

2011 № 20 free

Tartalom

• Bevezető 3 32 Kuriózum •

TÁNC-TÖRTÉNETI RITKASÁGOK 3.

Hézső István HA NIZSINSZKIJ, AKKOR NIZSINSZKA IS...

• Családtörténet 4 36 Áthallások •

Gajdó Tamás MÁRKUS – PULSZKY – NIZSINSZKIJ
Művész-portrék családi keretben

Szakáts Kinga Gaspers RAJTAM A SOR

Mestyán Ádám EGY FAUN SZOBRA
RODIN ÉS NIZSINSZKIJ

• Portré 16 44 Átjáró •

Szúdy Eszter- Halász Tamás NIZSINSZKIJEK A SIVATAGBÓL
beszélgetés Tamara Nijinskyvel és Szakáts Kingával

Gerevich András NIZSINSZKIJ NAPLÓJÁBÓL
Vers Nizsinszkij naplójából kölcsönzött sorokra

47 Impresszum •

Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

Kedves Olvasó!

A Parallel jubileumi, 20. számát tartja a kezében, mely (megszokott rovat-szerkezetével) egyetlen, rabul ejtő, megkapó, legendás családörténetet igyekszik körüljárni. Témaválasztásunknak nem saját – különleges fontosságú témával megülni kívánt – ünnepünk szolgált elsősorban indokot. A Pulszky-Márkus-Szakáts-Nizsinszkij-család ünnepei-évfordulóí adják aktualitását, valamint egy, azokkal összefüggő látogatás, Tamara Nijinszkij és Szakáts Kinga Gaspersé, Vaclav Nizsinszkij kisebbik lányáé és unokájáé.

A legendás alakokban gazdag család tagjai 2010 novemberében érkeztek Budapestre, jövetelüknek két, méltón megünnepelt – ám fájón csekély nyilvánosságot kapott – születésnap szolgált apropóul: Márkus Emília százötvenediké és Tamara Nijinszkij kilencvenediké. Hosszú időt volt alkalmam-alkalmunk együtt tölteni velük. Beszélgetéseinkből terjedelmes interjú született, és ami a legfontosabb: barátság és bizalom, végül pedig: ez a lapszám, mely igyekszik a legsokoldalúbban bemutatni a családot.

Évfordulókról beszéltem, s folytatom is: jövő tavasszal lesz száz éve annak, hogy a valaha, a modern, nyugati civilizációra talán legnagyobb hatást gyakorolt táncgyűttes, Szergej Gyagilev Orosz Balettje (Les Ballets Russes), élén a kor legünnepeltebb, táncos zsenijével, Nizsinszkijjével, először Magyarországra érkezett (e lapszám elsődlegesen ezt szeretné felvezetni és tudatosítani). Itt, ekkor kezdődött el egy rendkívüli történet...

Cenner Mihály színháztörténész tizennyolc éve, csekély példányszámban megjelent, vékony füzet (Nizsinszkij Budapesten), egy előző és néhány tanulmány, újságcikk. Ennyi az írott – alapos kutatással fellelhető –, hazai nyoma annak, hogy az egyetemes táncörténet talán legnagyobb legendája, Vaclav Nizsinszkij élete, tragikus sorsa – házassága révén – milyen erős szálakkal kötődött Magyarországhoz. A mintegy hat és fél évnek, melyet „Isten bohóca” hazánkban (túlnyomórészt Budapesten) töltött, egyetlen márványtábla, hivatalos jelzet sem állít emléket.

A Gyagilev-együttes látogatása századik évfordulójának közeledtével úgy kívánunk emléket állítani, hogy egyben felvetjük: Nizsinszkijnek végre köztéri emlékhelyet kellene kapnia Budapesten.

Minden idők leghíresebb táncosának neve ma is tömegekre hat hívószóként: angolos átírásban, a legnagyobb, internetes keresőben mintegy másfélmillió találat közt böngészhetünk. Műveinek rekonstrukcióira, a Youtube-on százezrek kattintottak rá. Könyvtárat tölt meg a kizárólag személyével foglalkozó, személye ihlette irodalom – a Les Ballets Russes-ről szóló kiadványok száma pedig mára szinte követhetetlen. A hazai tánc-közvélemény – az elmúlt hetekben-hónapokban tartott, rögtönzött közvélemény-kutatásomból kiderült – szűk, szakmai elitjén kívül szinte semmit nem tud Nizsinszkij életének magyar vonatkozásairól. A széles, honi társadalomnak pedig fogalma sincs személyéről – s ezen már meg sem lepődünk.

A 20. Parallel, a maga eszközeivel, ezen a helyzeten próbál változtatni. Oldalain Gajdó Tamás, Hézső István és Mestyán Ádám írta esszéikkel, az említett, egy évszázadot összefoglalni kísérő interjúval, Nizsinszkij unokájának személyes hangú, e lapszámba írott vallomásával és Gerevich András elsőként itt és most publikált, a tánc törékeny óriása alakját megidéző versével találkozhatnak. Külön szeretném felhívni figyelmüket a lapban található kép- és dokumentum-anyagra, melynek számos darabja most kerül először a nyilvánosság elé, a Nijinszkij-Gaspers-család és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, s munkatársai jóvoltából.

A 20. Parallelt Bába Krisztina emlékének ajánljuk.

Halász Tamás

2011. május

Gajdó Tamás MÁRKUS – PULSZKY – NIZSINSZKI Művész-portrék családi keretben

A budapestiek a 19. század végétől hosszú sétákat tettek városukban. Az új épületekkel szegélyezett sétautakon láthatták, hogy munkájuk nyomán teljesen átalakult a főváros. A polgárok többségét az üzletek vakító gazdagsága és a szórakozóhelyek európai színvonalú műsora kápráztatta el – voltak azonban olyanok is, akik a művészetekért és a tudományért lelkesültek. Elismeréssel szóltak az egyéni teljesítményekről, s büszkéek voltak tehetséges honfitársaikra. Az államférfiak, a hősként küzdő katonák, a politikusok, a nemzet sorskérdéseivel foglalkozó írók és költők mellett csodálattal írtak a művészekről és a művészettel foglalkozó tudósokról is. Az emlékirat írók a műfaj hagyományaihoz hűen megrajzolták a pályatársak és a barátok portréit, de a publicisztikai írásokban is egyre több szó esett a kiváló alkotókról.

A 19. század végétől a kortársak Budapest legfőbb nevezetességei között emlegették Márkus Emília színésznőt. A kivételes asszony legtalálhatóbb bemutatása hűvösvölgyi szomszédjának, az írófejedelmként tisztelt Herczeg Ferencnek nevéhez fűződik: „Olyan dús, az arany szín legforróbb árnyalatában tündöklő, villamossággal telített haját, aminő Márkus Emmáé volt (őt mindenki Emmának nevezte!), nem láttam sem azelőtt, sem azóta. A művésznő több volt a szépnél: elképesztően és nyugtalanítóan érdekes volt. Nagy nő volt. Egész lényében, de különösen a ruganyos járásában, amelynek puhasága lappangó erőt sejtetett, volt valami, ami a trópusok nemes, nagy ragadozóira emlékeztette a kortársakat. A francia regényekben, amelyek akkoriban az irodalmi világpiacon, mint dömpingáruk uralkodtak, sok szó esett női démonokról, de a párizsi írók az ujjukból szopták a szőke csodákat, a valóságban csak egy volt: Márkus Emília!”¹

Márkus Emília első férje – Pulszky Károly, az Esterházy-képtár (a Szépművészeti Múzeum őséne) igazgatója – is szerepel a Herczeg-emlékiratban: „Fia volt Ferencnek, a szabadságharc egyetlen sikeres diplomatájának. A kicsi, szinte nőiesen finom Charlie korának egyik legnagyobb műértője, és mint ilyen, európai tekintély volt.”²

Marczali Henrik történész emlékiratában, mely először 1929-ben jelent meg, beszámolt arról, hogy a millennium ünnepére a kormány jelentékeny összeget bocsátott Pulszky rendelkezésére, külföldi képek és szobrok vásárlására. „Károly ebben el is járt – ki ismerte volna nála jobban az olasz művészet legrejtettebb kincseit, és mint utólag el kellett ismerni, igazi nagy értékekkel gazdagította gyűjteményünket.”³

A vásárlás közben azonban Pulszky nem fordított kellő gondot a pénzügyi fegyelemre, s végül nem tudott elszámolni a rábízott összeggel. Hajsza kezdődött ellene, s nem volt maradása Budapesten. Marczali Pulszky életének utolsó időszakát így összegezte: „Terve az volt, hogy Angliába megy, ott régi barátaitól ajánlóleveleket nyer, és Európán kívül kezd új életet; [...] Melbourne-be utazott, hol fejedelmi fénnel fogadták – de igazgatói álláshoz nem jutott. Onnan tovább ment Brisbane-ba, Queensland gyorsan fejlődő fővárosába, de későn érkezett. Maga ellen fordította a fegyvert (1899. június 6.). Meg kellett őt ölni, hogy aztán elismerjék értékét.”⁴

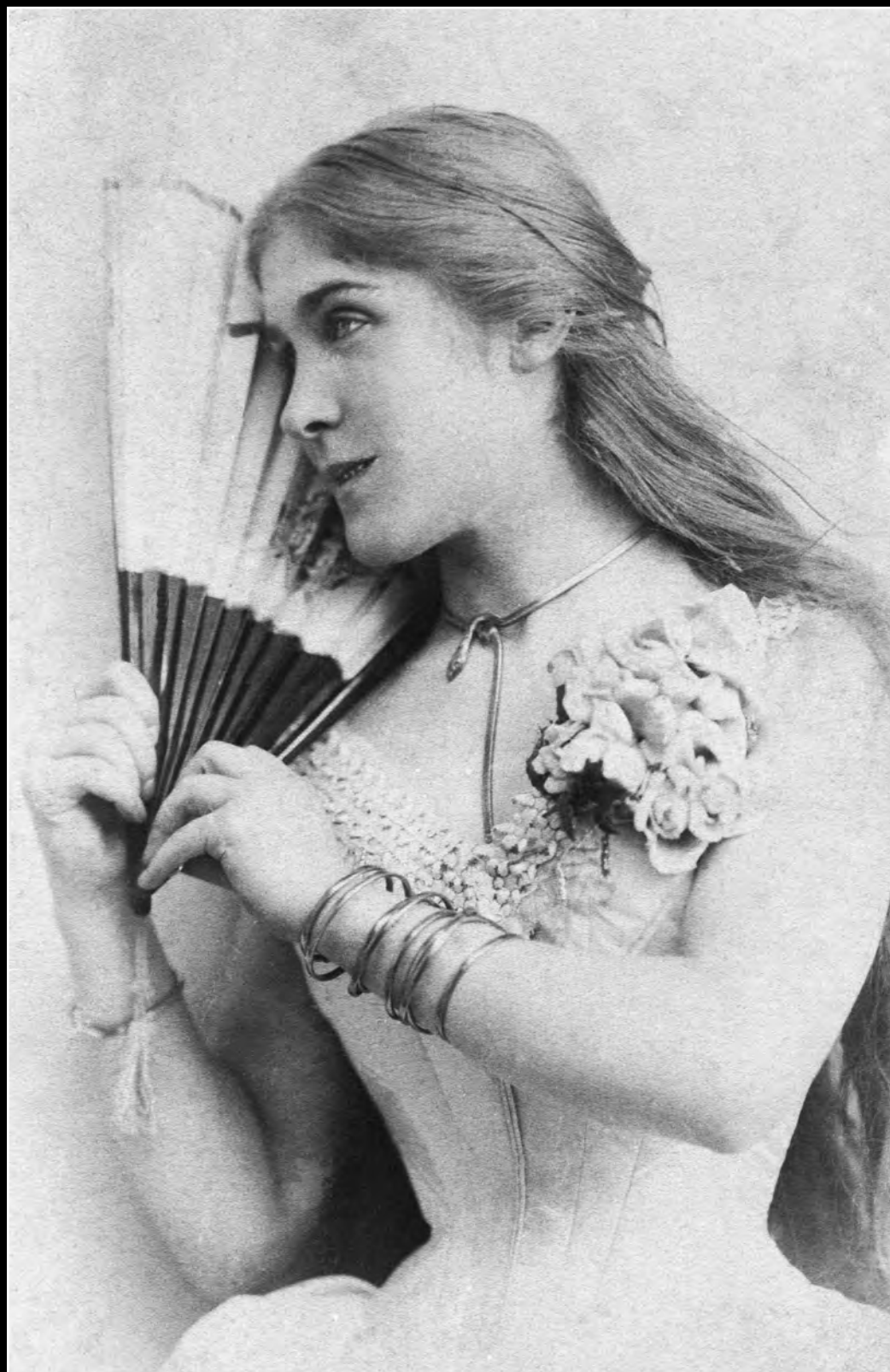
Márkus Emíliának és Pulszky Károlynak két kislánya született: Tessza és Romola. Az édesanya és a leányok viszonya nem volt felhőtlen, ezt Csathó Kálmán író, a Nemzeti Színház rendezője – úgy is mint

¹ Herczeg Ferenc emlékezései. A bevezetőt írta és a szöveget gondozta Németh G. Béla. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1985. 253–254.

² Herczeg Ferenc: i. m. 254.

³ Marczali Henrik: Emlékeim. Pulszky Károly tragédiája. Az utószót írta, az idegen szövegeket fordította Gunst Péter. Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2000. 210.

⁴ Marczali Henrik: i. m. 211–213. Az emlékirat egy másik helyén Marczali még egyszer megidézte Pulszky alakját. Ez is olvasható: „Most már szabad elmondanom, hogy lebeszéltem a Márkus Emmával való házasságról, noha a művésznőt minden tekintetben nagyra tartottam. De a színházat hiúság vásárlának néztem, és nem oly kiváló, hanem inkább háziasszonyt óhajtottam volna élettársául. Szívesen meghallgatott – de okos szó nem kell, mikor a szenvedély kerül felül.” Marczali Henrik: i. m. 279.



Márkus Emília Riverollesné szerepében. Ifj Alexandre Dumas: Francillon.
Nemzeti Színház, 1887. Strelisky felvétele



A Pulszky-lányok: Tessza és Romola, 1898. Strelisky felvétele

a művésznő szomszédja – *Ilyeneknek láttam őket* című könyvében így öröközte az utókorra: „Leányai különben elég hamar elszakadtak tőle; férjhez mentek, és már azt megelőzőleg is nagyrészt külföldön éltek. Tessza Schmedesnek, a dán nemzetiségű bécsi Wagner-énekesnek volt a felesége, Romola pedig Nizsinszkijnek, a híres, de korán letört zseniális orosz balett-táncosnak.

Távolból nagyon szerették édesanyjukat, de együtt élni nem tudtak vele. Ha néha úgy fordult, hogy rejtélyes okokból egyik vagy másik, egyedül vagy férjével együtt bekvártélyozta magát anyjához, csakhamar kitört köztük az egyenetlenkedés. [...] Elég, ha az egészre vonatkozólag idézem Márkusnak egy rá magára és önismeretére oly jellemző mondását: »Romolát nem lehet érteni!... Mert jó! Hiszen az apja, szegény Charlie csakugyan különös, fantasztá ember volt!... De ennek a leánynak van egy rendes, józan, polgári anyja!... Itt vagyok én!...«⁵

Pulszky Romola Nizsinszkijről szóló könyve 1935-ben a Nyugat kiadásában jelent meg magyarul. A kiadás előszavában Lengyel Menyhért felidézte az orosz balett budapesti vendégjátékát: „Nemcsak a koreográfia, a káprázatos díszletek, az újfajta zene s az egész, remekül egybehangolt produkció ejtette lázba a budapesti közönséget, hanem elsősorban a balett sztárjai – eddig soha nem hallott nevek – keltettek osztatlan bámulatot. Másnap az új táncosnők, táncosok neveitől volt hangos a város. De még e ragyogó csoportból, e tüneményes csillagképből is kiemelkedett Nizsinszkij.

A balett összes előadásain, – jól emlékszem rá, hiszen a földszintről figyelve a színpadot és a nézőteret, minden mozzanat megmaradt emlékemben, – a bal erkély második számú páholyában Márkus Emíliaék ültek. A mi nagy művésznőnk elragadtatással tapsolt az oroszoknak, – szünetek alatt vidám, előkelő társaság látogatta a páholyt, melynek háttérében egy egészen fiatal, nemes arcú, fehérbe öltözött, érdekesen sápadt leány húzódtott meg, aki csak akkor lépett elő, midőn a nézőtér elhomályosodott s a színpad felragyogott. De attól a pillanattól, a páholy támlájára könyökölve, le nem vette égő szeméit a színpadról. Pulszky Romola volt.”⁶

A szerelemből házasság lett, s két gyermekük született: Kyra és Tamara.

Pulszky Romola már említett könyvéről több kritika jelent meg a Nyugatban. Török Sophie elsősorban azt emelte ki, hogy a mű kivételes forrás, hiszen „Nizsinszkij páratlan tehetségét csak az emlékezet romlandó anyaga őrzi, nagy veszteség, hogy ezt a tüneményt legalább a film viszonylagos elevenése sohasem rögzítette le. Nizsinszkijné megmentett annyit a jövőnek, hogy e könyvben néhány leghíresebb tánckompozíció pontos menetét lejegyzí, de nemcsak egyszerűen témát, kosztümöt, technikát és mozdulatokat; visszaidézi magát az élményt, mely e jelenségből áradt, a költészet varázstudományát is igénybe tudja venni, hogy felvillanthassa az elszállt víziót, egy másik koreográfiai vázlat komplikált stílusával, s megjelenítő erejével valóban úgy hat, mint vérbeli költő munkája [...]”⁷

A Nyugatban Kassák Lajos is szemlélte Pulszky Romola könyvét. Írását nem igen idézik, pedig a tanulmány tárgyilagos kitekintés. Kassák nyomtatékosította, hogy a „táncoló ősök ivadéka” Palucca és a Jooss-balett koreográfiját felhasználva forradalmasította a táncművészetet. Kassák úgy vélte, hogy – „kortársai közül senkinek jobban” – Nizsinszkijnek feltétlen nyugalomra volt szüksége az alkotáshoz. „De honnan vegye a nyugalmat, aki hite szerint csupa ellenségek és idegenek között gyötrődik. Szerette Gyagilevet, és elszakadt tőle, rajongott érte a felesége, és ő nem tudott összeforrai vele. Milyen tragikusan hat, mikor Nizsinszkijné Kyráról, a kislányukról beszél, aki annyira egy az apjával, annyira oroszok, hogy neki minduntalan észre kell vennie, majdnem idegen közöttük. [...] Hogy Nizsinszkij tragédiájához Pulszky Romola, a tizenhét éves rajongó kislány sokban hozzájárult, a könyv elolvasása után kétségtelennek látszik, bár, mint »bűnös«, Gyagilev áll az előtérben. Bűnös, milyen rossz szó ez itt! Miért lenne bűnös Gyagilev, aki a hozzá vonzóó Nizsinszkijt a poklokön át is magáénak akarta, és miért lenne, és miben lenne bűnös az az asszony, aki egész életét áldozta fel egy ideálért, aki véletlenül Nizsinszkij volt?”⁸

Márkus Emília a könyv megjelenése után, melyben Csathó szerint Romola a „legcsúnyábban megrágalmazta”, egy ideig neheztelt leányára, később azonban megbocsátott. Bár a színpadon hosszú ideig nem engedett a csábításnak, hogy nagymama legyen, az életben „Granny” lett. Ismét Csathót idézzük: „amit hiába mondtak angolul, mégiscsak nagymamát jelentett. Romolának a kisebbik leányát, Nijinsky Tamarát talán kárpótlásul adta neki a Gondviselés [...]. Granny egyébként inkább anyja, mint nagyanyja volt a kis leánynak. Féltő gonddal és nagy szeretettel nevelte, s emellett a legnagyobb, valósággal megható nagyszülői elfogultsággal.”⁹

Nem is kellett sokáig várnia Márkus Emiliának, hogy unokája nevét nyomtatásban olvashassa: 1931-ben Schöpflin Aladár így írt a Nyugatban: „A kis Nijinsky Tamara, apai-anyai ágról nagy nevek örököse, friss üdeséggel, a fiatalág biztonságával mozog és beszél a színpadon. Hogy Anstey darabját színre hozták, abban alighanem része van annak is, hogy neki akartak hálás első szerepet juttatni.”¹⁰

⁵ Csathó Kálmán: P. Márkus Emília. In: *Ilyeneknek láttam őket*. Régi Nemzeti Színház arcképalbum Budapest, Magvető, 1960. 16.

