

Apollinaire zenéje

Apollinaire zenei elképzelései fél évszázaddal ezelőtt kerültek a tudományos kutatás látókörébe. Ezt az érdeklődést minden jel szerint Georges Auric *Apollinaire et la musique* című 1952-es írása váltotta ki. Auric annak a két zeneszerzőnek volt az egyike, akik a legjobban ismerték Apollinaire-t (a másikra még visszatérünk). Leírása szerint Apollinaire korlátozott zenei ismeretekkel és érdeklődéssel bírt (szinte kizárólag a dal műfajára koncentrált), és semmi sem utalt rá, hogy ne érné be ennyivel. „Miért kellett szakértelmet és rajongást színlelnie egy olyan művészettel kapcsolatban, amelynek a nagyságát ugyan nem vonta kétségbe, de amelyhez valójában semmi érzelme nem volt?” – teszi fel a kérdést Auric.¹ Ebben a kérdésben azóta minden elemző – 1956-ban James Lawler,² 1969-ben Jacqueline Bellas,³ 2003-ban Catherine Miller⁴ – Auricot idézi, elfogadva a fenti véleményt. Ugyanezt visszhangozza Michel Décaudin is

Peter Dayan az Edinburgh University Francia Tanszékének oktatója, 2007 óta a világ első „Words and Music Studies” professzoratúrájának birtokosa. Legutóbbi könyve az Ashgate kiadónál jelent meg: *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*, Aldershot, Ashgate, 2011. A jelen fordítás eredeti megjelenési helye: „Apollinaire’s Music”, in *Forum for Modern Languages Studies* vol. 47 no. 1 (January 2011), 36–48.

- 1 Auric, G.: Apollinaire et la musique, in *Revue musicale* 210 (January 1952), 147–149 (148).
- 2 Lawler, J.: Music and Poetry in Apollinaire, in *French Studies* 10 (1956), 339–346.
- 3 Bellas, J.: Apollinaire devant la musique et les musiciens, in *Guillaume Apollinaire, 8: Colloque Apollinaire à Varsovie*, ed. M. Décaudin, Paris, Revue des Lettres modernes, 1969, 114–138.
- 4 Miller, C.: *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont, Mardaga, 2003.

1967-ben: „tény, hogy nem volt éppen melomániás, sőt még különösebben fogékonynak sem bizonyult a zeneművészet csábereje iránt”.⁵ Mindezek ellenére a fenti öt elemző egyaránt felfigyelt arra a különös ellentmondásosságra, ami Apollinaire zenei érdeklődését jellemezte. Egyfelől ugyanis a költő rendszerint kijelentette, hogy nem sokat konyít a zenéhez és nem is igen érdekli, mert véleménye szerint ez a művészet lehorgonyzott valahol a múltban és nem halad együtt a 20. század nagy művészeti forradalmaival, amelyeknek leglátványosabb eredménye a kubizmus. Másfelől azonban a szóban forgó művészeti forradalom természetét úgy jellemezte, hogy az lényegében zenei jellegű. A kubizmusban tehát a költő olyasmit látott, ami sokkal zeneibb annál, mint amilyen a festészet korábbi formái voltak. Saját költészetét pedig szintén állandóan úgy állította be, mint ami zenei természetű. Világosan látszik, hogy Apollinaire művészeti egét védőszenként Orfeusz ragyogja be, és az új képzőművészet a zene jegyében születik. Eközben azonban maga a zeneművészet le van értékelve. Hogy fér össze ez a kettősség?

James Lawler meglehetősen tömör választ ad a kérdésre: „egy író zenei érzékenysége alkalmasint tökéletesen inverz arányban állhat azzal, amennyire a koncerteket a gyakorlatban élvezni képes”.⁶ Eszerint tehát, ha Apollinaire nem is élvezte a koncerteket, ettől még „zenei érzékenysége” igen erőteljes lehetett. Hogyan lehetséges ez? Ha a koncerteken hallott zenét nem állhatta, akkor valójában miféle muzsika váltotta ki belőle ezt az erős érzékenységet? Meglehetősen kifejtetlen formában Jacqueline Bellas kínál valamiféle választ e kérdésre, midőn egy 1916-os levelet idéz, melyben a fronton szolgálatot teljesítő Apollinaire így fogalmaz: „Unatkoztam a *Parsifal* [sic!] közben, mert nem bírom sokáig befogadni a zenét, ha lelkem közben nem tud a távolba révedni, mert haptákba kell vágnom magam... ”⁷ Mindez azonban, hangsúlyozza Bellas is, nem jelenti azt, hogy a költő ne szerette volna a zenét. Apollinaire és a zene viszonylatában a probléma inkább a proximitásban keresendő. Amikor kitartó figyelemmel kell adózni a zene iránt, akkor képtelen azt elviselni. Szüksége van egy bizonyos távolságra: szabad térre, amelyben lelke a „távolba révedhet”. De vajon miért? Milyen természetű ez a távolság és miért szükséges számára? Az alábbi esszé ezekre a kérdésekre keresi a választ.

Annyi bizonyos, hogy Apollinaire nem volt visszafogott, amikor a zene iránti közönyét kellett megfogalmaznia. „A zene a legkisebb vonzalmat sem váltja ki belőlem, és nem mond-

5 Décaudin, M.: Présentation, in *Apollinaire et la musique. Actes du colloque Journées Apollinaire, Stavelot, 27 – 29 août 1965*, ed. M. Décaudin, Stavelot, Éditions Les Amis de G. Apollinaire, 1967, 9–10.

