

НАПИСИ ЖАНА КОКТОА О (ФРАНЦУСКОЈ) МУЗИЦИ²

АПСТРАКТ: Сврха овог семинарског рада јесте осветљивање недовољно истражене теме односа Жана Коктоа према француској музици којом се бавио у својим написима. Приликом истраживања ове теме ауторка се служила доступним преводом одабраних делова манифеста *Петао и Арлекин* у *Новом Звуку* број 1 али и са материјалима на изворном, француском језику, као што су *Преписка (1923—53)* са *Писмом за Жака Маритена* и *Одговором за Жана Коктоа* и тиме и сама дала допринос преводилачкој, али и музиколошкој литератури посвећеној овим актерима француске музике XX века. На основу ових текстова, ауторка је истакла његово залагање за групу композитора *Les Six* („Шесторка“), анимозитет Коктоа према немачкој музици и делима Рихарда Вагнера, а самим тим и уплив његовог утицаја у француску музику на примеру импресионизма Клода Дебисија. Посебна пажња је посвећена његовим идејама о томе у ком правцу треба да се креће савремена француска музика и позиционирање Ерика Сатија као узора те нове француске музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: нова француска музика, *Петао и Арлекин*, *Les Six*, немачка музика, Париз, Дјагиљев, Стравински, Дебиси, Вагнер, Сати

Увод

Жан Кокто (фр. Jean Cocteau, 1889—1963) био је песник, писац, драматург, режисер, критичар, илустратор, а његовим уметничким интересовањима није „промакла“ ни музика, будући да је написао велики број оперских и балетских либрета.³ Његова веза са савременом француском музичком сценом била је успостављена 1909. године када је у Паризу први пут гостовао Руски балет Сергеја Дјагиљева (рус. Серге́й Па́влович Дя́гилев, 1872—1929).⁴ Дјагиљевљева опаска „запрепасти ме“, упућена Коктоу поводом сценарија за *Давида*, као и општи шок који је изазвала премијера дела *Посвећење пролећа (Le sacre du printemps)* Игора Стравинског 1913. године, изазвали су наглу промену у Коктоовој перцепцији музике. Он до тада није мислио да музика може да запрепасти, шокира: „Потицао сам из породице у којој нико никад није размишљао о томе. Веровали смо да је уметност блага, мирна.“⁵ Међутим, изјава балетског импресарија постала је својеврсно правило и поука Коктоових дела, али идеала његових сарадника.⁶

Током прве две деценије двадесетог века Кокто је био вођа и промотер групе младих француских композитора, познатих под називом *Les Six (Шесторка)*. Музиколошкиња Кетрин

¹ Контакт адреса: milica.djeric13@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета *Опита историја музике I* под менторством ред. проф. др Весне Микић школске 2014/15. године.

³ Била су то, на пример, либрета за следећа дела: *Антигона (Antigone)* Артура Хонегера (фр. Arthur Honegger, 1892—1955), *Едипус Рекс (Oedipus Rex)* Игора Стравинског (рус. Игорь Стравинский, 1882—1971), *Плави Бог (Le Dieu Bleu)* Рејналда Ана (Reynaldo Hahn, 1874—1947), *Парада (Parade)* Ерика Сатија (фр. Erik Satie, 1866—1925).

⁴ Кокто је у сарадњи са Руским балетом Сергеја Дјагиљева написао либрето за дело *Плави Бог* Рејналда Ана 1909. године.

⁵ Jann Pasler, *New Music as Confrontation: The Musical Sources of Jean Cocteau's Identity*, *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 3, (Oxford University Press, 1991), 262.

⁶ Превасходно се мисли на групу *Les Six*.

