوم شدن به زندگی، مواجهه با مرگ و تجربه‌هایی که هیچ گونه منطقی را در پشت سر خویش ندارد و از همه مهمتر ایجاد وحدت مضمونی میان آنها از کسی

ژان کوکتو:
کشف بزرگ من
این
است که
سینماتوگراف،
پناهگاه
صنعتگری
و هنرمندی
است.



برمی‌آید که در هر یک از بازارهای هنر را چند صباحی گشوده و تأملی عمیق در آنها روا داشته باشد. کوکتو با اینکه از سبک سورئال دالی و بونوئل به شدت تأثیر گرفته ولی روایتگری را فرو ننهاده است. حاصل این دو دغدغه شاید نوعی آغاز ارائهٔ آثار ضد روایتی به سبک آلن رنه و آلن روب‌گریه باشد. سرانجام، از پیوستگی دغدغه‌های یک فیلمساز در دوره‌ای سی ساله (۱۹۳۰-۱۹۶۰) تعجب می‌کنیم. این پیوستگی نشانهٔ رسوب و ته‌نشین شدن یک سبک و یک نوع شیوهٔ بیان است. سه گانهٔ کوکتو به شعر می‌ماند، همانند بندهای مختلف یک شعر پاره پاره که ساختار درونی اثر (آنچه ما مشاهده نمی‌کنیم و حدسش می‌زنیم) دلیل پیوند آنهاست. بندهای اشعار سینمایی کوکتو، دریچه‌ای به دیگر منزلهاست و در همین‌جا «سینما به عنوان یک مدخل» در آثار او هویدا می‌شود.

[۲]

اورفه بدون شک بزرگترین اثر ژان کوکتو در سینماست. در این فیلم به شرح و توصیف عشق یک شاعر به نام اورفه (که نقش او را ژان ماره[۱] ایفا می‌کند)، به یک شاهزاده (با بازیگری ماریا کازاره[۲]) که خود یکی از «رسولان بی‌شمار مرگ» است پرداخته شده است. رفت و برگشت زیاد این شاهزاده، میان این جهان و جهان پس از مرگ، او را به احساسات و عواطف انسانی بدگمان کرده است. او به عشق اورفه پاسخ می‌گوید و این درست در زمانی اتفاق می‌افتد که رانندهٔ او یعنی اورته بیس[۳] (فرانسوا پریه[۴]) تحت تأثیر زیبایی همسر فراموش شدهٔ شاعر (ماری دِآ[۵]) قرار می‌گیرد. پس از اینکه شاهزادهٔ حسود دستور قتل اوریدیس[۶] را داد و او کشته شد، اورفه به «منطقه» یا سرزمین بدون انسانی که در پشت آینه قرار دارد پا می‌گذارد. در این حال، شاهزاده با تلاش و شور و شوق زیاد همسر اورفه را باز می‌گردانند. سرانجام پس از آنکه اورفه دوباره اوریدیس را از دست داد و خود نیز در یک نزاع و جدال کشته شد، شاهزاده و اورته بیس از قدرت خود برای باز گرداندن او به زندگی و شادی، قبل از مواجه شدن با تنبیهی سخت و نامشخص، استفاده می‌کنند.

در **اورفه** از تجملات و خواسته‌های این دنیایی بیشترین بهره برده شده است. مأموران چرم‌پوش شاهزاده، سلاحهای خودکاری را حمل کرده و به نحو مرموزی بر موتورسیکلتهای خود زوزه می‌کشند. شاهزاده در یک اتومبیل رولز رویس مسافرت می‌کند و اورفه از رادیوی اتومبیل، پیامهایی رمزی را از یک دنیای دیگر دریافت می‌کند. این پیامهای ناشناخته را سه ژِست[۷] (ادوارد درمی[۸]) برای اورفه ارسال می‌کنند. سه ژست نیز شاعری جوان است که اورفه خود، شاهد مرگش بود. (پیامها چیزهایی از این قبیل است: «پرنده با انگشتانش می‌خواند»، «سکوت سریعتر به عقب حرکت می‌کند»، «یک لیوان آب دنیا را روشن می‌کند» و «بهتر است آینه‌ها چیزهای بیشتری را انعکاس دهند»؛ این پیامها در دنیای شاعرانهٔ اورفه معنی پیدا می‌کند.) به همین ترتیب از خرابیهای ناشی از بمباران در سن سیر[۹] برای نمایش واقعگرایانهٔ «منطقه» استفاده می‌شود و با صدای قطاری که از دور به گوش می‌رسد، بر غرابت و عجیب بودن آن افزوده‌اند. سختی و سنگینی این دنیا، با ذوق و لطافت کوکتو در به