6 Lawler, i. m. 339.

7 Bellas, i. m. 119. Auric beszámolója szerint a *Parsifal* végigülésének rettenetes élménye Apollinaire-t egy életre elvágta a klasszikus zenétől (*Apollinaire et la musique*, i. m. 148.).

hatnám, hogy nagy becsben tartanám” – nyilatkozza 1918-ban (994).⁸ Ugyanebben az évben azt írja Louis Dimier kritikusnak, hogy „a zene idegen számomra” (880). A háború előtt szinte egyszer sem adja jelét, hogy érdeklődést mutatna a Párizsban hozzáférhető zeneművészet iránt. Publikált írásában, egyetlen (később tárgyalandó) kivételtől eltekintve, alig-alig említi a zenét, és ilyenkor sem pozitív felhangokkal. 1914-ben kifejezetten elítélőleg nyilatkozik Gyagilev *Ballets russes* előadásairól:

Ami Gyagilev úrnak az Operában futott legutóbbi szezonját illeti, úgy ítéljük, hogy igen csekély érdeklődést keltett köreinkben. Goncsarova asszony díszletein kívül az egész üres fecsegés! (812)

A balett, amelyet Apollinaire 1914-ben oly érdektelennek talált, minden bizonnyal Rimszkij-Korszakov *Aranykakasa* volt. A kérdés magától adódik: vajon miért volt ilyen elutasító éppen azzal a társulattal szemben, amelyik egy évvel korábban be merte mutatni a Debussy-féle *Jeux*-t, és amelyik megdöbbenette Párizst Sztravinszkij *Tavaszi áldozatával*? Apollinaire sehol sem említi sem ezeket a műveket, sem Sztravinszkij más forradalmi balettjeit, amelyeket pedig az előző években mind bemutatottak.

Amikor a vizuális művészetek kritikusaként lép fel, ítéletei mindig körületekintőek, jól informáltságról árulkodóak és kontextuálisan beágyazottak, egyszóval a kortársi festészet enciklopédikus szintű ismeretéről tanúskodnak. Annál különösebb, hogy korának zenéjét, amelyről valójában nagyon keveset tudott, milyen könnyen és gyorsan ítéli el. Nem azt kell-e gyanítanunk, hogy ítéletét nem is annyira ama tapasztalatok táplálták, melyeket korának párizsi zenei életében szerzett, hanem sokkal inkább egy olyan esztétikai elv, amely minden és bármilyen valószínű zenei életet szükségszerűen elutasít? Úgy vélem, e gyanút támasztja alá annak az esszének a tartalma és kontextusa, amely az egyetlen kifejezetten a zenéről írott munkája (*Musique nouvelle*); valamint annak a zenének a jellege, amely iránt, esszéje tanúsága szerint, egyedül vonzalmat érez.

A *Musique nouvelle* az 1914. május 24-i *Paris-Journal* hasábjain jelent meg. Minden jel szerint a cikk elsődleges célja egy aznap esti, a *Soirées de Paris* irodájában megrendezendő koncert promotálása volt.⁹ E feltételezésnek azonban ellentmond, hogy Apollinaire sem a helyszínt, sem az időpontot nem adja meg közelebbről, úgy lép fel tehát, mint aki egyáltalán nem kíván valódi közönséget összetrombitálni. Továbbá a koncert beharangozása

8 Az összes zárójeles hivatkozás az alábbi háromkötetes munka második kötetére vonatkozik: Caizergues, P. – M. Décaudin (szerk.): *Œuvres en prose complètes* in *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1991.

9 Vö. 723; a *Les Soirées de Paris* egy kis körben terjesztett újság volt, aminek Apollinaire adta a legfőbb irodalmi háttérzáróját. A lap centrális szerepe Apollinaire zenével kapcsolatos 1914-es álláspontját illetően rövidesen nyilvánvalóvá válik.

előtt Apollinaire három bekezdést szentel a kortársi zene állapotai fölött érzet sajnálkozásának, láthatóan belefáradva mindabba, ami a *Ballets russes* kapcsán fent már említésre került. A kérdés persze az, hogy tényleg csak a kortársi zene állapotát érinti-e türelmetlensége – vagy nem inkább általában véve a zene állapotát?

Korunk zenéje annyira szegényes, és a többi művészetek között játszott szerepe annyira sovány, hogy sokszor már egyenesen az merül fel, mindez a zene hibája inkább, semmint a zenészeké. (723)

De vajon ki vethette fel Apollinaire-nek, hogy magával a zenével van baj és nem egyszerűen az alkalmatlan kortársi muzsikusokkal? Egy lehetséges válasz erre a kérdésre Albert Savinio személye.

Albert Savinio¹⁰ zenészként ma már elfeledett, írói és festői munkássága azonban valamivel jobban fennmaradt az emlékezetben. Apollinaire napvilágot látott írásaiban mégis ő az egyetlen zeneszerző, akinek a zenéje némi részletességgel bemutatásra kerül. A szóban forgó cikkben szintén az ő munkája áll a beharangozott koncert középpontjában. Számomra mindennél valószínűbbnek látszik, hogy mindaz, amit a cikkben Apollinaire általános belátásként fogalmaz meg a zenével kapcsolatban, Savinio erős befolyása alatt keletkezett.

Egy hónappal korábban Savinio egy cikket jelentetett meg a *Les Soirées de Paris*-ban, *Le drame et la musique* címmel.¹¹ A zene kortársi állapotát érintő érvelése erőteljes, kiindulási pontja pedig kérelmelhetetlen: „meggyőződésemmé vált, hogy modern módon sosem leszünk képesek olyan művet konstruálni, ami *csak* zenei”. Ennek oka igen egyszerű: a zene, legalábbis ahogyan az ő korszaka ismerte, valami formálisan meghatározható dolog, amit „szabályozott formulák” jellemeznek, „s a zenei értelem körül kristályosodnak ki, amelyet mesterséges és heterogén formák támogatnak”. Ám Savinio számára bármely művészet formális definiálása a velejéig művészetellenes. És pontosan ezért lehet, hogy korának zenéje, amelyet általánosan *formaként* határoztak meg, lényegében „antimuzikális”¹² jelenségnek tűnt fel számára. Mindez pontosan egybecseng Apollinaire-nek a *Musique nouvelle*-ben kinyilvánított általános elvével. Eszerint csak az a művészet méltó a nevére, amelyik valóban újszerű, márpedig a kortársi zene valójában nem újszerű, következésképpen nem tekinthető művészetnek. Apollinaire nézőpontjából, akárcsak Savinio szerint, a korszak muzsikusainak (szemben a festőkkel és költőkkel) nem sikerült elillanniuk a tradíció és az előre

10 1891–1952; valódi neve Andreade Chirico, a festő, Giorgio de Chirico öccse. További részletekért ld. Bohn, W.: Sur la Butte: Apollinaire et Savinio, *Que Vlo-Ve?*, második sorozat, 13 (1985), 5–9.

