

KOVÁCS Veronika
A zene mint szövegértelmezés
(Claude Debussy: *Trois poèmes de Mallarmé*)

Szlvaine, d'haleine première,
Si ta flûte a réussi
Ouïs toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy,
(Mallarmé: Exemplaire de Claude Debussy)¹

Jelen elemzésünk tárgya egy olyan dalciklus, amelyet Debussy Mallarmé-versek szövegére komponált. Ez a három dalból álló kompozíció több érdekes kérdést vet fel. Hogyan fordítható a természetes nyelv, illetve a lírai nyelv (pl. stílusalakzatok, költői képek) a zene sajátos kódjára? Hogyan tud a zene érzékeltetni egy-egy stílusréteget, vagy éppen egy a költemény által sugallt világgépet? Adhat-e a szöveghez illesztett zene egy markáns értelmezést magáról a költői műről?

Ezekre a kérdésekre keressük tehát a választ Debussy „Három Mallarmé-költemény” [ford. tőlem] című ciklusa kapcsán. Debussy három alkalommal zenésített meg Mallarmé-verseket. Elsőként 1884-ben az *Apparition* című verset, ezt követően 1892 és 1894 között az *Egy faun délutánja* alapján készült prelüdon dolgozott, végül 1913-ban megírta a *Trois poèmes de Mallarmé*. Ez utóbbit, már a költő halála után, Mallarmé verseinek első teljes kiadása megjelenésének alkalmából szerezte. Háromat választott ki a költemények közül, amelyeket egy csokorba fűzött: a *Soupir* (Sóhaj), a *Placet futile* (Hívságos kérelem) és az *Éventail* (Legyező). Itt kell említést tennünk arról, hogy Mallarmé több verset is írt *Éventail* címmel. Azt, amelyet Debussy kiválasztott, *Autre éventail* (de Mademisselle Mallarmé)² név alatt találhatjuk meg a kötetekben. Ez a három darab Mallarmé intenciója szerint nem tartozik össze, a *Soupir* 1864-es, a *Placet futile* 1862-es, míg az *Éventail* 1884-ben született. Felmerül tehát a kérdés, hogy milyen megfontolásból fűzi egybe Debussy éppen ezeket a verseket. Elemzésünk egyik célkitűzése lesz a dalok zenei világa közötti párhuzamok feltárása, amelyek révén megismerhetjük a Debussy Mallarmé-olvasatában létező szövegközi összefüggéseket. Ehhez meg kell vizsgálnunk egyenként magukat a verseket, majd a hozzájuk illesztett zenei egységeket.

Elsőként a *Soupir*ről kell beszélnünk. Ezen belül szót kell ejtenünk a mű verstani jellegzetességeiről, a cím lehetséges értelmezéséről, valamint a lírai beszélőhöz és a versben megjelenő nőalakhoz kapcsolódó fontosabb képekről, majd pedig látni fogjuk, hogyan tükröződnek mindezek a zenében. A *Soupir* páros alexandrinban íródott, vagyis Mallarmé a francia költészet egyik tradicionális strófaszervezetét alkalmazza. Ezzel szemben viszont, a rímekben megbontja a hagyományos verstani formát. A vers negyedik sora egyértelműen hármassóztású (1+7+4), ami igen ritkán fordul elő. Emellett az utolsó sorban a *soleil* [nap] és a *jaune* [sárga] szavakra egyaránt hangsúly esik, anélkül, hogy a kettő közül bármelyik ki lenne emelve (középső cezúra – 6+1+5).³ Az utolsó versszak ez a sajátossága a zenében is érvényesül, a *soleil jaune* [sárga nap] szókapcsolat alatt a dallam egy kupolaszerű vonalat ír le (28. ütem); a *-leil* és *jau-* szótagokhoz tartozó hangok egy tiszta kvarttal feljebb helyezkednek el, mint a *so-* és a *-ne* szótagok hangjai.