تصویر کشیدن تواناییها و ظرفیتهای رسانهٔ فیلم همراه می‌شود. در روش دستیابی به دنیای دیگر از طریق آینه‌ها، به نماهایِ فریب دهنده و حیله‌آمیز نیاز بود که کوکتو برای ساختن آنها به ابزارهایی چون لوله‌های جیوه، شیشه‌هایی تخت که جای آینه‌ها را می‌گرفت، اتاقهای مضاعف و محوطه‌های دوگانه متوسل شده است. او همچنین از یک صحنهٔ متحرک و بالا رونده استفاده کرده که ساخت دکور در چشم‌انداز گول زننده را ایجاب کرده است. زنده شدن سه ژست نوعی نمایش معکوس است. اما چون این حیله‌های سینمایی به هیچ وجه از نظر فنی پیشرفته نبود، از تأثیر فیلم کاستند.

[۳]

اورفه با همهٔ آثار دوران خویش متفاوت

اورفه

است و تولید آن نیز به ناچار با مشکلات بی‌شماری همراه بود. این فیلم یک اثر کاملاً شخصی است و سازندهٔ آن، فیلم را نوعی «همنوازی مضمونی» توصیف می‌کند که خود او بیست سال پیش در **خون یک شاعر** آن را بایک انگشت نواخته بود. اورفهٔ شاعر،خود کوکتو را از جهات بسیاری بازتاب می‌دهد که عموم مردم او را ستایش کرده؛ اما بسیاری از شاعران نسل بعد،از او متنفر هستند؛ حتی اگر او با تعابیری مثل «ما را به تحیر وا می‌دارید»[۱۰] ستایش شده باشد. مدعای کوکتو این است که از نمادگرایی پرهیز کرده است. جستجوی یک تفسیر دقیق برای اثر او همانند **سال گذشته در مارین باد** اثر «رنه» محتملاً کاری خام و از سر کم دانشی است. در **اورفه**، اسطوره شناسی شخصی کوکتو و مفهوم شاعر به عنوان یک موجود استثنایی که رابطه‌ای نزدیک و خاص با مرگ دارد، باز تابانده شده است. کوکتو که از پیش با مسئلهٔ ابدیت درگیر است اسطورهٔ یونانی اورفئوس را همان «اسطورهٔ خود» تلقی می‌کند، چون خود راکسی می‌داند که پایی در جهان زندگی و حیات و پایی در دنیای مرگ دارد. تضاد مرگ و زندگی برای او تقابل نور و ظلمت نیست، بلکه مسئلهٔ او مراتبی از دنیایی خاکستری رنگ و نوری تازه متولد شده و کم شدت است که دریکدیگر فرو می‌رود. مرزهای میان این دو هرگز به دقت ترسیم نمی‌شود؛ شاهزاده در حالی به تماشای اورفه می‌آید که او خواب است و شاعر بدون رنج و دلتنگی از این جهان به جهان دیگر نقل مکان می‌کند. کوکتو در **اورفه** کاملاً با مرگ درگیر است؛ ولی فیلم، لحنی ساده و روستایی دارد. در این فیلم هیچ احساسی از وحشت و ترس به چشم نمی‌خورد چرا که

حضور در آن دنیا آگاهانه و در جهت خلاقیت هنری و دغدغه‌های بنیادین بشری است و مرگ، شاهزاده‌ای زیباست که می‌تواند عشق شاعر را به او باز گرداند. در اینجا، نشانه‌ای از نزاع یا فساد جسمانی به چشم می‌خورد و اورفه در حالت مرگ نیز زیبا و جذاب است. عشق او به شاهزاده هرگز به سطح جسمانی تنزل نمی‌کند. چهرهٔ مرگ در اینجا، چهره‌ای پر هیبت، ترس‌آور و قاطع نیز نیست؛ مرگ قابلیت تبدیل به زندگی را دارد و خادمان مرگ، اغلب بی‌تأثیر و سردرگم‌اند.