11 Ld. *Les Soirées de Paris*, 15 April 1914, 240–244.

12 Uo. 240.

lefektetett szabálysztétika gyilkos ölelése elől; „a jó ízlés ama orgiái” elől, „amelyhez azok az úgynevezett modern zenészek szoktattak hozzá bennünket, akik között a leghaladottabbak sem emelkednek egy olyan művészet fölé, amelyet egyfelől Maurice Rostand úr, másfelől a Nationale festőinek művészetéhez lehet hasonlítani”. (724)

Nem tudom, hogy Claude Debussy vagy Erik Satie olvasta-e valaha is ezt a cikket, ám ha így lett volna, minden bizonnyal utálkoztak volna rajta. Hiszen legalapvetőbb esztétikai alapelvük, már legalább negyed évszázada, éppen az akadémikus tradíció elvetése volt. Ők pontosan az újat keresték, amiért a traditionalisták oly gyakran el is ítélték őket. Erre fel Apollinaire, akárcsak Savinio, semmibe veszi fáradozásukat! Nem lehet-e, hogy egyszerűen a tájékozatlanság számlájára írjuk mindezt? Bizonyos, hogy Apollinaire mindkettejük zenéjét ismerte. Satie (akivel Ornella Volta szerint a „félreértés” jellemezte viszonyukat¹³) jól ismert figura volt a *Les Soirées de Paris* köreiben. Ez utóbbi körhöz tartozott Michel-Dimitri Calvocoressi is, aki – noha a cikkben Apollinaire őt nem említi – a szóban forgó 1914. május 24-i koncert műsorának legtöbbször szereplő komponistája volt. Bizonyosan tudható, hogy Calvocoressi Satie-t hatalmas zenei forradalmárnak tartotta. Ezzel szemben Apollinaire a cikkben csak ennyit említ Satie-ról:

Természetesen nem beszélek itt olyan muzsikusokról, mint Erik Satie vagy William Molnard,¹⁴ akik, ha nem is jelöltek ki új utakat, de legalább hozzájárultak ahhoz, hogy a fiatalság szellemiségében leépülhessen ama szomorkás jó ízlés, amely már egészen megrontotta e szellemet. (724)

Legalább itt tetten érhető némi elismerés a „jó ízlést” elutasító Satie iránt. Ugyanakkor világos, hogy Apollinaire úgy gondolja: ha valaki a jövő új zenéjét keresi, annak számára Savinio érdekesebb, mint Satie. Hogy miért? Erre olyan választ adok, ami elsőre talán furcsának tűnhet: azért, mert Savinio zenéjét Apollinaire úgy fogja fel, mint minden hallható zene destrukcióját.

*

Láttuk, Savinio azt állítja a maga cikkében, hogy minden olyan zene, amit a zene szabályai alapján hoztak létre, valójában antimuzikális. Ha maga a zene nem elegendő ahhoz, hogy a jó útra térítse a muzsikust, vajon a szavak segítségével hívhatók-e? Nyilvánvalóan nem. A cikk jelentős részét Savinio fenntartja a

13 Ld. Satie, E.: *Correspondance presque complète*, ed. O. Volta, Paris, Fayard/IMEC, 2000, 654. Auric ugyanezt támasztja alá (Apollinaire et la musique, i. m. 149.).

14 E név teljesen eltűnt a zenetörténetből.

szó és a zene közötti wagneri szövetség – 1914-ben már meglehetősen elnyűtt – ostromzásának. A zeneszerző teljességgel elveti azt a „*horipilante*” [sic!] jelenséget, „amit manapság *zenedramának* neveznek”;¹⁵ mert az összes „wagneri koholmány” a múlthoz tartozik, és semmiféle befolyást nem gyakorolhat a „modern művészetre”.¹⁶ Savinio számára a zene egyszerűen megszűnik zenének lenni, ha megpróbálja követni, leírni vagy támogatni a szavakat. Sőt, ha bármit megpróbál követni, leírni vagy támogatni. Épp ezen oknál fogva ítéli el a kortárs bécsi iskolát is: mert noha ennek zenei nyelve ugyan újszerűnek látszik, valójában még mindig azt a kifáradt régi elvet szolgálja, mely szerint a zenének illusztratívnak vagy leíró jellegűnek kell lennie, „arra szolgálván, hogy a lélek állapotait ábrázolja. És ez a cél hogyan másképp valósulhat meg, mint úgy, hogy a muzsikások elsősorban *dalokat* komponálnak, melyek a beszédet követik?”¹⁷ Savinio ama zene után kutat, amely nem tartható olyanoknak, mint ami „pusztán *illusztrálja* a tőle független jelenségeket”. És ez az igény nyilvánvalóan a „tiszta zene” [*musique pure*]¹⁸ eszméjéhez vezet vissza, amely a 19. század közepén fogalmazódott meg. Csakhogy, amíg egy fél évszázaddal korábban sokan vélték úgy, hogy ez a tiszta zene megvalósult, például Beethoven vonósnégyeseiben, addig Savinio meg van róla győződve, hogy mindmáig nem valósult meg. És éppen a fent jelzett okokból: egyetlen olyan zene sem lehet valóban zene, amelyik pusztán csak zene. Éppígy egyetlen olyan zene, amely a szavakhoz társul, szintén nem lehet valódi zene. Amire tehát szükség van, egy olyan zene, ami kapcsolatban áll ugyan a szavakkal, pontosabban a drámával, ugyanakkor ez a kapcsolat sem nem szupportív, sem nem illusztratív, sem nem expresszív, sem nem átfordítás jellegű. Lehetséges-e ez egyáltalán? Úgy tűnik, Savinio ilyesmiről álmodott:

*Egy olyan mű eszméjét hordom magamban, amely egyszerre építkezik a dráma és a zene elemeiből, de amelyben ezek az elemek – szemben a szokásos módszerekkel – egyetlen ponton sem lépnek egymással kölcsönös függőségbe.*¹⁹

Mindazonáltal Savinio sehol sem árulja el közelebbről, mi-féle viszonyban is állnának a zene és a nyelv elemei egy ilyen kompozícióban (egyszerű önkényes szomszédosság lenne? – ez aligha tűnik kielégítőnek, hiszen akkor a zene megint fatálisan visszahullana önnön eszközürendszerébe); tulajdonképpen még azt sem állítja, hogy ilyen mű létezik, vagy egyáltalán létezhet. És azt sem, hogy saját művei teljesítik ezt a kritériumot. Nehéz elhessegetni a benyomást, hogy Albert Savinio – akárcsak Apol-

15 Savinio: *Le drame et la musique*, i. m. 240.

16 Uo. 242.

17 Uo. 243.

18 Uo.

19 Uo. 240.

linaire – az új zene absztrakt fogalmát dédelgette, amit a hangzó valóságban sehol sem találhatott fel.

