

VERES BÁLINT

Erik Satie, a feltaláló

*„A művek mögött meghúzódó ideák alkalmasint
jelentősebbek, mint maguk a művek.”
(Robert Orledge)¹*

A „zenei kaméleon” *epitheton* *ornansát* a szaksajtó bizonyos könnyűzenei előadóknak, a divattal szemben érvényesülő vagy inkább a következő divatot megelőlegző popcsillagoknak szokta fenntartani (mint amilyen David Bowie vagy Madonna), ám a folytonos alakváltásban leledző előadóművész típusa régi mintákat követ, s valójában a lesüllyedt kultúrjóságek nyáját gyarapítja. A művész, aki úgy váltogatja a stílusát, a hangütését és a megjelenési módját, mint más a fehéreneműjét – legalábbis, ami a zenét illeti –, a 19. századból származik, típusának első nagy jelentőségű megtestesítője Erik Satie (1866–1925). E máig is inkább csak a beavatottak számára ismert francia komponista fordulatokban gazdag alkotói pályája grandiózus példáját nyújtja annak, ahogy a romantikus életeszmény megszüntetve őrzi meg önmagát a zseniálisan új és új, „nagy szűzi Vizekre” hajózó zeneszerző alkotói odüsszeiájában, miközben a pálya objektívációi, a hátramaradt kompozíciók egytől-egyig annak a zeneiségnek a megtagadásáról tanúskodnak, amit a korszak a romantika hangjaként fogott fel.

Természetesnek tűnik, hogy a folytonosan újakezdődő és ezért a perspektívák sokaságát kínáló Satie-életmű az előadói praxisban betöltött relatíve marginális helyzete ellenére a zenetudósok köreiben nagy becsben áll, hiszen a 20. századi zenei fejlődés számtalan aspektusához kínál magyarázatot, s a legkülönfélébb történeti koncepciók vonatkozásában tűnhet bizonyító erejűnek. Mindebből az is következik, hogy Satie ügyében mindmáig nincs konszenzus, sem arról, hogy életműve mit üzen, vagy mit jelent; sem arról, hogy milyen értéket képvisel, vagy milyen értékvesztettséget tükröz; sem pedig arról, hogy milyen történeti szereppel bír és milyen történeti

¹ Orledge, Robert: *Satie the composer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, xiv.

tanúságtétellel szolgál. A meglehetősen kakofon Satie-irodalomból csupán egyetlen biztos szólam hallható ki: nevezetesen az életmű lényegi inkonzisztenciája, egységességének hiánya.

Ebből az inkonzisztenciából azonban nemcsak az interpretatív gazdagság, hanem néhány jelentős probléma is adódik. Gyakorlatilag lehetetlennek tűnik ugyanis az átfogóan értett életmű tárgyalása. Az *oeuvre* kinek-kinek más és más értelmezési lehetőségeket nyújt sokféle hagyományozódása és továbbélése révén, attól függően, hogy az interpretációban mely aspektus emelkedik a többi fölé. Hogy a recepció során valamely aspektus mindenképpen a többi fölé nő, úgy tűnik, Satie esetében kérelhetetlenebb igazság, mint bármely más (időről időre így-úgy kanonizálható és szintézisbe hozható) komponista tekintetében. Egy tisztán végigvezethető pályáiv helyett valami sokértelmű szerteágazóság az, amivel Satie kutatója találkozik, s ami a vonatkozó irodalmat is oly szerteágazóvá teszi. Anélkül, hogy alább áttekintenénk a Satie-interpretációk egymás szavába vágó terjedelmes sorát – John Cage vagy Michael Nyman avantgardista értelmezésétől Wilfrid Mellers vagy Marc Bredel pszichológizáló olvasatáig² –, elégedjünk most meg annak pusztá jelzésével, hogy minden újabb kommentár összehangolhatatlanul különböző értelmezési irányok között találja magát. Az alább kifejtendő kísérlet azt a felvetést kívánja végiggondolni, hogy Satie sok tekintetben még ma is hermetikus és önmagát relativizáló életműve vajon nem akkor juthat-e leginkább érvényre, ha azt az autonóm esztétikai kontextusból kiszakítva inkább egyfajta sajátos életgyakorlatként, az „életművészet” romantikus koncepciójának egy lehetséges megvalósításaként definiáljuk. Sőt, olyan gyakorlatként, amelyre az „életművészet” bohém és regényes fogalma helyett talán még pontosabban illik a „feltaláló” eszménye, mindenekelőtt abban a historikus értelemben, amelyről a médiatudós, Friedrich Kittler beszél a 19. század nagy médiatechnológiai innovátorai (Niépce, Daguerre, Marey, Edison, a Lumière fivérek) kapcsán: nevezetesen a „feltalálás kedvéért űzött feltalálás” gyakorlataként.³

A hangok világában elmerülő Satie olybá tűnik, mint aki a technikai találmányok hőskorának mérnöki-tudósi étoszát egy olyan területen kívánja kamatoztatni, melyre a korszak kifejezetten mint a művésziesség letéteményesére tekint. Noha a zene évszázadokkal korábban, az ókortól a 16. századig, hosszan élvezte a tudomány rangját, a 19. század végén egy efféle értelmű gesztus, a „zeneköltő” eszményének kicserélése a „zenei feltaláló” figurájával föltétlenül valami hallatlan, sőt abszurd igénynek tűnhetett. Az

2 Cage, John: *Satie védelmében* (1948), in uő: *A csend*, Weber Kata fordítása, Jelenkor, Pécs, 1994, 25–30.; Nyman, Michael: *Az experimentális zene – Cage és utókora*, Pintér Tibor fordítása, Magyar Műhely, Budapest, 73–100.; Mellers, Wilfrid: *Erik Satie and the "Problem" of Contemporary Music*, in uő: *Studies in Contemporary Music*, Dennis Dobson, London, 1947, 16–42.; Bredel, Marc: *Erik Satie*, Edition Mazarine, Paris, 1982.