Милер (енгл. Catherine Miller) у својој студији *Žan Kokto, Gijom Apoliner, Pol Klodel i Šestorka*) истакла је да је уметник јавно подржавао ову групу од почетка Првог светског рата, о чему сведоче бројни чланци у којима је он бранио „шесторку“ и *нову француску музичку уметност*.⁷ У чланцима из тог периода⁸ објављеним у часопису *Реч* биле су присутне идеје (ставови о музици, као и скретање пажње на опасност од германизације и других страних утицаја) које је Кокто даље разрадио у манифесту *Петао и Арлекин – Забелешке поводом музике* ⁹ из 1918. године.¹⁰

Однос Жана Коктоа према музици се намеће као занимљива тема за истраживање имајући у виду да се код нас нико није бавио искључиво овом тематиком. Превод одабраних делова манифеста *Петао и Арлекин* у *Новом Звуку* број 1, инспирисао ме је да и сама попуним „знакове поред пута“ (да парафразирам Ану Котевску)¹¹ и допринесем преводилачкој, али и музиколошкој литератури посвећеној овим актерима француске музике XX века. Имајући у виду да сам радила са материјалима на изворном, француском језику, као што су *Преписка (1923–53)* са *Писмом за Жака Маритена* и *Одговором за Жана Коктоа*, манифестом, у тексту ће се јавити пасуси код нас непреведених и необјављених Коктоових текстова.

Аутор је, у *Белешкама око музике*, употребио особен „стил“ писања, па је тумачење његових мисли представљало утолико већи „изазов“. Дело је конципирано у форми афоризама, а Кокто је позајмио и технику футуризма, и записао кључне речи, појмове, идеје, болдирано, односно осенчено, тиме исказујући свој „уметнички“ приступ. Он се такође служио и особеним „француским језиком“, па је тако у *Писму за Жака Маритена* из 1923. године, признао: „[...] изражавати се [...] метафорама о музици је за мене једини могући начин говора [...]. Манифест *Петао и Арлекин* је излазио из музичких кругова [...]. Особе које нису увиделе нужност овог дела [...] и веровале да је продукт мислиоца, сматрале су га наивним. С друге стране, музички образовани људи су ми замерали што што нисам говорио њиховим језиком. Било ми је лако да их запрепасти.“¹² (превела М.Ђ.) Кокто је оценио свој манифест боље него што би то било ко

⁷ Catherine Miller, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six, Rencontres poético-musicales autour des Mélodies et des Chansons*, (Hayen: Mardaga, 2003), 155.

⁸ Први чланак објављен је 28. новембра 1914. године.

⁹ Сам наслов манифеста би могао да се преведе и на следећи начин: *Петао и Арлекин – Белешке око музике*. Употребивши термин око музике, Кокто се „заштитио“ од критике.

¹⁰ „Спасимо благо Француске. Не наносите штету архитектури због журбе и грешака; пазите да не мешате добро са лошим семеном. Већ се стварају конфузије. Стављамо у исти џак цак лошу робу из Минхена и уметничка дела са чистом француском традицијом...“ (превела М.Ђ., „Sauvegardons le trésor de la France. Qu'on n'abîme pas par hâte et par erreur toute une lente architecture; qu'on prenne garde de ne pas jeter le bon grain avec le mauvais grain. Déjà, des confusions se dessinent. On pousse dans le même sac la pacotille de Munich et des chefs-d'œuvre de pure tradition française...“)

Catherine, Miller, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire...*, нав. дело, 156.

¹¹ Ана Котевска написала је у уводној речи рубрике „Преводи“ у *Новом Звуку* број 1, да је рубрика настала како би попунила знакове поред пута. Она започиње једним од „најзначајнијих манифеста двадесетог века“, Коктоовим манифестом *Петао и Арлекин*.

¹² „[...] parler [...] par métaphores de la musique, c'est pour moi le seul langage possible [...]. Le Coq et l'Arlequin tournait loin du centre musical [...]. Les personnes qui ne virent pas l'urgence de cet ouvrage [...] et le crurent une

други учинио, оправдавајући уз то и употребљен стил: „Откад говорим музици, избегавам све оно што ме се не тиче. Прескачем детаље. Сам себе лишавам нијанси и педала [...]. Шта ћете, немам ни тренутак времена за губљење. Морам бити брз, рашчистити пут, да бих обавио велики посао.“¹³ (превела М.Ђ.)

Поставља се питање од чега Кокто жели да „рашчисти пут“ (новој) француској музици, и шта је она за њега? У овом раду ћу, тако, настојати да одговорим на питање кроз „језичко-музичку“ анализу студије *Петао и Арлекин*. Стога ћу се, најпре, бавити проблемом „нетрпељивости“ према „страним утицајима“. Затим ћу, груписањем ауторових препорука за теме и технике, приказати музику каквој он тежи - нову француску музику. (подвукла М.Ђ.)

