

## Mestyán Ádám EGY FAUN SZOBRA (RODIN ÉS NIZSINSZKIJ)<sup>1</sup>

„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.”<sup>2</sup> 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.”<sup>3</sup> 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-gyártással<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Rodin számára a klasszikus balett vagy a 19. század második felének varieté-tánca nem hordozott kihívást.<sup>6</sup> 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 prostituáltól.<sup>7</sup> 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*.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Rodint azok a pillanatok érdeklik, amikor a táncos éppen táncos, sőt, amikor a táncos csak *tánc*.

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

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

<sup>3</sup>Hans Belting. *Képanthropológia – képtudományi vázlatok* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007), 104.

<sup>4</sup>A 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.

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

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

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

<sup>8</sup>Lipton, *Looking into Degas*, 94-99.

<sup>9</sup>Egyetlen 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: Nizinszkij  
A párizsi Musée Rodin tulajdona (L.sz.: S.1185)  
Christian Baraja felvétele

Rodin nagy művei között nem találni táncos témájút. Ugyanakkor fiatalon csodálta Carpeaux híres *Tánc*-szobrát (1865-69, ekkoriban Carrier műhelyének tagja), sőt a leleplezésén is jelen volt.<sup>10</sup> A tánc témája mégis talán Degas érdeklődése miatt kerül előtérbe Rodinnal, mert a tömeg felületi kifejezésében<sup>11</sup> a tánc kihívást jelentett, hiszen az a mozdulat és a tömeg összeegyeztettségével kísérletezik. Mi több, a tánc is a mozdulat hordozója és ezért mintha a szobrászat riválisa lenne. Azonban a táncmozdulatnak egészenkell 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.<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> 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)<sup>14</sup> készített rajzokat.<sup>15</sup> Az 1890-es évekbeli táncosnő-rajzok (pl. a *Femme nue dans le mouvement de ses voiles*,<sup>16</sup> talán Loie Fullert ábrázolja, de azt is tudjuk, hogy Rodin néhány szeretőjét is kérte, hogy táncoljanak neki<sup>17</sup>) egy kísérlet részei: az alakzatok különböző balett-pozíciókat ábrázolnak, illetve gimnasztikai gyakorlatokat. Ezekben a Degas-val ellentétes „folyamatos mozdulat” elvét vélnek felfedezni.<sup>18</sup>

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

Rodinre a legmélyebb hatást azonban egy koloniális táncscapat, a *Kambodzsi táncosok* gyakorolja, de ez megint nem szoborban, hanem rajzszorozatban fejeződik ki. 1906-ban a koloniális világkiállításra (*Exposition Coloniale Internationale d'Marseille*) a kambodzsi 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.<sup>25</sup> A táncosok ruhája, maszkjaik, mozdulataik elbájolják a szobrászt: akkori titkára, Rilke is megjegyzi, hogy „emberi virágokként” látja őket.<sup>26</sup> George Bois-nak, a kambodzsaiak „szervezőjének,” Rodin állítólag azt mondta, hogy „ezek a kambodzsi [táncosnők] mindent megadtak nekünk, amit az antikvítás csak tartalmazhatott, noha számukra az antikvítás a mi értünk. 3000 év óta csak három napot éltünk.”<sup>27</sup> A kambodzsi táncosok előadásában az ógörög természetkifejezéshez hasonlót tapasztalt, akárcsak a kortársai („Lehetetlen az emberi természetet így tökéletesen látni. Senki sem tudta ezt, csak ők [a kambodzsi táncosnők] és a görögök”).<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> Annyi bizonyos, hogy egy

<sup>10</sup> Butler, *Rodin*, 62-64.

<sup>11</sup> Rodin szerint „nem a vonások, [hanem] a tömeg maga az, ami létezik.” Auguste Rodin. *Testamentum* (ford. Gábor Zsuzsa, Budapest: Művészetbarátok Egyesülete, 1988), 13.

<sup>12</sup> A torz testeket vagy mozgásszerűket felhasználó (vagy csak mozgásszerűekre utaló) kortárs táncelőadások éppen ezért e 18. századi tökéletesség, a méltóságtagteljes egész követelményének utolsó rezgéseit számojják fel, miközben az „egész” test és a „harmonikus” mozgás fogalmait is átírják. Pl. a Compagnie Marie Chouinard *bODY \_ÉMIX* című munkája (2005).

<sup>13</sup> Az 1900-as kiállításának katalógusában szerepelnek táncos alakok, pl. a 111. *Les trois faunesses*, a katalógus-szöveg: „Elles s'ébattent 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).

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

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

<sup>16</sup> Musée Rodin, D.4309.

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

<sup>18</sup> Sutton, *Triumphant Satyr*, 105.