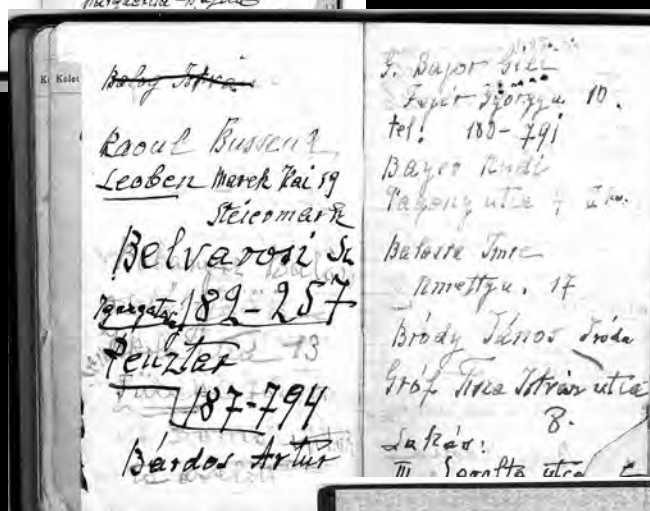
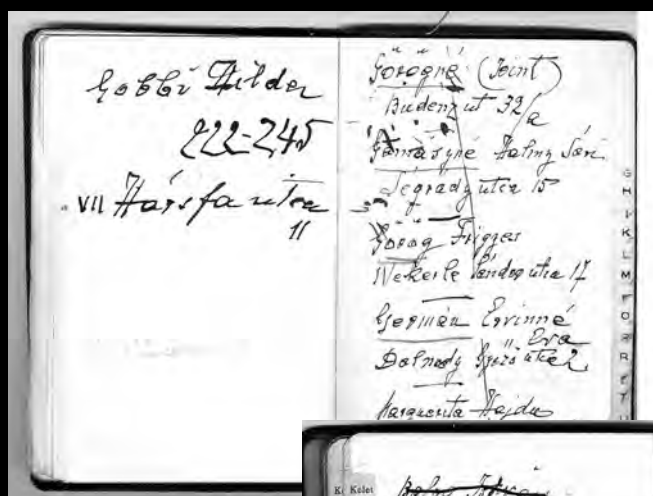
⁶ Lengyel Menyhért előszava. In: *Nizsinszkijné Pulszky Romola: Nizsinszkij*. Budapest, Nyugat, [1935]. 8.

⁷ Török Sophie: *Nizsinszkij. Nizsinszkijné Pulszky Romola könyve*. Nyugat, 1935. II. 428.

⁸ Kassák Lajos: *Nizsinszkij tragédiája*. Nyugat, 1936. I. 71.

⁹ Csathó Kálmán: i. m. 157.

¹⁰ Schöpflin Aladár: *Bemutatók. A kölcsöntért vendég – Guthrie Anstey vígjátéka a Kamaraszínházban*, Nyugat, 1931. I. 273.



Márkus Emília noteszei, és férjével, Párdány Oszkárral közös útlevele

2725/ szám.
Nro.
1941.

Kizárólag az 1939. évi IV. t. c. céljára.
7720 939. sz. M. E. rend. értelm. belyegmentes.

14. kötet.
töms.
206. lap.
pagina.

Házasság-levél

Hivatalosan bizonyítom, hogy a Budapest, belvárosi róm. kath. főplébánia hivatal házasultak anyakönyvében az *ezzenyolcszáznyolcvan kettedik évről* a következők foglaltatnak:

132. Folyó szám. Extractus e Matricula Copulatorum principalis parochiae Rom. cath. „Ad B. Mor. V. in coelos assumptam“ in metropoli Budapest, IV., Archidiaecesis Esztergom in Hungaria

Az esketésnek éve és napja Copulationis annus et dies		1882 jún 7.	
A vőlegény		Sponsi	A menyasszony
Sponsae			
és szülőinek neve és állása	csefuhusi s. belvárosi		
parentumque nomen et conditio	Pulszky Károly országos képviselő, Fuchs Mária országos főfelügyelője s. Walter Ferenc fia		
Születés helye Locus originis	London		
Lakhelye Locus domicilii	Kombóthely		
Hitvallása Religio	a. v.		
Életkora - szül. Aetas - natus	29.		
Állapota Coelebs v. viduus	nincs		
A tanúk neve és állása	Lilógyi László		
Nomen et conditio testium	Károly Károly, Török Károly, Károly Károly		
Az esketőnek neve Nomen Copulantis	Fodor József		
Hirdetéssel? Fölmentéssel? Promulgati? Dispensati?	Nincs		
Eszrevételek Observationes	Nincs		



Kelt, Budapest, IV. ker. 1941. évi július hó 15-én



Tamara Nijinsky 1929-ben, Budapesten. Veres felvétele



Márkus Emília portréja az 1920-as évekből

Erre a bemutatkozásra Guthrie Anstey *A kölcsönkért vendég* című vígjátékában Hevesi Sándor igazgatása idején a Nemzeti Színház Kamaraszínházában került sor. Tamara tíz évvel később elvégezte a színiakadémiát, s nagymamája szelíd nyomására Németh Antal igazgatása alatt a Nemzeti Színházban kezdhette pályáját. Részlet abból a levélből, melyet Márkus Emília 1943. november 12-én Balatonfüredről írt a direktornak: „Oszzd [sic!] ki Támárának a Káméliás Hölgyben Nichette szerepét. Hidd el nékem, hogy nagyon szépen fogja játszani. [...] De a mi fő, engem tennél boldoggá, ha Támárával játszánád el Nichettet, viszont boldogtalanná, ha nem vele.”¹¹

Nijinsky Tamara 1944. augusztus 29-én a budai várkapolnában feleségül ment színiakadémiai osztálytársához, Szakáts Miklóshoz. (Márkus Emília természetesen ezt a házasságot is ellenezte...) Szakáts két nappal az esküvő után mint repülő hadapródörmmester visszatért alakulatához a Ferihegyi repülőtérre. Ott azonnal letartóztatták, s – állítólag a kormányzó személyes közbelépésére – csak öt évre ítélték el kémkedésért. Szakáts soha nem tagadta, hogy ekkor az angol titkosszolgálatnak tett szolgálatot: a Secret Service egyik emberének kiadta a budapesti repülőtérre vonatkozó adatokat. Ez a háborús hősiesség életét olyan mederbe sodorta, melyről a találgatások mellett kézzelfogható bizonyítékok is vannak, de a teljes igazságot senki sem tudja. Szakáts Miklóst már az 1950-es években is zsarolták nyugati kapcsolata miatt. Az 1956-os forradalom talán azzal a reménnyel töltötte el, hogy megszabadulhat ettől a kényszersztől. A forradalom eltiprása után azonban még inkább a hálózatok foglya lett. 1969-ben elhagyta Magyarországot, s politikai menedéjkjogot kért az Amerikai Egyesült Államokban. Azzal indokolta döntését, hogy a magyar titkosszolgálat olyasmire akarta rávenni, melyet nem teljesíthetett. Arról sajnos nem beszélt, hogy korábban mi mindenre vették rá, s miben és meddig volt hajlandó együttműködni a magyar hatósággal. Bár kollégái sejtették, hogy valami nincs rendjén vele, inkább csak célozgatnak sorsának furcsa alakulására. Kazimir Károly így emlékezett a fiatalon, 1984-ben elhunyt színészre: „Mindig is éreztem valami titokzatosságot Szakáts Miklós körül, de különösebb jelentőséget nem tulajdonítottam neki. [...] Mindig nagyon fegyelmezetten viselkedett, és túrte, hogy rossz hazai szokás szerint színészként beskatulyázzák. Legtöbbször kémeket, szabotőröket, tehát »testre szabott«, negatív figurákat játszott. A *Pesti emberekben* [Mesterházi Lajos darabjában, 1958-ban – G. T.] Bulla Elma oldalán felejthetetlenül alakított egy katonatisztet, aki a frontra indul. A *Háború és béke* narrátoraként [Tolsztoj regényét Piscator dramatizálásában mutatta be A Magyar Néphadsereg Színháza 1959. december 12-én – G. T.] ő fejezte be az előadást. Felsorolta, hogy a világháborúkban hányan haltak meg, majd egy nagy lélegzetet véve feltört belőle: Hát meddig még? A nézőtérén döbbsent csend volt, aztán kirobbant a tapsvihár. [...] Kár, hogy művészpályája kisiklott. A magyar színészet szegényebb lett nélküle.”¹²

Nijinsky Tamara és Szakáts Miklós leánya, Szakáts Kinga nem tudta kivonni magát a színház bűvköréből: „Amióta az eszemet tudom, színésznő akartam lenni. De tizenkét évesen elkerültem Magyarországról, és ezáltal apám hatása is kevésbé érvényesülhetett. Zenetanár lettem, majd templomi orgonista és karmester, majdnem a kilencvenes évek végéig. De az első szerelem, a színház, mindvégig bennem élt, olyannyira, hogy negyvennégy éves koromban visszamentem az egyetemre, és színháztörténeti diplomát szereztem” – nyilatkozta.¹³ A szakdolgozatot dédnagymamájáról, Márkus Emiliáról írta, de nagyapjának: Nizinszkijnek élete és apjának: Szakáts Miklósnak a sorsa is foglalkoztatja.

Különös család: a zseniális vagy „csupán” tehetséges férfiak emlékét kiváló, jeles asszonyok ápolják.

A kivételes dinasztia históriája Márkus Emiliával kezdődött, s a színháztörténet mindmáig az ő személyéhez igazítja, viszonyítja az utána jövő nemzedékeket. A „szőke csodaként” tisztelt színésznő leányok, vők, unokák, unoka-vők, dédunokák, ükunokák követték. Vajon ismerték-e valamennyien Szép Ernő gondolatait, melyeket az író a Színházi Élet olvasóinak fülébe duruzsolt?

„Ki látta, uraim, asszonyaim, ki látta már a *Szüllők lázadása* című darabban Márkus Emiliát? Kívánnám, hogy mennél tömegesebben menjenek el gyönyörködni benne. A nagy Márkus Emiliában, akinek a koszorús neve maga a Dráma, a Szenvedély, az Álom. És aki most komikus szerepet vállalt, az ezüsthajú jókedvet, a nevetetést. Megmondom, valami kis szív fájdalommal mentem el a Nemzetibe, avval a bánatos sejtelemmel, hogy a főrendű művészasszonynak degradálnia kell most magát, hogy a felvonások közt a lelki füleimmel sóhajt kell neszelnem a Márkus Emília öltözője felől. Ő nem, nem sóhajhatott, mert csak jókedve lehetett odabenn is, maga is csak a pezsgőhabját szűröcsölhetette annak a vidámságnak, amivel a közönséget itatta. Ő az a harangszó, a Márkus Emma szava, milyen könnyű kis csengő tudott lenni; az a beszéd, amely mindig palotást lejtett, hogy tudott az most bokázni, az az ünnep, az a Márkus Emília, milyen örömmel kedves hétköznap tudott lenni. Milyen szívet-lelket vidító volt, mily üde s üdítő, Istenem milyen fiatal.

Egy koronás asszony azt mondta valaha: a királynők, nem öregszenek, csak meghalnak.

Hát még a mi Márkus Emiliánk, hiszen Ő halhatatlan.”¹⁴

¹¹ Gajdó Tamás: A színigazgató levelezéséből. Száz éve született Németh Antal. Színház, 2003/5. 36.

¹² Bános Tibor: A Szakáts-rejtély. Hölgyvilág, 2000. január 14.

¹³ Kaán Zsuzsa: Tamara Nijinsky és Kinga Gaspers. Találkozások egy zseni lányával és unokájával. Táncművészet, 2001/5. 11–12.

¹⁴ Szép Ernő: Fiataloké a világ. Színházi Élet, 1937/5. 8.



Márkus Emília Stróbl Alajos műtermében, a kép jobb oldalán a szobrász felesége és húga látható, 1899. Uher Ödön felvétele.



„Milyen érzés Nizsinszkij unokájának lenni?” kérdezték tőlem egy alkalommal.

„Hát, neked milyen érzés: önmagadnak lenni?” kérdeztem vissza. A kérdezőnek sejtelve sem volt pontos származásomról; ha lett volna, akkor így kérdez: „Milyen érzés ennyi híres ember leszármazottjának lenni?”

Budapesten születtem. Kislánykoromban nem tudtam világhírű nagyapámról. Nagyanyámról csak annyit hallottam, hogy olyan helyen él, ahol narancsfák szegélyezik az utakat. „Mi az a narancs?” – kérdeztem, s aligha gondoltam volna, hogy egyetlen gyermekemet majd egy szép narancsligetben nevelem fel.

Apai nagyanyám őrzött, nevelt csecsemőkoromtól. Bölcs asszony volt, sok mondatára emlékszem jól, de egy különösen megragadt bennem: „Jól vigyázz az álmaidra, mert még valóra válnak!” Igaza lett, mert bizony, sokszor álmodoztam utazásról, távoli, ismeretlen országokról, s íme: a sors valóban messze sodort szeretett hazámtól. Amerikáig. Kezdetben Kanada hideg, keleti partjainál éltem, majd váratlanul Arizona forró, vörös sivatagába kerültem. Tanultam, férjhez mentem, családot alapítottunk. Ekkoriban nem volt időm, hogy a származásommal, felmenőimmel foglalkozzak. Csendesülő és kiegyensúlyozott életemben aztán felbukkant a kíváncsiság: honnan származom? Kik is az én őseim? Egyre több időt fordítottam a válaszok felkutatására. Aligha kell indokolnom, hogy figyelmemet kezdetben a világhírű nagypapára fordítottam: Nizsinszkijre. Érdekes, hogy abban az időben a világ figyelme is egyre nagyobb érdeklődéssel fordult a XX. század első felének eme páratlan figurája felé. Kutatni kezdtem, megismertem alakját, nem csupán a világhírű táncost, hanem sokarcú személyiségét is. Szerette az emberiséget, gyűlölte az erőszakot, minden vágya arra irányult, hogy szépet és jót hintsen ebbe a szomorú világba. Megbizonyosodhattam arról is, hogy felesége mennyire szerette: élete utolsó, súlyos betegséggel terhelt, hosszú harmincegy esztendejében viselte gondját, ápolta, majd tragikus halála után huszonnyolc évig dolgozott fáradhatatlanul, hogy Nizsinszkij élete feledésbe ne merüljön. Ő volt anyai nagyanyám: Romola, aki életének egy hosszú időszakát valóban a narancsfák-szegélyezte utak mentén töltötte el.

„Szakáts-nagymamit” úgy szerettem, mint anyámat. Romolára, azaz Memé-re (mindenki így hívta a családban) felnéztem: csodáltam, de félttem is tőle. Csak halála után éreztem át igazán: mennyire szeretett engem, egyetlen leányunokáját!

Figyelmemet aztán más felmenőim is felkeltették. Elsősorban apám, Szakáts Miklós, akit imádtam és akit oly korán elvesztettem. Az ő példája adott ösztönzést ama vágyamnak, hogy magam is színésznő legyek. Néhány alkalommal megvalósítottam ezt az álmot. Írtam és többször eljátszottam Romoláról egy monodrámat, amelynek címe: *Mme Nijinsky: married to a god*. Budapesten előadva úgy éreztem, hogy Édesapám ott van velem, hazahoztam távoli nyugvóhelyéről.

Aztán elérkeztem Dedihez (másoknak Granny, vagy a Szőke Csoda, azaz Márkus Emília). Őt választottam színház-egyetemi diplomamunkám tárgyául, mely egy háromszáz oldalas tanulmány. Annyi örömmel, olyan gördülékenyen és könnyen írtam, mint a „fentről” diktálták volna.

A sornak még koránt sincs vége, hiszen sok még a felfedeznivaló! Pulszky Ferenc és Pulszky Károly: ük-, illetve dédapáim. Amennyire jól ismertek a magyar történelemben, annyira ismeretlenek a nagyvilágban. . .

Befejezésül elmondok egy történetet:

Egy verőfényes napon éppen azon gondolkodtam, mit is keresek, mit kereshetek én itt, Amerikában ezzel az örökséggel. Hamarosan megjött rá a válasz, mikor a fiam telefonált Washingtonból, ahol egy szenátor stábjában dolgozott.

„Anyá, itt ülök az irodában, és szépapám meg szépanyám könyvét olvasom az amerikai utazásukról.” Hogy lehet az – kérdeztem – az a könyv a Kongresszusi Könyvtárban van, onnan meg nem lehet kölcsönözni. „Neked nem is, de nekem igen!”

A fiam Pulszky Ferenc és Terézia közösen kiadott, angol nyelvű kötetét olvasta.

Ez és az ehhez hasonló felfedezések vittek vissza a szeretett hazába, miközben új vágy ért be bennem. Szeretném híres felmenőim történetét bemutatni filmen, s nem csupán Magyarországon, de szerte a világban, melyre ők, együttesen oly jelentős befolyást gyakoroltak.

Szakáts Kinga Gaspers
Phoenix (Arizona)
Amerikai Egyesült Államok
2011. január 15.



Szakáts Miklós az 1940-es években.



Tamara Nijinsky és Szakáts Miklós, Bónyi Adorján:
Édes ellenség című darabjában, vizsgaelőadásukon, 1941

Szúdy Eszter-Halász Tamás NIZSINSZKIJÉK A SIVATAGBÓL beszélgetés Tamara Nijinskyvel és Szakáts Kingával

2010 telén, hosszú évek múltán ismét Budapestre látogatott Tamara Nijinsky, Vaclav lánya, illetve Szakáts Kinga Gaspers¹, Vaclav unokája, hogy Budapesten, Márkus Emília, a magyar színháztörténet egyik legnagyobb alakja és családja hajdani villájában ünnepeljék meg Tamara Nijinsky 90. születésnapját és emléktáblát avassanak a 150 éve született Márkus Emília tiszteletére (az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet és az épület földszintjében fiókot fenntartó Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár szervezésében). A házban, melynek feleségével, Márkus lányával, Pulszky Romolával együtt, évekig a lengyel-orosz fenomen is lakója volt.

A Pulszky-Márkus-Nizsinszkij-Szakáts-család gazdagságában és bonyolultságában egyként rendkívüli történetéről összeállításunkban Gajdó Tamás színháztörténész tollából közlünk tanulmányt. Az alábbi beszélgetés Tamara Nijinskyvel és Szakáts Kingával az ittlétük hetei alatti, sűrű találkozásaink, s egy hosszú beszélgetés nyomán született meg, természetesen négyünk közös anyanyelvén: magyarul. Csapongva a történetek tömegében.

Halász Tamás – A mostani látogatásuk során számtalanszor került elő, miért esett-esik méltánytalanul kevés szó Nizsinszkij magyar kapcsolatairól, miért számít szinte titoknak, hogy Tamara édesapja, Kinga nagyapja, Vaclav Nizsinszkij, házassága révén milyen intenzíven kötődött Magyarországhoz. Egy 1994-es, a Budapesti Francia Intézetben tartott estet leszámítva – melyről szinte lehetetlen adatokat találni, én is csak azért tudok róla, mert ott voltam – alig volt nyilvános esemény, rendezvény, amely segített volna tudomást szerezni arról, miért is ülhetünk például mi most itt, együtt a Naphegyen. Tizenhét éve, a Francia Intézetben Tamara tartott előadást Nizsinszkij művészete címmel, majd Redjep Mitrovitsa, a Comédie Française színésze olvasott fel a Füzetekből. Három évvel később, Szántó Judit kitűnő fordításában, Cenner Mihály előszavával megjelent a Füzetek csonkítatlan szövegének magyar kiadása. Keveset tudhatunk a családról, történetéről. Jellemző példa, hogy idei, budapesti látogatásukon, egy köszöntő során a szónok több ízben is Nizsinszkij unokájának mondta Tamarát, Vaclav lányát. Ritkán szakad meg a csend.

- Szakáts Kinga – Először, közel negyed század elteltével, 1991-ben jöttünk haza együtt. Azt megelőzően 1968-ban jártunk Magyarországon, édesanyám pedig még 1979 júniusában is volt itthon, nélkülem. Ezek igazából kizárólag rokon látogatások voltak, hivatalosan, vagy szakmai körökben senki nem tudott róluk. 1991-ben elhoztam az amerikai családomat is. Elmentünk együtt, és megnéztük a villát² a család régi barátja, Cenner Mihály segítségével.

- Tamara Nijinsky – Az 1990-es években Mihály és én alapítottunk egy Márkus-Nizsinszkij Kört. El akartunk helyezni egy emléktáblát a villán, ami most, 2010-ben már végre ott van, az előcsarnokban.