És mit mondhatunk Savinio saját kompozícióiról? E kérdést mindenképpen érdemes feltenni, és bizonyos mértékig választ is adhatunk rá, ugyanis az életmű nem tűnt el nyomtalanul. A *Les Chants de la Mi-Mort* című alkotás, amely az Apollinaire által beharangozott koncerten hangzott el, ma már CD-n is hozzáférhető, a mű szövege pedig megjelent a *Les Soirées de Paris* 1914. júliusi számában, s ahogy mindjárt látni fogjuk, visszhangokat kelt Apollinaire szövegében is. Mindazonáltal a Savinio zenéjére vonatkozó kérdés kifejtésére itt nincs helyünk, de szerencsére szükségünk sem. Mert számunkra most Apollinaire reakciója a lényeges. Márpedig Apollinaire számára az egyetlen aspektus, ami Savinio darabjával kapcsolatban figyelemre méltó, az a mű destruktív karaktere. Apollinaire már a koncert előtti írásában is kifejti, hogy teljes mértékben helyesli azt a szélsőséges erőszakosságot, amellyel Savinio a zongora iránt viseltetik. A koncert után pedig azt jegyzi fel, hogy Savinio előadásának destruktív karaktere az egyetlen fejlemény volt, ami említésre érdemes:

Egyszerre búvölt el és döbrentett meg, mert annyira kegyetlenül bánt minden hangszerrel, amihez csak hozzányúlt, hogy minden darabot követően kivitték oldalt a ripityára tört pianínót, és újat hoztak neki, amit aztán zabolátlanul zúzott megint össze. Úgy itélem, két év elég lenne neki, hogy szétzúzza Párizs összes zongoráját, ezután pedig világgá mehetne, hogy felaprítsa és megszabaduljon az univerzum összes zongorájától. És ez talán nagyon is kívánatos megszabadulás lenne.²⁰

A világ összes zongorájának elpusztítása mint „kívánatos megszabadulás”? Apollinaire ezen a ponton arra a logikai következtetésre jut el, amely Savinio eszméiben is kifejeződik, és amit saját *Musique nouvelle*-je is visszhangoz: magával a zenével van valami retentő probléma, amelyre semmilyen megoldás nem mutatkozik. És ha az összes zene elégtelen, akkor miért ne szabadulnánk meg tőlük inkább?

Itt azonban egy kis distinkciót kell tenni. Az összes zenemű, amit Apollinaire 1914-ben hallott, elégtelennek tűnhetett számára, és a legvonzóbb még leginkább az volt, amelyik a muzsika megszólaltatására szolgáló eszközök lerombolására tört. Csakhogy, jóllehet a zongorát tönkretevő Savinio látványa örömmel töltötte el, de ugyanennyire boldog volt akkor is, amikor a hangszereket a képzőművészetben mint *néma* túlélőket pillantotta meg.

*

20 Apollinaire, G.: *Œuvres en prose complètes*, Vol. III, ed. P. Caizergues & M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1993, 211.

Abban a *Les Soirées de Paris* számban, amelyikben Albert Savinio esszéje napvilágot látott, nyolc festmény fekete-fehér reprodukciója is helyet kapott. Mindegyik Georges Braque kubista műveiről készült. Az első mű címe: *Női portré*. A festmény ugyan kísérletet tesz rá, hogy érzékeltessen egy nőalakot a képen, a figurativitás felől tekintve mégsem ez a legnyilvánvalóbb, hanem egy gitár töredéke, amelynek húrjai, hangnyílása, görbülete nyomban felismerhető. A további hét (egyaránt *Nature morte* cím alatt futó) festményen úgyszintén zenei elemek fedezhetőek fel: egyebek mellett gitárok és hegedűk részletei, ötvonalas kottapapír.

Apollinaire-nek viszonylag kevés mondanivalója van a Braque kubista festményein látható figurális motívumokról, ám annál több arról az összefüggésről, ami e festmények és a zene között áll fenn. Túlzás nélkül állítható, hogy Apollinaire számára Picasso és Braque pontosan azáltal forradalmasították a képzőművészetet, hogy zeneivé tették azt – éppúgy, mint az előző évszázad költői, akik megkísérelték „magukévá tenni a zenét”. Ebben az összefüggésben nehéz ellenállni a gondolatnak, hogy Braque gitárjait, hegedűit és kottapapírjait az új képzőművészeti szellem materializációinak tekintsük. Az 1913-ban megjelent *Méditations esthétiques: Les Peintres cubistes* című írásában Apollinaire így fogalmaz:

Tökéletesen új művészet felé tartunk, amely a korábbi beidegződések szerint felfogott festészet számára ugyanaz lesz, mint amit a zene jelent az irodalom számára. Az új művészet tiszta festészet lesz – a zene és a tiszta költészet mintájára. (9)

Mi az, ami a zenét a tiszta művészet szimbólumává avatja? Apollinaire válasza meglehetősen tradicionális: a zene nem utánozó művészet. A zene tisztasága tehát abban a tényben nyugszik, hogy a muzsikát nem valami tőle független dolog imitációjaként fogjuk fel. És ebből következően modellt kínál minden olyan művészet számára, amelynek értéke nem utánozó képességében áll. A zenének ez a modellszerűsége (nem a ténylegesen hallott zenéé, hanem a zene fogalmáé), amely Savinio álmához is köze áll, valójában már abban az 1908-as bevezetőben is hangot kap, amit a Kahnweiler Galériában rendezett Braque-kiállítás elé írt:

A szintetikus motívumok elemeit önmagukból kidolgozva jeleníti meg, és ezáltal igazi alkotóvá válik. Már semmi külső körülményre nincs szüksége. Szelleme szándékosan elhomályosítja a valóságot, és önmagától, egyetemes újjászületést kibontakoztatva plasztikusan artikulálódik. [...] Színes líraisága, melyre másnál alig találunk példát, telve harmonikus lelkesedéssel és ama zeneszerszámokkal, melyeket maga Szent Cecília szólaltat meg. (112)

Braque zenéjének hangszereit tehát egyedül Szent Cecília lehet képes megszólaltatni, a „némaság zenésze”, akihez Mallarmé híres költeményét, a *Sainte*-et címezte. Olyan zene ez, ami füllel nem hallható, mert csak tiszta fogalomként létezik, és sohasem veheti fel egy konkrétan létező mű formáját.