3 Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*, Kelemen Pál fordítása, Ráció, 2005, Budapest, 123–225.

1880-as években, amikor Satie színre lépett, a *musica* középkori spekulatív hagyományából már nem sok minden volt jelen;⁴ s az ő számára a tét nem is ama régi hagyomány közvetlen rekapitulálása volt – noha legelső darabjai nagymértékben az antikvitás és a középkor ihletésében fogantak (*Trois Gymnopédies, Ogives*). Sokkal inkább az tűnik valószínűnek, hogy a robbanásszerű ipari fejlődés forrásaiként érzékelt feltalálói heroizmus kerítette hatalmába, az a nagyon is praxis-orientált szellemi kaland, amiben a század nagy innovátorai vehettek részt. Ha ez a feltevés az alábbiakban igazolást nyerhet, akkor érvényességre tarthat számot az az állítás is, hogy a Satie zenetörténeti szerepét illető viták egyszerűen idejét múltak, tehát hogy Satie mellett felesleges a zenetörténeti védőbeszédet megtartani, s hogy következésképpen Satie joggal nem főszereplője a modern zenetörténetnek (ami persze nem jelenti azt, hogy egyáltalán nem szereplője). A szóban forgó „kismester” ugyanis – minden zenetörténeti érdeme mellett – sokkal döntőbb módon játszik szerepet egy másik folyamatban, nevezetesen abban, amit manapság a *sound design* fogalmával próbálnak körülírni. Ahelyett ugyanis, hogy a romantikus expressziók kelléktárát rendeltetészerű használatban a magáévá tette volna, vagy legalább egy, a romantika idiómájával dialogizálni képes *high art* zenét hozott volna létre, inkább vizsgálgatni kezdte a rendelkezésére álló zenei anyagokat és hangforrásokat, valamint azt, hogy ezek milyen funkciókat képesek betölteni a modern városi ember életformájában.

A zene funkcionalitásának, feltáratlan működésmódjainak vizsgálata Satie-nál egyáltalán nem nélkülöz bizonyos kompenzatorikus mozzanatokot. A „zenei feltaláló” szándékai párhuzamosak a korszak nagy zenei forradalmáraival – Wagnerrel, Debussyvel, Sztravinszkijjal, Schönberggel – a tekintetben, hogy megoldást igyekeznek kínálni arra a legitimációs válságra, amelybe a művészet a 19. század második felére végérvényesen belekeveredett. A polgári művészet esztétikus semmit-mondására, rutinszerű akadémizmusára, történeti tudatának zsarnoki uralmára, ama műveltség-fétis által való leigázottságára, amelyre Nietzsche már 1874-ben utalt, s amit egy helyütt a *fogalomrengés* kifejezéssel próbált megragadni,⁵ a századforduló körül induló nagy zenei teljesítmények így-úgy, de mindenképpen választ kívántak adni. Abban azonban különbözik Satie stratégiája számos kortársától, hogy megoldásjavaslatai nem elsősorban vagy nem csupán a zenei alakítás művészetimmanens eszté-

4 Mindamelllett Satie önfelfogásának megértéséhez nem elhanyagolható szempont a modern tudományok és az ezoterikus-spiritista tendenciák ma bizarnak tűnő századfordulós násza, amelyben olyan tudósok mellett, mint a Curie-házaspár, és olyan művészek mellett, mint Kandinszkij, különösen a francia zenei élet nagyságai vették ki a részüket. (Lásd ehhez Wyss, Beat: A láthatatlan ikonológiája (A modern titkos tanai), Tillmann J. A. fordítása, *Pannonhalmi Szemle*, 2005/2, 59-73.; továbbá a francia zene vonatkozásában Godwin, Joscelyn: *Music and the Occult: French Musical Philosophies, 1750-1950*, University of Rochester Press, New York, 1995.)

5 Nietzsche, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*, Tatár György fordítása, Akadémiai, Budapest, 1989, 96.

tikai minőségeire koncentrálnak, hanem inkább a művészet funkcionalitását érintik.⁶ A művészetek legitimációs válságának fényében munkásságát a válság megoldására tett meta-művészeti kísérletek és találmányok sorozataként interpretálhatjuk, s az alábbiakban, a teljesség igénye nélkül, ebben az irányban szeretnék felmutatni néhány összefüggést.

Hogy Satie személy szerint miben is látta a művészet válságának forrását, az részben nyilatkozataiból, részben alkotásai strukturális és funkcionális jellegéből következtethető ki.⁷ E tekintetben előzetesen két szempont fogalmazható meg: az egyik a művész szociális helyzetének, a művészet szimbolikus presztízisének válsága – amire hol ironikus, hol patetikus formulákkal utal: a művészet „nyomorúságos elefántcsonttorony”,⁸ „a Művészetnek nincs hazája”⁹ –, a másik a művészet filozófiai méltóságának, a művészet által meg tapasztalható fenséges eszméjének ínsége.¹⁰

Amíg a zeneművészet esztétikai megmentésén fáradozó Debussy – szembesülve a világ „másik” zenéjével a párizsi világkiállítások alkalmával¹¹ (avagy a „másik világ” zenéjével a *fin de siècle* Franciaországának ezoterizmusában¹²) – lelkesen bocsátkozik az elsajátítható kulturális idegenség paradox dialógusába, addig Satie-t hasonló tapasztalatok még bizonytalanabbá teszik önnön praxisával összefüggésben, felerősítik a zene heteronómiáját illető érzéseit, kikényszerítik e heteronómiát illető álláspontja kidolgozását, s vég-eredményben felszítják benne a zene stabilizálására, nem-tradicionális újradefiniálására, a modernitás szellemének megfelelő funkcionalizálására irányuló szándékokat. Satie híres aszketizmusa és dogmatizmusa a zene hieratikus rendjének és egyneműségének

6 Abban az értelemben, ahogyan az avantgárdot Peter Bürger fogja fel – tehát a művészet re-funkcionalizálásának szempontjából – Satie jóval egyértelműbben helyezhető el az avantgárd oldalán, mint akár Schönberg, akár Sztravinszkij (vö. Bürger, Peter: *Az avantgárde elmélete*, Seregi Tamás fordítása, [1974], kézirat).