قضاوت و داوری در مورد **اورفه** باید در سطح همین اسطوره‌شناسی و حرکت در مرز تخیل و واقعیت صورت گیرد. کوکتو در محدودهٔ رسانهٔ فیلم، یک آماتور در بهترین و درست‌ترین مفهوم آن است. فیلم بدون نقص و عیب نیست؛ انتقالهای صورت گرفته از وجهی به وجه دیگر همیشه به تناسب انجام نیافته است (کمدی مسخرهٔ بازگشت اوریدیس از «منطقهٔ»، در فیلم منحصر به فرد است)، نوسازی آن اسطوره تا حدی سست می‌نماید و گفتگوهای کلیشه‌ای و نمادگرایی سهل و ممتنع در برخی بخشها به اثر آسیب می‌رساند. اما **اورفه** علی‌رغم این مشکلات و کمبودها، تا زمان خلق سرزمین بدون انسانِ میان مرگ و زندگی در فیلم **مارین باد** رنه و رب‌گریه در دوازده سال بعد، قابل ملاحظه‌ترین و مستقلترین اثر سینمایی در سینمای فرانسه است که منحصر به فرد باقی می‌ماند.

[۴]

ژان کوکتو جایگاهی خاص و منحصر به **فرد**

ارفه

در سینما دارد. در دنیایی که افراد متخصص، یا تکنیسینهای آن نیازی به بیان خویش نمی‌بینند و یا دیدگاه هنرمندان و آفرینشگران صرفاً در تعابیر سینمایی ارائه می‌شود، کوکتو یک شخصیت ویژه است. او دستاوردهایی مؤثر در قلمرو و گسترهٔ این رسانه داشته است. بخش عمده‌ای از آثار او در قلمروهای دیگری بجز سینما قرار می‌گیرد ولی، آثار یگانه و متنوع او در سینما قابل پی‌جویی است؛ او نقشی عمده در آثار بزرگی مثل **اورفه** (کارگردان و فیلمنامه‌نویس) و **خانمهای جنگل بولونی** (فیلمنامه‌نویس) داشته است. کوکتو در فیلمهایی که با هر استانداردی بد و نامناسب شمرده می‌شود نیز کار کرده است. در مقابل فیلمهایی را کارگردانی کرده که در آن با بهره‌برداری از حداکثر قدرت سینما آنچه را خود او «تصادم اولیه میان یک دنیا و دنیایی دیگر» نام می‌دهد، به وجود می‌آورند. او از دوربین فیلمبرداری برای ثبت تصویری بیانهای مختلفی از نمایشنامه‌های خود استفاده می‌کند. او به هنگام کار در نقش یک فیلمنامه‌نویس، مسئولیت موفقیت یا شکست فیلم را بر عهده می‌گیرد.

اقتباسهای سینمایی او از آثار خویش به ارزش ذاتی آثار اولیه باز می‌گردد و شهرت او به عنوان فیلمساز به سه‌گانهٔ او مربوط می‌شود که همهٔ آنها آثار سینمایی جدی و قابل توجهی است. کوکتو در سه‌گانه‌اش، موضع صادقانه و اصلی خویش را به عنوان فیلمسازی کاملاً رها از محدودیتهای رهیافت معمول، روشن می‌کند. این فیلمها آثاری شخصی است که با ایده‌ها، دیدگاهها و دغدغه‌های کارگردان انباشته شده است. ولی کوکتو کارگردانی سازش‌ناپذیر و انزواطلب همانند «روبر برسون» نیست. هنر او تا آن حد گسترده است که ستارگان سینمایی و حقه‌های فیلمبرداری را شامل می‌شود و این شمول نه به شکل و مفهوم نقاط مثبت در کارهای ارائه شده و عادی، بلکه به صورت عناصری احساسی در چشم‌انداز و دیدگاه او مطرح می‌شود: «این وظیفهٔ ما نیست که از مردمی که نمی‌دانند چه می‌خواهند اطاعت و فرمانبرداری کنیم، بلکه باید مردم را وادار کرد که از ما دنباله‌روی کنند. اگر مردم از فرمانبری سرباز زدند، باید از حقه‌ها و حیله‌های سینمایی استفاده کرد؛ حیله‌هایی مثل تصاویر ستارگان سینما، صحنه‌آراییها و دیگر چراغهای جادو که برای فریب کودکان و بلعیدن مناظر توسط آنها، مناسب است.» همین توجه زیاد به تمهیدات و ابزارهایی که مخاطبان را می‌فریبد و در نمایشنامه‌های اولیهٔ او نیز همانند فیلمهایش وجود دارد او را صرفاً به عنوان صحنه گردان و معرکه‌گیر مشهور ساخته و باعث شده است که انتقادات زیادی از آثار او به عنوان آثاری گزافه‌گو به عمل آید.