A kubista festmény, ahogyan azt Apollinaire jellemzi, az itt-és-most művészetévé válik, midőn a valóság visszavonul a félhomályba és ezzel párhuzamosan Braque alkotóerői kibontakoznak önmagukból. A zene azonban, amit a fenti dinamikával összefüggésben kell felfogni, éppen hogy nem ismerheti ezt a pillanatot. Nem olyan formaként jelenik meg, mint ami az „elhomályosult valóság” helyére állván lép elő, mert ez a művészet, legalábbis Apollinaire szerint, sohasem állt előzetes kapcsolatban a „valóság”-gal. A festészet ellenben a leképezés hagyományos eszközrendszerén keresztül kétségkívül a valósághoz kapcsolódott, és ezért a kubizmus olyan törekvésnek volt tekinthető, amely a hagyományos eszközrendszer ellenében és a művészi kreativitás érdekében tört lándzsát. A zene azonban, minthogy sohasem volt utánozó művészet, nem járhatott be ilyen utat.²¹

Más szavakkal tehát, minden művészet csakis úgy fogható fel, mint két elérhetetlen végpont között kibontakozó folyamat: az egyik végpont a valóság leképezése, a másik a tiszta kreáció. A pusztá leképezés önmagában nem művészet, a tiszta kreáció pedig nem válhat az emberi szem és fül számára elérhetővé, mert a tökéletesen újszerűt egyszerűen képtelenek vagyunk felfogni. Mindez azzal jár együtt, hogy minden olyan kísérlet, ami megpróbál megalapozni egy leképezéstől mentes tiszta művészetet, vagy az érthetlenségbe, vagy abba a fajta formalizmusba fullad, amit Savinio aggályosan elutasított. Eszerint a műalkotás csakis a két pólus közötti mozgásban támadhat életre, a kettős feszültség nélkül nem találhat magának helyet. A zene azonban, minthogy a két pólus egyikét tökéletesen nélkülözi, úgy tűnik, arra kárhoztatott, hogy ne hozzon létre műveket önmagából.

A gyakorlatban tehát a költőknek és a festőknek könnyebb dolguk van, mint a zenészeknek. A vegytiszta kreációra, makulátlan művészetre sarkalló csábítás olyasmi, ami állandóan jelen van, és az összes médiumban dolgozó művészt érinti. De a költészetben és a festészetben rendelkezésre áll egy eszköz, ami feltartóztathatja e csábítást. Ez pedig nem más, mint a realitáson felülkerekedő kreativitás győzelmének színrevitele és az eredmény megjelenítése: az „elhomályosulás” [*crépuscule*], avagy homályba veszés, a *Götterdämmerung*, a valóság drámai elpusztításának bemutatása. Úgy értelmezni egy kubista festményt, mint egy tárgy újrakonfigurálását, talán nagyon is kényelmes megol-

21 Itt természetesen nem arról van szó, amit a kor muzsikusi zeneként fogadtak el és éltek meg, hanem arról, ahogyan Apollinaire elgondolta a zenét, s ahogyan a művészet fejlődésének logikájában sajátos helyet biztosított neki.

dás. A kubizmus valódi ereje sokkal inkább abban áll, ahogyan a kreativitás veszélyezteti a tárgy reprezentációját; s talán épp ez az, aminek megpillantására Apollinaire zenéje invitál bennünket. Ugyanez a reprezentációt érintő fenyegetés járja át Apollinaire saját költészetét. E fenyegetés egyszerre az érték forrása és a közelgő vég. Ha megfontoljuk, hogy milyen megszállott állandósággal van jelen Apollinaire költészetében Orfeusz figurája, felismerhetjük, hogy ez a jelenlét nem csak arra vezethető vissza, hogy Orfeusz olyan zenész volt, akinek a muzsikája már sohasem lehet hallható a számunkra, hanem arra is, hogy éppen szeretete tárgyát pusztította el.

Ez az oka annak, amiért a muzsika állandóan jelen van Apollinaire költészetében: de persze nem valós zenei művek formájában, amelyeknek hangzását el tudnánk képzelni, hanem olyan zeneként, amelynek hangzását még elképzelni sem lehet, mert olyan tisztaságot képvisel, ami sohasem érhet el emberi fület. Ez magyarázza azt a távolságtartást, amelyet – mint láttuk – a koncerteken hallható zenékkal szemben tanúsított. Savinio pedig korának bécsi zeneszerzőit azért ítélte el, mert művészetük mint „lélekállapotok kifejeződése” jelentős részben verbális eszközöket is használó dalokból állt: márpedig számára a zenének szükségképpen el kellett válnia a szavaktól. Ezt az elválást Apollinaire nem úgy hajtotta végre, hogy megszabadult volna a szavaktól, hanem épp fordítva: költészetébe beépítve füllel nem hallhatóvá tette a zenét.

Nem túlzás azt állítani, hogy *Kalligrammák* című kötetének²² szinte minden verse valahogy a zenéhez kapcsolódik. Nem egy közülük hangszerekre hivatkozik, de legfőképpen a dal zenei műfaja dominál. A *chanter* („énekelni”) ige az egyik legtöbbet szereplő szó az egész könyvben.²³ Az a gondolat, hogy a költő egyúttal énekes is, természetesen magával a költészettel egyidős. Ugyanakkor, az énekelt költészet hagyományában a dallam, amelynek hangjaira a verset éneklük, valami ténylegesen létező, füllel hallható. Ez a zenei gyakorlat azonban Savinio szerint nem más, mint a „barbárság” zenéje, amelynek uralma, úgy tűnik, az őskor óta „a wagneri koncepcióig” érvényben maradt, sőt utána is, a bécsi zenében – hiszen Schönberg végül is ugyanúgy szavakat kapcsol össze hallható zenével, mint ahogyan azt Wagner tette. Ami Apollinaire költészetét – akárcsak Mallarmé Szent Cecíliájának zenéjét – e tekintetben kitűnteti, az nem más, mint e

22 A kötet alcíme: *A béke és a háború költeményei* (1913–1916), első megjelenése 1918 áprilisa, hét hónappal a költő halála előtt.