7 Satie tárgyi és írásos hagyatékának gondozója, Ornella Volta több francia és angol nyelvű kötetben adta közre az anyagokat. A legátfogóbb gyűjtemény Volta, Ornella (ed.): *A mammal's notebook: collected writings of Erik Satie*, translated by Antony Melville, Atlas Press, 1996.

8 Orledge: *Satie the Composer*, i. m. 9–10.

9 *The writings of Erik Satie*, edited, translated and introduction by Nigel Wilkins, Ernst Eulenberg Ltd., London, 1980, 68.

10 „A művészet messzire szökik, ha tetteitek fölé nyomban a történelem sá tortetőjét feszítitek. Aki ott akar rögtön megérteni, kiszámítani, felfogni, ahol hosszan tartó megrendültségben kellene az érthetlent fenségesként őriznie, azt lehet értelmesnek nevezni, ám csak abban az értelemben, ahogy Schiller szól az értők értelméről: olyasmit nem lát, amit egy gyermek meglát, olyasmit nem hall, amit egy gyermek meghall; ez az olyasmi éppen a legfontosabb: mivel épp ezt nem érti, megértése gyermekibb a gyermekinél és együgyűbb az együgyűségnél – pergamen arcvonásainak ravasz redői és ujjainak virtuóz gyakorlottsága ellenére, amivel a bonyolultat kibogozza” – írja a fentebb már hivatkozott Nietzsche a történeti műveltségű „művészetélevezőről”, fejtegetéseiből azonban az is kitetszik, hogy a recepció oldalával párhuzamosan a művészettermelés oldalán is azonos károsodások regisztrálhatók. (Nietzsche, i. m. 54.)

11 Vö. Toop, David: *Hangok óceánja*, Zöld István fordítása, Doppelgänger, Budapest, 2006, 30. skk.

12 Vö. Godwin: *Muisc and the Occult*, i. m. 151–177.

restaurálása iránti vágyról tanúskodik, anélkül azonban, hogy valami historikusan azonosíthatót kívánna restaurálni. Dogmái ugyanakkor – és ez az alapvető paradoxon egyáltalán nem marad reflektálatlan a számára – mindig kísérleti és hipotetikus állapotban maradnak, s minden újrakezdésével csupán a zene „másik” megalapozásába kezd bele, tovább szaporítva így a meghaladni kívánt heteronómiát.

Hogy a Satie által elfoglalt perspektívából tekintve miért lehetett alapvető igény a zene újraalapozása, az világos – a kérdés csak az volt, hogy mindez miként történjék. Satie számára a későromantika túlhazbó retorikája, az impresszionizmus öröklött szubjektivizmusa és a szecesszió egzotizmusa és eklektikája egyaránt vállalhatatlan örökség volt.¹³ Mindezt a maga részéről a (zenei) értelem ínségeként érzékeli, valamint a „pontatlanság művészetének” rajzásaként, amellyel szemben a „pontosság művészetének” kívánalmát fogalmazza meg 1917-ben papírra vetett ars poeticájában.¹⁴ E szövegből világosan kitetszik, Satie számára a művészet legitimációját a művészet értelmének visszanyerése garantálná.¹⁵ S itt olyan értelem visszanyeréséről van szó, ami mindenekelőtt a legitím funkcióból eredne.

Az eddig elmondottakból következik, hogy az életművet periodizáló és analizáló tanulmányok közül e helyütt az az írás érdemel kitüntetett figyelmet, amelyik az értelem- és funkciókeresés megújuló munkáját az eredendő „feltalálói helyzetek” rekonstrukciója révén igyekszik interpretálni. Ilyen könyv az újabb kutatásban megkerülhetetlen Robert Orledge-féle monográfia. Orledge – engedve a Satie-életműből sugárzó ideges kapkodás csábításának – közel egy tucat különböző korszakról és poétikai újrakezdésről beszél, s kutatásának egyik legfőbb tanulsága éppen az, hogy minden egyes újrakezdés ugyanarról a művészi gondról, a „pontosság művészetének” igényéről tanúskodik, ám anélkül, hogy az egyes periódusok művészi eredményei összemérhetőek lennének. Satie meg-megújuló poétikai kísérletei önnön alkotói identitását és művészetét mindig mintegy a nulláról kezdik újraépíteni, alkotói ideái a zenét többnyire valamely filozófiai, teológiai vagy teozófiai áramlathoz, a hétköznapi élet összefüggéseisehez, valamint a társművészetekhez közelítik,¹⁶ s ennyiben az iparművészetbe történő áttűnés, az adornói „kirojtosodás” és a dantói „elfilozófiálódás” korai példáiként is jelentőségre

13 Eme anti-romantikus érzékenység filozófiai tárgyalását lásd Jankélévitch, Vladimir: *Music and the Ineffable*, translated by Carolyn Abbate, Princeton University Press, Princeton, 2003, 16–76.

14 Lásd Orledge: *Satie the Composer*, i. m. 68–69.

15 A büszke feltaláló és mégis örök kielégületlen kísérletező halálos ágyán, életművére visszatekintve csak egyetlen dologról szeretne még meggyőződni: arról, hogy „senki sem mondhatja, hogy valaha is leírtam volna egyetlen hangot is, amelynek *ne lenne értelme*, vagy amit nem terveztem meg előre, körültekintően” (Orledge, i. m. 142., kiemelés tőlem – V. B.).