A verstani sajátosságok mellett érdekes lehet még megvizsgálni, vajon a költemény egy vagy két mondatból áll-e. Az ötödik sor végén egy felkiáltójelet találunk, ami normális esetben mondatvéget jelöl. Ebben az esetben viszont a hatodik sor első szavai megismétlik az előző sor végén elhangzottakat (*vers l'Azur* – [az Azúr felé]⁴). Vagyis a grammatikai értelemben vett új mondat felveszi az előző mondat fonálát, s ezáltal

egyfajta folytonosság jön létre. Ugyanezt biztosítja az ötödik és hatodik sorvégi páros rím. A folyamatosságot a zene is megtartja: bár az énekszólamban természetesen muszáj kisebb szünetet tartani, már csak a levegővétel biztosítása miatt is, de a zongorakíséret egy pillanatra sem hallgat el ezen a helyen. Mondhatjuk tehát, egyúttal a címnek is adva egyfajta értelmezést, hogy a vers egyetlen nagy kötői és zenei „sóhaj”. Ezt az állítást a zenében még egy mozzanat támasztja alá. Debussy talál egy zenei motívumot a *sóhaj*-ra (5. és 30. ütem), amely mintegy keretbe foglalja a dalt, ezzel is kiemelve annak egységét.

De ki az alanya ennek a sóhajnak, kihez tartozik a sóhaj képe? A *Soupir* lírai szituációjában a beszélő egy nőalakhoz intézi szavait, akit a *calme soeur* [halk nővér] szerkezet jelöl. Figyelemre méltó eredményre vezet a szövegben megjelenített két alakhoz kapcsolódó képek, vagy képzetek vizsgálata. Az első *vers l'Azur*-ig a beszélő oldalán megjelenik a *monte* [emelkedik] mint cselekvés, a *fidèle* [hű, hűséges] mint jelző, valamint a *mon âme* [lelkem] a *blanc jet d'eau soupirant* [sóhajtó fehér szökőkút] képéhez hasonlítva. Az emelkedés egy mozdulatsort implikál, a hűség pedig ennek a mozdulatsornak az állandóságát hivatott érzékeltetni. Ezt a kettőt fogja össze a szökőkút képe, hiszen annak vízszugara örökösen nyújtózik az ég, az *Azúr* felé, de újra és újra visszazúdul a medencébe. A lírai szubjektum saját lelkét a szökőkút vizével, a kedvest pedig az éggel azonosítja, tehát a szökőkút-hasonlat magában foglalja a kedves elérésének örök vágyát, és a vágy beteljesíthetetlen voltát. Mindezt Debussy értően kifejezésre juttatja a zenei nyelvben is. A szökőkút képét egy emelkedő-ereszkedő-emelkedő dallamvonallal (16–17. ütem) követi az énekszólamban. Megjegyzendő ezen túl, hogy a *monte* [száll] kifejezéshez ereszkező motívum társul (12. ütem). Sőt hozzá kell még tennünk, hogy a beszélő élettere a szökőkúttal való azonosulása miatt a *jardin mélancolique* [méla kert] lesz, amely a melódia legmélyebb hangjait „foglalja el” (13. ütem). Vagyis a lírai szubjektum a lehető legmélyebb pontra kerül, ezzel is jobban eltávolodva az égi nőalaktól.

E „fátyolhölgyel” kapcsolatosan, mint említettük, a *calme soeur* képzete jelenik meg, valamint a *ton front* [homlokod] összekötve az *un automne jonché* [egy elmosódott ősz] képpel, ezen kívül az éghez hasonlított szeme: *le ciel errant de ton oeil angélique* [angyali szemed bolygó ege]. A szem és a homlok említése a nő leírására, vagyis közelít hozzá. A többi kép viszont homályossá teszi, elbizonytalanítja a női alakot. Például a merengő ősz és a „bolygó ég” a bizonytalanságát emeli ki. Az „angyali” jelzőben a közelítés és távolítás egyaránt bennfoglaltatik, mivel az angyalok az ég lakói, vagyis transzcendens lények, de emellett ők azok, akik metafizikus létezőkként is kapcsolatot teremtenek az emberi világgal. Ebben a jelzőben tehát „egyesül” a nőalak kettős minősége. A felsorolt szöveghelyek a Debussy-féle énekszólám legmagasabb pontjai. Az eltávolításra viszont egy másik izgalmas metódust is talál: azokon a helyeken, ahol a „fátyolhölgy” szinte megfoghatóvá válna, vagyis a homlok és a szem említésekor, a zongorakíséret elhallgat (7–8., 11–12. ütem). Ezáltal Debussy a lírai szubjektum zenei univerzumán kívülre helyezi az elérhetetlen kedvest. Emellett megjegyzendő, hogy míg a beszélő folyamatosan aktív, mozgásban van (ezt az aktivitást már maga a beszéd-situáció is jelzi), addig a nő passzivitásba burkolódik. A zongorakíséret hiánya ennek a passzivitásnak a zenei metaforája is lehet.