[۵]

ویژگی مشخص آثار کوکتو در سینما و تئاتر، در هم آمیختن عناصر متقابل است. ما در فیلمهای او ترکیبی نادر از واقعی و غیرواقعی، جدی و شوخی و دغدغهٔ شخصی و اسطورهٔ قدیمی را مشاهده می‌کنیم. یکی از دلایل موفقیت کوکتو در خلق یک جهان تخیلی جذاب و مقبول، توانایی او در آمیختن اسطوره و واقعیت است. توصیفی که او از نحوهٔ برخورد «کریستین برنار» (همکار اولیهٔ خودش) می‌دهد، بر خود او هم قابل اطلاق است: «مرگ برنار جبران‌ناپذیر است. او تنها کسی بود که می‌فهمید ابهام، در جهانِ افسانه، نامناسب

است و رمزوراز فقط در امور دقیق و مشخص وجود دارد. او همچنین می‌دانست که هیچ چیز در فیلمسازی آسانتر از خلق دنیایی تخیلی، نادرست و اشتباه نیست. او با توجهی خطاناپذیر از این امر اجتناب می‌کرد.» به همین دلیل فیلم **دیو و دلبر** بعد دیگری از واقعیت سهمگین خانهٔ تاجر است. در این فیلم - حتی بیشتر از آن در **اورفه** - شعر به شکلی ارائه شده که از زندگی معمولی و روزمره قابل اشتقاق است. این امر، هم بر سبک بصری و هم بر محتوای این فیلمها قابل اطلاق است. یک صنعتگری ذاتی در فیلمسازی، کوکتو را به این کار جذب کرده است: «کشف بزرگ من این است که سینماتوگراف[11]، پناهگاه صنعتگری و هنرمندی است.» این امر برای او مهم است، چرا که او در خود، یک «عدم تمایز باور ناکردنی با امور این جهان» احساس می‌کند و سینما راهی برای حفظ تماس با جهان واقعی و روزمره است: «هرچه آثار ساخته شدهٔ من بیشتر در دسترس عموم قرار گیرد، بیشتر در امور این جهان مشارکت پیداکرده و سهیم می‌شوم و باز هم بیشتر به این مشارکت علاقه‌مند می‌شوم و کار بیشتری برای آن انجام می‌دهم؛ همچنانکه غریق به هر چیزی چنگ می‌اندازد. به همین دلیل وارد سینما شدم. چون در سینما با همهٔ لحظات درگیرم و من از احساس تهی بودن و گمشدگی ناشی از آن باز داشته می‌شوم.»