16 Satie bizonyos alkotásainak a társművészetekkel (a mozgóképpel, a táncsal, a képzőművészettel, a színházzal) kötött szoros kapcsolatáról lásd Volta, Ornella: *Le rideau se leve sur un os*, in *Revue Internationale de la Musique Française*, 1987, no. 23.

tesznek szert.¹⁷ Mindez, ti. az újrakezdések véget nem érő sora, magyarázata lehet annak a paradoxonnak is, hogy a határozottan anti-romantikus poétikai elképzelések mögött föltároló életpálya a maga nemében a romantikus „életművészet”-nek is emlékezetes példája.

Satie regényes pályájának első állomása misztikus-okkult periódusa. Az egyik párizsi rózsakeresztes társaság, majd a saját maga által alapított egyszemélyes egyház (az *Église Métropolitaine d'Art de Jesus Conducteur*) kontextusában, a kilencvenes évek első felében keletkezett művek lényegében a „*musique pauvre*” esztétikájának vázlatoként foghatók fel és a zene szakrális refunkcionalizálhatóságának kérdését vizsgálják meg. A maga időtlen, meditatív karakterével, mindennemű dramaturgiai fejlesztést kerülő processzus-jellegével és ritualisztikusságával a hetvenes évek minimalista áramlatai nyomán az utóbbi évtizedekben ez vált Satie leggyakrabban hivatkozott, újraaktualizálódó oldalává. Ami ezután, illetve már ezzel párhuzamosan, „az égalatti” banális világában keletkezett: a bohémányák és kabarék számára írt zene, az előbbi érzékenységgel felől szinte értékelhetetlen. Pedig éppoly erőteljes kísérletnek tekinthető, mint az első: azzal a különbséggel, hogy ezúttal a zene funkcionális megújítását a prózai élet egzaltációja révén igyekszik visszanyerni.¹⁸ 1905 újabb fordulatot hoz: Satie 39 évesen (újra) tanulásra adja a fejét, beiratkozik a Schola Cantorumba. Munkásságának megint egy olyan új fejezete kezdődik, amely egyértelműen zárójelbe teszi mindazt, amit addig alkotott. A Schola Cantorumban tanultak hatására zenéje először közelíti meg az egyidejű francia műzene köznyelvét: az autonóm esztétikai funkció itt megint nagyobb hangsúlyra tesz szert, miközben a zenei struktúra különös szentvelensége elidegeníti a közvetlenül megszólaló hangzást a primer szenzoriális élvezhetőségtől és a zenemű akkoriban még szokatlan intellektualizálódása irányába mutat. Nem véletlen, hogy csak ekkor következik be Satie szakmai „áttörése”, a fiatalabb komponisták most először találnak kapcsolatot e furcsa, különc figura szándékaival és eredményeivel. Ravel 1910-ben „felfedezi”, majd 1911. január 16-án nyilvános sikert ér el néhány zongoradarabjával. Ez az idegenszerű zene ekkor először bizonyul befogadhatónak a koncertterem közönsége számára is, jóllehet hermetikus és outsider karakterét soha nem veti le.¹⁹ A növekvő sikerek közepette az „arcueil-i remete” olyan komponistakörök központi alakja lesz, mint a *Nouveaux Jeunes*, illetve a későbbi *Le Six* csoport. Művésze és figurája is újszerű eleganciát ölt magára („*Velvet Gentleman*”), s a korábbi titokzatosság, rejtélyesség/rejtélyeskedés aforisztikus iróniává transzformálódik. 1915-ben Cocteau fölfedezi magának Satie-t,

17 Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, Babarczy Eszter fordítása, Atlantisz, Budapest, 1997; Adorno, Theodor W.: *A művészet és a művészetek*, szerk. Zoltai Dénes, Helikon, Budapest, 1998.

18 E korszak átfogó értelmezését nyújtja Whiting, Steven M.: *Satie the bohemian*, Oxford University Press, New York, 1999.

19 Vö. Orledge, Robert: *Satie's Sarabandes and their importance in his composing career*, *Music & Letters*, vol. 77, 1996/4, 555. skk.

s e találkozás újabb fejezet(ek)et nyit majd az életműben. Cocteau révén válik Satie számára a korábbiaknál is meghatározóbbá művészetében a festészet és az irodalom szerepe, a társművészetek egymásba játszásának eszméje, a színesztézia ideája: olyasmi, amit ma intermedialitásnak neveznénk. A Cocteau-val és Picassóval közösen megalkotott *Parade* 1917-es bemutatója után először használja Apollinaire a „*sur-réalisme*” kifejezést, jó pár évvel azelőtt, hogy az irányzat megfogalmazná önnön általános művészeti vízióját. A tízes évek végén születik meg Satie műhelyének a 20. századi zenei ipar szempontjából legnagyobb horderejű újdonsága is: a „*musique d’ameublement*”, vagyis a „bútorzene” koncepciója, ami mára a gazdasági körforgás és a városi hangzó környezet obligát elemévé, folyamatos háttérzenévé (*muzakká*) nőtte ki magát.²⁰ Szintén nagy jövője lesz majd annak a poétikai stratégiának, amelyben a barokk és a klasszika zenei nyelvezetének, formakánonjainak ironikus újraírása történik meg (amit egyébként már a Schola Cantorum idején is, sőt szinte a kezdetektől pedzeget), s amit majd Prokofjev és Sztravinszkij neoklasszicizmus néven tesz univerzálissá és generációk számára megkerülhetlenné: megszületik a zene emlékeiről/emlékeiből írott zene.

E vázlatos pályarajzzal Satie műhelyének egy olyan belső feszültségére szeretnék rámutatni, ami munkásságát mindvégig jellemzi, s ami az értelmező számára különös csapdahelyzetet teremt: Satie, a *feltaláló* figurája ugyanis erőteljes feszültségben áll Satie, a *kísérletező* figurájával.