- SZK – Márkus Emília-disszertációmon dolgoztam, s levélben kerestem meg többeket, mindenekelőtt Cenner Mihályt, hogy segítséget kérjek a munkámhoz. Ösztöndíjat szereztem, így utazhattam Budapestre, hogy az Országos Széchényi Könyvtárban kutathassak dédanyám után. Cenner bemutatott az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet akkori igazgatójának, Király Ninának is. Márkus-vonalon jól haladtam, rengeteg anyagom volt, de nagyon érdekelt édesapám, Szakáts Miklós színművész alakja is, aki emigrálása

¹ Az interjúban szereplő személyneveket élők esetében az általuk használt formában szerepeltetjük, a további esetekben a hivatalos és bevett magyar átirás tekintjük mérvadónak.

² A hajdani, 1912-ben emelt Márkus-villa a Hűvösvölgyi út 85. számú épület



Márkus Emília portréja az 1910-es évekből. Strelisky felvétele

után évtizedekig feketelistán volt. Elmentem egy előadásra a Vígszínházba, s láttam a falakon a rengeteg színészportrét, de ő, aki a társulat neves tagja volt, hiányzott onnan. Petrovics Emil tanár úr segítségével megismerkedtem az igazgatóval, Marton Lászlóval. Innentől kezdve sokáig évente jártam haza, de csak a dédanyámmal és apámmal kapcsolatos kutatásaim miatt. Ekkoriban jó néhány interjút adtam és publikáltam. Sikerült megszervezni, hogy 1994-ben, apám halálának tizedik évfordulóján, egy szép ünnepség keretében visszatették apám fényképét a Vígszínház falára. Ekkoriban édesanyámmal jártuk a világot, Nizsinszkijel kapcsolatban. Róla azonban nem volt szó Magyarországon.

HT – Nem volt igény rá?

• SZK – Senkit nem érdekelt, senki nem hozta szóba. Az ismerősök, jóbarátok – köztük Cenner – jól tudták, mi folyik külföldön Nizsinszkij-ügyben, tisztában voltak vele, hogy alakja, legendája a reneszánszát éli. Ekkoriban, a '90-es évek elején jelent meg édesanya, aztán pedig Peter Ostwald könyve, s ezekben az években már dolgoztunk egy Nizsinszkij-film előkészítésén Paul Cox-szal, amire viszont nem volt pénz, így, a kutatás mellett, elsősorban támogatók felkutatására fordítottuk az energiáinkat³. Jártunk Londonban, Párizsban, Szentpéterváron, Varsóban: édesanyámat, Nizsinszkij lányaként lelkesen fogadták, ünnepelték, több kitüntetést kapott.

HT – A Pulszky-Nizsinszkij történet egy év híján száz esztendeje kezdődött.

• TN – Édesanyámat, Pulszky Romolát már eljegyezték, mikor 1912-ben a Népopera-ban, a mai Erkel Színházban először látta Gyagilev Budapesten vendégszereplő társulatát. A jegyese egy igen prominens család fia volt: az esküvő időpontja még éppen nem volt kitűzve, de már a részleteiről is elkezdtek tárgyalni. A fiú anyja, a jövődöbeli anyós látogatóba ment nagyanyámmhoz, Márkus Emiliához. Praktikus dolgokról beszélgettek: szóba került a kelengye. Volt egy gyönyörű, faragott, fekete ládánk, amit valószínűleg a nagypapa (Pulszky Károly művészettörténész) szerzett. Ebben volt összegyűjtve minden, gyönyörű ruhák, brüsszeli csipke, minden, ami a korban értéket jelentett. A legenda szerint a leendő anyós megütközött, hogy micsoda egy elkényeztetett leányzó lehet a fia jövődöbelije.

Amikor a Les Ballets Russes először Budapestre érkezett, ez a hölgy hívta el Romolát a család páholyába, hogy velük együtt nézze meg az előadást. Anyám ekkor pillantotta meg apámat, s aztán gyorsan fel is bontotta az eljegyzést. Mikor aztán nem sokkal később anyám apám után indult – a véleményem szerint, s azt hiszem, nem vagyok ezzel egyedül – nem a „meglátni és megszeretni” láza hajtotta. Ő nem lett ott, azonnal, a nézőtérén szerelmes: az apám körüli varázs bűvölte el.

Szúdy Eszter – Romola a könyvében is pontosan ezt fogalmazza meg: Nizsinszkij lénye és művészete ejtette rabul.

• TN – A Les Ballets Russes vendégjátéka kapcsán egész sor fogadást, ünnepséget tartottak Budapesten, de ezeken apám sohasem volt ott. Anyám a nyomába eredt, s Európa-szerte követte városról-városra, majd, 1913-ban Dél-Amerikába, ahonnan már házasként tértek vissza Európába. Közismert tény: mielőtt a – tolmáccsal lebonyolított – lánykérésre sor került volna a Buenos Airesbe tartó hajón, anyámat többször is bemutatták apámnak. Emiatt pedig igencsak dühös volt: miért kell őt újra és újra bemutatni: ez nem tudja megjegyezni, hogy ki vagyok? Apám aztán később mesélte neki: „ő, én észrevettelek téged a nézőtérén, láttalak”, s le is írta neki, milyen ruha volt rajta azon az estén.

Nizsinszkij rendkívüli népszerűségét, sikereit nem csupán táncosi kiválóságának köszönhette. Ha a technikát nézzük, az elmúlt, közel száz évben számosan akadtak, akik tudtak annyit, mint ő, vagy éppen meg is haladták a képességeit. Az ő nagysága abban rejlett, hogy óriási színész is volt. Képes volt tökéletesen átalakulni egy-egy szerepében.

SZE – Az egyéniséget pedig nem lehet tanulni.

• TN – Egykori bábszínészként a Phoenix-i Egyetemen tanítottam egy szemesztert gimnáziumi tanároknak. Egy alkalommal eléjük tettem apámról, különböző szerepeiben készült fényképeket: a Petruskát, A rózsá lelkét, a Faunt. . . A hallgatók közül – akik Nizsinszkij életében nem voltak járatosnak mondhatók – csupán egyetlen akadt, aki rájött, hogy az összes fotó ugyanazt az embert ábrázolja.

Londonban, vagy Párizsban tartottak egyszer fogadást a társulat tiszteletére. Az ünnepi asztalnál, a közelében helyet foglaló Jean Cocteau figyelt fel rá, hogy apám egész este furcsán mozgatja a fejét. „Valami baj van, nem érzed jól magad?” – kérdezte. „Csak gyakorlom a Faunt” – válaszolta ő. Ha színpadra lépett, igazából akkor kezdett élni. Már világsztár volt, mikor az éjszakai Párizs utcáin kószálva senki nem ismerte fel, annyira jellegtelennek látszott civilben.

HT – Hogyan érdemes kezdeni a járatlan érdeklődőnek az ismerkedést Nizsinszkij történetével? Az említett, magyarul olvasható köteteken, cikkeken kívül mit tartanak fontos forrásnak?

³ Cox alkotása (The Diaries of Vaclav Nijinsky) 2001-re készült el, bemutatóját egy évvel később tartották.

• TN – Peter Ostwald professzor kötetét, a *Leap into the Madness* ismeritek? Ez az egyetlen könyv, amit Nizsinszkijről feltétlenül el kell olvasni: persze, érdemes a többit is. De ha meg akarja valaki ismerni élete, betegsége történetét, személyes és művészi sorsát, akkor kihagyhatatlan. Ostwald Németországban született és kisgyerekként került, a náci elől menekülő családjával az Egyesült Államokba. Pszichiáterként a San Francisco University egyik klinikáján egy intézetet alapított, mely kifejezetten előadóművészek kezelésére szakosodott. Ostwald a könyv ötletével, levélben megkereste a nővéremet⁴, aki ugyancsak San Franciscóban lakott. Kyra volt, úgymond apám művészi oldala, míg én a „mindennapi”. A nővérem eljuttatta hozzám a levelét: elolvastam, aztán eltettem egy dossziéba. Ostwald legközelebb már engem keresett meg azzal, hogy Tucsonba érkezik – ami a mi phoenixi otthonunkhoz egészen közel van – és szeretne velem találkozni. Előállt a tervével és elmondta: nagyon szeretné elolvasni az eredeti és cenzúrázatlan Füzeteket (addig csak a Pulszky Romola által szerkesztett és kiadott, azaz erősen meghúzott verzió volt hozzáférhető). Én a hozzáállásomat tekintve is anyám nyomdokaiba léptem, s ő fogalmazunk így: igen hallgató volt, ami ezeket a dolgokat illeti. Úgy véltem addig: nyugodjanak békében, minek kell mindezt felhánytorgatni? Ezt elő is adtam Ostwaldnak. Erre ő Kinga, a lányom felé fordult, s azt mondta: „Azt tudja, ugye, hogy a skizofrénia örökölhető?”. Mark, az unokám jutott eszembe azonnal, nyilvánvaló volt, hogy a professzor rá, az ő sorsára, jövőjére és apám betegségére célzott. Ott, helyben beleegyeztem. Ostwald elolvasta a kéziratot, s mindent, amit csak lehetett. Elment mindenhol – így, természetesen a budapesti helyszínekre is – ahol apám valaha, hosszabban élt. Járt a Lipótmezőn is, a magyar nyelvű orvosi papírokat én magam fordítottam le neki. Mikor aztán nekiállt az írásnak, egyesével küldte el nekünk, véleményezésre a fejezeteket.

HT – Ostwald új teóriával állt elő a könyvében, Nizsinszkij betegségét illetően.

• TN – Véleménye szerint félrediagnosticsztálták, nem skizofréniaiban szenvedett, amit akkor az orvosai egybehangzóan állítottak. A gyógyászati eszközökkel, vagyis terápiával és gyógyszerekkel, amikkel ő, szakemberként, a könyv írása idején már dolgozott, igen sikeresen lehetett volna kezelni apámat. Az állapota lehetővé tette volna például, hogy normális módon, a családjával együtt éljen. Azután, hogy a könyv 1991-ben megjelent, Ostwald azt mondta nekem: „Ülj le, olvasd el a Füzeteket, kezdj el dolgozni rajta, és jelentesd meg a cenzúrázatlan szöveget. Olvasd el úgy, mint egy átlagos, amerikai háziasszony, akinek fogalma sincsen Nizsinszkijről!” Nekifogtam a munkának: elolvastam az anyám által „megfésült” verziót, az általa készített, kapcsolódó jegyzeteket, majd külön az eredetit, aztán pedig párhuzamosan olvastam a kettőt, a kezemből színes szövegkiemelővel. Közben pedig megismertem az apámat.

HT – Mikor jelent meg végül a hiteles, eredeti napló?

• SZK – 1995-ben, Párizsban. Ekkor kapta meg édesanyám a Francia Művészeti és Bölcsleleti Lovagrendet (Chevalier des Arts et Lettres). Az erős franciaországi kultusz jele volt a Nizsinszkij rajzaiból, élete relikviáiból, a Musée d'Orsay-ban, 2000-ben megnyitott, hatalmas tárlat is. A megnyitása évében édesanyám chevalierből officier lett, ez az előbbi elismerés eggyel magasabb fokozata, s a kettő elnyerése között tíz évnek kell eltelnie. Vele kivételt tettek, s az intervallumot megfelezték. Ugyanekkor kapta meg Párizs városának elismerését, a Grande Médaille de Vermeil-t, amelyet olyanok kaptak meg abban az időszakban, mint II. János Pál pápa, vagy Nelson Mandela. Magyarországon, ezenkívül továbbra sem történt semmi Nizsinszkij-ügyben. Ugyanebben az évben, 2000-ben dolgoztam a monodrámámon, mely Romola Nijinszkijről szól, az ő életét beszéli el. Az év júniusában, Arizonában, a Vadnyugaton tartottuk az ősbemutatóját. Csengery Judit, szüleim kedves, közeli barátja segített megszervezni, hogy azt Magyarországon, a budapesti IBS színházban is előadhassam egyszer. Erre 2000 novemberében került sor.

HT – Tamara 1996-ban, a Nurejev Nemzetközi Balettversenyen is járt Budapesten.

• SZK – Igen, Bokor Roland balettmenedzser hívta meg őt zsűritagnak. Egy évvel később megjelent magyarul is a Füzetek, ekkor is jártunk itthon, s részt vettünk néhány beszélgetésen. 1994-től az események felpörögni látszottak, de igazán jelentős érdeklődést mégsem tapasztaltunk itthon.

SZE – 1991-óta vagyok az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának munkatársa. Cenner Mihályt, ebben a minőségemben folyamatosan bombáztam a megkereséseimmel, de mindig elzárkózott, mintha félt volna valamitől.

• SZK – Hogy Mihály mitől félt, pontosan nem tudom, de sejtem. Édesapám 1969-ben Budapestről Észak-Amerikába emigrált, ahol mi, a családja 1957-től éltünk, s az Egyesült Államokban menedéj jogért folyamodott. Az övé egy nagyon csúnya és szomorú történet, személyét

⁴ Kyra Nijinsky (1914-1998)



rengeteg, igaztalan vád érte. Arizonában élt három évig, megismerte egyetlen unokáját, és hosszú beszélgetéseink során sok mindent tanultam, megtudtam tőle. Átragadt rám is az iszonyatos félelme attól, hogy hazajöjjenek. Soha nem tanácsolt el ettől konkrétan, de nem hitte egyikünk sem, hogy az én életemben akár egyszer is zavartalanul hazalátogatunk. 1984-ben ment el, a halála körülményeiről ugyancsak rettenetes dolgokat terjesztettek. Hét év telt el aztán, hogy először sikerült hazajönni. A legfontosabb célom pedig az volt ekkor, hogy édesapám nevét tisztára mossam.

HT- Az ő életéről nem akartál könyvet írni?

•SZK – De, elkezdtem. Amikor az Új Horizontban megjelent a róla szóló írásom, megkérdeztem Cenner Misi bácsit, hogy mi a véleménye róla. „Nagyon bátor vagy” – mondta ezt 1991-ben. Király Nina először felajánlotta, hogy kiadnak egy életrajzot, ha megírom, aztán visszalépett, mert „erre még nincs itt az idő”. 1987-ben, ’88-ban, ’89-ben is voltunk Európában, jártunk egy kőhajításra is a magyar határtól, de nem mertem hazajönni. A rokonok jöttek ki Bécsbe, hogy találkozzanak velem, és megpróbáljanak rábeszélni, hogy mégis jöjjenek velük. Mi nem voltunk jelen itthon, így, valahol Nizsinszkij élő emléke sem...

SZE – Akkoriban, Magyarországon ő egy mitikus hős volt, szinte nem is valóságos, magában álló alak.

•SZK – A világ sok mindent rosszul értelmmez, vagy tud. A széles közvélemény például nagyapámat orosznek könyveli el, pedig Nizsinszkij lengyel volt. 1997-ben jártunk Szentpéterváron: tündérik voltak, nagyon nagy szeretettel fogadtak. Az Alliance Française szervezte az utat és az Ermitázs igazgatója volt a meghívónk. Körbevezettek a balettiskola múzeumában, majd megkértek: adjunk információkat Nizsinszkij 1919 utáni életéről, mert az utolsó harminc évről ők egyáltalán semmit sem tudnak.

•TN – Csak egy példa rá, hogy másutt mennyire benne van apám alakja a köztudatban. Párizsban taxiztam, s beszédbe elegyedtem a sofőrrel: kérdezte, kik vagyunk, hová rohanunk, s én mondtam, hogy egy interjúra: pontosan tudta, ki volt Nizsinszkij. Lengyelországban, s főképp Oroszországban pedig a meghitt, „mi fiunk” attitűd volt megfigyelhető.

HT – Megpróbáltam Cenner Mihály könyvecskéjéből kigyűjteni a többé-kevésbé pontosított adatokat, de csak hozzávetőleges sikerrel jártam: pontosan mennyi időt töltött Nizsinszkij magyar földön, civilben?

•TN – Az első világháború idején nem egészen egy évet: 1915-ben jöttek ide, s 1916 elején mentek el az észak-amerikai turnéra. A második világháború alatt évekig itt voltak: emlékszem, 1944 augusztusában, az esküvőnk előtt hagyták el Budapestet és mentek Sopronba. A városba bevonuló orosz katonák tudták, ki ő, beszélgetett is többükkel. Romola második kötetében, az 1952-ben megjelent Nizsinszkij utolsó éveiben (The Last Years of Nijinsky) nagyon pontosan leírja ezeket az éveket.

HT – Mondjuk ki tehát: Nizsinszkij, családja körében hosszú éveket töltött itt.

•SZK – Így van. A Füzetekben többször is kitér első hosszú, budapesti tartózkodására: beszél a magyar nyelvről, az anyósáról, Márkus Emíliáról, s más rokonokról is. A világ a cenzúrázatlan szövegből alig másfél évtizede értesülhetett először pontosan minderről. Kevésbé ismert, hogy Romola első könyvének magyar kiadása⁵ is csonka: nem túl hízelgően írt ugyanis Grannyról⁶, azaz Márkus Emíliáról, a színész-nagyasszonyról. Ezek a részek hiányoznak belőle.

HT – Ennyire feszült volt a viszony?

•SZK – Inkább úgy mondanám: hullámmozott. Az édesanyám születését követő öt-hat évben, amíg a család Párizsban élt, Márkus Emília és második férje, Párdány Oszkár⁷, vagy, ahogy mi nevezzük: Oti Papa tartotta el őket. A későbbi időkben, amikor Romolának úgymond fel kellett oszlatnia a családot, s elment pénzt keresni, akkor is gyakran segítették őket. Édesanyám Budapestre került a nagyszüleihez...

•TN – Kyra pedig egy svájci intézetbe, amit ugyancsak Granny és Oti Papa, azaz Márkus Emília és Párdány Oszkár fizetett.

SZK – Romola számos levelét őrizzuk, amelyekben meleg hangon ír az édesanyjának, a remek üzleti érzékű Oti Papával pedig anyagiokról

⁵ Nizsinszkij, Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T., Budapest, 1935

⁶ Márkus Emíliát a család Grannynak, azaz Nagyinak nevezi

⁷ Párdány (korábban Altstädter, majd Andor) Oszkár 1903 és 1945 között Márkus Emília férje.

tárgyal, vagy a tanácsát kéri. Nemrég éppen a kezembe került egy levél, amiben Romola azt írja: „Drága anyuci, nagyon rosszul esett, amiért így nyilatkoztál egy újságnak...”

SZE – Ha Romolának ennyire nem volt kiegyensúlyozott és harmonikus a viszonya Márkus Emíliával, akkor talán ez köszönt vissza későbbi életében, hogy képes volt anyaként lemondani a saját gyerekeiről.

• TN – Ne felejtsd el: az ő elsőszámú gyereke az apám volt.

• SZK – Romola nyolc éves volt, amikor az édesapja, akit imádott, öngyilkos lett. Pulszky Károly -akinek komoly válságba került az élete- kérte feleségét, Emíliát, hogy települjenek át Angliába a két gyerekkel, Romolával és Tessával. Dédanyám felajánlotta, hogy akár a császárig is elmegy, hogy a férje becsületét tisztára mossa. Talán már soha nem fogjuk megtudni, hogy Pulszky Károly miért döntött végül úgy, hogy a felesége nélkül, mégis elhagyja az országot. Szerintem Romola soha nem bocsátotta meg az anyjának, hogy hagyta elmenni egyedül az apját. Úgy érezhette, hogy Márkus Emíliának fontosabb volt a karrierje.

Készült egy interjú dédanyámmal, amelyben elmeséli, hogy hogyan készül egy szerepre. Elmeséli a napi rutint, a próbákat, gyakorlást, s azt, hogy a bemutató után mindig lefekszik, hogy egy óriásit aludjon, majd felkel, s ott a kis Romola, aki már alig várja, hogy az anyukája, hosszú idő után, megint játsszon vele. Márkus Emília tehát nem volt éppenséggel az az anya, aki igazán feláldozott volna az életéből a gyerekei kedvéért.

• TN – Nagyanyám azt mondta a férjének: ha elmész, az azt jelenti, hogy bűnös vagy: hát ne menj el.

• SZK – Ezen a ponton nem értünk egyet anyámmal, mert én azt mondom erre: ha nem a karrier a legfontosabb, akkor a gyerekekkel együtt vele megy.

• TN – Oti Papa, Párdány Oszkár, a mostohanagyapám volt az az ember, aki feltétel nélkül, önzetlenül szeretett engem. Ő mondta, mikor bejelentettem, hogy hozzá fogok menni Szakáts Miklóshoz: „Ő, ha biztosra tudnám, hogy el fogsz tudni válni, ha nem sikerül a házasságotok...” – mert biztos volt benne, hogy két művész nehezen fér meg együtt hosszú távon.