Борба против –изама, случај Рихарда Вагнера (Richard Wagner), Клода Дебисија (Claude Debussy) и Игора Стравинског

„Вагнер, Стравински, чак и Дебиси, лепе су хоботнице.“ (Wagner, Stravinsky et même Debussy, sont de belles pieuvres.)

У својој књизи *Шесторка*, Евелин Ирар-Вилтар (Éveline Hurard-Viltard) је констатовала да је Кокто одабрао петла и арлекина зато што они за њега представљају два лица бога Јануса, једно окренуто ка будућности, друго ка прошлости, једно дневно, друго ноћно: „На сву срећу, Петао буди, он је весник дана, и зато је он уздигнут [...] на врх нове естетике.“¹⁴

Док је *Петао* за Коктоа имао читав низ позитивних значења, попут „буђења“ националне свести, односно симбола француског патриотизма, *Арлекин*¹⁵ је са својом маском и костимом разних боја метафорички представљао све што је супротно патриотском, „ноћног петла“ који се одрекао „чисте песме“ *Петла* и сад се „крије“.¹⁶ Исте карактеристике могу се применити, по мишљењу Џејн Фалчер (Jane Fulcher) и на музику, при чему би *Петао* означавао нову француску музику, прочишћену од страних утицаја, а *Арлекин* својеврсно „загађење француске културе од

oeuvre de penseur, le trouverent naïf. D'autre part, les techniciens de la musique me reprochaient de ne pas parler leur langue. Il m'eût été facile de les étonner.“ Jean Cocteau, Jacques Maritain, *Correspondance (1923—1953)* avec la *Lettre à Jacques Maritain* et la *Réponse à Jean Cocteau (1926)*, (Paris, Editions Gallimard, 1993), 293.

¹³ „Depuis que je parle musique, j'évite ce qui ne me regarde pas. Je saute les détails. Je me refuse nuances et pédales [...]. Que voulez-vous, je n'ai pas une minute à perdre. Je dois aller vite, déblayer, fournir un gros travail.“ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin, Notes autour de la musique 1918*, Préface de Georges Auric 1978, (Paris: Editions Stock, 1979), 126.

¹⁴ Éveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou le Matin d'un jour de fête*, (Paris : Klincksieck), 1987, 35.

¹⁵ Сама реч *arlequin* у француском језику значи и оброк који се састоји од различитих остатака других obroka.

¹⁶ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело, 41.

стране не-француских елемената“,¹⁷ као што је *разнобојна музика* германо-словенске провенијенције.¹⁸

Анти-германизација и случај Рихарда Вагнера

„У Лондону се даје Вагнер; у Паризу га потајно сажалевамо.“ (A Londres, on donne Wagner; à Paris, on regrette secrètement Wagner.)

Француска наспрам немачке културе била је својеврсна *idée fixe* Жана Коктоа која га је прогањала још од доба када је писао за часопис *Реч*. У чланку „Ism“, у истом часопису из 1915. године, он је писао да се нада да ће после рата „изми“ нестати,¹⁹ наводећи да је француска музика требало да се угледа на једноставност и класичне узор попут Рамоа (Jean Philippe Rameau, 1683—1764) а да је исту требало чувати од „-изама“, са посебним нагласком на (германски) романтизам.²⁰ Он је тврдио да је Француска, услед неопреза „испустила семење из својих џепова, које је Немачка потом покупила, однела у своју државу и засадила у своје тло из ког је израстао монструозни безмирисни цвет.“²¹ На самом почетку свог манифеста *Петмао и Арлекин*, Кокто велича најмлађег члана *Шесторке*, Жоржа Орика (фр. Georges Auric, 1899—1983), коме је и посвећен манифест, јер је, као и његов заробљени пријатељ Ролан Гарос (Roland Garros) „побегао“ од Немачке, иако на други, музички, начин. Писао је да у Француској млади музичар „одмах наилази на борбу, односно подстрек“,²² док се у Немачкој он „сусреће са ушима [...]. Што су те уши дуже, више слушају. [...] Усвајају га, школују. Он тоне.“²³ (превела М.Ђ.)