23 Egészen pontosan a hetedik leggyakoribb szó az *être*, az *avoir*, a *faire*, az *aller*, a *mourir* és a *savoir* igék után. Gyakrabban fordul elő, mint ahányszor a *parler* („beszélni”) és a *dire* („mondani”) együttesen. Figyelemre méltó továbbá, hogy a *musique* kétszer annyiszor jelenik meg, mint a *poème* és a *poésie* – noha a *poète* kifejezés gyakoribb a *musicien*nél. A fenti adatokat a következő kiadásból gyűjtöttem össze: Apollinaire, G.: *Calligrammes: Concordance*, Besançon, Centre d'étude du vocabulaire, Larousse, 1967.

költemények zenéjének füllel érzékelhetetlen volta. Sőt nemcsak hogy nem halljuk zenéjüket, de még csak nem is képzelhetjük, hogy valaha is hallani fogjuk.²⁴

A *Kalligrammák* két darabja: a *Saint-Merry muzsikusa* (*Le Musicien de Saint-Merry*) és a *Jelenés a felhők között* (*Un Fantôme de Nuées*) kifejezetten a zene témáját helyezi a fókuszába; 1913-ban és 1914-ben keletkeztek. A *Saint-Merry muzsikusa* első alkalommal a *Les Soirées de Paris* 1914. februári számában jelent meg (107–112).²⁵ A *chanter* ige már a költemény ötödik sorában feltűnik:

*Je ne chante pas ce monde ni les autres astres
Je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et
des astres
Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir*²⁶

A következő sor pedig egy olyan narratívába kezd bele, amely félreérthetetlenül az egyidejű párizsi élethelyzetre utal:

*Le 21 du mois de mai 1913*²⁷

Hogyan viszonyul ez a precízen datált és lokalizált narratíva az előző sorokhoz, amelyekben Apollinaire fenntartja azt az ígényét, hogy ne e jelenlévő világról énekeljen, hanem önnön létének lehetőségeiről e világon kívül? Az egyetlen lehetséges válasz erre a kérdésre úgy hangzik, hogy a költemény szavai nem azonosak azzal a bizonyos „dallal”, amit a költő megidéz. A költészet a földhözragadt konkrétumokból ered, a dal ezzel szemben már mindig is valahol *máshol* lelhető fel, nem a konkrétumok világában. Világos tehát, hogy a dal más, mint a költészet, és ami döntő benne, az a zeneiség. És éppen ez a gondolat igazolódik a vers kifutásában.

Néhány sorral később ugyanis feltűnik egy ember, „*sans yeux sans nez et sans oreilles*”²⁸, aki képtelen olvasni vagy meghallani a zenét. Ennek ellenére fuvolázni kezd:

*Jouant l'air que je chante et que j'ai inventé*²⁹

24 A *Kalligrammák* zenéjének füllel érzékelhetetlen voltáról beszél Philippe Renaud is: „ez a zene [...] a »némaság ama zenészéhez« szól, akiről Mallarmé álmodott”, ld. „Ondes”, ou les métamorphoses de la musique”, in *Apollinaire et la musique*, i. m. 21–32 (32).

25 A költemény szövegét lásd még: Apollinaire, G.: *Œuvres poétiques*, ed. M. Adéma & M. Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, 188–191. [Magyar fordítás: Radnóti Miklós. A teljes kötet elérhető: <http://mek.oszk.hu/00300/00310/html/kalligra.htm> – a ford.]

26 *Nem ezt a világot éneklek én s a többi csillagot sem
Éneklek mindazt ami még történhetik velem túl e világon és a csillagokon túl
A bolyongás örömet éneklek s hogy belehalok annak gyönyörét*

27 1913 május hó 21

28 Mikor egy ember szeme sem volt orra sem füle sem

29 Játszva a dalt amit énekelek s amit én költöttem egyszer

Vajon mi lehet ez a dal, amit a költő talált ki és énekelt? Mindenekelőtt azt kell itt újra megerősíteni, hogy a *chanter* ige egyáltalán nem abban a konvencionális értelemben szerepel, amely szerint a költő mint „énekmondó” a szavakkal dolgozik. Világos, hogy Apollinaire verse valamiféle dallamra utal, de olyan dallamra, ami a szavaktól függetlenül is létezhet, hiszen csupán egy fuvolával is megszólaltatható. De vajon valóságos dallamról van-e szó? Megpróbálhatnánk-e rátalálni? Mindenképpen kísértést érezhetünk, hogy megpróbáljuk. Apollinaire nemegyszer kijelentette, amikor verset ír, a fejében mindig ott van valami dallam, egészen egyszerű kis dallamocskák, amelyeket Max Jacob jegyzett le. De vajon költeményeit tényleg el is énekelte ezekre a dallamokra? 1913 decemberében három költeményét hangfelvételen rögzítette, a *Les Archives de la parole* című vállalkozás keretében. Ez a hangfelvétel ma is létezik. Öt hónappal később a Sorbonne-on egy olyan „meghallgatás”-ra került sor, melynek keretében „a költők által előadott és az *Archives* számára rögzített szimbolista költemények” kerültek bemutatásra. Apollinaire is jelen volt és meghallgatta két saját versét is önnön előadásának hangfelvételén. Az élményt így kommentálta:

*Egyébként, minthogy a verseim megalkotása során azokat a ritmusokat kántálom, amelyeket Max Jacob barátom jegyzett le, úgy kellene énekelnem a verseket, ahogyan René Ghil tette, aki Verhaerennel együtt ennek a szeánsznak az igazi győztese volt.*³⁰