Amikor kiderült, hogy apám milyen súlyos beteg, Nizsinszkij kezelőorvosa, dr. Bleuler azt Romolának: „váj el, vidd magaddal Kyrát”. Anyám megtehetette volna ezt, beadhatta volna egy intézetbe, s mehetett volna dolgozni, de nem ezt választotta, hanem a huszonnyolc év küzdelmét. Hogy kicsit rehabilitáljam anyámat: tizennégy-tizenöt éves lehettem, amikor bejelentette: „szeretném visszakapni Tamarát, hogy mostantól velem éljen”. De Granny és Oti Papa nem akartak odaadni neki, mert attól féltek, hogy olyan körülmények közé kerülök, mint Kyra, aki egyik mecénástól, befolyásos baráttól a másikig szaladgált, s képtelen volt biztonságos körülményeket teremteni magának. Nem is engedtek el.

SZE – Nizsinszkijt, a házasságkötése után Gyagilev kipenderítette az együtteséből, ami mélyen megdöbbenett a kor közvéleményét. Az elbocsátása után azonban sok, kecsgetető ajánlatot kapott, mégsem ezek közül választott. Romola mennyiben tudott rá befolyást gyakorolni, mennyire volt mellette, amikor mérlegelni kellett?

• SZK – Nem voltak azért azok olyan nagyon jó ajánlatok: Gyagilevnek óriási hatalma volt, sokan nem akarták, nem merték Vaclavot szerződtetni. Nagyrészt vaudeville-ekben, cirkuszokban lépett fel.

SZE – De érdeklődött iránta a Párizsi Opera is...

• SZK – De ebből sem lett semmi, mert Gyagilev leállította őket.

• TN – Mikor elkezdtek tárgyalni az észak-amerikai turné lehetséges helyszíneivel, a Metropolitan Opera igazgatója közölte: csak akkor fogadja az együttest, ha Nizsinszkijel együtt érkezik. Azt a szerencsétlen megoldást választották, hogy apámat bízták meg a turné művészeti vezetésével.

• SZK – Ami azért nem is volt olyan nagy baj: a vendégszereplés nagyon sikeres volt, s ha az Egyesült Államok nem lép be az I. világháborúba, tovább is folytatták volna. 1916. február 28-án, teljesen váratlanul kellett felfüggeszteniük az előadásokat a hadüzenet miatt. Az egész társaságot – lévén zömmel orosz állampolgárok – visszaküldték Európába.

HT – Vaclav Nizsinszkij lánya és unokája hogyan látja Gyagilev alakját? Hogy tartja őt számon a családi legendárium?
SZK – Az attól függ, hogy kit kérdezel. . .

TN – Amikor apám megkezdte a pályáját a Mariinszkij Színházban, már túl volt azon az élményen, hogy a Cári Balettiskolában, tanulmányai hivatalos befejezése előtt egy évvel felkínálták neki a diplomát, mondván: már nem tudnak neki mit tanítani. Ő azonban együtt akart végezni az osztályával. Fiatal táncosként a mecénás, művészetpártoló Lvov herceg mutatta be Gyagilevnek. Vaclav apja, az én nagyapám elhagyta a feleségét és három gyermekét, ami apám életében hatalmas, kiheverhetetlen törést okozott. A fiatal táncos azért értékelte a befolyásos barátok társaságát, mert általuk segíthette az anyját. Gyagilev biztos alapokat teremtett számára, hogy a művészetét kibontakoztathassa: ez elévülhetetlen érdeme. A nővérem, Kyra hihetetlenül tehetséges volt, kitűnő színésznő, karakter-színésznő lehetett volna, remekül énekelt, nyelveket beszélt, tehetséggel festett. Az ő tragédiája szerintem pontosan az volt, hogy nem állt mellé egy Gyagilev, hogy megmondja neki: ezt az utat válaszd!

SZK – Mindezzel teljesen egyetértek. Amiről viszont a világ nem beszél, legalábbis nagyon nem köztudott, az az a tény, hogy Romola és Gyagilev – bármilyen ellentétek is feszültek közöttük – többször is találkozott és tanácskozott négy szemközt, hogy egyeztessen arról, mit is lehetne tenni a súlyos beteg Nizsinszkijért. Gyagilev a szakítás után is nagyon sokat tett nagyapámért, és segítette Romolát. A házasságkötést követően Gyagilev féltékenységeben kirúgta Vaclavot, aztán pedig – anyagi okokból – minden követ megmozgatott, hogy az észak-amerikai turnéra visszahozza a társulatba, hiszen ezt követelték tőle. Elképzelhető, hogy Gyagilev legnagyobb szerelme Nizsinszkij volt, de ez nem volt viszonzott, erre a Naplók szolgálnak bizonyítékkal, ahol leírja, mennyire félt tőle, aztán azt is, hogy hogyan kergette a kokottokat, még a viszonyuk idején, a párizsi éjszakában. A család véleménye az, hogy Vaclav olyan hatalmas tehetség volt, aki idővel, Gyagilev nélkül is világhírnévre tett volna szert.

Szentpétervár, de az egész orosz szakmai közvélemény tisztában volt azzal, miféle talentummal áldotta meg a sors. Romola egyfajta női Gyagilev volt: hozzá hasonlóan okos az üzleti ügyekben: mindketten nagyon szerették Vaclavot, s csak maguknak akarták.

Ahogy Ostwald remekül megfogalmazza a könyvében: nagyapám betegségét néhány komoly, gyerek- és ifjúkori trauma hívta elő. Gyerekkorában, balett növendékként megcsúszott a padlón, s olyan szerencsétlenül esett, hogy három napig kómában volt. Ez egy nagyon fontos momentum. A növendéktársai nagyon féltékenyek voltak rá már gyerekkorában is. Egyszer versenyt rendeztek, hogy ki tud nagyobbra ugrani, s a többiek valamilyen szappanszerű anyaggal kenték össze a padlót, mielőtt rá került volna a sor. A másik traumát az apja okozta neki, aki egyszer bedobta a Néva folyóba úgy, hogy nem tudott úszni: gondolta, hogy így majd megtanul. Alig tudták megmenteni az életét.

Gyermekkora ugyancsak meghatározó, tragikus eseménye volt két és fél évvel idősebb bátyja balesete: Sztanyiszlav kiesett a lakásuk ablakából, s olyan súlyos agysérüléseket szenvedett, hogy 1907-től, a hátralévő életét elmeegógyintézetben élte le, ahol Vaclav sűrűn látogatta, hosszan üldögélt vele. Ostwald megállapította, hogy számos mozdulat, amely visszaköszön a koreográfiáiban, gyakran figyelhető meg elmebetegeknél. E sorba illeszkedik a beérkezett művészt érő, nagy csapás, hogy Gyagilev, akivel különböző értelemben, de mélyen szerették egymást, elküldte őt az együttesből, amit egyszerűen nem tudott értelmezni. Ezt a törést nem tudta kiheverni, s pár évvel később már egyáltalán nem volt hol táncolnia. Ne felejtsük el, hogy mindezek a drámai élmények mindössze másfél évtized alatt érték: huszonnégy éves korában küldte el őt Gyagilev, s nem volt harminc, amikor 1919-ben utoljára táncolt közönség előtt St. Moritzban: művészi értelemben akkor meghalt. Az egész táncosi-koreográfusi pályája nem volt hosszabb, mint tizenkét év.

HT – Mit lehet tudni Nizsinszkij balett-táncos szüleinek rokonairól, leszármazottairól?

TN – Nagyapám, Tomasz Nizyński (Foma Nizsinszkij), miután nagyanyámat, Eleonora Beredát elhagyta, összekötötte az életét egy másik táncosnővel. Kapcsolatukból egy lány született, Marina, akivel anyám levelezett. Annyit tudunk, hogy neki aztán egy fia lett, és Oroszországban éltek. Hosszú ideje nincs velük kapcsolatunk.

SZE – Milyen volt a viszony Tamara és nővére, Kyra közt?

TN – Gyerekként mi igazából csak néhány évet töltöttünk együtt, amikor a család először és utoljára egyesült, 1922 és 1925 között. Ezt követően elkerültem Pestre, s legközelebb 1936-ban láttuk egymást, amikor Kyra férjhez ment Igor Markevitch zeneszerző-karmesterhez a Mátyás-templomban, majd egy évvel később, Svájcban, amikor a fia, Vaclav Markevitch nyolc hónapos volt. Ezt követően 1962-ben találkoztunk újra, amikor Kanadából az Egyesült Államokba kerültem.



Pulszky Romola gyermekeivel, Kyrával (balra) és Tamarával (jobbra) Budapesten, 1922 körül



Márkus Emília, Tamara Nijinsky és Párdány Oszkár 1925-ben, Budapesten

HT – huszonhat évvel később?

• TN – Igen, amikor anyámat mentem meglátogatni San Franciscóba. Igazán 1979 után, a második férjem halálát követően kerültünk újra közel egymáshoz. Addig rendszeresen leveleztünk, telefonon beszéltünk egymással, de igazából nem mertem belegondolni, hogy ha egyszer elhívom magamhoz Kyruskámat, hat napig marad, vagy éppen hat hónapig. Mikor megözyegyültem, elmentem hozzá látogatóba, s ekkortól kezdtünk végre igazán közeledni egymáshoz.

• SZK – Édesanya számított akkoriban a nagy titoknak: Nizsinszkijnek van még egy lánya? Kint él az amerikai sivatagban? Mit csinál ott? Magyarországon, de másutt is úgy őrizte az emlékezet őt, mint Márkus Emília bájos kicsi unokáját, de nem úgy, mint Nizsinszkij lányát. Ezt a hiedelmet részben szegény Kyra erősítette, illetve a fia, a másik unoka – összesen ketten vagyunk – Vaclav, akinek éppen olyan keserves élete volt, mint az édesanyjának. Két éves volt, amikor az apja elvált Kyrától, s őt is magával vitte. Vaclav Markevitch aztán Angliába került, ahol egy család nevelte tizenhat-tizenhét éves koráig, s akkor tudta csak meg, hogy kik is az igazi szülei és nagyszülei. Ez egy igen kiterjedt família, s ahogy minden családban, így itt is vannak csontvázak a szekrényben...

Ostwald feltárta és közzétette, mi is volt Nizsinszkij valódi, a maga korában félrekezelte betegsége, s állítja: azt a később felfedezett, Lítium nevű, mániás depresszió esetén alkalmazott gyógyszerrel sikeresen lehetett volna kezelni. Kyra – akit Ostwald maga is kezelt, majd átadta egy kollégájának, mert nem az orvosa, hanem a barátja akart lenni – örökölte a betegséget. Ő már megkapta a szert, akárcsak a fia, az unokatestvérem: Vaclav Markevitch, aki aki ugyanebben a pszichiátriai zavarban szenved. Én magam tizenhat éve szedek gyógyszert, nálam ugyancsak jelentkeztek a betegség tünetei. Édesanyámnak szerencséje volt, megúszta: ő a boldog kakukktójas. Romola halála után édesanyám vette át a szellemi örökség kezelését: nem kérte, az ölébe dobták: Kyrának nem volt ereje foglalkozni mindezzel. Amikor az átadásra sor került, édesanyám hozzám fordult, mire én rémülten azt mondtam: „Hagyjál engem békén Nizsinszkijjelle!” Aztán valami nagyon fontos dolog történt az életemben, s a hozzáállásom alapvetően megváltozott. Igaz, néha még most is elhangzik a számból ez a bizonyos, rémült mondat...

Romola írt egy levelet édesanyámnak, amikor visszatért Európába, melyben azt kérte, hogy segítsen rendszeres, havi apanázst eljuttatni Kyrának, de úgy, hogy neki magának ne jusson a tudomására, hogy a pénz kitől is származik. Az élete vége felé közeledve azért változott a hozzáállása a gyerekeihez, képes lett gyengéd lenni, szavakban is. Életemben először 2000-ben találkoztam az unokatestvéremmel, Vaclav Markevitch-csel. Monte Carlóban, a Nizsinszkij-díj átadásakor aztán már a négy gyermekét is megismerhettem. Az egyikük, aki majdnem egyidős Mark fiammal, meg is látogatott minket Arizonában.

Nádasi Myrtil, Nádasi Ferenc balettmester lánya, aki egykorú velem, tíz-tizenegy éves kislányként egy darabban játszott édesapámmal. Én világ életemben színésznő szerettem volna lenni, emlékszem, milyen mérges voltam apámra, hogy nem segített nekem, hogy az a szerepet én kaphassam meg. A sors aztán úgy hozta, hogy muzsikos, zenetanár lettem – nem állítom, hogy örömmel, de fontos volt egy szakma. Megadatott aztán – hála az én nagyszerű férjem türelmének – hogy negyvennégy évesen visszamehettem az egyetemre, s végre színházi diplomát szerezhettem. Nizsinszkij csak annyiból foglalkoztatott, amennyire kapcsolatban állt a színjátszással. Tudták körülöttem, hogy kinek az unokája vagyok, de engem Márkus Emília érdekelt. Egy nap, több mint húsz évvel ezelőtt odajött hozzám a professzorom, s azt mondta: „Kinga, van egy jelmeztervező-növendékünk, aki hallotta, hogy Nizsinszkij unokája vagy, és tudja, hogy van néhány jelmez nálatok: nagyon szeretné látni őket”. Valóban, őrzünk egy köpenyt, néhány apróságot... Eljött hozzánk, és előhúztam a nagy dobozt, amiben tartjuk ezeket: úgy nyúlt hozzájuk, mint legszentebb relikviákhoz. Ekkor csak annyit mondtam magamban: húha! Innentől kezdett el azon járni az eszem, hogy mit csinálhatnánk ezzel a kis gyűjteménnyel, a tárgyi és szellemi örökséggel.

Amíg élt, minden Romola kezében volt: szó nem lehetett arról, hogy rajta kívül bármelyikünk nyilatkozzon, intézkedjen. Édesanyám hosszan tartó háttérben maradása alapvetően ennek volt betudható. Nagyanyám 1978-ban halt meg: a végrendeletében mindent anyámra és rám hagyott, de a volt vejét, Igor Markevitchet jelölte ki végrehajtónak. Mindezt úgy, hogy a végrendeletből kihagyta őt, magát és egyetlen, Kyrával közös gyermekét, Vaclavot! Ebből a helyzetből indultunk, s tartunk most itt, ahol tartunk. Az embernek a legváratlanabb feladatok adatnak meg, amiket aztán vagy el tud végezni, vagy nem. Ilyen volt a Márkus-diplomamunkám. Mikor elhoztam Budapestről a rengeteg, összegyűjtött anyagot, leültem az írógéphez, és mintha csak diktálták volna.

HT – voltak aztán rendkívüli találkozásaid a család más tagjaival, így Broniszlavának, Vaclav Nizsinszkij húgának leszármazottaival is.

• SZK – A másodfokú unokatestvéremmel, Broniszlava lányunokájával életünkben először, öt évvel ezelőtt találkoztunk. Ő, akárcsak a nagyanyja,

Kaliforniában élt, majd Coloradóba költözött, s annak az ágnak a szellemi hagyatékát – édesanyja, Irina halála után – ő kezelte. Elképesztő volt a találkozásunk: becsengetett, kinyitottam az ajtót, s ott állt előttem egy velem egykorú, azonos alkatú, azonos frizurájú nő, aki szinte pontosan olyan ruhát viselt, mint amiben én voltam. Remek találkozás volt, azóta is rendszeres kapcsolatban vagyunk egymással.

SZE – Nizsinszkij gyakran emlegeti naplójában Tesszát, Romola testvérét.

• TN – Tessza anyám nyolc évvel idősebb nővére volt, egy gyönyörű, szőke asszony, aki nagyon hasonlított Grannyre. Bécsben, a Burgtheaterben tanult színjátszást. A színházigazgató azt mondta neki, hogy ha olyan tehetséges, mint amilyen gyönyörű, belőle lehet a második Márkus Emília. Egyszer meghallgatta őt Erik Schmedes, a hírneves, dán Wagner-énekes, majd gyorsan el is vette feleségül, a tanulmányainak ezzel vége is szakadt. Közös gyermekük nem született, de Schmedesnek volt egy, az előző házasságából származó lánya, akivel még volt alkalmunk találkozni. Schmedes kereken húsz évvel volt idősebb a nagynénémnél, és sajnos erősen ivott: delirium tremensben halt meg, 1931-ben.

• SZK – A néhány év alatt, amíg a család együtt élt Párizsban, velük lakott Tessza is, majd egy darabig ő vigyázott Vaclavra.

• TN – Tessza tündéri személyiség volt, tökéletes ellentéte anyámnak. Bohém volt, de csupa szív teremtés. Ő is folyamatos anyagi nehézségekkel küzdött, s őt is Granny és Oti Papa segítette: rendszeresen küldték neki a pénzt Párizsba. A dán állampolgár Tessza aztán Budapestre került a II. világháború idejére. Egy zsidó család lakásába került, akiket elvittek. Mikor a tulajdonosok hazatértek, Tesszát tették felelőssé a lakásból eltűnt értékek miatt. Miklóssal, a férjemmel nagyon féltettük, le ne tartóztassák a vádak miatt. Oti Papa ekkor már nem élt, Granny a Nemzeti Színházban lakott, az öltözőjében. Én már várandós voltam Kingával és a Nemzeti Színház pincéjében húztuk meg magunkat. Nem mondható, hogy kifejezetten rendezett körülmények közt éltünk. Egyértelmű volt, hogy Tessza tökéletesen ártatlan, de olyan zűrös idők voltak akkor, hogy úgy gondoltuk: Tesszának el kell hagynia az országot, a legjobb volna, ha Svájcba menne. Volt egy foxi kutya, aminek amputálni kellett az egyik, súlyosan sérült lábát. Sosem felejttem el a képet, ahogy megyünk együtt a vonathoz ő, Miklós, meg én, a Keleti, vagy a Nyugati pályaudvarra, már nem emlékszem rá. Megy Tessza, botra támaszkodva, szőkén, hosszú lófarokkal, kezében a háromlábú kutya, vonulunk a sötét, füstös éjszakában, s közben próbáljuk meggyőzni őt, hogy hagyja itt a kutyát, jó helyet találunk neki. A pályaudvar és a vonat is zsúfolásig tele volt katonákkal: Tesszát szó szerint feltoltuk az egyik kocsi, fentről meg a katonák húzták a lépcsőn. Feljutott aztán, a vonat elindult, s fél évig nem tudtunk róla az égvilágon semmit. Rettenetes lelkiismeret-furdalásom volt, hogy mit műveltem a nagynénémmel. Kiderült, hogy a vonat egyáltalán nem Svájc felé ment aztán, hanem keletre, talán Romániának. Tessza szegény, kikötött végül a célországban. Genfben élt, a dánok segítették anyagilag, mint a nagy Schmedes özvegyét. 1963-ban halt meg.

Granny az ostrom alatt többeket bűjtatott, így Csathó Kálmán író-rendező testvérét is. Ez különösen merész húzás volt annak fényében, hogy a férje, Oti Papa, az eredetileg Altstädternek született Párdány Oszkár is kikeresztelkedett zsidó volt. El is jöttek érte: nagyanyám közölte a pribékekkel, hogy akkor ő is megy a férjével. Gobbi Hilda alapított egy népkonyhát, ahol forró leveshez, darab kenyérhez lehetett jutnia az időseknek, a várandós anyáknak. Oda jártam én is.

1944-telén Miklóssal még egy darabig a Márkus-villában laktunk: éjszaka pedig kijárási tilalom volt. Szenteste délutánján elhatároztuk, hogy útra kelünk, s meglátogatjuk a férjem szüleit, akik a Röck Szilárd utcában éltek, s egyúttal megpróbáljuk megtalálni Grannyt és Oti Papát, akik a bezárt Gellért Szállóban húzták meg magukat. El is jutottunk mindkét helyre, s már útban voltunk a hotelből hazafelé. Esteledett: a Széll Kálmán (ma Moszkva) térnél tovább azonban nem jutottunk: azt mondták, már a Budagyöngyénél vannak az oroszok. A villa meg egy kicsit följebb van még onnan. Visszamentük hát a Gellértbe, és január 6-ig mi is ott „szálltunk meg”. Potyogott a mennyezetről a vakolat, majdnem leszakadt. Miklós katonaszökevénynek minősült: ne kérdezzétek már, hogy kik, de megjelentek valami egyenruhások, akik felsorakoztatták párszor a férfiakat, s minden tizediket lelőtték. Ezt a férjem kétszer is megúsza. Egy ponton aztán úgy gondoltuk, nem várjuk meg a következő menetet: elloptam két takarót a szállóból, s nekivágtunk a Ferenc József-(ma: Szabadság-) hídnak. Először megint az anyósomékhöz mentünk, de ők úgy szorongtak a pincében, mint a szardíniák: ott már nem férünk el. Így keveredtünk el a Nemzeti Színházba, ahol már rengetegen voltak: olyanok, akik felkészültek a hosszabb ottlétre, hoztak magukkal, amit értek. Éltel, meleg holmit. A színház pincéje azért volt jó menedék, mert már bent volt a téli tüzelő, legalább fűteni tudtak mivel. Mosdani meg inni havat hordtunk be az utcáról. A színháznak volt egy kedves házmesternője: tőle kaptam két teáskanál sárgabaracklevárt, 1945 januárjában. Még most is érzem az ízt. Egy nap lejött a pincébe az anyósom, hogy Miklós édesapja rosszul van: a férjem átrohant, s kiderült, perforálódott az epéje. Nagydarab bácsi volt: Miklósék fogtak két seprűnyelet, áthúzták egy tonettszéken, így vitték át a Rókus Kórházba. Az ügyeletes orvos azt mondta nekik: nézzétek, tele vagyok súlyosan sérült, meg



Tamara Nijinsky és Márkus Emília színházi öltözőben, 1940-es évek

haldokló katonákkal, nem tudom megműteni. Visszahozták a Nemzetibe és ott hamarosan meghalt.

