

Vaclav Nizsinszkij tánc történeti jelentősége

Vaclav Nizsinszkij, a lengyel családból való orosz táncművész, a későbbi koreográfusok megihletője máig ható hírnévvel rendelkezik. A zseniális alkotó két fő műve, az *Egy faun délutánja* és a *Tavaszi áldozat* révén egészen új táncnyelvet hozott létre. Művészetében – különösen az említett két művet követő *Játékok* mozdulatvilágában – mentális problémái is tetten érhetőek. A legfőbb krízist a házassága miatt bekövetkező, Szergej Gyagilevvel való teljes szakítás okozta. Ettől kezdve Nizsinszkij – néhány próbálkozástól eltekintve – megszűnt koreográfus lenni, és elhatalmasodott rajta az elmebetegség, aminek történetét felesége, Pulszky Romola (Márkus Emília lánya) dolgozta fel írásai-ban. Bár Nizsinszkij személye fontos kapocs Gyagilev balett-társulata és Magyarország között, a hazai tánc történeti szakirodalom által kevésbé vizsgált területről van szó.

A tanulmány elsősorban Nizsinszkij művészetének azon vonásait vizsgálja, amelyek géniusszá tették. Célja, hogy bemutassa, milyen erők készítették a táncos-koreográfust – kétségtelenül Gyagilev ösztönzésére – a *Sacre* koreográfiai minimalizmust elővételező, valamint az *Egy faun délutánja* frízszerű mozgásvilágának megalkotására, és milyen hatások okozták ennek a különlegesen ígéretes pályának a váratlan megszakadását. Ehhez kifejezetten táncművészet-specifikus megfontolásokat is társítunk, amelyek a rendkívül illékony táncművészetben máig átütő hatású egyéniség jellemzőit vizsgálják.

A zenekutatásban és a táncsal foglalkozó szakirodalomban a mai napig sem született konszenzus Nizsinszkij *Tavaszi áldozat*- (*Sacre du Printemps*-) koreográfiájának – mely ma már a táncirodalom alapművének számít – megítéléséről.¹ Kétségtelen, hogy Nizsinszkij a semmiből nem csupán egy koreográfiát, hanem egy teljes táncnyelvezetet, kifejezési eszköztárat alkotott meg. Ráadásul a *Sacre* áldozati táncának esetében már 1913-ban a minimalizmust – vagy ahogy a zenei szakirodalomban helyesebben nevezhetjük, repetitív szerkesztésmódokat – megelőző formai jellegzetes-ségekkel élt.

Mindebben nem volt egyedül. Az szláv kultúra archaizmusát képekben megfestő Nicholas Roerich adta az alapötletet, míg a táncnyelvi változások inspirálója a *Tűzmadár-Petruska-Sacre*² vonalon Sztravinszkij zenéje volt. Emellett természetesen a koncepciók megalkotásában Gyagilev hatása is jelentősnek bizonyult. Gyagilev a táncosgéniusz formálódásában is komoly szerepet vállalt, ahogyan erről maga Nizsinszkij is vallott.³ Talán ez volt az origója a mentális bizonytalanságnak és az ebből fakadó súlyos problémáknak a „megformálótól” való drasztikus elválás után.

1 DUFFY, Michelle – ATKINSON, Paul: Unnatural Movements: Modernism's Shaping of Intimate Relations in Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* = Affirmations: of the Modern, 2014, 2. sz., 95-119.

2 *Tavaszi áldozat*.

3 MOORE, Lucy: *Nijinsky: A Life*. London, Profile Books, 2013.

Nizsinszkij oroszországi lengyel családba született. Táncos dinasztia sarja, hiszen szülei vándortáncosok voltak. A családi életrajzban egy gyermekként árvává vált édesanya és egy hűtlen édesapa szerepel, a három Nizsinszkij gyermeket az édesanya Vaclav 8 éves korától egyedül nevelte. A családban több mentális probléma is előfordult: az édesanya, Bereda valószínűleg genetikusan depresszióban szenvedett, míg a táncos-koreográfus bátyja, Sztanislav, egy gyermekkori fejsérülés után idősebb korában elmeegógyintézetbe került dühkitörései folytán.⁴