A második *vers l'Azur*t követően az elidegenítés kizárólagossá válik. A hasonlatokat metaforák váltják fel, amelyek tovább fokozzák a költemény homályát. Az *Azúr* a továbbiakban is a nőt szimbolizálja, aki ismét a passzivitás igéivel van felruházva: *mírer* [tükrözni], *laisser* [hagyni]. A *grands bassins* [nagy medencék] és a víz között színekdochikus kapcsolat van, vagyis a kettő azonosítható. A szökőkút-hasonlat szerint pedig, a víz a lírai beszélő lelkét jelképezi, vagyis egy színekdochén és egy metaforán keresztül a „nagy medencék”-től a lírai szubjektumig jutunk. A *langueur infinie aux*

grands bassins [örök vágyakozás a nagy medencékben⁵] pedig az elérhetetlen hölgy megközelítésének folytonos vágyával identikus.

Az utolsó három sorban az *eau morte* [holt hab] az utolsó kép, amit a víz metaforáját követvén azonosítani tudunk. A lélek tehát holt, de a test élő marad, s a mozgása tovább folytatódik. Ezen utolsó sorokban azonban nem lehet szilárdan kijelenteni az előbbi logikus következtetést, amely az előző sorok képzetein alapszik, hiszen a szöveg mintegy feloldja a két megjelenített alakot a záró természeti motívumokban.

Közelítsük meg ezt az utolsó szakaszt a zene oldaláról. A énekszólam vonalában az *attendri d'Octobre* [sápadt október] és a *langueur infinie* tartozik össze (18–19. és 21. ütem). Az október, vagyis az ősz archetipikus szimbóluma a halálnak, amely ellentétben van az állandósággal, hiszen éppen az élet végességének beteljesülése. Emellett viszont azonosulhat is a végtelenséggel, mivel a halál örök. Ezt a paradoxont Debussy az előjegyzések módosításával érzékelteti, amelyek disszonánssá teszik a két szöveghely együtthangzását. Ezen túl, az *eau morte* (23. ütem) a *jardin mélancolique*-hoz hasonlóan a dallamvonal legalsó regiszterében helyezkedik el. Végül pedig érdemes megfigyelni, hogy az utolsó sor zongorakíséretében egyfajta gyorsulást, szaporodást érzékelhetünk, amely a sóhaj zenei motívumába torkollik. Ez a szaporodás a víz lezúdulásának ritmusához hasonlít leginkább. Ezek szerint tehát a mű nem egyszerűen egy zenei sóhaj, hanem végigköveti a szökőkút mozdulatsorának egy teljes ciklusát. Ez a ciklus pedig a víz emelkedésével kezdődik, amely egy pillanatig fennmarad, majd lezúdul, hogy aztán egy újabb vízszög emelkedjen fel. A zene tehát tökéletesen kifejezi, mondhatni explicitté teszi azt a folytonos mozdulatsort, amelyet a szöveg csupán sugall.

H. Halbreich tisztán atonálisnak [*purement atonale*], disszonánsnak nevezi a *Soupirt*. Debussy pontosan érzi azt, hogy maga a vers világgépe követeli meg ezt a disszonanciát. Miben is áll tehát ez a világgép? Az elérhetetlen megközelítésének vágya megtöri a személyiséget és abszurdá teszi a létezését. Ezt a fajta létezést, amely jóllehet folyamatosan mozgásban van, a lélek halálának képzete árnyékolja be. Egy efféle sugallt létértelmezést nem követhet tökéletes konszonzancia.