Felvitték a pincéből, a díszletraktárból, ahol laktunk a márvány előcsarnokba, ott összeeszkábáltak egy ládát a holttestnek, s egy darab aranyárga bársonnyal – valami színdarab díszlete lehetett – letakarták, mi meg gyorsan elmondtunk egy Miatyánkot. A Nemzeti előtt állt Tinódi Lantos Sebestyén szobra, pár lépcsőfokon lehetett odamenni a talapzatához: ott volt egy kevés csupasz, de csonttá fagyott föld. Alig sikerült elkaparni. Áprilisban temettük el aztán tisztességesen.

A pesti oldalon már véget értek a harcok: Gobbi Hilda talált egy gazdátlan fuvaroskocsit, s átment Budára az egyetlen, még épen álló hídon, s összeszedte, aki színészt csak talált. Csortost és még sokakat, köztük Grannyt és Oti Papát is, és áthozta őket a Nemzetibe. Ekkor aztán Oti lett beteg: őt is a közeli Rókusba vitték. Ő azonban vissza akart menni a villába, az ostrom végét követően. Megpróbáltam a lelkére beszélni: ott nincs se víz, se villany, abban a házban nem lehet létezni. Gobbi elvitette őt és Márkus Emíliát a Széher úti kórházba, amit apácák tartottak fent, s nem érte bombatalálat. Nagymamám aztán egymagában mégis visszament a Húvösvölgyi útra: a szomszédai fogadták be. Mi Pesten maradtunk: a Nemzeti színészei, Major Tamás vezetésével már elkezdtek dolgozni, s Miklósrá is szükség volt.

Május volt, amikor egy kis cetlin üzenetet kaptam: Oti Papa meghalt. Szereztem egy darab kenyeret, s átmentem Budára. Jött egy öregember egy sörszállító lovaskocsival, ő felvett, elvitt egy darabon, aztán gyalog folytattam az utat – hét hónapos terhesen –, fel, a villába. Talán ezért nem szeretek gyalogolni. Mikor beléptem az épületbe, a nyolcvannégy éves Granny a gobelin-szalomban ült (ma ott van a könyvtár-fiók) olyan vézna volt, mintha egy seprűre ráhúztál volna egy fekete ruhát. Egerek szaladgáltak körülötte a földön.

Lementem a Budagyöngyéhez, a BESZKÁRT-házakhoz, ott kerestem embereket, hogy rakjanak össze egy koporsót, s elmentem Otiért a kórházba, aztán onnan papot intézni a budai ferencesekhez, majd vissza Grannyhez – végig, gyalog. Görög bácsi, a villa gondnoka szerzett egy kézikocsit, aztán azon elvonszoltuk Otit a Farkasréti temetőbe. Képzeljétek azt a látványt: a kocsí platóján a koporsó, egyik oldalon a csontsovány, nyolcvannégy éves nagymamám, a másik oldalon én, nagy hassal, és Görög bácsi, aki ezt az egészet húzza. Lejtőn még valahogy ment a dolog, de az nem volt sok. Így temettük el Párdány Oszkárt, Márkus Emília férjét, Nizsinszkij apósát. Amikor végeztünk, én levittem Grannyt a Nemzeti Színházba: beköltözött egy öltözőbe, mi meg találtunk egy albérletet a Röck Szilárd utcában.

End of the Story.

Ezek pedig a dédunokáim *(fotókat vesz elő)*. Kinga magyarul olvas és énekel nekik. Cecília, a nagyobbik már tud is néhány szót.



Vaclav Nizsinszkij az Armida pavilonja szentpétervári ősbemutatójának szolga-szerepében, 1907

Hézső István HA NIZSINSZKIJ, AKKOR NIZSINSZKA IS. . .

Tánc történeti fotóírtások 3.

Vaclav Nizsinszkij nevét és alkotásait (négy fennmaradt koreográfiáját), nem kell újra és újra bemutatni a nemzetközi táncvilágban, hiszen művészi hagyatéka a tánc kultúra közkinccse. De a nagy táncos és úttörő koreográfus mellett ott van a „másik” génusz, Broniszlava Nizsinszka, Vaclav húga, akit ma, lényegében három-négy koreográfiája miatt tisztel, és újra-újra táncol, vizsgál, elemez a mai balett-világ. Élete és művészete mindenféleképp megérdemel – nemcsak egy felületes említést, hanem egy alaposabb analízist is. Minderre ez a rövid tanulmány most, helyszűke miatt nem vállalkozik, de arra igen, hogy helyét a XX. századi, nagy táncreformátorok között Magyarországon is megerősítse. Broniszlava Nizsinszkát mindenképpen a jelentőségét megillető helyre kell tenni, hiszen jelentős mértékben ő is áldozata lett a táncszakma általános amnéziájának.

1891. január 8-án született Minszkben – és nem Varsóban, ahogy azt néhányan, téves adatok alapján állítják – lengyel táncos-szülők harmadik gyermekeként. Szülei lényegében utazó táncosok voltak, akiket a kor színházai, operaházai, nyári varietéi és cirkusai fogadtak fel alkalmi, nyári fellépésekre, így Vaszlav mellett a kis Broniszlava is hamar megismerkedett a színház világával, hiszen a gyerekek már öt-hat éves korukban felléptek szüleikkel. Első tánc lépéseiket tőlük tanulták, további, komolyabb képzésben pedig mindketten a szentpétervári, Rossi utcai Cári Színháziskola balett-tagozatának növendékeiként részesültek. 1908-tól, fivéréhez, Vaclavhoz hasonlóan „Bronya” is a Mariinszkij Színház táncosnője lett. Ő is tagja lett az első orosz balett-szezonoknak Nyugat-Európában, bár Gyagilev vonakodott attól, hogy még egy Nizsinszkij nevű táncos legyen a társulatban: félt, hogy a két nevet a naiv nézők összekeverik. De ennek elkerüléséről ők ketten, zseniálisan gondoskodtak, hiszen egyéni utat járó tehetségük a potenciális keverést kizárta.

Broniszlava először kisebb szerepekben tűnt föl eredeti egyéniségével, szokatlan, fanyar, „nem-balerinás” szépségével, különlegesen erős muzikalitásával és meglepő tánctechnikájával. Ami pedig kifejezetten mássá tette, hogy jin-jangja – európai szemnek – teljes arányban volt, ami a feminin és maszkulin elemeket illeti. Mindezzel mintha kiegészítette volna híres bátyja másképp „fel-felboruló” szexusát. Hogy mennyire együtt lélegzett testvérével, azt a gyermekkoruktól közös neveltetés és sorsváltás is igazolhatja. Hiszen Broniszlava, karrierjét többször is Vaszlav tragédiájának szimpátiavállalásával kockáztatta, így akaratlanul is nehéz utat választott. Ráadásul neki még a kor nemi szerepeket illető előítéleteivel is meg kellett küzdenie: női balettmester abban az időben még nem igazán létezett: a diszkrimináció egész pályáján végigkísérte.

1911-ben, amikor bátyját kiűzték a Mariinszkij Színház balett-együtteséből, ő is benyújtotta felmondását és „végleg” csatlakozott az addigra már önállóvá lett, a Gyagilev Orosz Balett néven működő társulathoz. Az együttesben, Fokin „reformbalettjeiben” játszott fontos, bár eleinte kis szerepeket. Vaclav rajta kísérletezte ki táncteóriáját és Fokinét is túlhaladó, forradalmi koreográfiai innovációit. Az *Egy faun délutánjában* ő az egyik nimfa, és 1913-ban Nizsinszkij neki szánta a kiválasztott lány szerepét a *Tavaszi áldozatban*. Ez a terv azonban meghiúsult, mivel Broniszlava terhes lett első gyermekével, Irinával. Az 1914-1915-ös szezonban, a prágai vendégjátékon még tagjai az Orosz Balettnak, majd akkori férjével, Kocsetovszkijjal együtt elhagyják a társulatot és a londoni Palace Theatre, a kirúgott Nyizsinszkij által szervezett kisegyütteséhez szerződtek. Sajnos e vállalkozás kudarcba fulladt, ők pedig visszatértek Szentpétervárra, ahol az akkor még éppen működő Pétervári Magánopera tagjai lettek. Az I. világháború, a bolsevik forradalom és polgárháborús évek alatt mindketten a Kijevi Állami Opera tagjai: Broniszlava ebben a periódusban kezdte el első koreográfiai kísérleteit. Két rövid szólója – *A baba* és az *Őszi dal* – már előrevetítette szokatlan stílusát. 1917-1918-ban, Moszkvában írta meg eredeti

tánc-teóriáit (melyek aztán 1930-ban, az Alfred Schlee szerkesztette, *Schrifttanz* című táncszaklapban is megjelentek). 1919-ben visszatért Kijevbe, ahol megszületett második gyermeke, Léon, aki 16 éves korában, autóbalesetben halt meg.

Pályájának kijevi periódusa nagyon jelentős volt: ekkor alapozta, majd nyitotta meg mozdulatiskoláját, amely működése, kritériumrendszere tekintetében, több ponton is forradalminak számított: nem várt el például növendékeitől semmiféle balett- vagy más, táncosi előképzettséget, hiszen ott egyfajta kísérleti táncosképzés zajlott. Bronislava mindenesetre olyan jó eredményt tudott elérni sajátos metódusával, hogy relatíve rövid idő alatt színpadképessé tudta tenni fiatal táncosait, alkalmassá arra, hogy jól, hűen tudták előadni a periódus remek, avantgarde darabjait. Zenei igényességére jellemzően számos Chopin- és Liszt-művet használt fel koreográfiai kísérleteihez.

1921-ben, amikor tudomására jutott, hogy bátyját egy bécsi idegklinikán kezelik, anyjával és két gyermekével együtt odautazott, bár ez, abban az időben nagyon nem volt könnyű. Többszöri nekifutás után – mivel útlevelet nem kapott –, csak a határőrök megvesztegetésével tudott Bécsig jutni: odaútnak így hat hétig tartott. Ausztriában érte a meglepő meghívás, hogy legyen a Gyagilev Orosz Balett társulatnak próbavezető balettmestere, és – főleg – vegyen részt a *Csipkerózsika* Petipa-mestermű 1921-es, londoni felújításában. Már ott készítette el híres, *Három Iván* című, ugrós-oroszos pas-de-trois-ját.

1922- és 1924 között hármasként töltött be: egyszerre volt vezető táncos, balettmester és koreográfus. Szinte teljes oeuvre-je (több mint nyolcvan balett), legértékesebb művei ekkor készülnek. A legkiemelkedőbbek: *A róka*, (1921) *A menyegző* (Sztravinszkij zenéjére, Goncsarova merész díszleteivel és jelmezeivel) és *A Les Biches*, amelynek címét nálunk, abban a pár tánc-történeti írásban, melyben megemlítik, pontatlanul, vagy inkább prűden fordítottak le *Szarvasünökre*: ez szó szerint ugyan igaz, de nem érzékelteti a nyelvi mókát, a leszbikusokra való – bár tán utólagos – finom utalást. A társulaton belül, cinkos összekacsintással ez ('leszbikusok') volt a darab címének értelmezése. Nem véletlenül, hiszen az a Côte d'Azur frivol (és felszínes) életét fricskázza, és voltaképp *Házibulinak* kell(ene) fordítani – a balett, könnyű témája ellenére, koreográfiailag amúgy nagyon nehéz.

Bronislava komponista munkatársai közt ott voltak a kor legnagyobbjai: Igor Sztravinszkij, François Poulenc, George Auric, Darius Milhaud. Ami azonban igaz, „gyagilevistává” tette, az, hogy kora képzőművészetének kiválóságai közül választott látványtervezőket: köztük volt Larionov, Goncsarova, Picasso, Juan Gris, George Braque és az a Max Ernst, aki Nizsinszka igencsak szürreális *Rómeó és Júlia*-balettjéhez tervezett díszletet. (Emiatt a szürrealisták zajosan tiltakoztak a nézőtérben, mondván, hogy Ernst eladta magát a „nagykapitalista” Gyagilevnek! Istenem, ha tudták volna, hogy milyen szörnyű anyagi körülmények között és ebből adódó, folyamatos feszültségben élt együttesével...) Bronislava ekkoriban ugyancsak gyakran dolgozott együtt Alexandra Exterrel, az orosz avantgarde ma is jegyzett művészeivel.

1922-ben – hogy a „maszkulin Nizsinszka”-kítélet is alátámasszuk – Gyagilev kérésére eltáncolta bátyja *Egy faun délutánjának*, tesztoszteronnal telített címszerepét. 1925-ben megint elhagyta a Gyagilev-együttest és ezzel elkezdődött élete végéig tartó küzdelme a sajátos, Nizsinszka-féle neoklasszikus balett elfogadtatásáért. Hol a Párizsi Operának dolgozik, hol saját társulatot szervez, próbálkozásai sajnos azonban nem lesznek hosszú életűek; anyagi, szervezeti természetű kudarcba fulladnak. Részben ez az oka annak, hogy óriási munkásságából csupán négy balett maradt fent. Az állandóságot és a biztonságot csak ideig-óráig tudta megtalálni. Így Ida Rubinstein társulatának is több ízben koreográfusa volt, s itt kreálta – többek közt – három, híres balettjét: *A tündér csókját* Sztravinszkij zenéjére, a *Bolerót*, és a szintén Ravel-műre készült *La Valse*-ot, két verzióban is. Az egyik konstruktivista, majdhogynem architektonikus jellegű, a másik hagyományosabb, „bécsisebb”.

Fontos etappe volt pályáján, mikor 1932-ben Max Reinhardt felkérte, hogy a *Hoffmann meséi* című Offenbach-opera táncait koreografálja meg. 1932-33-ban megint saját együttest szervezett, ezúttal *Nizsinszka Táncszínház* névvel. Nagy vargabetűkkel teli pályájának jelentős állomása volt, amikor elszerződött a híres buenos aires-i Colon Színházhoz, ahol, bár jók voltak a körülmények, ő mégsem volt elégedett a felkínált lehetőségekkel. Ekkor már második férjével, Szingajevszkijjal és Irina lányával – aki ekkorra már táncosnővé avanszált – ingázott (Észak- és Dél-) Amerika és Európa között. 1934-ben leszerződött *De Basil Ezredes Eredeti Orosz Balettjéhez*, ahol Liszt zenéjére készített balettet a *Hamletből*, melynek címszerepét is ő táncolta. 1934-ben az USA-ba került, ahol ismét Reinhardttal dolgozott. *A Szentivánéji Álom* filmváltozatának koreográfusa; a filmet 1935-ben mutatták be. 1937-1938-ban ő lett a *Lengyel Balett* alapító koreográfusa és művészeti igazgatója: a társulat, a történelem fenyegető kényszere miatt pillanatokon belül „emigráns baletté” vált. 1940-ben, az akkor alakuló New Yorki Balettszínháznál működött, és ott tanította be *A rosszul őrzött lány* című balettet, amelyet a társulat évtizedekig repertoárján tartott. Ezt az amerikai szerződést akár életmentőnek is felfoghatjuk, tekintettel az akkori, európai állapotokra és Nizsinszka bizonytalan állampolgársági státuszára. Végül Los Angelesben telepedett le és nyitott 1941-ben iskolát, ahol mellette férje és később lánya, Irina is tanított.

A háború végén a Marquis de Cuevas International Ballet egyik koreográfusa. Itt került színre tiszta, neoklasszikus balettjei egyik legmarkánsabb darabja, a *Brahms variációk*, és a más jellegű, Muszorgszkij zenéjére készült, orosz karakterbalett, az *Egy kiállítás képei*, mindkettő 1944-ben.



Bronislava Nizinszka az 1921-es londoni, Gyagilev-féle Csipkerózsikában

Nizinszka neve és munkássága az 1950-es évek környékére kezdett elfelejtődni. Ő maga felhagyott a tanítással is, és ezekben az években kezdte felbecsülhetetlen jelentőségű memoárjának megírását. Az 1964-es év váratlan változást hozott számára Lincoln Kirstein jóvoltából, aki még a Rubinstein-ballettből ismerte őt, s ebben az évben felkérte, hogy újítsa fel a *Les Biches*-t, *House Party* címmel, a Royal Ballet számára. A balett rendkívüli sikert aratott, annak ellenére, hogy Nizinszka ekkor már alig hall, a fülében lévő hallókészülék sípol, füttyöl, így a próbák rendkívül nehezen mentek. Az ebből adódó problémákon valamennyire Irina lánya segítségével enyhített; korábban ugyanis ő maga is táncolta anyja műveit.

Két évvel később a még nehezebb, 1923-ban keletkezett *Menyegző* – egy orosz muzsik-esküvő monumentális apoteózisa – került a Royal Ballet repertoárjába. Ez a mű nem mindennapi tánctechnikát – és nagy apparátust is – igényel. Hozzávalói: 4 zongora, 16 tagú ütőzenekar, kórus, 44 táncos, akik a rengeteg, férfias ugrást igénylő corps-de-ballet táncait adják elő. Mindenesetre ez Nizinszka opus magnuma. Sztravinszkij 1916–1917-től évekig dolgozott e kompozícióján, és többen – így Massine és Balanchine is – ígéretet kaptak Gyagilevtől, hogy ők kapják meg a koreográfusi megbízást, de szerencsére Nizinszka „ölébe hullott” a mű. E felújítások után Nizinszskát megbízásokkal árasztották el, úgy Európában, mint Amerikában. Eközben lánya segítette lefordítani – *Early Memoirs*-ként – és jegyzetekkel ellátni a nagy terjedelmű, hatalmas mennyiségű információt tartalmazó, élvezetes önéletrajtot, mely 1981-ben jelent meg. Ez azonban sajnos csak az 1914-ig terjedő, „első rész”, mely folytatás nélkül maradt, mivel Irina is elhunyt 1991-ben – még mielőtt édesanyja, csak általa értelmezhető, orosz nyelvű



Bronislava Nizinszka 1937-ben

kéziratát „kikódolta” volna.

Ha valaki igazán többet akar tudni Nizinszkijről és Nizinszkáról, gyermekkorukról, családi hátterükről, körülményeiről, ez az a könyv, amelyet mindenképpen el kell olvasnia (bár ezt sajnos csak angolul teheti), mert e memoár (3-4 fennmaradt műve mellett) igazán intellektuális emlékművé, maradandó műremekké emelkedett Nizinszka 1972-es halála után. Hogy ez a pár alkotás olyan ritkán látható, az talán annak tudható be, hogy a „talenty: nicevo”-gruppok egyre erőteljesebben szorítják ki az igazi remekműveket a nemzetközi balettszínpadokról. És hadd álljon itt két megerősítés. Az egyik a nagy Gyagilevtől származik: „Ha nekem lányom lenne, olyan tehetséget kívánnék neki, mint Nizinszkáé”, a másik, zseniális összegezés az „amerikai Gyagilevtől” Lincoln Kirsteintől, az *Early memoirs* fülszövegeként olvasható: „Messze túltesz minden, az eddig a – senkivel össze nem hasonlítható – testvéréről, a nagy táncos Vlav Nizinszkijről írt könyvön. Ő (Bronislava) az, aki legjobban és leghosszabban ismerte, legjobban megértette, és leginkább szerette. Az a kép, amit ő fest a Cári Balettről, az iskolai tréningről, a bürokráciáról és a Gyagilev Orosz Balett 1914 előtti éveiről, páratlan. Tökéletesen felidézi, korrigálja, kiegészíti és életre kelti a modern kultúra történetének/történelmének egyik legfontosabb fejezetét.”