Кокто је у својим *Белешкама око музике* представио Вагнера (Richard Wagner, 1813—83) као типичног Немца из доба ратне пропаганде; он је досадан, а његова музика је предугог трајања: „Постоје дугачке композиције које су кратке. Вагнерово дело је дугачко дело које је дугачко.“²⁴ (превела М.Ђ.) Штавише, сматрао је да за „старог бога досада представља корисну дрогу којом омамљује своје одане следбенике.“²⁵ (превела М.Ђ.) Називао га је и врачом који хипнотише публику јер је она била спремна да прихвати „у потпуности бесмислен либрето

¹⁷ Jane Fulcher, *The Composer as Intellectual, Music and Ideology in France 1914–1940*, (New York: Oxford University Press, 2005), 163.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2009), 33.

²⁰ Исто, 37. Кокто је у истом чланку осудио и импресионизам.

²¹ Kenneth Silver, *Esprit de corps, The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, (Princeton University Press, 1989), 130.

²² „Chez nous un jeune musicien rencontre tout de suite la lutte, c'est-à-dire le stimulant.“

Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело, 55.

²³ „En Allemagne, il trouve des oreilles [...]. Plus elles sont longues, plus elles écoutent. On l'adopte, on l'académise. Il est coulé.“ Исто, 55-6.

²⁴ „Il y a des œuvres longues qui sont courtes. L'œuvre de Wagner est une œuvre longue qui est longue.“ Исто, 54.

²⁵ „L'ennui semble à ce vieux dieu une drogue utile pour obtenir l'hébétément des fidèles.“ Исто.

*Парсифала*²⁶ али је била шокирана „шармантно бесмисленим насловима и текстуалним ознакама Сатија.“²⁷ (превела М. Ђ.) *Случај Вагнер*²⁸ је представљао опасност када „неки глупан маше њиме пред вама. Постоје истине које можемо да изговоримо тек након што смо добили право да их изговоримо.“²⁹ Међутим, Кокто се није зауставио на критици Рихарда Вагнера, већ је оштро осуђивао и музичке ствараоце који су били под утицајем немачког композитора, као што је био Клод Дебиси.

Анти-импресионизам и случај Клода Дебисија

„Музика није увек гондола, јаз, напета струна. Она је, понекад, и столица.“ (La musique n'est pas toujours gondole, coursier, corde raide. Elle est aussi quelquefois chaise.)

Импресионизам је за Коктоа представљао „одраз Вагнера... последње назнаке невремена (олује)“³⁰ и самим тим није био пожељан у његовој представи (идеји) о француској музици. Поменути стил се „клонио јасног распореда, тишине“, а према аутору, „тишина није нужно празнина“.³¹ Штавише, он је сматрао да композитори „треба да користе тишину, а не отвор из кога истиче мрмљање“.³² Жан Кокто се залагао за јасну музику која се може чути: „Доста је било облака, таласа, акваријума, вила и мириса ноћи“, као и „лежаљки, венаца, гондола“.³³ Тежио је музици свакодневице, „овоземаљској музици“, „музичкој грађевини“ у којој би се „становало као у кући“.³⁴ Она је требало да буде изграђена по мери човека.

Дебиси (фр. Claude Debussy, 1862—1918) је компоновао импресионистичка дела па није могао да буде „узор“ већ „случај“. Он и Вагнер су, по мишљењу аутора, делили поједине „опасне особине“ попут тенденције да „обавију“ слушаоца у „вагнеријанску маглу“, односно „импресионистичко иње (смог, тумачење М. Ђ.)“.³⁵ Самим тим, оба уметника нису „поштовала“ француску културу, јер су се испречили прегледности и реализму, својствима која су уздизана током рата и у дискурсима о култури и уметности били уско везани за Француску. *Пелеас* је био

²⁶ „Le public est choqué par le charmant ridicule des titres et des notations de Satie, mais il respecte le formidable ridicule du livret de *Parsifal*.“ Исто, 56.

²⁷ Исто.

²⁸ Овде је Кокто реферирао на Ничеово дело (нем. Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900) *Случај Вагнер* у ком је немачки филозоф оптужио Вагнера да је он својеврсни „симптом“ болести која је захватила Европу: нихилизма. Међутим, Кокто није узео у обзир други део тог дела, *Рађање трагедије*, који је дијаметрално супротан првом, у ком је аутор величао Вагнера, могућност његове музике да оде даље од пуког аналитичког разумевања.