A *Placet futile* egy átszellemült enyhülést hoz, írja Halbreich⁶. Lássuk tehát, hogyan alakul a *Placet futile*-ből komponált dal zenei megformáltsága. Ennek kapcsán beszélni fogunk ismét a verstani jellegzetességekről, majd megvizsgáljuk, hogyan idézi fel mind a szöveg, mind pedig a zene a rokokó poétikáját.

Mallarmé már a címadásban utal a verstani formára, kiemelve annak szabálytalanságát. A vers tizennégy tizenkét, vagy tizenhárom szótagú sorból áll, pontosan ahogyan a ronsardi szonett. De a rím ebben az esetben is különbözik, csakúgy, mint a *Soupirt*-ban. Az abba képlet helyett itt abab-t találunk a négysorosokban. Vagyis ebben az esetben is egy hagyományhoz köti magát, amelyet aztán átértelmez.

A lírai szituáció is hasonló a *Soupirt*-ban megfigyeltékhez. Ebben az esetben a beszélő egy „abbé”, aki az imádott hölgyhöz intézi szavait. Beszédstílusa kifejezetten fennkölt, ami például az inverziókban mutatkozik meg. („*a jalouser ... j'use mes feux*” [irigyelni ... pazarlom a tüzem⁷]). Az inverzió, vagyis az általános szórend megbontása, az antik szövegek egyik jellegzetessége (pl. Vergilius), amelyek a legfennköltebb stílus megtestesítői. Ezzel a patetikus beszédmóddal szemben állnak a felsorakoztatott képek (pl. *bojtos öleb*), s ez az ellentét ironikussá teszi a szöveget. Melyek hát a legjelentősebb képek? Egy hosszú tagadó mondatban⁸ az „abbé” felsorakoztatja a *Princesse* (hercegnő) miliójához tartozó tárgyakat. Ezek a tárgyak, a sèvres-i porcelán, az öleb, a pasztilla, a rúzs, az édesded játékok, és a fodrászok mind-mind a rokokót idézik. A fodrász például különösen beszédes, hiszen a barokk kor után, amikor még a férfiak viseletéhez tartozott a paróka, a rokokóban a hölgyek öltözékének elengedhetetlen kellékévé vált.

A harmadik strófában feltűnő juhnyáj a nő „málna illatú kacajainak” metaforája. Ez a bárányokat, Ámort és a furulyázó pástort megjelenítő „festmény” a bukolikus költészet lényegi elemeit sűríti magába, a pástorlira pedig a rokokó poétikájának egyik legkedveltebb hagyománya volt. A mű nemcsak ezt a tradíciót idézi fel, hanem a rokokó játékosra való hajlamát is. Az olvasó kezdettől fogva pontosan tudja, hogy egy kérelemről van szó, hiszen ezt a cím is mutatja. Ezt követően, már a harmadik strófa elején elhangzik a kérelem egyik fele: *nommez-nous*, vagyis „engedje”. Ez a mondattöredék még két alkalommal elhangzik, és csak a vers utolsó sorában teljesedik ki egy egész kéréssel: *nommez-nous berger de vos sourires* [engedje, hadd legyek mosolya pástora]. Ugyanitt megismétlődik az első sorban már elhangzott *Princesse* megszólítás. Ezek alapján állíthatnánk, hogy a költemény nem más, mint egy hosszú retardációs szakasz, egy játék, amely csattanóval végződik.

A rokokó poétikájának megidézésével tehát ez a szöveg könnyedebb stílusú, s bensőségesebb viszonyt sugall a beszélő és a hölgy között, mint a *Soupir*. Ugyanúgy, ahogy a rokokó vilásképe a barokk után, maga a szöveg is elveszíti metafizikus tartalmát. Jó példa erre, hogy míg a *Soupir* esetében a nóalok az éggel azonosult, addig itt anyagiasul, a képe megtelik bujasággal. Hiszen egyrészt megjelennek a versben az őt körülvevő, megfogható tárgyak. Másrészt kacajai, a bárányok, amelyek „szenvédélyt legelnek és bégetésük mámor”, elérhető közelségbe kerülnek.