Nizinszka majdnem élete végéig dolgozott: utolsó munkájaként Velencében, a La Fenice Operában a *Les Biches*-t tanította be. Amikor egy szép napon kigondolázott Velence San Michele temetőjébe, ahol Gyagilev és – nem mellesleg – Sztravinszkij is nyugszik, egy pici elégtétellel gondolhatott vissza Gyagilev profetikus szavaira: „Hagyjuk Nizinszkát befejezni a *Les Noces*-t, és talán húsz év múlva megértene minket!”

Mestyán Ádám EGY FAUN SZOBRA (RODIN ÉS NIZSINSZKIJ)¹

„How can we know the dancer from the dance?”

W. B. Yeats: *Among School Children*

A szobrászat kitüntetett tárgya az emberi test, Rilke szavaival: a szobrászat a test „gazdája.”² Az a mód, ahogyan egy szobor egy testet ábrázol, többet ad, mint a test pusztá képét, hiszen az emberi test ábrázolásával az emberről, vagy legalábbis egy múltbeli emberfelfogás lehetőségéről is megtudunk valamit. Hans Belting különbségtétele szerint a „leképezés [...] egy testről alkotott kép *produkciója*, mely a test önábrázolásában eleve adott.”³ A test képe és az emberkép között eltéphetetlen, kézenfekvő összefüggés van.

A 19. század végén a testek *töredékes* ábrázolása önálló esztétikai értéké vált. A töredékes test legnagyobb mestere Auguste Rodin (1840-1917), akinek jelentőségét kultikus státusa alól nehéz visszanyerni. A testtöredék készítése a 19. századi szobrászat olyan eljárása, mellyel reflektált viszonyt hoz létre az antik műalkotásokkal és az azok által hordozott test-eszményekkel. Ez a viszony a korábbi testtöredék-gyártással⁴ szemben *ironikus*, mert nem a testeszményt, hanem éppen a *hordozhatóságot* állítja előtérbe. Vagyis témája az antikvitás mint végérvényesen elmúlt idő, amit – Aby Warburggal szólva – egy-egy kőbe zárt mozdulat hordoz.

Az alábbiakban egy szobor történetét szeretném bemutatni, melyben összeér múlt és jelen, test és márvány, mozdulat és mozdulatlan. Rodin műtermében 1912. május végén-június elején Vaclav Nizsinszkij táncos (1890-1950) modellt állt. A Rodin-hagyatékban fennmaradt szobrocscsa valószínűleg ennek a pózolásnak az emléke. A feltehetően Nizsinszkijt mint faunt ábrázoló szobrocscsa elemzésével azt mutatom be, ahogy a test reflektáltan *médiummá* válik.

Szobrász és táncos találkozásának nincs nagyobb hatása: nem állítható, hogy Rodin szobrai túlzott hatást gyakoroltak volna a táncosokra és – noha Rodint kétségkívül megihlették a táncmozdulatok – a szobrász az 1910-es évekre már megalkotta legfontosabb műveit. Így e találkozás művészettörténeti vagy esztétikai jelentősége valójában meglehetősen csekély. Meglátásom szerint Rodin kísérlete a következőképpen összegezhető: miképpen lehetséges töredékes, befejezetlen, torzó táncos-szobrot készíteni?

RODIN ÉS A TÁNC

Rodin táncosokkal való kapcsolatáról eddig még nem készült teljes körű tanulmány és ez az írás sem tűzi ki ezt a célt.⁵ Rodin számára a klasszikus balett vagy a 19. század második felének varieté-tánca nem hordozott kihívást.⁶ Toulouse-Loutrec és sok más, 19. századi alkotó is ábrázolt táncosokat és táncmozdulatokat, de ezek a képek a test kifejezésszerű felhasználásával még nem függték össze. Rodin barátja, Edgar Degas (1834-1917), *festői* életművének tetemes része balerinákról készült, de szinte soha nem magáról a táncról, hanem a próbaterem hatalmi viszonyairól vagy a fáradtságról, esetleg a balerináról mint arisztokrata prostituáltról.⁷ Degas mint *festő* nem más, mint *voyeur*, vagyis a balerina intim, magányos vagy atipikus pillanatainak publicizálása a célja, tehát nem a mozgás, hanem az a pillanat, amikor a balerina éppen *nem-balerina*.⁸ Degas-t mint *szobrászt* azonban kifejezetten a táncmozdulatok érdeklik, a test hajlása, a pozitúrák – és ennyiben a „beállt” táncos pózának megfagyott megörökítése. Noha táncos szobrai (egy kivétellel) életében nem voltak kiállítva, Rodin látta ezeket a műhelyében.⁹ Rodint azok a pillanatok érdeklik, amikor a táncos éppen táncos, sőt, amikor a táncos csak *tánc*.

¹A szerző a tanulmány írása idején az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő ösztöndíjában részesült.

²Rainer Maria Rilke. *Auguste Rodin* (Budapest: Helikon, 1984), 12.

³Hans Belting. *Képanropológia – képtudományi vázlatok* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007), 104.

⁴A töredék kultusza a reneszánszban kezdődött, és már Michelangelo is interpretálható mint olyan művész, aki éppen a töredékes testekre reagál. Leonard Barkan. *Unearthing the past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 119-207.

⁵Cecil Goldscheider cikke („Rodin et la danse,” *Arts de France*, 1963, no. 3., 330.) semmiképpen nem nevezhető teljeskörű összefoglalásnak.

⁶Danys Sutton. *Triumphant Satyr – The World of Auguste Rodin*. (London: Country Life Limited, 1966), 100 és 106.

⁷Eunice Lipton. *Looking into Degas – Uneasy Images of Women and Modern Life* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1986), 79-89.

⁸Lipton, *Looking into Degas*, 94-99.

⁹Egyetlen kivétel a *Tizennégy éves kicsi balerina*, mely az 1881-es Szalon kiállításán szerepelt. Sutton, *Triumphant Satyr*, 100 és Robert Rosenblum - H. W. Janson. *Art of the Nineteenth Century* (London: Thames and Hudson, 1984), 473.



Auguste Rodin: Nizsinszkij
A párizsi Musée Rodin tulajdona (L.sz.: S.1185)
Christian Baraja felvétele

Rodin nagy művei között nem találni táncos témáját. Ugyanakkor fiatalon csodálta Carpeaux híres *Tánc*-szobrát (1865–69, ekkoriban Carrier műhelyének tagja), sőt a leleplezésén is jelen volt.¹⁰ A tánc témája mégis talán Degas érdeklődése miatt kerül előtérbe Rodinnél, mert a tömeg felületi kifejezésében¹¹ a tánc kihívást jelentett, hiszen az a mozdulat és a tömeg összeegyeztethetőségével kísérletezik. Mi több, a tánc is a mozdulat hordozója és ezért mintha a szobrászat riválisa lenne. Azonban a táncmozdulatnak egészen kell maradnia, és ez az elv a rodin-i töredékességre törekvő gesztussal elvileg kibékíthetetlen. Az a mozzanat például, melyben Rodin a „lépést” a torzó beiktatásával hozta létre (*L'Homme qui marche*), a táncos test esetében nem lehetséges, hiszen a torzó, vagy csonka lét éppen a tánc hagyományos elképzelésével áll szemben.¹² Ezért egyáltalán nem véletlen, hogy Rodin végül soha nem készített el egyetlen valódi táncos szobrot sem. Noha már 1900-as, nagy tárlatán (külön pavilont kap a Világkiállításon) jelen volt néhány táncos tematikájú, kisebb alkotás,¹³ Rodin tánc-kísérleteit két későbbi elem befolyásolta: az új tánc- és életfilozófia képviselőinek (Loie Fuller, Isadora Duncan) közeli ismeretsége, valamint a koloniális, „egzotikus” tánc felfedezése. Ez a kettő azonban ugyanazt hordozta: az eredeti, természetes, vad életet, mely a testeken keresztül válik láthatóvá – s egyben ez jelentette az „antikvitást.” Rodin először talán Loie lerről (1862–1928, egy ideig Duncan mentora)¹⁴ készített rajzokat.¹⁵ Az 1890-es évekbeli táncosnő-rajzok (pl. a *Femme nue dans le mouvement de ses voiles*,¹⁶ talán Loie Fullert ábrázolja, de azt is tudjuk, hogy Rodin néhány szeretőjét is kérte, hogy táncoljanak neki¹⁷) egy kísérlet részei: az alakzatok különböző balett-pozíciókat ábrázolnak, illetve gimnasztikai gyakorlatokat. Ezekben a Degas-val ellentétes „folyamatos mozdulat” elvét vélnek felfedezni.¹⁸

A szobrász 1902-ben ismerkedett meg Isadora Duncannel, aki ott ad később táncleckéket, ahol Rodin a műhelyét rendezheti be: az Hôtel Bironban.¹⁹ Isadora Duncan korábban is utánozta a görög váza-szobrászat alakjait, mint olyan formákat, melyek számára „természeti erőket testesítenek meg.”²⁰ Nietzsche műveit éppen ekkoriban (1900 és 1905 között) olvassa.²¹ A táncosnő azonban ártelmelte Nietzsche (illetve félreérti), például azt nyilatkozta, hogy „én mindig a kórus akartam lenni [...] soha nem táncoltam szót.”²² Rodin és Duncan kapcsolata egyben a görögség és a test új értelmezőinek közössége is. Duncan már 1900-ban, Rodin világkiállításbeli pavilonjától elámul.²³ Rodin szintúgy imádta Duncant, azt nyilatkozta később, hogy „művészete úgy befolyásolta a munkámat, mint addig még soha semmi.”²⁴

Rodinre a legmélyebb hatást azonban egy koloniális táncscapat, a *Kambodzsai táncosok* gyakorolja, de ez megint nem szoborban, hanem rajzszorozatban fejeződik ki. 1906-ban a koloniális világkiállításra (*Exposition Coloniale Internationale d'Marseille*) a kambodzsai király egy majd száztagú kar (42 táncos, a többi zenész) kíséretében érkezett, akik hagyományos, az angkori kultúrára visszavezethető rituális táncot táncoltak – szigorú formai szabályokon alapuló, kultikus táncot.²⁵ A táncosok ruhája, maszkjaik, mozdulataik elbájolják a szobrászt: akkori titkára, Rilke is megjegyzi, hogy „emberi virágokként” látja őket.²⁶ George Bois-nak, a kambodzsaiak „szervezőjének,” Rodin állítólag azt mondta, hogy „ezek a kambodzsai [táncosnők] mindent megadtak nekünk, amit az antikvitas csak tartalmazhatott, noha számukra az antikvitas a mi értékünk. 3000 év óta csak három napot éltünk.”²⁷ A kambodzsai táncosok előadásában az ógörög természetkifejezéshez hasonlót tapasztalt, akárcsak a kortársai („Lehetetlen az emberi természetet így tökéletesen látni. Senki sem tudta ezt, csak ők [a kambodzsai táncosnők] és a görögök”).²⁸

Egy következő kísérlet az A-I sorszámmal jelölt tánc tanulmányai (valamint körülbelül ötven rajz), melyek – egyelőre – rekonstruálhatatlan körülmények között készültek és Rodin életében nem voltak a nyilvánosság számára hozzáférhetőek.²⁹ A Musée Rodin szerint ezek a szobrocskák és vázlatok 1910-ben illetve 1910 után születtek, és talán Alda Moreno, az Opera Comique táncosnője szolgált modelljükül.³⁰ Annyi bizonyos, hogy egy

¹⁰ Butler, *Rodin*, 62–64.

¹¹ Rodin szerint „nem a vonások, [hanem] a tömeg maga az, ami létezik.” Auguste Rodin. *Testamentum* (ford. Gábor Zsuzsa, Budapest: Művészettörténeti Egyesület, 1988), 13.

¹² A torz testeket vagy mozgásszerűket felhasználó (vagy csak mozgásszerűket utaló) kortárs táncelőadások éppen ezért a 18. századi tökéletesség, a méltóságteljes egész követelményének utolsó rezgéseit számolják fel, miközben az „egész” test és a „harmonikus” mozgás fogalmait is átírják. Pl. a Compagnie Marie Chouinard *bODY REMIX* című munkája (2005).

¹³ Az 1900-as kiállításának katalógusában szerepelnek táncos alakok, pl. a 111. *Les trois faunes*, a katalógus-szöveg: „Elles s'élèvent et tourment en rond, leurs têtes rapprochées et leurs bras enlacés formant comme une couronne, leurs corps gracieux et sauvages s'écartant du cercle, leurs jambes minces piétinant le sol. Groupe à rapprocher de celui de „trois vertus” mentionné plus haut, et dont il est comme la contrepartie.” A faun-téma is sokszor feltűnik pl. 6. *Faune enlevant une Femme*. Az utóbbihoz írott magyarázat: „Elle résiste et se cramponne; mais il la prend et l'élève loin de terre, d'un mouvement de passion effrénée.” Alexander, Arsène. *Exposition de 1900 – L'œuvre de Rodin – Catalogue* (Paris: Société d'Édition Artistique, 1900).

¹⁴ Giovanni Lista. *Loie Fuller – danseuse de la Belle Époque* (Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts [Hermann Danse], 2006), 383–417.

¹⁵ Rhonda K. Garelick. *Electric Salome* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007), 159.

¹⁶ Musée Rodin, D.4309.

¹⁷ Sutton, *Triumphant Satyr – The World of Auguste Rodin*. (London: Country Life Limited, 1966), 99.

¹⁸ Sutton, *Triumphant Satyr*, 105.

¹⁹ Bernard Champigneulle. *Rodin* (Paris: Éditions Aimery Somogy, 1980), 249. Ruth Butler. *Rodin – The shape of Genius* (New Haven and London: Yale University Press, 1993), 461–466.

²⁰ Deborah Jowitt. *Time and the Dancing Image* (New York: William Morrow and Company, Inc., 1988), 84.

²¹ Jowitt, *Time and the Dancing Image*, 87.

²² Idézi Jowitt, *Time and the Dancing Image*, 89.

²³ Frederika Blair. *Isadora – Portrait of the Artist as a Woman* (New York: McGraw-Hill Company, 1986), 40.

²⁴ Idézi Blair, *Isadora*, 235.

²⁵ Christophe Loviny. *Les Danseuses sacrées d'Angkor* (Paris: Éditions du Seuil/Jazz Éditions, 2002), 122–129.

²⁶ Loviny, *Les Danseuses sacrées*, 129. (Lettre de R. M. Rilke à Clara, sa femme, le 15 octobre 1907.)

²⁷ „Ces cambodgiennes nous ont donné tout ce que l'Antique peut contenir, l'Antique à elles qui vaut le nôtre. Nous avons vécu trois jours d'il y a 3000 ans.” Idézi Anna Décoret-Ahiha. *Les danses exotiques en France – 1880–1940* (Pantin: Centre national de la danse, 2004), 45.

²⁸ „Il est impossible de voir la nature humaine portée à cette perfection. Il n'y a eu qu'elles et les Grecs.” Idézi Loviny, *Les Danseuses sacrées*, 127.

²⁹ Jacques Vilain és mások. *Rodin et les danseuses cambodgiennes: Sa dernière passion* (Paris: Musée Rodin, 2006), 75.

³⁰ Megtalálható a <http://www.musee-rodin.fr/reprouv.htm> honlapon. Utóljára megtekintve: 2008-01-18.

részük klasszikus táncmozdulatokat és nőt ábrázol. Rényi András meglátása szerint ezekben „[a] szobrok saját statikája és az ábrázolt testek súlyelosztása között tehát nincs átjárás: a kölcsönös elrejtés viszonyában állnak egymással.”³¹ Ugyanakkor, ha egy másik alkotást, például *A kuporgó táncost* vizsgáljuk, akkor ellentétes interpretációra is juthatunk: mégpedig arra, hogy a szobor egybevág az általa ábrázolt test súlyosságával.

A szobrász 1912 tavaszán, a Bagatelle-kertben rendezett kiállítást, ezúttal Duncanról készült rajzaiból (*Les danses d'Isadora Duncan*).³² Az egyik rajz meglepően megegyezik Degas egyik közismert képével.³³ A *Study of Isadora Duncan* alulról megvilágított nőalakja, mely ma az Egyesült Államokban található, Degas *Közönségét köszöntő táncosnő* vagy másképpen *The Star* című, 1876-os képének főszereplőjével közel azonos pózt örökít meg.³⁴ Nyilvánvaló azonban a rajz és a festmény közötti különbség is: míg Degas aszexuális balerinája könnyedségével sikertelenül leplezi a háttérmunka fáradtságát, addig (a feltételezett) Duncan teste súlyos, izmos és győzedelmes. A degas-i *voyeur* és a rodini erő, éppúgy, mint a carpaux-i politikai, antikizáló könnyedség és a rodini tömör testek, fundamentális pontokon térnek el egymástól.

Rodin ezen 1900-as évekbeli táncábrázolásai elsősorban tanulmányok és (olykor színes) rajzok, melyeknek kivitelezése, kontúrozása meglepő hasonlóságot mutat erotikus rajzaival. Amerikai táncosnőktől kezdve a kambodzsai táncosokon és Hanako japán táncosnőn³⁵ át a balett-táncosig, eltérő kulturális és testképzetekkel rendelkező anyagot formál meg. Folyamatosan kísérletezett a tánc ábrázolásával, de egyszer sem ért el egy véglegesnek tekinthető alkotásig. Rodin újra és újra azzal a problémával szembesül, hogy nem lehet *befejezetlen* (*torzó*) táncos szobrot készíteni.

NIZSINSZKIJ ÉS GYAGILEV: A „KORTÁRS MŰVÉSZET” MINT VÁLLALKOZÁS

Szergej Gyagilev (1872–1929) és Vclav Nizsinszkij (1890–1950) tevékenysége kiválóan kutató, így ehelyütt nincs szükség hosszas bevezetésre.³⁶ Amikor 1909-ben Párizsba érkezik a Les Ballets Russes, a város a „modern antikvitás” és a koloniális, orientalizáló képzelet lázában ég. A Les Ballets Russes 1909–1914-es első periódusa, az Operában és más színházakban (elsősorban a Théâtre du Châtelet-ban és a Théâtre des Champs-Élysées-ben) játszott darabjai e kettős tematika és kifejezőmód köré csoportosíthatók.³⁷

Gyagilev meghatározó módon avatkozott be Párizs művészeti életébe, így joggal beszélnek egyes kutatók „Gyagilev koráról” (ezt a kifejezést valószínűleg saját maga adta a szájukba).³⁸ Már Oroszországban létrehozta a maga művészeti kánonát (Benois, Bakst, Golovin, Zorn stb.) a *Mir Iszkussztva* (A művészet világa) című folyóirata körül.³⁹ Jól ismerte Párizs, London, Berlin művészeti életét, amit bizonyít 1899-es nemzetközi kiállítása Moszkvában (többek között Bakst, a német Böcklin, az angol Petterson, a francia Degas, Monet, Renoir részvételével).⁴⁰ Rendkívül tudatos impresszárióvá vált, aki tudta, hogy miképpen kell „divatot” teremteni: ez a „divat” nem más, mint a „kortárs” művészet, mint szociális intézmény megteremtése. Ezért nem véletlen, hogy a Les Ballets Russes időszakát az 1906-os párizsi *L'Exposition de l'Art Russe* vezeti be, majd koncertekkel próbálkozik (elsősorban Rimszkij-Korszakov műveit szerepelteti).⁴¹ Mire 1909-ben az orosz balett megkezdzi az első szezont, Gyagilev a legfőbb orosz művészeti importőr Párizsban.

Talán Gyagilev Nizsinszkij iránti szerelme is szerepet játszott abban, hogy az 1908-ban, Oroszországban már híres táncost elcsábítsa és társulatának (mely ekkor még inkább alkalmi, szezonális társulat volt) fő táncosává tegye.⁴² Gyagilev tudatosan, már a párizsi ízlés ismeretében állította össze a csapatot, melyben még olyan engedményeket is tett, mint például a gyönyörű és gazdag zsidó lány, Ida Rubinstein (1883–1960), az amúgy teljesen amatőr táncos szerepeltetése.⁴³ Ez a mozzanat fontos, hiszen egy professzionális balett-képzettségű táncosokból álló társulatba először kerül be egy amatőr.⁴⁴ Szerepe van ebben elsősorban Rubinstein érzékiségének, „orientalizmusának”, színészi képességeinek,⁴⁵ azonban Gyagilev döntésében épp úgy detektálható az Isadora Duncan által elindított táncmozgalom hatása, mely a test felszabadítását hirdette.

³¹ Rényi András. *A testek világlása* ([Budapest]: Kijárat, 1999), 239.