<sup>19</sup> 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.

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

<sup>21</sup> Jowitt, *Time and the Dancing Image*, 87.

<sup>22</sup> Idézi Jowitt, *Time and the Dancing Image*, 89.

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

<sup>24</sup> Idézi Blair, *Isadora*, 235.

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

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

<sup>27</sup> „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.

<sup>28</sup> „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.

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

<sup>30</sup> 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.”<sup>31</sup> 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*).<sup>32</sup> Az egyik rajz meglepően megegyezik Degas egyik közismert képével.<sup>33</sup> *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.<sup>34</sup> Nyilvánvaló azonban a rajz és a festmény közötti különbség is: míg Degas aszexuális balerinája könnyedségével sikertelenül leplezi a háttér munka 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 táncosnőn<sup>35</sup> 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 Vaclav Nizsinszkij (1890–1950) tevékenysége kiválóan kutatott, így ehelyütt nincs szükség hosszas bevezetésre.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

Gyagilev meghatározó módon avatkozott be Párizs művészeti életébe, így joggal beszélnek egyes kutatók „Gyagilev koráról” (ezt a kifejezést valószínűleg saját maga adta a szájukba).<sup>38</sup> Már Oroszországban létrehozta a maga művészeti kánonát (Benois, Bakst, Golovin, Zorn stb.) a *Mir Iszkussztva* (A művészet világa) című folyóirata körül.<sup>39</sup> 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).<sup>40</sup> 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).<sup>41</sup> Mire 1909-ben az orosz balett megkezdte 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> Ez a mozzanat fontos, hiszen egy professzionális balett-képzetségű táncosokból álló társulatba először kerül be egy amatőr.<sup>44</sup> Szerepe van ebben elsősorban Rubinstein érzékiségének, „orientalizmusának”, színészi képességeinek,<sup>45</sup> azonban Gyagilev döntésében épp úgy detektálható az Isadora Duncan által elindított táncmozgalom hatása, mely a test felszabadítását hirdette.

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

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

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

<sup>34</sup> Lipton. *Looking into Degas*, 87.

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

<sup>36</sup> 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 Nicholson, 1971); Kochno. *Diaghilev et les Ballets Russes* (Librairie Arthème Fayard, 1973) (Kochno az Après-midit nem veszi figyelembe mint Ballets Russes-alkotást); Richard Buckle. *Diaghilev* (London: Weidenfeld and Nicholson, 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 – Éditeurs des sciences et des arts, 2001); Guillaume de Sardes. *Nijinsky – Son vie, son geste, sa pensée* (Paris: Hermann Éditeurs, 2006).

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

<sup>38</sup> Haskell, *Ballet Russe*, 108.

<sup>39</sup> Buckle, *Dhiaghilev*, 41.

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

<sup>41</sup> Petrov. *Russian Art Nouveau*, 91–92, 97–116.

<sup>42</sup> Petrov. *Russian Art Nouveau*, 125–126.

<sup>43</sup> Petrov. *Russian Art Nouveau*, 131.

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> 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 betiltatták 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,<sup>46</sup> másodrészt az 1856-tól kezdődő világkiállítások reprezentációs jellege és politikai esztétikája szolgál alapjául (amit Timothy Mitchell úgy fogalmazott meg, hogy „a világ-mint-kiállítás”),<sup>47</sup> harmadrészt pedig az opera és a balett színpada erősödő (orosz) esztétizálása és a képzőművészek alkalmazása, már Gyagilev előtti, orosz, birodalmi hagyományait kell figyelembe venni.<sup>48</sup> E három tényezőt egyesíti Gyagilev, s így, ennél fogva társulata félüton 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.<sup>49</sup> 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.).<sup>50</sup> A vágy, a női érzékiség, és a halál hármassága meghatározó ezekben az orientalizáló alkotásokban, melyek a saidi orientalista irodalmi példatár táncos megfelelőiként értelmezhetők.<sup>51</sup> A párizsi kritikai fogadtatás éppen ezzel a szókészlettel írja le a Ballets Russes sikerét: „invázió”, „kultusz”, „a győzedelmes szlávok.”<sup>52</sup> 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,<sup>53</sup> ismét mások szerint Fokin.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> A szobrász már az első Ballets Russes-szezon előadásait látta Robert de Montesquiou gróf meghívására 1909-ben.<sup>56</sup> Később is látogatta az előadásokat Comtesse Greffulhe meghívására, illetve feltételezhető, hogy a táncosokkal, Gyagilevvel, és Nizsinszkijjal 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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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.”<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> Hogy ne keverjék össze, a színlapon még meg is jegyezték, hogy „ez egy rövid jelenet, mely [a versbeli történet] megelőzi.”<sup>61</sup> A faun a szecesszió kedvelt

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

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

<sup>48</sup> Petrov, *Russian Art Nouveau*, 15.