De vajon tényleg elénekelhette volna a költeményeit azokra a kis dallamokra? Egyáltalán képes lehetett volna ilyesmire? A válasz egyértelműen nemleges. Ahogyan Margaret Davies kimutatja,³¹ e felvetés, ha másért nem, prozódiai okok folytán képtelenség: a szóban forgó kis dallamok a versek többségéhez egyszerűen nem illeszkednek. Mindenesetre, ha figyelmesen újraolvassuk a fenti idézetet, észrevehetjük, hogy Apollinaire nem azt mondja, hogy a verseket azokra a ritmusokra kellett volna énekelnie, „amelyeket Max Jacob barátom jegyzett le”, hanem azt mondja, hogy úgy kellett volna énekelnie, „ahogyan René Ghil tette”. Ghil azonban bizonyára nem egy olyan dallamra énekelte költeményeit, amelyet egyébként egy fuvolával is el lehetne játszani. Íme, Apollinaire leírása Ghil előadásáról:

René Ghil szédítő éneke úgy szólalt meg, mint egy olaszkert vibráló eolhárfa, vagy még inkább, mint amikor a Hajnal megérinti Memnón szobrát, és legfőképp, mint egy távirati stílusú himnusz, amit az ifjak és az oszlopok nem szűnnek zengeni a főutakon.

30 *Ceuvres en prose complètes*, Vol. III, i. m. 214.

31 Ld. Davies, M.: La petite musique d'Apollinaire, in *Apollinaire et la musique*, i. m. 43–48.

Végül is miféle „dalt” kellene elképzelnünk a *Saint-Merry muzsikusának* fuvolistájára gondolva? A Max Jacob által lejegyzett apró kis dallamocskákat? Vagy inkább valami olyasmit, mint a táviródrótok himnusza? Apollinaire hangfelvételeit hallgatva bizonyára hamar észrevesszük előadásának (sajátosan kísérteties) énekbeszéd jellegét. Olyasmiről azonban, mint egy azonosítható dallam, ami értelmes módon transzponálható lenne fuvolára, itt szó sem lehet. Nincs itt semmi, ami zeneibb lenne, mint René Ghil „éneke”. A Guillaume Apollinaire által kitalált és a szem, orr és fül nélküli fiktív fuvolista által előadott dallam valami olyasmi, ami képtelen materializálódni.

A költeményen belül ez a materializálódni képtelen dallam ahhoz hasonlatos szerepet tölt be, mint a hamelni patkányfogó legendájának bűvös dallama, azzal a különbséggel, hogy itt nem patkányok vagy gyermekek menete szegődik a muzsikus nyomába, hanem asszonyok sokasága, míg végül mindannyian egy öreg, elhagyatott házba térnek be a rue de la Verrerie-n, aztán eltűnnek:

*Sans regretter ce qu'elles ont laissé
Ce qu'elles ont abandonné
Sans regretter le jour la vie et la mémoire*³²

Úgy tűnik, még az életüket is hátrahagyták azért, amiről Apollinaire azt mondta nekünk: az ő éneke. A zene itt kivezet a világból. És ebben a folyamatban el is hal, mielőtt még rögzíthető lenne. A fuvolás eltűnik az asszonyokkal együtt, a költemény pedig az alábbiakkal zárul:

*O nuit
Toi ma douleur et mon attente vaine
J'entends mourir le son d'une flûte lointaine*³³

A *Jelenés a felhők között* szintén olyan narratívát kínál, amely a dátum (*c'étaient la veille du quatorze juillet*³⁴) és a párizsi helyszín pontos megjelölését tartalmazza, és ez a költemény is az eltűnés gesztusával zárul. Ezúttal azonban a zene füllel nem hallható volta, ami az eltűnés előidézője, még nyíltabban jelezve van. A költemény ugyanis kétféle zene kontrasztját fogalmazza meg: az egyik olyan, amiről legalább el tudjuk képzelni, hogy meghallgatható. A másikról ezt még elképzelni sem tudjuk. A hallható

32 *Nem sajnálták mit épen abbahagytak
Sem azt ami mögöttük elmaradt
A napot s az életet s amit magukban hordtak azt sem*

33 *Ó éj
Fájdalmam s vágyam ó te mindhiába bátor
Fuvola hangja száll s elfoszlik arra távol*

34 *Július tizennégy előestéje volt*
[A költemény Somlyó György fordításában olvasható magyarul – a ford.]

zene egy kintorna hangja, ami egy akrobatacsoport előadását vezeti fel. Amikor aztán a kötéltrancosok nekikezdenek a mutatványnak:

*De dessous l'orgue sortit un tout petit saltimbanque habillé de rose pulmonaire*³⁵

Ez a kis kötéltrancos ezután előadja mutatványait. És ahogyan ezeket végrehajtja, úgyszólván zenévé változik, a „formák zenéjévé”, amelynek nyilvánvalóan nincs semmi hallható anyagsága, és ami mind az ember emberségét, mind a verkli hallható muzsikáját eltörli.

*Et quand il marcha sur une boule
Son corps mince devint une musique si délicate que nul parmi les spectateurs n'y fut insensible
Un petit esprit sans aucune humanité
Pensa chacun
Et cette musique des formes
Détruisit celle de l'orgue mécanique*³⁶

A formák zenéje nem e világból, nem a humanitásból származik, és a gyermek éppen úgy tűnik el a szem elől, ahogyan a fuvolást követő asszonyok:

*Musique angélique des arbres
Disparition de l'enfant*³⁷

Ahogyan a költő, látván az eltűnő asszonyokat, éppen azt keresi, amiről tudván tudja, hogy a földön nem található, mert egyedül ott fellelhető, ahol önnön létének lehetőségeit „túl e világon és a csillagokon túl” keresheti – ugyanígy keresik tekintetükkel a nézők a gyermek kötéltrancost:

*chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux
Siècle ô siècle des nuages*³⁸