²⁹ Žan Kokto, „Petao i Arlekin—Zapisi o muzici“ (pripr. Ana Kotevska), *Novi Zvuk* 1, Beograd, 1992, 111.

³⁰ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело 78.

³¹ Žan Kokto, Petao i Arlekin..., нав. дело, 108.

³² Исто.

³³ Исто.

³⁴ Исто.

³⁵ „[...] le brouillard Debussy [...] la brume Wagner [...]“ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело, 79.

окарактерисан као „музика која се слуша са главом у рукама“, а таква музика била је сумњива; само су се Вагнерова дела тако слушала.³⁶ (превела М.Ђ.)

Кокто је отишао и корак даље сматрајући да је Дебиси „залутао (скренуо са пута, тумачење М. Ђ.) зато што је од немачке клопке упао у руску замку.“³⁷ (превела М.Ђ.) По речима Коктоа, он је најпре свирао на француском, али је онда употребио руски педал,³⁸ при чему се поново створила „ваздушаста атмосфера погодна за следе уши“.³⁹ (превела М.Ђ.)

Случај Игора Стравинског

„Постоји театралан мистицизам у Посвећењу. Није ли то музика која се слуша са главом у рукама?“ (Il y a du mysticisme théâtral dans Le Sacre. Ne serait-ce pas la musique qui s'écoute dans les mains?)

Жан Кокто је сматрао да је позориште „сваког могло корумпирати, па чак и једног Стравинског.“⁴⁰ (превела М.Ђ.) Дивио се *Посвећењу* *пролећа*, сматрајући га ремек делом. Међутим, он и у њему спознаје „хипнозу каква постоји још само у Бајројту.“⁴¹ Иако је Вагнер „желео позориште“, а Стравински „само сплетом околности завршио у тој области уметности“, Кокто је тврдио да и један и други композитор утичу на наше нерве: „Док је Вагнер слушаоце одвлачио у сумрак, Стравински их је умерено ударао по глави и у срце.“⁴² (превела М.Ђ.) За њега су они представљали хоботнице од којих се морало бежати како нас не би прогутале: „Ако нас је Вагнер дуго кувао, Стравински нам не оставља довољно времена ни да кажемо ‘уф’“.⁴³ (превела М.Ђ.)

Међутим, чак и онда када је говорио о „руској замци“ или „руском утицају“, он није презирао руску музику: „Руска музика је прекрасна зато што је руска музика.“⁴⁴ С друге стране, „француска руска музика“ или „француска немачка музика“ су нужно биле лажне иако је инспирација потицала од једног Мусоргског (рус. Модџст Петровић Мусоргский, 1839—1881), Стравинског, Вагнера, Шенберга (нем. Arnold Schönberg, 1874—1951). Жан Кокто је захтевао француску музику Француске.⁴⁵ (превела М.Ђ.)

³⁶ „Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains.“ Исто.

³⁷ „Debussy a dévié, parce que de l'embûche allemande, il est tombé dans le piègerusse.“ Исто, 57.

³⁸ „[...] la pédale russe [...]“ Исто, 79.

³⁹ „[...] crée une sorte de climat flou, propice aux oreilles myopes.“ Исто, 57.

⁴⁰ „Le théâtre corrompt tout et même un Stravinsky.“ Исто, 79.

⁴¹ „[...] hypnotisme de Bayreuth.“ Исто, 80.

⁴² „[...] plonge pas dans la pénombre, Stravinsky nous cogne en mesure sur la tête et dans le coeur.“ Исто.

⁴³ „Wagner nous cuisine à la longue ; Stravinsky ne nous laisse pas le temps de dire ‘ouf’.“ Исто.

⁴⁴ „La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. [...] La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, memesielles'inspire d'un Moussorgsky, d'un Stravinsky, d'un Wagner, d'un Schoenberg. Je demande une musique française de France.“ Исто, 58.

⁴⁵ Исто.