<sup>49</sup> Huesca, *Triumphes et Scandales*, 1-3.

<sup>50</sup> 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>. Utóljára megtekintve: 2008-01-19.

<sup>51</sup> Huesca, *Triumphes et Scandales*, 23-43.

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

<sup>53</sup> 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>. Utóljára megtekintve: 2008-01-19.

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> Sutton, *Triumphant Satyr*, 102.

<sup>56</sup> Newton, „Rodin and Nijinsky,” 100.

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

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

<sup>59</sup> Vaclav Nizsinszkij. *Füzetek* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997), 223.

<sup>60</sup> Buckle, *Nijinsky*, 236-245.

<sup>61</sup> *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) bemutaton igencsak lelkesen üdvözölte a darabot. Azonban tartottak egy házi bemutatót is, egyfajta főpróbát a Châtelet-ban, melyen Rodin egész bizonyosan részt vett.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> 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!”<sup>64</sup> 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 fátylat 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.<sup>65</sup> 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 újráfelfedése). 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 tiszteletén alapszik.”<sup>66</sup> [...] „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 fátylat.”<sup>67</sup>

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.<sup>68</sup> 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).<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup> 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 megjegyezte, hogy elvehetik tőle az Hôtel Biron-t 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.<sup>71</sup> 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-ára, vagy 31-re eshetett.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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

<sup>62</sup> Newton, „Rodin and Nijinsky,” 100.

<sup>63</sup> *Le Figaro*, 1912 május 29., 1-2.

<sup>64</sup> Nizsinszkijné, *Nizsinszkij*, 161. Ugyanakkor Bronislava Nijinska is említi, *Early memoirs*, 435.

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

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

<sup>67</sup> Idézi Nijinska, *Early memoirs*, 437.

<sup>68</sup> Newton, „Rodin and Nijinsky,” 100.

<sup>69</sup> 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.

<sup>70</sup> Butler, *Rodin*, 470-472. Rodin az Hôtel Biron kizárólagos használatáért cserébe a francia államra hagyta minden alkotását.

<sup>71</sup> Idézi Newton, „Rodin and Nijinsky,” 103.

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

<sup>73</sup> Nizsinszkijné, *Nizsinszkij*, 171-172.

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

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

#### EGY FAUN DÉLUTÁNJA ÉS EGY FAUN SZOBRA

Rodin már korábban is mintázott faunokat, ezért az alak és a téma ismerős lehetett neki.<sup>77</sup> 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 Nizsinszkijt 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.<sup>78</sup> Romola beszámolója arra készítetett számos művészettörténészt és tánc-történészt, hogy Rodin Nizsinszkij-szobráról mint „befejezetlen” műről beszéljenek. Az alábbiakban azt szeretném bizonyítani, hogy a piciny Nizsinszkij-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, Nizsinszkij alkotta táncműről sem – *a szerk.*), ismeretes néhány fotó, valamint készült számos rekonstrukció, parafrázis. Az alkotás primitív módon akar hú lenni a görög vázákhoz: a kar csak horizontális sorban mehet végig, profiljukat fordítják a közönség felé. A magányos faun (Nizsinszkij) 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. Nizsinszkij két kezét mereven tartja, mintha azok egy állat patái lennének. A nimfák fel s 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.<sup>79</sup> 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).<sup>80</sup> A test és maga a mozgás képek sorozata, „mozgó” képek, Rényi András szavaival: a koreográfia a „legnagyobb felület elvét” követi.<sup>81</sup> Garafola interpretációjában Nizsinszkij „a testet mint az euklédieszi formák összjátékát alkotta újra.”<sup>82</sup> 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.<sup>83</sup> A faun teste nem emberi test, de egy emberi test által van megjelenítve. Nizsinszkij 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.<sup>84</sup> 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 lennénk kifaragva.”<sup>85</sup>

<sup>74</sup> Nizsinszkij, *Füzetek*, 223.

<sup>75</sup> Buckle, *Nijinsky*, 289.

<sup>76</sup> Butler, *Rodin*, 473.

<sup>77</sup> Lásd 13. lábjegyzet.

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

<sup>79</sup> Leirásom a Paris Opera Ballet által készített rekonstrukció alapján készült.

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

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

<sup>82</sup> Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, 58.

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

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

<sup>85</sup> 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 évadokban 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 összehúzóást mutat meg, egy olyan sűrített energiát, mely éppen a tánc könnyedségéről alkotott elképzeléseinket semmisíti meg. *A Faun délutánjának* hármas 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. Metamorfózis szükségeszerű 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 bárhogy, 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 faunna 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 összehúzóadás, 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