Amennyiben az *innovátor* alakját állítjuk magunk elé, annyiban Satie személyében a 20. századi zene és *sound design* számos új irányának és eljárásának egyik legjelentősebb előfutárát tisztelhetjük: a harmónia, a tonalitásszervezés, az idő-tér koncepció, a hangcsend reláció, a formaadás, az intertextualitás, intermedialitás és funkcionalitás radikális megújítóját.²¹ Sikeres (mert azóta már nagy karriert befutott) találmányai között megemlíthetjük a végtelenül hosszú (*Vexations*: egyetlen rövid téma 840-szer megismételve) és végtelenül rövid hangzó folyamat ötletét (*Sports et divertissements*, 12 *petites chorals*) – az előbbi Cage fokozta tovább a 639 (!) éven át futó *Halberstadt–Orgel–Project*-ben,²² az utóbbi leszármazottai között egyaránt ott találjuk a médiaszignálok, mobiltelefon-dallamok családfáit és Kurtág zenei aforizmáit. Más találmányaival – a wagneri koncepcióval nagyjából párhuzamosan – a zene akusztikus és intelligibilis tér-dimenziójának megújítását juttatja érvényre (a

20 A „bútorzene” témájához lásd Matthew Shlomowitz PhD disszertációjának (University of California, San Diego) a világhálón is hozzáférhető fejezetét, *Cage’s Place in the Reception of Satie*, 1999; <http://www.af.lu.se/~fogwall/article8.html>

21 Akinek olyan különféle irányokba tájékozódó alkotók köszönhetnek egészen konkrét és nyilvánvaló eredményeket, mint Claude Debussy, Maurice Ravel, Olivier Messiaen, Maurice Ohana, John Cage, George Brecht, Christopher Hobbs, Morton Feldman, Steve Reich, Brian Eno és a virtuális tanítványok még hosszan folytatható sora.

22 A projekt részletes on-line dokumentációja ezen a címen érhető el: <http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=dasprojekt&l=e>

musique d'ameublement a zenét a tapéta rokonává avatja, egyértelműen a díszítőművészetek között jelölve ki helyét; a *Trois Gymnopédies* háromszoros, „körüljárható” zenét kínál, hiszen a három mű egymással kapcsolatos viszonya azt sugallja, hogy itt egyetlen szellemi tárgy három különböző homlokzatával van dolgunk). Találmányai között meg kell említenünk a zenei időstruktúra radikális megújításának különféle megoldásait: a *metrum* helyett a *tartam* előtérbe helyezését (megszűnik az ütemvonal a *4 préludes*, a *Prélude de La Porte héroïque du Ciel*, a *Gnossiennes* kottaiban), s ezzel összefüggésben a zenei érzékenység addig ismeretlen területeinek, így a szándékolt monotóniának, monokromiának, az unalmasságnak a felderítését (*Dances de travers*); továbbá a hangzó faktúra mint statikus vagy algoritmikus szisztéma bevezetését (*Ogives*, *Vexations*). Már életében követőkre talál a zenei hagyomány újraírásának ötlete (*Sonatine bureaucratique*), és számos jelentős kortársa osztja a funkció tonalitást kerülő szerkesztési lehetőségek feltárásának igényét (*Ogives*, *Pieces froides*).²³ Satie nevéhez köthető a formális nyelvészettől ihletett „központosozásos forma” („punctuation form”:²⁴ *4 Préludes*, *Messe des pauvres*), illetve az olvasásra/nézésre (is) szánt kottakép bevezetése (a *Gnossiennes*-ben Satie az ötvonalas sorok közé beírt költői intelmeket intéz az előadóhoz, a *Sports et divertissements* pedig grafikai illusztrációkkal jelent meg) – ez utóbbi fejlődési irány számos végeinek egyikén áll Sylvano Busotti a maga grafikai-zenei kompozitumaival. Végül fontos találmánya még a nem-zenei hangok zenei folyamatba való integrálása (*Parade*), amit jóval Varèse és Antheil előtt megvalósít (nem függetlenül azonban Russolo 1913-as *L'Arte dei Rumorijától*).

Dióhéjban ezek lennének Satie műhelyének technikai értelemben elsajátítható, és később mások által valóban tovább is fejlesztett innovációi. Hogy miért nem aknáztá ki ő maga az ötleteiben megbúvó lehetőségeket, arra minden bizonnyal a találmányaihoz fűződő

23 Satie az egyes hangrelációk szervezésének addig ismeretlen lehetőségeit mérlegeli. Nem a több száz éves affektus-tan, periodikus gondolkodás, és dúr-moll dichotómia mentén kifejlesztett dramaturgia talaján áll, hanem a zenei folyamatban újfajta értelem-összefüggéseket konstituáló zenei sejtekből építkezik, s a klasszikus formálási eszményekből csak a variabilitást és a ciklikus, illetve szimmetrikus (akár tükrös-szimmetrikus) szerkesztés elvét tartja érvényben. Minderre maga is reflektál 1917-es ars poeticájában: „Egy dallam komoly vizsgálata mindig elsőrendű összhangzattani feladat a diáknak. / A dallam nem foglalja magában harmóniáját, ahogy egy tájkép sem foglalja magában a maga színeit. A dallam harmóniai potenciálja végtelen, mert a dallam az egész Kifejezésnek csak egy vonása. / Ne feledjük: a dallam az Idea, a külső váz; amennyiben ez a formája és a tárgya a műnek. A harmónia a megvilágítás, a tárgy kiállítása, reflektálása. / A zeneműben a különböző részek maguk között nem »iskolai« szabályokat követnek. Az »Iskola« célja gimnasztikai és semmi több; a zeneműnek esztétikai célja van, amiben egyedül az ízlés meghatározó. / Figyelem: a nyelvtan megértése még nem az irodalom megértése. A nyelvtan segítséget nyújthat, de fel is függeszthető – a szerző szándékának megfelelően. A zenei nyelvtan semmi más, mint nyelvtan. / Nem kritizálhatjuk meg egy művész gyakorlatát, ha az rendszert alkot.” (Orledge: *Satie the Composer*, i. m. 68.)