Нова француска музика: нови принципи компоновања, нове теме и оквири, и Ерик Сати као узор

Роџер Николс (Roger Nichols) је у својој књизи *Године Арлекина, Музика у Паризу 1917–1929* констатовао да је Кокто, одбацивши Вагнера и Дебисијеве руске педалне тонове, промовисао Сатијев (фр. Erik Satie, 1866—1925) „мали класични пут“ као стазу која је водила ка будућности, односно стазу која је француској музици омогућила да поново буде француска.⁴⁶ Уметник је тежио једноставној и јасној музици каква је била Сатијева, савременим темама и оквирима, па самим тим и новој публици која је то могла да схвати.

Однос између публике и уметника као „предуслов“ за промоцију нове француске музике „Негуј оно што публика не прихвата. То си ти сам“ (Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi.)

Кокто је посветио велику пажњу узајамној зависности уметника и публике, нарочито композитора и његове публике, јер је публику окривио за све што се дешавало у тадашњој француској музици. Он је оштро критиковао негативни став публике која је навикла на једну врсту музике, и наизглед није била наклоњена било каквим новинама: „Публика је била спремна да прихвати 'нову игру' под условом да се она не мења пошто су једном прихваћена правила. Мржња против стваралаца је у ствари мржња против оног ко мења правила игре.“⁴⁷ Штавише, он је извршио поделу публике на седам категорија слушаца:

Они који бране данашњицу служећи се оним од јуче и предвиђају оно сутра (један посто). Они који бране данашњицу рушећи оно од јуче и негирају оно сутра (четири посто). Они који негирају данашњицу да би бранили оно јуче, њихову данашњицу (десет посто). Они који сматрају да је данашњица заблуда и који заказују састанак у будућности (дванаест посто). Они који прихватају јуче да би доказали да ово данас излази из дозвољених граница (двадесет посто). Они који још нису схватили да је уметност континуитет и замишљају да се уметност зауставила јуче да би се поново наставила можда сутра (шездесет посто). Они који не признају ни прекјуче, ни јуче, ни данас (сто посто).⁴⁸

Самим тим, било је очигледно да публика, за Коктоа, није била спремна за нову француску музику коју је он промовисао у свом манифесту, али да ли су били спремни композитори?

⁴⁶ Roger Nichols, *The Harlequin Years, Music in Paris 1917-1929*, (Los Angeles: University of California Press), 2002, 216.

⁴⁷ Žan Kokto, *Petao i Arlekin...*, нав. дело, 111.

⁴⁸ Исто.

Нови принципи компоновања

„Слушати кожом је начин на који слушају срне. Више волим да слушам својим чулима.“ (Ecouter avec sa peau, c'est la façon des biches craintives; je préfère écouter de toutes mes oreilles.)

Кокто је сматрао да би француски композитори требало да се врате мелодији: „Мелодија је у музици та која представља линију.“⁴⁹ (превела М.Ђ.) С обзиром на то да је музика пратила развој других уметности попут сликарства, повратак цртежу је, према њему, значио и повратак мелодији. Уздизао је музику попут Сатијеве, у којој не постоји рад са тематским материјалима, сматрајући да је сукцесивно низање међусобно повезаних али дистинктних елемената представљало бољи избор. Расправљао је и о огољеном ритму који би био у служби музике по којој се хода, а не музике у којој се плива, нити музике на коју се игра.⁵⁰ (превела М.Ђ.)

У свом манифесту, аутор је такође говорио и о оркестру будућности „чије струне не подрхтавају. Раскошни орфеон од дрвета, бакра и топовске цеви.“⁵¹ Насупрот софистицираним идејама романтичара и импресиониста, и узевши за пример оркестрацију дела *Парада*, тежио је оркестру „без коса“.⁵² Он је желео да композитори, у овом конкретном делу Ерик Сати, донесу видне измене управо у области оркестрације употребивши „нове“ инструменте, попут топовских цеви које су представљале „футуристички“ одјек, сирене, машине за куцање, револвера, лутријског точка, и уведу „буку“ као такву у звук. Међутим, он није био у потпуности задовољан добијеним „музичким“ резултатом. Залагао се за употребу мањих оркестарских састава, састављених од солиста чије боје јасно можемо спознати. Сматрао је и да би било добро да неки композитор почне да пише за вергл, праву фабрику звукова, јер бисмо, уколико он то добро обави, чули „велико богатство звука које тај апарат обично расипа на баналне поводе.“⁵³

Нове теме и оквири

„Кафе-концерт је често непоткупљив, позориште је увек поткупљиво.“ (Le Café-concert est souvent pur; Le théâtre toujours corrompu.)