Debussy felismeri a költeményben rejlő lehetőségeket, és precíz rokokó-reminiscenciájával erős választ ad a finoman és árnyaltan megformált költői műre. Egy menüettet komponál a szövegre. A menüett pedig a 18. század végének igen kedvelt udvari tánca, amelyet párban jártak, apró léptekkel és szertartásos, de könnyed gesztusokkal. Az apró lépéseket idézik az énekszólamb rövid, nyolcad, illetve tizenhatod hangjai, a könnyed előadásmódot pedig szerzői instrukció írja elő (*à l'aise* [könnyedén]). A kíséretben is feltűnően sok a staccato. Így a zene egyszerre fejezi ki a *Placet futile* oldottságát a *Soupir*hez képest, ezzel együtt az abbé beszédmódjának ceremónikus jellegét, valamint azokat a picli lépéseket, amelyekkel az olvasó egyre közelebb kerül a nóalok világához (a felsorakoztatott tárgyak által). A retardáció is szerepet kap a zenében: az énekszólamban egy hosszú, egész ütemnyi szünet van a második *Princesse* előtt. De a késleltetés szándéka a szerzői utasításból is kiderül ezen a helyen: *au mouvement un peu retardé* [kissé késleltetve]. Végül pedig, érvényesül a zenében a rokokó hajlama az aszimmetrikus szerkesztésre. A dal egyes részei nem a strófák szerint különülnek el. Három egységet választhatunk el: az első a nyitó strófa szövegére épül, ezt egy hosszabb szakasz követi a második *Princesse*-megszólításig, az utolsó pedig maga a kérelem. Ha vetünk egy pillantást a kottára, rögtön nyilvánvaló lesz a szimmetria hiánya a dalkompozícióban.

A fentiekből látszik, hogy Debussynek ebben az esetben is sikerül hozzáigazítania a zenét a szöveg igényeihez, sőt összefüggést is talál a két vers között⁹.

Ahhoz azonban, hogy azt a teljes összefüggésrendszert, amelyet Debussy a három vers között lát, mi is fel tudjuk térképezni, meg kell még vizsgálnunk az *Éventailt*. Ennek a versnek a legfőbb tárgya, a legyező, már a *Placet futile*ben megjelenik (*Amour ailé d'un éventail* [legyezőszárnyú Ámor]¹⁰). Debussy szemében ez a szöveghely már előreutal az utolsó dalra. A költemény felütése ismét egy megszólítás (*o, rêveuse* [merengő], csakhogy itt maga a legyező a lírai beszélő. Ez azért érdekes, mert így az *Éventailt* értelmezhetjük az előző két mű összegzéséként. Egyrészt itt is érezzük a beteljesülés hiányát mint a lírai szubjektum meghatározó léttapasztalatát:

„*A tér mint nagy csók*’, de – hangsúlyozni kell – magányos csók, partner, sőt irány nélkül, és örülten attól, hogy ennek a beteljesületlenségnek van szentelve, örülten attól, hogy *senkinek se* születik (csupán megszületik, anélkül, hogy befejeződne).”¹¹

Másrészt megmarad, sőt tovább fokozódik az a fizikai közelség, amelyet már a *Placet futile*ben megfigyeltünk. Vagyis e kettőt összegezve a legyező és a nő kapcsolata paradoxonszerű: a fizikai érintkezés mértéke itt a legnagyobb, mégis beteljesületlen marad a vágy.