24 Gowers, Patrick: *Satie's Rose Croix Music (1891–1895)*, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92, 1965/1966, 1–25. (idézi Orledge: i. m. 146. skk.)

szellemi viszonya ad választ. Sejthető ez a viszony már abból is, ahogyan a zenei régmúlt nagy mestereiről nyilatkozik a már többször idézett 1917-es írásában:

A Nagy Mesterek briliáns ideáikról ismerhetők fel, gyakorlatuk csak egyszerű végrehajtás, semmi több. Ideáik adnak alapot, tartást.

Amit megvalósítanak, az mindig jó és természetesnek is tűnik számunkra.

Bach gyakorlata nem kontrapunkt-feladatok megoldása. Lehet, hogy egy adott gyakorlat mint feladat hiányos, de mint kompozíció tökéletes.

[...]

A művészé válás öntudatlan.

Az Idea cselekedhet Művészet nélkül is.

A Művészet gyanús, hiszen gyakran semmi több, mint virtuozitás.²⁵

Az ötletekhez tehát mint elsőrendű szellemi eseményekhez viszonyul, odáig menően, hogy még a művészet gyakorlatával szemben is az ötlet autenticitását hangsúlyozza. Ötlettel bírni számára valami végtelenül nagyobb dolog, mint művészetet csinálni. Mert a művészet gyanús virtuozitás, vagy pedig, és ez a jobbik eset, „egyszerű végrehajtás”. S mivel Satie a kompozíció kidolgozásának szenvedésteli folyamatát – kérdés, hogy efféle tapasztalatok hiányának okán-e – az Idea túlóldalára helyezi, nem csoda, hogy ötleteihez nem képes úgy viszonyulni, mint további munkálatok forrásaihoz, s ezért az ötletek nála nem folyamatokat szülnek, hanem mindig újabb és másfajta ötleteket.

Amennyiben tehát – szemben a sikeres „feltaláló” alakjával – a kísérletező figuráját hangsúlyozzuk Satie kapcsán, annyiban egy hektikus vibráló, egyik kísérlettől a másikhoz siető, s az eredmények elidőző feldolgozása és magasabb érvényre emelése helyett az újabb kérdésektől kimozdított és mozgásban tartott poétika működését láthatjuk az alkotói pályában. Radikális és permanens experimentalitást, amely szükségből keletkezik, nem egyszerűen kíváncsiságból vagy az opcionális semmire nem kötelező kedveléséből. S ez egyszermind a zeneszerző feladatát is újradefiniálja. A „nagy művészet” bizonytalanná vált tradíciója ellenében Satie – dogmatikus ambíció dacára – végeredményben olyasféle „kis művészet”-et képvisel, amely a zeneszerzésnek egyfajta konceptuális fordulatát idézi elő: nagy művek helyett sziporkázó ötletek létrehozását.²⁶

Az a sietség, amely Satie híresen komótos munkatempója ellenére a pálya hektikus váltásaiban megmutatkozik,²⁷ az életművet

²⁵ Orledge, i. m. 69.

²⁶ Az önmagát Satie leszármazottjaként felfogó Cage inkább bóknak, semmint bírálatnak veszi Schönberg azon megjegyzését, mely szerint amerikai tanítványa inkább „feltalálónak” tekinthető, semmint zeneszerzőnek (vö. Hicks, Michael: Cage's studies with Schoenberg, in *American Music*, 1990/2, 125–140.).

²⁷ Wiener visszaemlékezése szerint még egy képeslap megírása is fél órát vett tőle igénybe, hiszen kalligrafikus igényű kézírásának tökéletes megvalósítása semmivel sem jelentett kisebb jelentőségű munkát számára, mint maga a komponálás. Ifjúkori *Conservatoire*-beli éve kapcsán pedig az a mendemonda terjedt el róla, hogy a stílusgyakorlatok helyett szívesebben gyakorolta magát aláírása tökéletesítésében (lásd Orledge, i. m. 10.).

egy olyan könyvhöz teszi hasonlatossá, amelyben csupa bevezető fejezet következik egymás után, ráadásul úgy, hogy mindegyik másféle történet elbeszélésébe kezd bele, s ezzel bizonyos értelemben érvénytelenítik is egymást. Amíg e képzeletbeli könyv fejezetei talán a legbékésebb egymásmellettségben kezdenek bele összefüggő vagy éppen egészen különmű történeteikbe – amint az az enciklopédia műfajával már mindig is megesett –, addig Satie munkásságának fejezetei nem élnek meg minden további nélkül békésen egymás mellett, mert szinte mindegyik kizárólagos igénnyel lép elő a zene értelmének–pontosságának–funkciójának visszanyerését ígérő *találmány* értelmében (a zene mint *bútorzat*, a zene mint *algoritmus*, a zene mint ezoterikus *hieroglifa-írás*, a zene mint *gimnuszofizmus*, a zene mint *a zene paródiája* stb.), ám mindegyik izolált marad a maga egyszeri *kísérlet* mivoltában, mert semmit nem zár le, semmit nem definiál végérvényesen, közvetlenül semmit sem folytat és semmiben sem folytatódik, nem válik valamiféle magasabb nézőpontú projekt állomásává. Kísérletei mintha mindig csak az előszobáig jutnának, s nyitva hagyott vagy éppen felnyíló kérdéseik révén mindig csak újabb, de nem az előzőeket folytató kísérleteket implicálnak. Talán nem véletlen, hogy korai műveinek legjellegzetesebb műfaja a *prelúdium*, a *prelúd*, ami nem más, mint annak a bizonyos „előszobának” *par excellence* formája: egy kísérlet, valami előrefutás, ami végül is mindig megáll a kimondás, a *valami* előtt. Jóllehet az egyes kompozíciók az apró részletekig menően a legmegfontoltabb kidolgozottság jellegével bírnak, a bennük felmutatott poétikai irányok mintha valamiféle gyermekbénulásban szenvednének: felvetéseikből mások írnak majd komplett életműveket. A kísérletező figurája e tekintetben a prófétaéval esik egybe.²⁸