Боемски стил париског живота и његови ефекти и утицаји на уметност били су велики и могу се, пре свега, описати променама у темама уметности. Те промене састојале су се, по Коктоу, у

⁴⁹ „En musique la ligne c'est la mélodie.“

Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело, 59.

⁵⁰ „Ni la musique dans quoi on nage, ni la musique sur qui on danse : de la musique sur laquelle on marche.“ Исто, 60.

⁵¹ Žan Kokto, *Petao i Arlekin...*, нав. дело, 109.

⁵² Мисли се на оркестар „без педала“.

⁵³ Žan Kokto, *Petao i Arlekin...*, нав. дело, 109.

увођењу света забаве – нечег необичног, једноставног, свакодневног, доступног свакоме на један или други начин – у „повлашћени“, „изоловани“ свет високе уметности: „Варијете, циркус, црни амерички оркестар обогаћују уметника као што чини и сам живот. Ови призори [...] надражују као што то чине машине, животиње, пејсажи, као опасност.“⁵⁴

Нова француска музика је требало да буде повезана са свакодневицом, а било је пожељно и да се инспирише уличним песмама, цез концертима, вашаром и циркусом, кафе-концертима и мјузик холлом. У тим областима су се, по мишљењу Коктоа, чувале „одређене, на свој начин племените традиције“,⁵⁵ у којима је млади музичар могао без сумње да пронађе изгубљену нит.⁵⁶

Један француски композитор, Ерик Сати, је пронашао ту „нит“ и успео да промени ток музике, поставивши се као својеврсни узор следећим генерацијама ствараоца.

Ерик Сати као узор и „отац“ нове француске музике

„Сати не гледа често платна сликара и не чита песнике, али воли да буде тамо где врви од живота. Има инстинкт за добре гостионице. Користи се климом.“ (Satie regarde peu les peintres et ne lit pas les poètes, mais il aime à vivre où la vie grouille; il a l'instinct des bonnes auberges; il profite d'une température.)

Велика оригиналност Сатија, била је поука младим музичарима да се не одричу сопствене оригиналности. Вагнер, Стравински и Дебиси су за Коктоа представљали „лепе хоботнице“, чијих се пипака тешко могао ослободити онај ко би им се приближио. Сати, насупрот њима „показује чист пут по коме свако може слободно да остави своје отиске.“⁵⁷ (превела М.Ђ.) Једна од особина овог композитора коју је аутор манифеста истицао била је његова флексибилност у времену у ком је живео, односно могућност да се „трансформише.“⁵⁸ За разлику од „устоличене климе“ Дебисија, Сати је био спреман да *отвори нова тајна врата и открије нови свет*. Свако његово дело, иако везано за претходно, „осамостаљује се и живи сопственим животом.“⁵⁹ (превела М.Ђ.) Управо таква дела осликавају Коктоову замисао „запрепашћења“ или „изненађења“ коју је Дјагилев пробудио у њему 1909. године својим коментаром. Жан Кокто је сматрао да је француски композитор учио савременике „смелости“ тог времена: једноставности,⁶⁰ односно музици пре свега, што ухо навикнуто на замагљеност и треперење није могло да схвати.

⁵⁴ Исто, 108.

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ „[...] montre une route blanche où chacun marque librement ses empreintes.“

Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*..., нав. дело, 59.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ „Chaque oeuvre intimement liée à l'oeuvre précédente se détache pourtant d'elle et vit d'une vie propre.“ Исто.

⁶⁰ Исто, 61.