Már a legyező is hordoz magában egy erős feszültséget. A szöveg ugyanis újra és újra egy szárnyhoz hasonlítja, ami pedig általában a szabadság szimbólumaként funkcionál. De ez a „fehér szárny” (*vol blanc*) maga kéri, hogy őrizze. A szabadság szimbólumának csupán az biztosíthatja a harmóniáját, ha raboskodhat. A költemény a bezáródott legyező képével végződik, amely egy jogarhoz hasonlít. Ez adhat egyfajta feloldást az előbb bemutatott ellentétre. Hiszen a jogar a hatalom archetipikus képe, a hatalmat pedig ebben az esetben a női kéz, maga a nőalak testesíti meg. Így a legyező ebben az utolsó képben szinte egyesül a nőalakkal. A feszültség feloldása egy másik helyen is megfigyelhető, ha a művet összeolvassuk a *Placet futile*vel. „Eltemetett kacaja / lesurranva száz szögletéből / a kis ráncba” (*un rire enseveli / se couler du coin de ta bouche / au fond de l'unanime pli*). Ha jól értjük, akkor a „kis ránc”, vagyis a bezáródott legyező, a hölgy kacajának örvévé válik. Rávetítve ezt a *Placet futile*re, az ott elhangzott kérelem beteljesülni látszik. De minthogy a legyező nem személy, hanem egy megszemélyesített tárgy, ezért az ő esetében ezt nem nevezhetjük beteljesülésnek. A legyező és a nő kapcsolata teljes mértékben abszurd, hiszen két különböző világhoz tartoznak, amelyek között nincsen átjárás. Abszurd akkor, ha a legyezőt (antropomorf) perspektívának tekintjük, melynek prefigurációja az abbé. Vagyis a *Soupir*hoz hasonlóan a végső tapasztalat itt is az abszurditás, az örökös hiábavaló vágyakozás.

Hogyan reagál mindezen Debussy? Csakúgy, mint a „sóhaj” esetében, a „legyező” számára is talál egy zenei motívumot (1., 12., 47. ütem), amely itt is a zongorakíséretben hangzik el. Ez a rövid futam azt a mozdulatsort imitálja, ahogyan a legyező kinyílik, vagy bezáródik. Először a dal elején halljuk, majd a végén, azon a szöveghelyen, ahol a legyező bezáródik. Ily módon a zene tökéletesen alátámasztja a szöveg képiségét.

Az *Éventail* is egy tisztán diszsonáns zenei világ, mint a *Soupir*. Emellett viszont a *Placet futile* könnyedségét folytatja¹², csakhogy itt a könnyedség túlhajtottá válik, s ezáltal nyugalmatlanságot sugároz (főként a *vertige* [szédület] szó körül – 25–26. ütem). Az *Éventail* nem ismer semmilyen enyhülést, vagy feloldozást és örökké fel van függesztve az ürességben¹³.

Vagyis Debussy felismer a három vers között bizonyos koincidenziákat. Ilyen egybeesés a *Soupir* és az *Éventail* abszurd léttapasztalata, ezen kívül a *Soupir* és a *Placet futile* eltérése is, amelyek egymás mellé helyezve a barokk és a rokokó világképek reprezentánsai lehetnek, valamint a *Placet futile* és az *Éventail* könnyedségének, képi világának az egybeesése. Ezek az összefüggések a zene nélkül is léteznek. Debussy érdeme abban áll, hogy megtalálja ezeket a találkozási pontokat és a zene által explicitté, láthatóvá teszi őket. Vagyis egyfajta értelmezést ad a három versről, de nem külön-külön, hanem egyben, összeolvassva őket. Az elemzésünk elején feltett kérdésre tehát az a válasz adható, hogy a zene valóban értelmező szerepbe léphet és adhat egy bizonyos olvasatot egy irodalmi alkotásról. Ez az olvasat azonban nem egy adekvát-értelmezés, hanem a zeneszerzőnek, ebben az esetben Debussynek, az egyéni olvasata az adott műről.