*

35 A verkli mögül egy egészen kis kötéltrancos jött elő tüdőszín trikóban

36 S ahogy elindult egy golyón

Karcsú teste oly finom zene lett hogy senki sem maradhatott közömbös

Nem is ember valódi szellem

Gondolta mindegyik

S a formák e zenéje

Elnyomta a kintorna gépies zenéjét

Amit az őseivel borított ember nyaggatott

37 Fák anyagi zenéje

S a gyermek eltűnt

38 De mindegyik néző a csodás gyermeket kereste önmagában

Század ó felhők százada

A zongorákat szétzúzó Albert Savinio képe – akárcsak a mechanikus kintorna zúgását elhallgattató gyermek-akrobata a *Jelenés a felhők között*ben – minden jel szerint Apollinaire számára a füllel hallható zene szegényességének és az imaginációban létező zene felsőbbrendűségének szimbólumai. Amiről tényleges hallási tapasztalata van, az egyszerűen nem méltó a modern művészet névre.³⁹ A wagneri zene, a reprezentatív zeneművészet Apollinaire számára olyasmí, amit lehetetlen szenvedés nélkül hallgatni. Ezzel szemben az általa elképzelt tiszta zene sohasem materializálódhat egy konkrét műalkotásban. E két véglet között Apollinaire nem ismer átmenetet, nem tételez birtokba vehető lehetőségeket a zeneiség számára. Ezzel szemben nyilvánvaló, hogy akadt néhány korabeli zeneszerző – Debussy, Satie és Sztravinszkij is –, akik éppen a tömegtermelés és a teljes szellemi tisztaság pólusai közötti bizonytalan terepen fejtették ki munkásságukat, és akik úgy gondolták, hogy nagyon is lehetséges zenét alkotni ezen a bizonytalan terepen, még hozzá a zene és a szavak viszonyának megfoghatatlanságát követve. Nem abban a kölcsönös-szimmetrikus viszonylatban gondolkodva tehát, amelyet Savinio neveltség tárgyává tett, hanem a cinkosság és az el-lenségeskedés finom hálózata, a vonzás és taszítás dinamikái, a kettő közötti különbségek kijátszása révén. A szóban forgó időszak zenéje a maga esztétikai fejlődése felől nézve valójában sokkal közelebb állt a kubizmushoz vagy a kortárs lírához annál, mint amennyit Apollinaire vagy Savinio késznek tűnt elismerni. Nehéz elhessegetni azt a benyomást, hogy Apollinaire 1914-ben egyszerűen nem akart tudni minderről, mert fenn akarta tartani az abszolút, őseredeti, esszenciális, túlvilági tisztaságú zene fikcióját. És inkább választotta a konkrét zene megtagadását, mint a muzsikának tulajdonított privilégiumok vesz-tét.

Apollinaire művészi pályájának egy következő epizódja azt sugallhatja, hogy 1917-re megváltoztak korábbi elképzelései: nyilvánosan kiállt a *Parade* című balett mellett, amit éppen az a *Ballets russes* adott elő, amely társulat oly csekély érdeklődést keltett benne három évvel korábban. A darab díszleteit és kosztümjeit Picasso tervezte, a zenét Satie komponálta. A műsorfüzetet Apollinaire jegyezte. Ebben a szövegben Satie zenéjét csupán egyszer említi, s úgy beszél róla, mint Cocteau „szcenikus po-émájának transzpozíciója”-ról, ami „meglepően kifejező muzsi-ka”. (685) Ez dicséretnek tűnhet, ám a *kifejező* zene Apollinaire és Savinio fent jelzett elvei szerint valójában egyáltalán nem is zene. A *Kalligrammák*ban a zene igazi funkciója éppen az, hogy a kifejezés elvét ellenpontozza. E szerint a zene nem kifejező, hanem teremtő. Ebből pedig elkerülhetetlenül következik, hogy a Satie művéről megfogalmazott ártatlannak tűnő mondat valójában azt

39 Ahogyan arra Auric is figyelmeztet, Apollinaire minden bizonnyal számos divatos dalt kedvelt, ám ezek sem a költő, sem Savinio szerint nem részei a modern kornak megfelelő művészetnek, az „új zene” terrénjának.

a meggyőződését takarja, hogy a kompozíció nem tekinthető zenének. Mindez magyarázatot kínálhat arra a meglepő fordulatra is, ami a következő mondatban található, midőn a művészetek összekapcsolásának 19. századi ambícióját vonja revízió alá. A költő ugyanis üdvözli a tánc és a díszlet, a képzőművészet és a koreográfia újszerű kapcsolatát – a zenét viszont kizárja ebből a szövetségből:

A kubista festő, Picasso és a legmerészebb koreográfus, Léonide Massine első alkalommal valósították meg a festészet és a tánc, a plasztika és a mimika szövetségét, ami egy teljesebb művészet eljövételének jele [...]. A díszlet és a kosztümök, valamint a koreográfia új együttműködése csak egy mesterséges térben valósulhatott meg, ami a Parade esetében egyfajta szürrealizmushoz vezetett [...]. (685)

Ezt a szövegrészletet leggyakrabban azért idézik, mert itt jelenik meg először a „szürrealizmus” kifejezés. Érdemes ehhez hozzátenni, hogy ez a szürrealizmus a művészetek ama szövetségéből születik, amelyből a zene szembetűnő módon hiányzik.⁴⁰

A zene tehát a realitás körein túl helyezkedik el – sőt még a szürrealitás körén is túl. Ennek a kirekesztésnek azonban megvan az ára – olyan ár, amit Apollinaire-nek és Saviniónak egyaránt meg kellett fizetnie. Ha a „tiszta zene” a művészet legmagasabb formája, amelynek a realitásban nem létezhet egyetlen példája sem, akkor minden alkotó, a költő éppúgy, mint a festő vagy a zeneszerző, örökre arra kárhoztatott, hogy elégtelen munkákat hozzon létre. A művésznak mindig tudatában kell lennie annak, hogy minden alkotás önnön elégtelenségével tüntet. Sőt, minél sikeresebb a mű, annál áthatóbb és közvetlenebb ez az elégtelenség-érzés – és ezzel együtt a művész alkalmatlansága és frusztrációja is. Annak a Savinio műnek a címe, amelyet Apollinaire az 1914-es koncerten hallott, így hangzik: *Les Chants de la Mi-Mort* (A félhalál dalai). E mű utolsó szavai tökéletesen azonosak a négy évvel később megjelent *Kalligrammák* záró sorával:

Ayez pitié de moi (Irgalmazzatok nekem)

(Veres Bálint fordítása)

40 Ahogyan azt Catherine Miller a mondat elemzése után megjegyzi: „Apollinaire magatartása a zenével szemben nem azonos azzal a költőével, aki készséggel kapcsolja össze mindkét vizuális művészetet, egyesítvén őket szintetikus művekben.” (Cocteau, Apollinaire, Claudel, i. m. 141).