³² Joy Newton. „Rodin and Nijinsky,” *Gazette des beaux-arts* VI, n. CXIV (1989): 100–104. Itt: 104.

³³ Albert E. Elsen. *Rodin* (New York: The Museum of Modern Art, 1963), 168.

³⁴ Lipton, *Looking into Degas*, 87.

³⁵ Nicola Savarese – Richard Fowler. „A Portrait of Hanako,” *Asian Theatre Journal* 5, no. 1. (1988): 63–75.

³⁶ Személyes emlékezések és „oral history”-interjúkon alapuló munkák, a teljesség igénye nélkül Arnold L. Haskell. *Ballet Russe* (London: Weidenfeld and Nicholson, 1968); Peter Lieven. *The Birth of the Ballets-Russes* (New York: Dover Publications, Inc. 1973 [1936]); Bronislava Nijinska. *Early Memoirs* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981). Monográfiák, Richard Buckle. *Nijinsky* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971); Kochno. *Diaghilev et les Ballets Russes* (Librairie Arthème Fayard, 1973) (Kochno az Aprés-midit nem veszi figyelembe mint Ballets Russes-alkotást); Richard Buckle. *Diaghilev* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1979); John Percival. *The world of Diaghilev* (New York: Harmony Books, 1979); Anna-Maria Turi. *Nijinsky – L'invention de la danse* (Paris: Éditions du Félin, 1988); Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes* (New York-Oxford: Oxford University Press, 1989); Peter Ostwald. *Vaslav Nijinsky – A Leap into Madness* (New York: A Lyle Stuart Book, 1991); Boris Roland Huesca. *Triumphes et Scandales – La belle époque des Ballets Russes* (Paris: Hermann – Éditions des sciences et des arts, 2001); Guillaume de Sardes. *Nijinsky – Son vie, son geste, sa pensée* (Paris: Hermann Éditeurs, 2006).

³⁷ *Les Ballets Russes à l'Opéra* (Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale, 1992), 19–93. Huesca, *Triumphes et Scandales*, 75–92.

³⁸ Haskell, *Ballet Russe*, 108.

³⁹ Buckle, *Diaghilev*, 41.

⁴⁰ Buckle, *Diaghilev*, 44–45. Valamint: Vsevolod Petrov. *Russian Art Nouveau – The Diaghilev group of Russian Artists* (Bournemouth: England, 1997), 18–22.

⁴¹ Petrov. *Russian Art Nouveau*, 91–92, 97–116.

⁴² Petrov. *Russian Art Nouveau*, 125–126.

⁴³ Petrov. *Russian Art Nouveau*, 131.

⁴⁴ Még akkor is amatőrnek kell számítani, ha maga Fokin volt a személyi balett-tanára. Elaine Brody. „The Legacy of Ida Rubinstein: Mata Hari of the Ballets Russes,” *The Journal of Musicology* 4, n. 4. (1985–1986): 491–506. Itt: 493.

⁴⁵ Jacques Depaulis. *Ida Rubinstein – Une inconnue jadis célèbre* (Paris: Honoré Champion Éditeur, 1995), 58–59. Depaulis azt állítja, hogy Gyagilev döntését az is befolyásolta, hogy Rubinstein *Danse des sept voiles* című szolóját 1909 januárjában betiltották Oroszországban, így Gyagilev a „botrány” publicitását is felhasználta.

Rubinstein érzékisége a Ballets Russes *spektákulum* jellegét erősítette (pl. mint Kleopátra). Ez a spektákulum-lét három gyökerű, egyrészt a 19. század elejétől fogva a „spectacles” produkcióktól származtatható (pl. Diorama, Panorama, Uranorama, Myriorama), melyek a világot egy belső pont felől mutatták meg,⁴⁶ másodrészt az 1856-tól kezdődő világkiállítások reprezentációs jellege és politikai esztétikája szolgál alapjául (amit Timothy Mitchell úgy fogalmazott meg, hogy „a világ-mint-kiállítás”),⁴⁷ harmadrészt pedig az opera és a balett színpada erősödő (orosz) esztétizálása és a képzőművészek alkalmazása, már Gyagilev előtti, orosz, birodalmi hagyományait kell figyelembe venni.⁴⁸ E három tényezőt egyesíti Gyagilev, s így, ennél fogva társulata félúton áll a látványosság és a balett-társulat között, mely a tánc történet számára is okoz némi problémát.

A Ballets Russes sikere oly nagy volt ezekben az években, hogy Roland Huesca egyenesen a *l'émotion collective* kifejezést alkalmazza rá.⁴⁹ Ez a kollektív, mágiikus hatás a testek, koreográfiák, és egzotikusságok kölcsönös játékában áll. A legtöbb előadás az orientalizáló képiségen alapszik, általában Mihail Fokin koreográfiáiban (ezek: *Kleopátra* [1909], *Tűzmadár* [1910], *Seherezáde* [1910], *Les Orientales* [1910], *Petruska* [1911], *Daphnis et Cloé* [1912], *Thamar* [1912] stb.).⁵⁰ A vágy, a női érzékiség, és a halál hármassága meghatározó ezekben az orientalizáló alkotásokban, melyek a saidi orientalista irodalmi példatár táncos megfelelőiként értelmezhetők.⁵¹ A párizsi kritikai fogadtatás éppen ezzel a szókészlettel írja le a Ballets Russes sikerét: „invázió”, „kultusz”, „a győzedelmes slávok.”⁵² Az orosz kultúra orientalizálódott a századeleji Párizsban, Gyagilev maga pedig ezen mentális-kulturális képzet és szimbolikus geográfia egyik legnagyobb alkotója.

Egyesek szerint Gyagilev volt a korszakalkotó, mások szerint Nizsinszkij,⁵³ ismét mások szerint Fokin.⁵⁴ Annyi bizonyos, hogy a Ballets Russes nemcsak a tánc történet része, hanem egy fin-de-siècle *Gesamtkunstwerk* vállalkozás, melynek katalizátora elsősorban nem a művészek, hanem a sikeres művészeti vállalkozó, Gyagilev. A sikerek csúcspontján, Fokin műveinek ellenében egy új látást és stílust jelent az *Egy faun délutánja* (*L'Après-midi d'un faun*, 1912), melyet Nizsinszkij koreografált. Ez az első önálló darabja, mely az orientalizáló tendenciát nem folytatja, annál inkább eroticizált. A vágy megjelenítése nem a távoli egzotikumon keresztül történik, mint például a *Les Orientales* esetében, hanem az európai „saját” antik múlt átértékelésén.

AZ 1912. MÁJUS 29. ÉS 1912. JÚNIUS 10. KÖZÖTTI ESEMÉNYEK

Gyagilev már 1894 óta ismerte Rodint.⁵⁵ A szobrász már az első Ballets Russes-szezon előadásait látta Robert de Montesquiou gróf meghívására 1909-ben.⁵⁶ Később is látogatta az előadásokat Comtesse Greffulhe meghívására, illetve feltételezhető, hogy a táncosokkal, Gyagilevvel, és Nizsinszkijvel is találkozhatott különböző fogadásokon, kerti partikon, hiszen azonnal a párizsi szalonok középpontjába kerültek (noha erre egyelőre nincs adat és az is biztos, hogy Nizsinszkij nem ment sokat társaságba – visszahúzódó természetű volt, Gyagilev is féltékeny volt rá, és franciául se tudott eleinte).

1912. május 29-én mutatták be Nizsinszkij koreográfiájával és Bakst díszleteivel az *Egy faun délutánját*. Gyagilev és Bakst ötlete volt 1910 késő őszen, hogy Nizsinszkij maga rendezzen egy darabot, amit aztán testvérével, Broniszlava Nizsinszkával (a magyar Balettlexikonban: Nijinska!) dolgoztak ki, így 1911-ben már bemutattak részleteket Gyagilevnek.⁵⁷ Pulszky Romola, Nizsinszkij későbbi felesége, azonban úgy emlékszik (noha ekkor még nem ismerte!), hogy teljes mértékben a táncos ötlete és kivitelezése volt a mű, Gyagilevnek vagy Fokinnak semmi köze nem volt hozzá.⁵⁸ Sőt, állítólag Nizsinszkij a fokini „hanyatló” görög eszmény ellenében akart bemutatni egy „erős” görögöséget – maga Nizsinszkij is úgy emlékszik, hogy „egyedül ötlöttem ki az egészet.”⁵⁹ Annyi bizonyos, hogy Bakstnak, aki a díszletet és a ruhákat tervezte, illetve Debussy zenéjének igencsak nagy szerepe van a műben. Az *Egy faun délutánja* eredetileg Mallarmé költeménye, mely Debussy zenéjét ihlette, de Nizsinszkij csak ezt a zenét ismerte.⁶⁰ Hogy ne keverjék össze, a színlapon még meg is jegyezték, hogy „ez egy rövid jelenet, mely [a versbeli történet] megelőzi.”⁶¹ A faun a szecesszió kedvelt

⁴⁶ Jonathan Crary. *A megfigyelő módszerei – Látás és modernitás a 19. században* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 130-131.

⁴⁷ Timothy Mitchell. *Colonizing Egypt* (Berkeley: University of California Press, 1988), 10-13.

⁴⁸ Petrov, *Russian Art Nouveau*, 15.

⁴⁹ Huesca, *Triumphes et Scandales*, 1-3.

⁵⁰ A New York Public Library for the Performing Arts 2003-as kiállításának (*Vaclav Nijinsky – Creating a new artistic era*) on-line katalógusában Fokin (Fokine) műveit egyenesen úgy határozzák meg, hogy azokat Nizsinszkij „számára” készítette, noha ez ebben a formában talán túlzás. A Fokin-művek „romantikus”, vagy „klasszicizáló” és „orientalizáló” felosztása azonban hasznos. <http://www.nypl.org/research/lpa/nijinsky/ballets%20russes.html>. Utoljára megtekintve: 2008-01-19.

⁵¹ Huesca, *Triumphes et Scandales*, 23-43.

⁵² Idézi André Levinson. 1929 – *Danse d'aujourd'hui* (Arles: Actes Sud, 1990), 21.

⁵³ Pl. A New York Public Library for Performing Arts kurátorai szerint Nizsinszkij „synthesized the artistic revolutions happening around him.” <http://www.nypl.org/research/lpa/nijinsky/home.html>. Utoljára megtekintve: 2008-01-19.

⁵⁴ Illetve mindannyian más- és más „korszakot” alkottak. Pl. Garafola számára Fokin „liberating aesthetics”-e tört utat Nizsinszkij „vanguard poetics”-ének, miközben Gyagilev teszi mindezt lehetővé.

⁵⁵ Sutton, *Triumphant Satyr*, 102.

⁵⁶ Newton, „Rodin and Nijinsky,” 100.

⁵⁷ Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, 52. Garafola előszámlálja a szakirodalom találgatását arról, hogy történetileg ki vagy mi lehetett a darab koncepciójának és technikájának forrása. Bakst (aki imádta az archaikus Görögországot), Gyagilev, sőt még Meyerhold is felmerül mint lehetséges hatás (53-56).

⁵⁸ Nizsinszkijné Pulszky Romola. *Nizsinszkij* (Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T., 1935), 139-140.

⁵⁹ Vaclav Nizsinszkij. *Füzetek* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997), 223.

⁶⁰ Buckle, *Nijinsky*, 236-245.

⁶¹ *Programme officiel des Ballets russes / Théâtre du Châtelet, mai-juin 1912*; oldalszám nélkül (51. oldal).

motívuma, egyrészt erotikus szimbólum, maga a fallikus, állati test, másrészt egy ornamentális, antik minta.

Romola szerint Rodin a (botrányos) bemutatón igencsak lelkesen üdvözölte a darabot. Azonban tartottak egy házi bemutatót is, egyfajta főpróbát a Châtelet-ban, melyen Rodin egész bizonyosan részt vett.⁶² A *Le Figaro*-ban, 1912. május 29-én megjelent egy cikk („L'Antiquité en 1912”), mely beszámol (a hivatalos bemutató napján!) a darabról, említve, hogy Rodin ott volt és másokkal együtt ismétlést kért.⁶³ A szerző (Jacques-Emile Blanche, 1861–1942, híres festő) szerint az egyik legfeltűnőbb jelenség az volt, hogy a táncosok nem fordították a fejüket a nézők felé (ezért hívja ő is, a színlap alapján, „koreografált képnek” – *tableau choréographique*). Ezért talán csak pletyka, hogy a bemutató után felrohant Rodin és megölelte Nizsinszkijt, miközben azt mondta volna, hogy „Álmaim beteljesülése. Ön keltette őket életre. Köszönöm!”⁶⁴ Rodin mindenesetre bizonyosan el volt ragadtatva a műtől és Nizsinszkijtől is.

Az *Egy faun délutánjának* egyszerű a szüzséje. Egy unatkozó faunt felébresztenek a játszadozó nimfák. A faun el akarja őket kapni, de csak egy fátlyat sikerül megszereznie, melyen aztán önkielégítésre utaló mozdulatokat végez.

A mintegy tizenegy perces darab óriási felháborodást váltott ki. Párizs két táborra szakadt – Gaston Calmette, a *Le Figaro* főszerkesztője támadást intézett a Les Ballets Russes és Nizsinszkij ellen, a másnapi (1912. május 30.) számban „Un faux pas” (Ballépés) címmel.⁶⁵ Egy másik cikk is megjelent ugyanaznap a *Le Matin*-ban, melynek alján Rodin neve állt – a cikk címe: „La Rénovation de la danse” (A tánc újjáéledése). Ezt a cikket általában válaszként értelmezik Calmette-nek, de mintha többről volna szó:

„A táncban, éppen úgy mint a szobrászatban és a festészetben, a szárnyalást és a fejlődést megfullasztja a megszokás lustasága és a megújulásra való képtelenség. Azért csodáljuk Loie Fullert, Isadora Duncant, és Nizsinszkijt, mert ők visszanyerték a ösztön szabadságát és újra felfedezték a hagyomány lelkét, ami a természet szeretetén és tisztelésén alapszik.”⁶⁶ [...] „Azt hinné az ember, hogy Nizsinszkij egy szobor, amikor teljesen elnyúlik a kövön, egyik lábát behajlítva és furulyát emelve a szájához és semmi sem lelkesítőbb annál a mozdulatánál, amikor [...] ledobja magát és szenvedélyesen megcsókolja az elhagyott fátlyat.”⁶⁷

Bizonyított, hogy ezt a cikket nem Rodin írta, noha az ő gondolatait tükrözi és hozzájárulását is adta. Erre a nyilvános állásfoglalásra valószínűleg Gyagilev kérte fel, esetleg cserébe azért, hogy Rodinnek modellt áll Nizsinszkij. Roger Marx, Rodin egyik barátja írta a szöveget, aki már korábban is foglalkozott az új táncal (Loie Fullerről könyvet is írt, *La Loie Fuller*, Evreux, 1904).⁶⁸ Ez a két, idézett mondat ezért nemcsak Rodin, mi több, nemcsak Marx, hanem talán az egész korszak tánc-felfogásához ad kulcsot. Az „ösztön”, a „természet”, a „hagyomány” a nietzsche-i paradigma kulcsszavai, a dionüszoszi görögység konstruálásának átvétele. Ez a szemlélet a táncos testben hagyományt lát, egy olyan igazság helyét, mely a természethez hű.

Gyagilev a Rodin nevével aláírt cikket és Odilon Redon dícsérő levelét küldte el válaszul Gaston Calmette-nek. Calmette erre már magát Rodint kezdi el támadni (*Le Figaro*, 1912. május 31.), egy régi vitát felelevenítve, mely szerint Rodinnek nem lenne joga az Hôtel Biron-ban lakni és az államnak sem kellene ezért fizetni.⁷⁰ A levélváltást követő nyilvános (és politikai) vitában csak kevesen utaltak arra, hogy az *Egy faun délutánjának* megítéléséhez semmi köze Rodin műhelyének. Ugyanakkor Gyagilev számítása is bevált: június 10-ig telt házzal ment az előadás, majd a társulat elutazott Angliába.

Rodin megjegyti, hogy elvehetik tőle az Hôtel Biron és folyamatosan konzultált Marx-szal, hogy mi a teendő. Június 5.-én és 6.-án írtak néhány vázlatot egy közös nyilatkozathoz, melyben az szerepelt, hogy Rodin kérésére Marx írta a cikket. Rodin azt is kérte, hogy Marx is írja alá, de ő, *par déférence pour M. Rodin*, nem tette meg. Ezt a levelet a *Le Matin* sem közölte végül és Marx is felháborodott, de több említés nem esik az ügyről.⁷¹ A Les Ballets Russes elhagyta Párizst, a kedélyek lecsillapodtak. Azonban ez az affér adja az igazi impetust a Musée Rodin államilag támogatott megalapításához.

Mielőtt a társulat elindult volna Angliába, Nizsinszkij és Rodin többször is találkozott május 30. és június 10. között. Nizsinszkij modellt állt, illetve talán táncolt is a szobrásznak. Az első ilyen szeánsz éppen 1912. május 30-ra, vagy 31-re eshetett.⁷² Körülbelül tíz nap maradt tehát június 10-ig, amikor a társulat az utolsó estjét adta. Ebben az időszakban különböző pletykák keltek szárnyra, például, hogy Rodin elaludt, míg Nizsinszkij pózolt neki. Romola ezt az esetet úgy adja elő, hogy Gyagilev féltékeny volt Rodinre, mert Rodin és Nizsinszkij között „szerelmi kapcsolat” volt és egyszer úgy találta őket, hogy Nizsinszkij aludt Rodin lábainál, aki szintén aludt.⁷³ Ezért azt állítja, hogy az eset után Gyagilev megtiltotta a további modellkedést.

Ugyanakkor (a már zavart) Nizsinszkij *Füzete*-ben úgy emlékszik, hogy Rodin „márványszobrot akart készíteni rólam. Megnézte meztelen testemet

⁶² Newton, „Rodin and Nijinsky,” 100.

⁶³ *Le Figaro*, 1912 május 29, 1–2.

⁶⁴ Nizsinszkijné, *Nizsinszkij*, 161. Ugyanakkor Bronislava Nijinska is említi, *Early memoirs*, 435.

⁶⁵ Nizsinszkijné rosszul emlékszik, hogy a cikk címe „À faux pas” lett volna, *Nizsinszkij*, 161.

⁶⁶ Idézi Nizsinszkijné, *Nizsinszkij*, 163 (a fordításon módosítottam); valamint Sutton, *Triumphant Saty*, 103.

⁶⁷ Idézi Nijinska, *Early memoirs*, 437.

⁶⁸ Newton, „Rodin and Nijinsky,” 100.

⁶⁹ Sokan idézik Marx levelét, melyben elküldi a cikket Rodinnek és melyből világosan kiderül, hogy Rodin bízta meg a feladattal. Newton, „Rodin and Nijinsky,” 101. Valamint Butler, *Rodin*, 470–472.

⁷⁰ Butler, *Rodin*, 470–472. Rodin az Hôtel Biron kizárólagos használatáért cserébe a francia államra hagyta minden alkotását.

⁷¹ Idézi Newton, „Rodin and Nijinsky,” 103.

⁷² Nizsinszkij később elborult állapotban írt feljegyzéseiben a Calmette-cikk a Rodinnek való modellkedéssel kapcsolódik össze. Václav Nizsinszkij, *Füzetek* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997), 222–223.

⁷³ Nizsinszkijné, *Nizsinszkij*, 171–172.

és úgy találta, rossz a felépítése, ezért áthúzta a vázatait. Megértettem, hogy nem szeret és elmentem.”⁷⁴ Fontos tényező, hogy a Ballets Russes következő darabjának, a Fokin által koreografált *Daphnis és Chloé*-nak június 8-ra volt tervezve a premierje, így Nizinszkijnek valószínűleg egyszerűen ideje sem volt modellt állni.

Nem tudni, hogy később Nizinszkij és Rodin találkozhatott-e. Annyi bizonyos, hogy egy látogató Nizinszkij öltözőjében Rodin-rajzokat látott 1913-ban.⁷⁵ Különös egybeesés, hogy 1912. június 13-án Rodin észreveszi, hogy eltűnt egy doboz rajza, akkoriban, amikor a társulat már elindult Angliába.⁷⁶ Valószínű, hogy Rodin és Nizinszkij kapcsolata nem szakadt meg 1912-13 folyamán, noha számos óriási változás történt személyes életükben: 1912 nyarán Rodin szakított duchesse Claire de Choiseullal, Nizinszkij pedig feleségül vette a magyar Pulszky Romolát 1913-ban, Buenos Airesben. De miért modelkedett Rodinnak Nizinszkij?