Закључак

Жан Кокто је, током прве две деценије XX века, размишљао о новом путу којим би француска култура требало да крене, сматрајући да би повратак на старо био штетан, и одлучио да своје идеје претвори у „реалност“, у тада уобичајеној форми манифеста. У раду смо се осврнули на „изме“, различите „стране“ утицаје које је Кокто осуђивао. Он је у *Забелешкама поводом музике* обзнанио које би биле основе праве, нове француске музике, и позвао на ред и једноставност, промовишући Сатија као „оца“ нове (једноставне) француске музике. Тежио је демистификацији музике, удаљивању од поткупљивог позоришта и приближавању непоткупљивим оквирима и жанровима популарне музике попут кафе-концерта, мјузик хола. Сматрао је да је потребно створити музику која је блиска свакодневици, музику као део исте. *Петао и Арлекин* је интердисциплинарно дело и било би узалудно покушати да га сведемо на пуку књижевну или пуку музичку естетику. Године 1918. „било је потребно реаговати брзо, викати јако [...]. *Петак и Арлекин* је било љубавно дело, које је настало од умора мојих ушију.“⁶¹ (превела М.Ђ.) Испод афоризама, метафора, крила се једноставна истина, а повремени недостатак прецизности, као и преувеличавања, су је само додатно откривали. Ипак, Коктоов текст није могао да се сматра манифестом „Шесторке“, већ његовим личним манифестом који је настао у сарадњи са младим француским композиторима. Док су Жорж Орик и Франсис Пуланк (fr. Francis Poulenc, 1899—1963) применили у својим композицијама поједине принципе изнесене у *Петлу и Арлекину*, узевши за узора Ерика Сатија, други, попут Артура Хонегера, следили су сопствене принципе. Без обзира на то, његов утицај у међуратној, па и послератној култури Француске је толики да су његови написи о музици незаобилазни материјал за сваку врсту контекстуализације различитих музичких пракси у Француској тог времена.

⁶¹ „[...] il fallait agir vite, crier fort [...]. *Le Coq et l'Arlequin était un livre d'amour. Il naissait de la fatigue de mes oreilles.*“ Jean Cocteau, Jacques Maritain, *Correspondance (1923-1953)* avec la *Lettre à Jacques Maritain* et la *Réponse à Jean Cocteau* (1926), (Paris: Editions Gallimard, 1993), 294.

Литература

- Cocteau, Jean, Jacques Maritain, *Correspondance (1923-1953) avec la Lettre à Jacques Maritain et la Réponse à Jean Cocteau (1926)*, (Paris, Editions Gallimard, 1993).
- Cocteau, Jean, *Le Coq et l'Arlequin, Notes autour de la musique 1918*, Préface de Georges Auric 1978, (Paris: Editions Stock, 1979).
- Fulcher, Jane, *The Composer as Intellectual, Music and Ideology in France 1914-1940*, (New York: Oxford University Press, 2005).
- Hurard-Viltard, Éveline, *Le Groupe des Six ou le Matin d'un jour de fête*, (Paris, Klincksieck, 1987).
- Kokto, Žan, Petao i Arlekin – Zapisi o muzici (pripr. Ana Kotevska), *Novi Zvuk* 1, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1992).
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2009).
- Miller, Catherine, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six, Rencontres poético-musicales autour des Mélodies et des Chansons*, (Hayen: Mardaga, 2003).
- Nichols, Roger, *The Harlequin Years, Music in Paris 1917–1929*, (Los Angeles: University of California Press, 2002).
- Pasler, Jann, New Music as Confrontation: The Musical Sources of Jean Cocteau's Identity, *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 3, (Oxford: Oxford University Press, 1991).
- Silver, Kenneth, *Esprit de corps, The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, (Princeton, Princeton University Press, 1989).

THE WRITINGS OF JEAN COCTEAU ON (FRENCH) MUSIC

ABSTRACT: The main goal of this paper is to shed light on the under researched topic of the Jeanne Cocteau's perspective towards French music, about which he extensively wrote in his essays. While researching this topic, the author of the essay worked with the available Serbian translation of certain parts of the manifesto *Cock and Harlequin* from the *Novi Zvuk* no. 1, but also the materials in the original French language, such as *Prepiska (1923—53)* with *Pismom za Žaka Maritena u Odgovorom za Žana Koktoa* and this way gave her own contribution to the translated and also musicology literature dedicated to these actors of French twentieth century music. Based on these texts, Cocteau points out his support for the group of French composers known as *Les Six*, his animosity toward German music and the work of Richard Wagner and also towards his influence on French music (on the example of Claude Debussy). The author also points out her ideas about in which direction should modern French music continue to develop and his positioning of Erik Satie as a role-model of that music.

KEY WORDS: New French music, *Cock and Harlequin*, *Les Six*, German music, Paris, Diaghilev, Stravinsky, Debussy, Wagner, Erik Satie