Soupir

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
- Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

Placet futile

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

Autre éventail (de Mademoiselle Mallerme)

O rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

Műfordítások:

Sóhaj

A homlokod felé, ó halk nővér, ahol
Egy ősz merengve, rőt foltokkal bujdosol,
És angyali szemed bolygó egére lelkem
Úgy száll, ahogy fehér szökőkút méla kertben
Sóhajt hűségesen a szűz Azúr felé!
A hűs Azúr felé, mely már októberé,
S mely lankadt bájjait nézve a nagy medencén,
Míg rőten haldokol a lomb a szélbe lengvén,
S a holt habon hideg barázdát szántva lenn,
Hosszú, sárga sugárt von végig a vizen.
(Szegzárdy-Csengery József fordítása)

Híváságos kérelem

Hercegnő! egy Hébé sorsára irigyen,
Mely e csészén dereng és megérinti szája:
Pazarlom a tűzem, s csak abbé a címem,
És aktom nem kerül sèvres-i porcelánra.

Mert nem vagyok bojtos ölebe, édesem,
Pirosítója, vagy nyugtató pasztillája...
Rám másként nem tekintsz, mint illedelmesen,
Te szőkeség, kinek ékszerész a fodrásza!

Engedje ... te, kinek hány málna-mosolya
Verődik nyájba, sok bűbajos barika,
Mind szenvedélyt legel és bégetése mámor,

Engedje ... ujjad közt legyező-szárnyú Amor
Lehessek, ajkamon zsongító fuvola,
Hercegnő, hadd legyek mosolya pásztora!

Más legyező (Mallarmé kisasszonyé)

Merengő, hogy előntsön engem
Úttalan gyönyör-áradat,
Tudd kényes-hazugul kezedben
Óvni, lengetni szárnyamat.

Alkonyi üdeség fuvalma
Száll hozzád ringásaiban
És rab lengése távol tartja
A látóhatárt finoman.

Szédület! rezeg-remeg íme
A tér mint nagy csók szüntelen
És örülten mert senkié se,
Fel nem szökell, el nem pihen.

A szilaj édent méred-é föl,
Zeng eltemetett kacaja
Lesurranva szád szögletéből
A kis ráncba, mely rokona!

Rózsás partok jogarpálcája
Arany estéken kél elő,
Hideg, fehér, csukott a szárnya,
Szemközt egy égő karkötő.
(Weöres Sándor fordításai)

Jegyzetek

1. „Sylvanus, első hangjait / sípod ha sikerrel kiküzd, / hallgasd csak azt a fényt, amit / majd bele fog fűjni Debussy.” (Mallarmé: A faun egy példányára, Somlyó György ford. In: Mallarmé és Valéry versei, Bp., Lyra mundi, 1990, 73.)
2. Weöres Sándor fordításában Más legyező (Mallarmé kisasszonyé) címmel jelent meg. A továbbiakban csak Éventail néven említjük majd.
3. P. Bénichou, Soupír. In: Uő.: Selon Mallarmé, Párizs, Gallimard, 1995, 101.
4. Szegzárdy-Csengery József ford. In: Im. (A továbbiakban csak akkor említjük, ha eltérünk tőle.)
5. Szó szerinti fordítás.
6. I. m., 643. – „Placet futile apporte une détente pleine d’esprit.”
7. Weöres Sándor ford. In: Im. (A továbbiakban csak akkor említjük, ha eltérünk tőle.)
8. Hangsúlyozza, hogy ő maga nem része a bemutatott közegnek, jóllehet szeretne részévé válni.
11. Ld. a két világgép összehasonlítása
12. Weöres Sándor ford.
13. P. Bénichou, Im., 301. („l’espace comme un grand baiser”, mais – chose remarquable –, baiser solitaire, sans partenaire ni même destination, et fou d’être voué à cette inachèvement, fou de nâitre (seulement nâitre sans s’accomplir) dans personne.”
14. A szerzői utasítás szerint az előadásmód: Scherzando, finoman és könnyedén.
15. H. Halbreich, Im., 643.

Irodalom

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Párizs, Gallimard, 1945.
MALLARMÉ ÉS VALÉRY versei, szerk. SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Budapest, Európa, 1990.
DEBUSSY, Claude, *Trois poèmes de Mallarmé*, Lipcse, Peters, 1972.
- BÉNICHOU, Paul, *Selon Mallarmé*, Párizs, Gallimard, 1995.
HALBREICH, Harrz – LOCKSPEISER, Edward, *Debussy*, Párizs, Fayard, 1990.