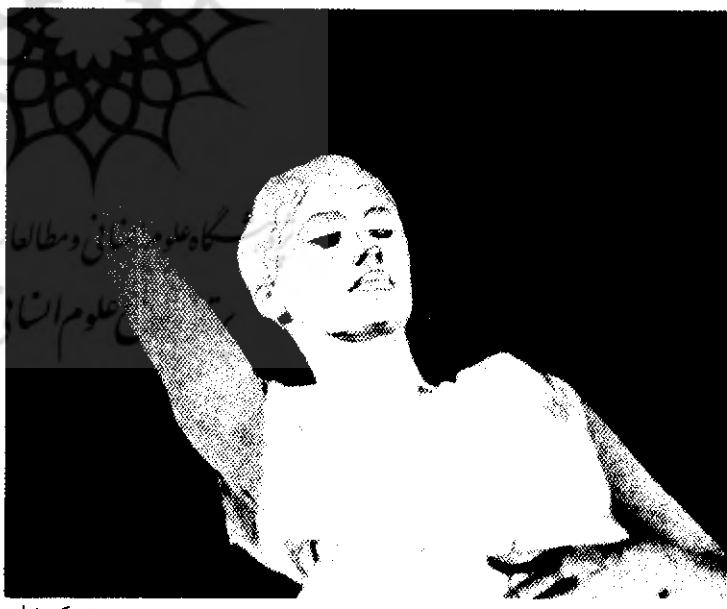
کوکتو: هیچ چیز برای من عوامانه‌تر از همزمانی موسیقیایی در فیلم نیست. این امر، گونه‌ای وراجی است...

[۶]

کوکتو به همان سادگی و راحتی که نمایشنامه و اشعارش را می‌نوشت، می‌توانست فیلم بسازد، زیرا او همواره در کنار نویسندگی، یک هنرمند بود: «من یک طراح هستم. برای من طبیعی و

خون یک شاعر

کوکتو:
من فقط در شرایطی
زندگی فعال
و پرثمری دارم که
خوابیده باشم
یا در حال رؤیا
بسر برم.
رؤیاهای من بسیار
جزئی و تفصیلی
و به شدت
واقعی است.



خون یک شاعر

عادی است که آنچه را می‌نویسم ببینم و بشنوم و آنها را در شکلی انعطاف‌ناپذیر ارائه کنم. هنگامی که من مشغول ساختن فیلم هستم صحنه‌هایی که کارگردانی می‌کنم برای من تصاویری است که خود به آنها جان بخشیده‌ام و مثل یک نقاش به آنها ترتیب و نظم می‌دهم.» (در این مورد جالب است ذکر کنیم که **خون یک شاعر** در شکل اولیهٔ خود یک کارتون بوده است.) کوکتو نظریهٔ خاصی دربارهٔ تصاویر سینمایی دارد و آن چنانکه انتظار می‌رود کاملاً در برابر دیدگاه هنر تئاتری «روبر برسون» قرار می‌گیرد: «سینماتوگراف به یک علم «نحو» نیازمند است. این نحو فعلاً از ارتباط و تأثیر تصاویر بر یکدیگر به دست می‌آید.... اولین مسئلهٔ من در یک فیلم، مانع شدن از جریان تصاویر، فرو رفتن آنها در یکدیگر و اتصال آنها بدون آسیب رساندن به برجستگی آنهاست.» تقابل و تغییر از ویژگیهای مکرر فیلمهای کوکتوست.

ابهام در جهان افسانه نامناسب است و رمز و راز فقط در امور دقیق و مشخص وجود دارد. هیچ چیز در فیلمسازی آسانتر از خلق دنیایی تخیلی، نادرست و اشتباه نیست.

در آثار او هرگز مخاطب نمی‌تواند طریق واحدی را برای نگاه کردن برگزیند و در حالتی خاص باقی بماند. مثلاً او در فیلم **دیو و دلبر** زیبایی و شوخی و تراژدی و حیله‌گری را بر عناصر جانورخویی و عشق می‌افزاید. کوکتو از همین اصل، در استفاده از موسیقی ژرژ اوریک[۱۲]، که برای فیلمهای او نوشته شده، پیروی می‌کند. او رهیافت و نحوهٔ برخورد معمول را رد می‌کند: «هیچ چیز برای من عوامانه‌تر از همزمانی موسیقیایی در فیلم نیست. این امر، گونه‌ای وراجی است... تنها نوع همزمانی که من دوست دارم، همزمانی اتفاقی است و تأثیر آن بر من از طریق نمونه‌هایی بی‌شمار اثبات شده است.» منظور کوکتو از این سخن، تردستی با امکانات

ژان کوکتو:
این وظیفه ما نیست که از مردمی که نمی‌دانند چه می‌خواهند اطاعت و فرمانبرداری کنیم، بلکه باید مردم را وادار کرد که از ما دنباله‌روی کنند. اگر مردم از فرمانبری سرباز زدند، باید از حیله‌ها و حقه‌های سینمایی استفاده کرد.