A feltaláló és a kísérletező paradoxonát Satie kortársai is érzékelik. Amikor Cocteau visszaemlékezik Satie-ra, egy „megszállott, kegyetlen dogmatikusról” beszél,²⁹ akinek minden megmozdulásából a kérlelhetetlen exkluzivitás áradt. Ezzel szemben Durey úgy emlékezik, hogy Satie „új zenét hozott: tiszta ítéletet, rettegést az elcsépeelt dolgoktól, a *felfedezés és a rizikó szeretetét*, a jókedv enyhüle-

28 Távoli, de megvilágító párhuzamot kínál itt Vajda Mihály elemzése Lukács kvázi-egyidejű esszéizmusáról, amely – akárcsak Satie kívánalma a „pontosság” iránt – „a szilárd bizonyosság iránti leküzdhetetlen vágyat” tanúsította, s azt, hogy „rálépjünk racionális tudásunk szilárd alapjaira. [Mert Lukács] számára az esszéforma valami ideiglenes, pontosabban átmeneti forma volt – a végső, szilárd igazsághoz vezető úton.” Maga Lukács is artikulálja e belátást az esszéformáról írott reflexióiban, összekapcsolva a kísérletező esszéista képzetét a próféta eldöntetlen előjelű alakjával: „Az esszéista egy Schopenhauer, aki a *Parergát* írja, arra várva, hogy eljőjön az Ő (vagy a más) országa, a világ mint akarat és képzet; ő a Keresztelő, aki kivonul a pusztába, hogy ott hírt adjon arról, akinek el kell jőnie, arról, akinek ő nem érdemes saruját sem megoldania... Az előfutár tiszta típusa, s nagyon kérdésesnek tűnik, hogy az ilyen önmagában, tehát az általa megjövendöltek sorsától függetlenül, egyáltalában igényt tarthat-e értékre és érvényességre.” (Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen*, Neuwied-Berlin, 1971, 29. Idézi Vajda Mihály: A tudós, az esszéista és a filozófus, in uó: *Nem az örökkévalóságunk*, Osiris, Budapest, 1996, 9-49.)

29 Idézi Orledge, i. m. 255.

tét és szisztematikus elvetését mindannak, ami súlyos és fárasztó”.³⁰ A felfedezés és a rizikó szeretete Satie számára nemcsak polgárpukasztás, hanem egy mélyebb ráeszmélésből fakad. Amíg a 19. századi európai zene kibontakozó krízise bizonyos alkotók számára valamiféle passiónak tűnhetett, Satie számára e belátás már egyfajta dadaisztikus jó kedéllyel, egy elsősorban önmagát érintő iróniával párosult, ami viszont semmivel sem kisebbíti azt a bátorságot, amelyről Heidegger is beszél egy csak látszólag idegen kontextusban: „bátorság, amely a saját előfeltevések” – a zeneszerző esetében a készen talált és magától értetődő zenefogalom és zenei retorika – „igazságát és saját céljai mozgásterét” – tehát a zene értelméről és funkciójáról alkotott magától értetődőséget – „a lehető legkérdésesebbé meri tenni”.³¹

Satie nagy felfedezései közül mindegyik megérdemelné, hogy külön tárgyaljuk, ehelyütt azonban csak az egyik kiemelésére van mód. Már csak a minimalizmus divatjával való összefüggése és a zenének a szakrálisba történő re-funkcionalizálhatóságának kurrens kérdésessége³² miatt is indokoltnak tűnik, hogy választásunk a korai, rózsakeresztes korszak termésére essen. Amint arra Wilhelm András és Robert Orledge egyaránt rámutatnak,³³ a rózsakeresztes periódus maga is a pálya egy belső történettel rendelkező szakasza, amely olyan művekkel indul, mint a páratlanul egyszerű *Ogives* (1886), és olyanokkal zárul, mint az egész munkásság szempontjából is kiemelkedően bonyolult *Dances Gothiques* (1893), *Prélude de La Porte héroïque du Ciel* (1894) és a *Messe des pauvres* (1893–95). Az ezeket meghatározó pszeudo-középkori zenei idióma egy divatos korabeli zeneelméleti tévedésre nyúlik vissza. Arra a Louis Niedermeyer révén kidolgozott és tananyagká tett, Satie-hoz pedig első zenetanára, Vinot közvetítésével eljutó gyakorlatra, amely a „modern idők egyik legszebb felfedezésének” a gregorián akkordkíséretes harmonizációját tartotta, s amely gyakorlat elméleti alapvetését Niedermeyer 1857-ben a *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* című munkájában fektette le. Nyilvánvaló, hogy e gyakorlat Satie számára – a maga statikus, egyenletesen hullámzó, a drámai időt felfüggesztő karakterével – megfelelő kiindulási pontot jelenthetett mind a zene re-szakralizálása, mind pedig a fentebb jelzett intelligibilis „pontosság” kívánalmának tekintetében, hiszen drasztikus lebontását jelentette a későromantika retorikai ballasztjainak, öncélú virtuozitásának, s egy olyan zenélést állított vele szembe, amely a maga valórjeit éppúgy származtatja érzéki kvalitásaiból, mint aszketikus etikájából és gnosztikus jelszerűségéből.

30 Idézi Orledge, i. m. 257. (Kiemelés tőlem – V. B.)

31 Heidegger, Martin: A világkép kora, Pálfalusi Zsolt fordítása, in *Fenomén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 87.