EGY FAUN DÉLUTÁNJA ÉS EGY FAUN SZOBRA

Rodin már korábban is mintázott faunokat, ezért az alak és a téma ismerős lehetett neki.⁷⁷ A szobrászt nem a tánc bűvölte el, hiszen abból az *Egy faun délutánjában* vajmi kevés akad. Rodin az „antikvitás” feléledését látta a darabban, éppen azt, amit a kambodzsaiakban. Ezt az energiát egyetlen mozdulatba sűrítve szerette volna ábrázolni, ahogy az a kis szobor vagy inkább makett mutatja, mely Nizinszkijt mint faunt ábrázolja.

Rodin a kis szobrot nem öntette ki, és életében ki sem állította. Maga a figura 1957-ben került elő és tizenkét darab, számozott bronzöntvény készült róla.⁷⁸ Romola beszámolója arra készítetett számos művészettörténészt és táncművészt, hogy Rodin Nizinszkij-szobráról mint „befejezetlen” műről beszéljenek. Az alábbiakban azt szeretném bizonyítani, hogy a piciny Nizinszkij-szoborról nem érdemes feltenni azt a kérdést, hogy befejezett vagy befejezetlen munka-e, már csak azért sem, mert Rodin összes tánc-ábrázolása befejezetlen. Számunkra egészként adott, mert a rodini értelemben vett töredék. De mi inspirálta Rodin-t?

A *faun délutánjáról* nem maradt fenn mozgókép (amint egyetlen, Nizinszkij alkotta táncműről sem – *a szerk.*), ismeretes néhány fotó, valamint készült számos rekonstrukció, parafrázis. Az alkotás primitív módon akar hű lenni a görög vázákhoz: a kar csak horizontális sorban mehet végig, profiljukat fordítják a közönség felé. A magányos faun (Nizinszkij) az egyetlen, aki a térben mozog, noha rá is csak a „plasztikus”, vagyis horizontális tartás és mozgás jellemző, különösen az elején, amikor szimbolikusan szájához emel egy furulyát. Nizinszkij két kezét mereven tartja, mintha azok egy állat patái lennének. A nimfák fel a alá vonulnak a színpadon, eleven sorfalként. A faun járkál körülöttük, de nem érinti meg őket. Az utolsó nimfával incselkedik, megragadná, de az is eltűnik. Csak a sála marad a kezében, amit megcsókol, majd ráfekszik, és egyetlen pillantra megmozdul, mintha szexuális aktust hajtana végre. Amikor kielégül, feje előrefeszül, szája kiáltást formáz (vagy nevet), a zene véget ér.⁷⁹ Talán először jelenítettek meg a színpadon ejakulációt.

Miközben stilizáltabb mint egy klasszikus balett előadás, a korabeli nézők (művészek!) számára mégis a természetességet jelentette. Pedig a profi táncosok, például Fokin, éppen a mozdulatok természetellenességét emelték ki (számára ez azt jelentette, hogy a lábujjhegy helyett a talpukat használták a táncosok, még a „futásnál” is).⁸⁰ A test és maga a mozgás képek sorozata, „mozgó” képek, Rényi András szavaival: a koreográfia a „legnagyobb felület elvét” követi.⁸¹ Garafola interpretációjában Nizinszkij, „a testet mint az euklideszi formák összjátékát alkotta újra.”⁸² A geometriai formák alkalmazása a baksti óriási természeti háttér (a faun kezdetben és a végén is egy dombon fekszik) ellentéte, így a darab mozgástechnikája és vizualitása között is feszül egy ellentmondás. Kétféle görögség-interpretáció vegyül a műben, és ez okozza formai feszültségét.

Több, egymást kizáró ellentmondás is tetten érhető még. A faun nem ember, hanem állat és római lény, nem görög. A görög szatír eredetileg olyan természetfeletti lény, aki emberszerű, míg a faun kecskelábakkal rendelkezik.⁸³ A faun teste nem emberi test, de egy emberi test által van megjelenítve. Nizinszkij művében három valósággrétegből áll össze a látható alak: a faun mítikus testéből, e mítikus test által megjelenített, természetesen túli, „ösztön”-testéből, és a táncos saját, fizikai testéből – ami csakis szögletes mozdulatokkal operál. Ezt a geometrizált testet keretezi a baksti ornamentika, mely önmagában is a „mítosz” vagy „mese” igényével lép fel. A furulyázó faun alakja a mítosz része, miközben rafinált modern testet kapott.⁸⁴ A kar, vagyis a nimfák, tökéletesen a vázafestészet alakjait követik, mintha éppen leléptek volna egy vázáról, melyet Bakst egyik jelmezterve tökéletesen bemutat (a vázát hordó nimfa vázáján nincs alak, hanem ő maga az). A síkmozgás mintha kidomborodó testeket hozna létre, melyeknek nincs tömegük, se súlyuk, sőt teljesen embertelenek, gépiesek, ahogy állítólag a nimfákat táncoló balerinák panaszkodtak, úgy érezzük, mintha kőből lennének kifaragva.”⁸⁵

⁷⁴ Nizinszkij, *Füzetek*, 223.

⁷⁵ Buckle, *Nijinsky*, 289.

⁷⁶ Butler, *Rodin*, 473.

⁷⁷ Lásd 13. lábjegyzet.

⁷⁸ Lillian Browse, „False Castings of Rodin Bronzes,” *The Burlington Magazine* 129, n. 1017 (1987): 807–808.

⁷⁹ Leirásom a Paris Opera Ballet által készített rekonstrukció alapján készült.

⁸⁰ Vera Krasovskaya, *Nijinsky* (New York: Schirmer Books, 1974), 216 (hivatkozva Fokin önéletrajzára).

⁸¹ Rényi András, „A gravitáció mint létmetafora – Egy motívum a kései Rilke költészetében,” *Enigma* 6, n. 20–21 (1999): 18–35. Itt: 34.

⁸² Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, 58.

⁸³ Encyclopedia Mythica. Art. „faun”. <http://www.pantheon.org/articles/f/fauns.html>. Utoljára megtekintve: 2008-01-14.

⁸⁴ Ezt a „modernséget” hangsúlyozza ki Marie Chouinard, amikor a faun testére hangérezkelőket szerel a saját *L'après midi d'un faun* szülőjében, mely nem tartja meg az eredeti zenét.

⁸⁵ Nijinska, *Early Memoirs*, 428.

Rodin szobra, melyet a szakirodalom a Faunból származtat, olyan pózban ábrázolja feltehetően Nizsinszkijt, ami nem szerepel az előadásban (illetve annak rekonstrukcióiban). A Rodin által ábrázolt táncosok, táncmozdulatok sorozata, úgy tűnik, az 1910-es A-I tanulmányok után nem folytatódott. Rodin nem akarja mintázni se Nizsinszkijt, se a többi táncost az 1909-10-11-es években bemutatott darabokból. Az *Egy faun délutánja* azonban felkelti érdeklődését és ezért az a kérdés, hogy egész pontosan mit akart megformázni? A Faun alakját, Nizsinszkijt, egy mozdulatot, az absztrakciót, az állati erotikát, a vágyat, a felületet vagy esetleg az ösztönt magát? Bármit is, a szobor *nem* a táncdarab egy jelenetét ábrázolja.

A szoborcso 1957-es bronzöntvénye(i) meglehetősen karriert futott(ak) be. Az eredeti gipsz-szobor rendkívül kicsi (18.5 cm x 9.5 cm): azért érdemes megkérdezni, hogy öntőforma-e (s ez esetben befejezett) vagy pedig befejezetlen makett. Láthatóan Nizsinszkijt ábrázolja, széles pofacsontjai felismerhetők. Az alak egyik lábával a földön áll, a másikat egészen felhúzza a hasáig, miközben bal kezével fogja. A felsőteste görnyedt, a jobb kéz hátralóg, egészen a fenéig, szinte már-már majomszerű tartásban. A fej azonban nem lefelé, hanem egyenesen felfelé tekint, s az egész alak nem az egyensúlyi pózt, hanem éppen a mozgásban-lét állapotát árasztja – noha paradox módon mégis nyugodt. Oldalnézetből tűnik fel, hogy a fej hátoldalán valami kitüremkedés látható, mely talán a Faun kosztümjének hátracsavarodó „szarva”. A szobor felülete egyenetlen, noha a kéz és lábizmok még e kicsi méretben is figyelemreméltó részletességgel vannak kidolgozva.

Kit vagy inkább mit ábrázol ez a szobor? A Nizsinszkij-szobor tartása és a testpozíciója homlokegyenest ellenkező mintát testesít meg, mint az *Egy faun délutánjának* női plasztikus kórusa. A Nizsinszkij-szobor egy térben álló összehúzódot mutat meg, egy olyan sűrített energiát, mely éppen a tánc könnyedségéről alkotott elképzeléseinket semmisíti meg. A *Faun délutánjának* hármast utalásrendszeréből Rodin egyetlen testet készít, miközben kihagyja magát az antikvitást, vagyis a dombormű-jelleget.

Ha analógiaként a *L'Homme qui marche* szobrot vesszük, akkor a lépés ábrázolása nem más, mint a test portretizálása – a láthatatlan láthatóvá tétele. A Nizsinszkij-szobor mint Nizsinszkij portréja úgy akar gesztus értékű testet ábrázolni, hogy megtartja a személyt. Ez a megtartás Rodin portréművészetének egyik legnagyobb feladata. Hogy e fejezet mottójául választott Yeats idézetre hivatkozzak, éppen ez a feladat: elválasztani a táncos testétől a táncot, úgy, ahogy a „lépőtől” a lépést. Ebben az esetben Nizsinszkij mint személy magává a táncvá válik. Metamorfózisra szücszükszerű és tragikus, hiszen csakis *mint* faun vagyis olyasvalaki, akinek nincs is mása, csak a tánc és a szexualitás, ábrázolható személyként.

Rodin makettje, szobra, vagy befejezetlen alakja, hívhatjuk bárhogyan, egybefogó elválasztást hajt végre. Az ábrázoló személy (Nizsinszkij) minőségét (tánc) egy mítikus szimbólumon (faun) keresztül mutatja meg. A test képpé válik, de nem az ember képévé. Annak érdekében, hogy egyetlen ember, egy személy képe megmutathatóvá váljon saját testén keresztül, miközben az a kép egy történeti értelemben vett múlt, melynek esztétikai interpretációja teszi lehetővé a személy azonosítását, a személyt meg kell fosztani emberiségétől. Éppen ezen felismerés, vagyis, hogy az emberben van valami *nem-emberi*, a rodini feladat, és ebben közös az *Egy faun délutánjával* a Nizsinszkij-szobor.

A felület kidolgozatlansága nem véletlen, talán a szobor bronz-változata mutatja meg a legjobban, hogy egy emberi test anyagként van kezelve (sőt megkockáztatandó, hogy valóban egy emberi testről lehet-e még beszélni, vagy egyszerűen a test metaforája marad meg). A hullámok, izmok, göcsörtök, groteszk bemélyedések Rodin ujjá nyomát viselik, maga a teremtő hatalma mutatkozik meg ezen szobron – akár „kész”-nek fogjuk fel, akár befejezetlennek. A befejezetlenség az alkotói folyamatra magára utalna, nemcsak arra, hogy Rodin éppen készíti a szobrot, hanem *ahogy* Nizsinszkij faunná változik át. Ez a metamorfózis a szobor interpretációjának második rétege, vagyis, hogy ez a szobor Nizsinszkijt ábrázolja, amint éppen *nem ő maga*. Hangsúlyozom, hogy éppen a pozíció lehetetlensége mutatja meg, hogy ez a szobor *nem* az *Egy faun délutánjának* kiragadott jelenete.

Vagyis, amikor azt tekintjük, hogy ez a szobor *nem* Nizsinszkij, hanem egy metamorfózisban lévő személy, akár az éppen változó, vagy a már átváltozott lény/létező fogalmát nézzük, akkor *nem* a Nizsinszkij által *megjelenített* faun figurát látjuk, hanem azt az állat-embert, akinek lényegét Rodin Nizsinszkijben ismerte fel. Felfogható ez a táncdarab korrekciójának, vagy éppen az esszenciájának. Hiszen az *Egy faun délutánja* kapcsán Rodin *nem* a nimfák élő plasztikáját dicsérte, hanem Nizsinszkij „élő szobrát.”

Itt a „táncos”-ból a „tánc” látható, a táncnak az a jelentése, ami a rodini felfogás szerint a térbeliség és a tömeg esszenciája. Ez a minőség azonban paradox módon *nem* más, mint éppen a *testi* való maga, a tömeg, az összehúzódot, a kitörés, a mozdulat. Ugyanakkor a valós, ábrázoló test kiürül, eltorzul, és már-már azonosíthatatlan anyaggá transzformálódik. Rodin test- és térképzete azonban *nem* csak az övé, hanem jelzésszerű egy korszak esztétikai horizontjának rekonstrukciójában. A „modern tánc” *nem* csak tánc történeti/technikai értelemben vett újítás, hanem szorosan összefügg a századelő esztétikai ideológiáival, történeti megértésével (vagyis, hogy a múlt – az antikvitás – újraértelmezhető és hogy miképpen képez esszenciális eredetet), valamint a testtől elválasztható test-képzet megjelenítésével. Rodin Nizsinszkij szobrában a test mint *médium* megszületését követhetjük végig.



Vaclav Nizsinszkij az Armida pavilonja párizsi bemutatójának szolga-szerepében,
ugrást imitáló beállításban, 1909

HIÁBA AKAROK SÍRNI, NEM MEGY.
GONDOLATAIMAT HÓ NYELI EL.
FÁJDALOM FACSAR A TORKOMBÓL
HANGOT, GOMBÓCOT GYÚR: LAVINA LESZ.

SZERESSETEK. MINDENEM FÁJ.
HIÁBA AKAROK SÍRNI, NEM MEGY.
A FÉLELEM LASSAN MOTOZ BENNEM,
ÉS HALKAN A HIDEG, A HŐ, A HALÁL.

HA RÁTOK ÜVÖLTÖK, NE FÉLJETER, SÍRNI AKAROK, ÉS NEM CSAK REMEGNI,
DE NÉMÁN KIÁLTOK, TORKOMBAN
PENGÉK TÁNCA FESZÜL A CSONTNAK.

SENKI NEM ÉRT. SENKI NEM SZERET.
MAGAMMAL ÜVÖLTÖK, NEM VELED.
ERŐS FÉRFI VAGYOK, DE A LELKEM BETEG,
ÉS MAGÁBA ŐRLI A TESTEMET.

SZERESS, MERT MINDENEM FÁJ.
ÜVÖLTENI AKAROK, SÍRNI, SÍRNI,
SÍRATNI AZ ERŐS FÉRFIT, AKI VOLTAM,
LAVINAKÉNT ELÖNT AZ ŐRÜLET.

EGÉSZ ÉLETEMBŐL, AMI MEGMARAD,
EZ A GUMÓ, AMI SZORÍTJA A TORKOMAT,
FELDAGAD, MINT A RÁK, FESZÍT, HASÍT,
ÖSSZEROPPAN A TESTEM A SÚLYA ALATT.



Tamara Nijinsky és Szakáts Kinga Gaspers 2010. novemberében,
Budapesten. Halász Tamás felvétele

Hálás köszönetet mondunk a lapszám elkészítéséhez nyújtott, hatalmas segítségükért.



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin

2011 **Nº 20**

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Bálint Gábor

Szerzők: Gajdó Tamás, Gerevich András, Halász Tamás, Hézső István, Mestyán Ádám, Szakáts Kinga Gaspers, Szúdy Eszter

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztők: Gálos Orsolya, Varga Andrea

Fotók: archív

A címlapon: A 18 éves Vaclav Nizsinszkij Szentpétervárott, a Cári Balettiskola növendékeként (a Nijinsky-Gaspers család archívumából)

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: Babarcsi Dalma, Di Pol Tamás

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-1/2006.

Megjelenik: 1500 példányban

Fotóink, írásaink és grafikáink önálló szerzői jogi védelem alatt állnak. Engedély nélküli másolásuk, felhasználásuk és utánpótlásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

A Parallel megjelenését támogatta: NKA Táncművészeti Kollégiuma

Köszönet a Nijinsky-Gaspers családnak a rendelkezésünkre bocsátott fotókért és dokumentumokért (8., 9., 10., 11., 16., 17., 26., 27., 30., 31., 44. oldal), az archív fotókért az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek (5., 6., 13., 14., 19., 22., 34., 35. oldal), valamint a párizsi Rodin Múzeumnak a fotóért és a közlés jogáért (37. oldal).

Külön köszönet a segítségért Füle Péternek, Kenesei Edinának és Laborczy Editnek.

A Parallel előző számai olvashatók a www.mu.hu weboldalon

MU Színház

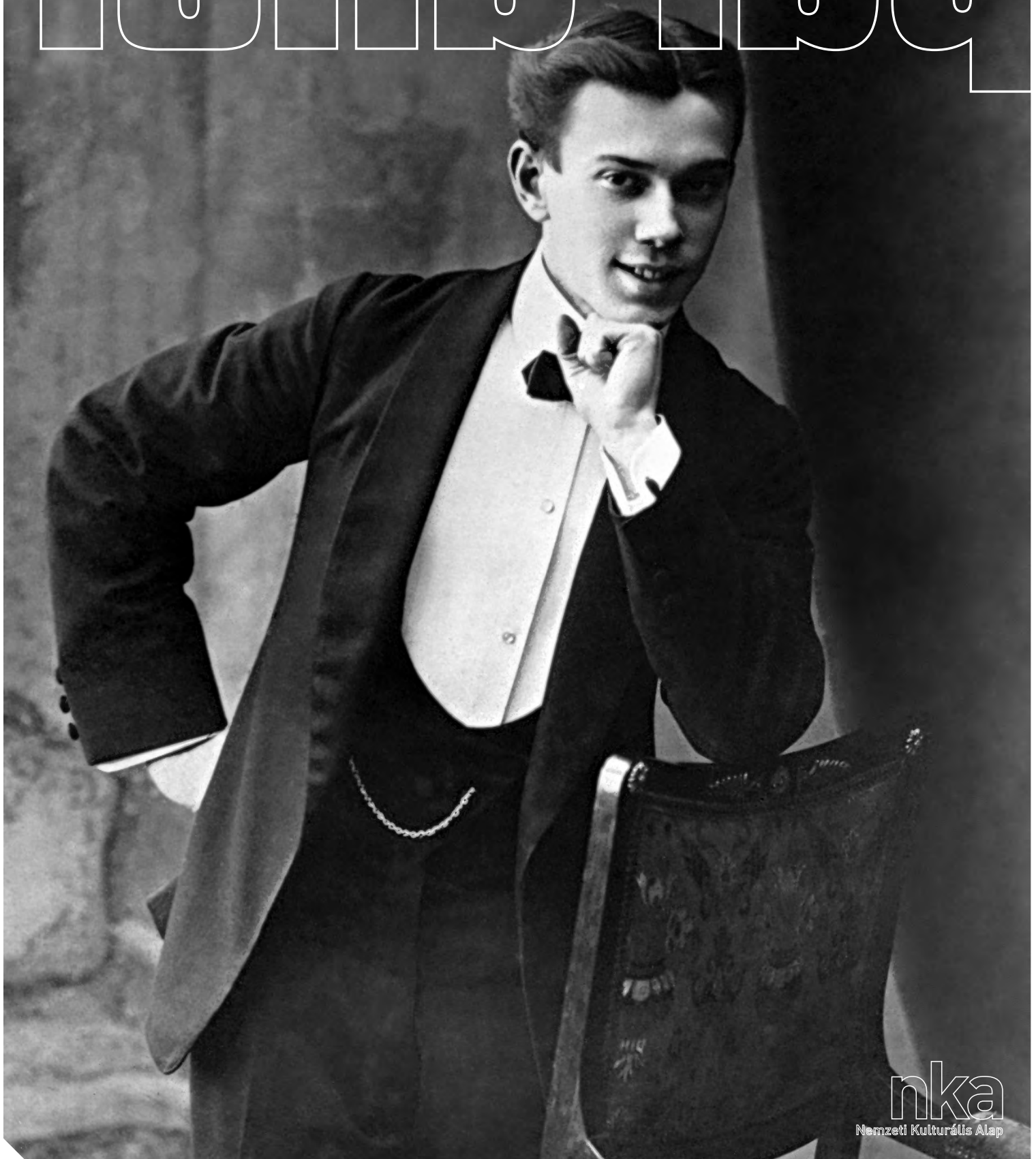
1117 Budapest

Körösy J. utca 17.

Telefon: 209 4014, 209 4015

szinhaz@mu.hu, www.mu.hu

1915



nka
Nemzeti Kulturális Alap