موسیقیایی است تا قسمت نوشته شده برای یک صحنه با صحنهٔ دیگر همراهی کند. کوکتو دربارهٔ **اورفه** می‌گوید: «من در این فیلم از بیشترین آزادیهای نامشروع نسبت به همکارم [سازندهٔ موسیقی فیلم] بهره بردم. من موسیقی او را بدون وجود تصاویر ضبط کردم و به عنوان نمونه، قطعهٔ کوتاه نوشته شده برای صحنهٔ کمدی بازگشت به خانه را برای تمهید شهر خالی از سکنه استفاده کردم.»

[۷]

بدون شک، تلاش برای تفسیری معقول از نمادگرایی در فیلمهای کوکتو، بیهوده است. برخورد کلی او، تحلیل منطقی را دشوار می‌سازد و بخش زیادی از تخیل او بر نمادگرایی شخصی و تداعیهای خاص خود او مبتنی است. دنیای او دنیای نزدیکی است که فرد، یا باید آن را کاملاً احاطه کند، یا اصلاً به سراغ آن نرود. اگر کسی مجموعهٔ آثار او را نیز به عنوان بازی صرف با کلمات تلقی نکند، باید تصور کوکتو را از شاعر به عنوان یک موجود متعالی که بیرون از زمان زندگی کرده و به مرگ نزدیک است، بپذیرد. برای پیشرفت در بحث، این نکته را نیز باید پذیرفت که

اشتغال ذهنی کوکتو به ابدیت و تصور ساده و روستایی او از زندگی، یک واقعیت است. مرگ، مضمون محوری همهٔ فیلمهای اصلی اوست، ولی احساس تضاد یا رنجی خاص در آنها به چشم نمی‌خورد و سردی انسان - اسطوره‌های یونانی را در آنها مشاهده می‌کنیم. وحشت مرگ در فیلم **اورفه** با توصیف آن به صورت یک زن زیبا، پوشانده شده است (به یاد آورید سخن برنار را مبنی بر اینکه «مرگ باید جذابترین زن جهان باشد چرا که او دلواپس هیچ کس بجز شخص خویش نیست»). مرگ در دنیای کوکتو پایان‌ناپذیر است؛ شاعر فیلم **خون یک شاعر** دوبار با خودکشی مواجه می‌شود، اورفه به زندگی باز- می‌گردد و شادی، پس از مورد اصابت قرار گرفتن با گلوله، برای او کسل کننده است. خود کوکتو در **وصیت‌نامهٔ اورفه**، پس از به قتل رسیدن به دست مینروا[13]، دوباره زنده می‌شود. همهٔ این امور محتمل و ممکن است، زیرا دنیای کوکتو، جهانی رؤیایی و تخیلی است. خود او از اهمیت رؤیا در زندگی خویش سخن گفته است: «من فقط در شرایطی زندگی فعال و پرثمری دارم که خوابیده باشم یا در حال رؤیا بسر برم. رؤیاهای من بسیار جزئی و تفصیلی و به شدت واقعی است.[14]»

کوکتو در فیلمهایش، به دلیل ایجاز و شگفت آور بودن، بیشترین تلاش را در غلبه بر واقعیت این دنیای غیرواقعی مبذول داشته است.□

پی‌نوشتها

1. Jean Marais
2. Maria Gasarés
3. Heurtebise
4. Françios Périer
5. Marie Delea
6. Eurydice
7. Cégeste
8. Edonard Dermit
9. Saint - cyr
10. Etonnez - Nous

۱۱. کوکتو از این اصطلاح برای اشاره به فیلم به عنوان یک هنر استفاده می‌کند و از «فیلم» برای اشاره به صنعت فیلمسازی بهره می‌گیرد.

12. George Auric
13. Minerva

۱۴. جملات نقل شده از کوکتو از کتاب زیر برگرفته شده‌اند:

Cocteau on the Film, A Conversation recorded by André Fraigneau, Translated by Vera Traill. London: Dennis Dobson Limited, 1985.