32 Vö. Martinov, Vlagyimir: Opus posth. zóna és az új szakrális tér, Kozma András fordítása, *Pannonhalmi Szemle*, 2002/2, 28–39., 2002/3, 69–81.

33 Wilhelm András: Erik Satie gregorián parafrázisai, *Magyar Zene*, 1982/2, 191–196.; Orledge, i. m. 142–167.

Mindamellet a Satie ekkori művészetét jellemző egyszerűség, anti-romantikus lakonizmus, statikusság háttérében nem a 19. századi európai zenei tradíció redukciója, avagy korábbi hagyományrétegekre való visszavezetése áll – mint például a *Via Crucis* jegyző Lisztnél –, hanem sokkal inkább az, amit Contamine de Latour 1925-ös visszaemlékezésében így fogalmaz meg:

*Zenei tanulmányai nagyon részlegesek voltak. Összegyűjtött minden elemet, aminek a birtokában volt, és megszerkesztett egy saját formulát – minden mást nemlétezőnek tekintve... Olyan volt, mint az az ember, aki csak 13 betűt ismer az ábécéből, és aki inkább kitalál egy új irodalmat csak ezekre a jelekre vonatkozóan, semmint hogy bevallja kompetenciájának hiányosságait.*³⁴

Jóllehet Satie korai kísérleteinek lényeges eleme, hogy az egészen rövid darabok is láthatatlan messzeségekbe vezetnek: s ennyiben koncepciójának van egyfajta misztikája; az értelmezés számára azonban az igazi nehézséget a grammatikai jelek szokásostól eltérő kis száma jelenti, s az őket összetartó szabályszerűségek ismeretlen rendszerei. Mintha ki akarná vonni magát az esztétikai megszokás és a szimpla intellektuális megfajthetőség elvárásai alól, hogy ráhangoljon egy másfajta ritualitásra.

Ezzel összefüggésben az is megállapítható, hogy zenéjének szokatlansága abból a döntéséből is fakad, ahogyan az alkotó önnön feladatát átértelmezi: a komponista szokásos képét az *amatőr*, az *outsider*, a *próféta*, a *fantaszt*, a *feltaláló* és – végül – a *fonometrográfus* büszkén vállalt figuráival relativizálja.³⁵ Mert a zeneszerző önmagában már nem érdekes, hanem csak úgy, mint a zenét a különféle „extra-muzikális” életösszefüggésekbe (vallás, tudomány, politika, mágia, szórakozás, társművészetek, lakókörnyezet) reintegráló tendenciák ágense. A szóban forgó különféle alternatív figurák közül különösen érdekes az utolsó. Vajon mit ért Satie 1912-ben fonometrográfus alatt? Alapvetően olyasvalakit, aki a hangokhoz nem elsősorban a kifejezés (s főként nem az önkifejezés) révén viszonyul, hanem úgy, ahogy azok (egyenként és vertikális-horizontális összefüggéseikben) a mérés és a szemlélődés számára adódnak. De mit is jelentene itt a szemlélődő mérés? Valamiféle tudományos(kodás)ba hajló hangászati kutatást?

Heidegger egy alapvető esszéjében arra figyelmeztet,³⁶ hogy a mérés eredendően nem hidegfejű számítgatás, hanem mértékvtétel (*metrón*), ami mint ilyen eminens módon költés, költészet. Költészet,

³⁴ Idézi Orledge, i. m. 185.

³⁵ Néhány jellegzetes nyilatkozata: „A jövő igazat fog adni nekem. Hát nem valósultak már meg korábbi prófeciáim?” (Orledge, i. m. 254.) „A festők tanították nekem a legtöbbet a zenéről.” (Uo. 205.) „Vivent les Amateurs!” (Uo. 212.) „Azt mondják, nem vagyok zenész. Ez korrekt, mert »fonometrográfus« vagyok. Életem teljesen fonometrikus. Számomra a hangot mérni sokkal szórakoztatóbb, mint hallgatni.” (*The writings of Erik Satie*, i. m. 58.)

³⁶ Heidegger, Martin: „... költőien lakozik az ember...”, Sziij Ferenc fordítása, in uő: „...költőien lakozik az ember...”, szerk. Pongrácz Tibor, T-Twins-Pompeji, Szeged-Budapest, 1994, 191–211.

mert a mértéket vevő végső soron az *ismeretlenhez* méri magát, az *ismeretlenről* vesz mértéket, az ismeretlen pedig mint önmagát-mindig-megtagadó lesz számára a mérték, s a mérendő és mérő disszonanciája szüli azt az ínséget, amit költésnek hívhatunk, de másfelől kísérletezésnek is, experimentálásnak is. Satie életmű-experimentuma hatályon kívül helyezi az organikusan felépítendő alkotói pálya, a matéria, valamint a formaadó eszközök fokozatos birtokbavételének imperatívuszát, mert a szó szoros értelmében belefeledkezik a *felmérendőbe*: lényegében sohasem tér vissza belőlük. Amikor új kutatási területeket nyit meg – ahelyett, hogy a már megismertekre (*ta mathémata*) támaszkodna³⁷ –, mindig mintha újrakezdene egy másik életet.

Ami egyfelől az alkotói stratégiák pluralizmusának szabad kibontakozását jelenti, az másfelől az objektivációi révén önazonosként felismerhető és összetéveszthetetlen életbe vetett hit felfüggesztéseként mutatkozik. De vajon veszít-e egy élet azzal, ha konzisztens nyomok helyett heterogén kísérletekben tűnik el?

37 „*ta mathémata* a görögök számára azt jelentette, amit az ember a létező vizsgálatakor és a dolgokkal való körültekintő bánáskor már előzetesen ismer.” (Heidegger: *A világkép kora*, i. m. 88.)