Gyagilev alakja

170

Kassák Lajos a *Nyugat* hasábjain a következőképp nyilatkozott Pulszky Romola férjéről írott életrajzi regényéről, pontosabban Gyagilev abból kirajzolódó alakjáról: „»Djagilev valódi renaissance-alak volt. Bár nem volt zenész, tudott énekelni és jól zongorázott; nem volt művész, de rajzolt egy kicsit; nem volt táncos, de ismerője a tánc legtökéletesebb stílusának... A szó legszorosabb értelmében dilettáns volt, azonban: a legmagasabb fokra emelkedett, a mindenható dilettáns, az a dilettáns, akinek pályája más, erőteljesebb, tehetségek kibontásában nyilatkozott meg.« A történet folyamán Nizsinszkijné állandóan visszatér Djagilev alakjához s úgyis, mint az Orosz Balett tagja és úgyis, mint Nizsinszkij felesége, egyre tisztábban látja meg a szatanikus barát mesterkedéseit, valahányszor szól róla, mindannyiszor egy újabb vonással gazdagítja fel portréját, végül is úgy áll előttünk Djagilev, a kissé elhízott dandy krakéler pózaival, hulló simaságával, tüskés berzenkedéseivel, hogy félelmetessé és utálatossá válik. Mesterien megrajzolt figura, mintegy tudatosan, mérnöki precizitással odaállított el-lentéte Nizsinszkijnek. S mégis, mintha a kettő egy volna, egyazon valaminek a pozitív és negatív oldala. Mikor Djagilev megtudta, hogy Nizsinszkij megnősült, hirtelen felfehérré változott és elájult a fájdalomtól s mikor Djagilev elküldte a sürgönyt, melyben arról értesíti Nizsinszkijt, hogy többé ne jelenjen meg a próbákon, többé nem tekinti őt a balett tagjának, Nizsinszkij összeroskad kétségbeesésében s talán ez volt az a pillanat, amely megfordította a fiatal ember és a kiváló művész egész életútját. Djagilev segítségével repült föl a magasba és Djagilev üldözte be őt az örültek házába. Micsoda szerelem és micsoda gyűlölet?»⁵

Kassák Lajos – illetve Pulszky Romola – jellemzése talán kevésbé kedvez Gyagilevnek, azonban lehet igazságtartalma. Gyagilev minden kétséget kizáróan igen erős hatást gyakorolt Nizsinszkijre, saját magát pedig a XX. század legzseniálisabb sarlatánjaként aposztrofálta.⁶ Bár nem bizonyíthatjuk, hogy Gyagilevtől való túl erős függése és későbbi leszakadása okozta Nizsinszkij elmeállapotának romlását, Gyagilev együttesében bizonyítottan előfordult egy másik eset is, ahol valamilyen méltánytalanság után elmeegógyintézetbe került az egyik koreográfus.⁷ Gyagilev tehát pozitív és ne-

⁴ ACOCELLA, Joan: *Secrets of Nijinsky*. <https://www.nybooks.com/articles/1999/01/14/secrets-of-nijinsky/>

⁵ KASSÁK Lajos: *Nizsinszkij tragédiája = Nyugat*, 1936, 1. sz., 71.

⁶ FUCHS Livia: *Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Bp., L'Harmattan, 2007.

⁷ VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969.

gatív értelemben is rendkívüli befolyással volt táncosaira. Talán nem is véletlen ez: a XIX. század és a századforduló időszaka próbára tette és átalakította a táncoszakma megbecsültségét és a táncművészek reputációját. Gyagilev autoriter személyisége miatt azonban a táncosok szerepe nem változott radikálisan, az egyetlen újítást az új művészeti koncepció kialakításába való bevonásuk jelentette. Gyagilev tehát művészi értelemben kiemelte táncosait a táncművészet európai válságából, de ez nem járt az erkölcsi, viselkedésbeli normák átalakításával. Ezért vélekedett úgy Bėjart, hogy a tánc esztétikai forradalmát ugyan elhozták a Gyagilev-produkciók, azonban az etikai paradigmaváltást nem.⁸

Nizinszkij, a génius

A Faun

Az *Egy faun délutánja* koreográfiájának lejegyzését bemutató és vizsgáló könyv szerzője úgy véli: bár tudtuk, hogy Nizinszkij a koreografálás területén korszakalkotó életművet hozott létre, és nagyszerű művész volt, mégis az intellektusa bizonyult a legfontosabbnak. A szerző nyilvánvalóan azért állta ezt, mert Nizinszkij maga jegyezte le koreográfiáit a saját maga által fejlesztett táncjelírással. Rendkívül figyelemreméltó analitikus képessége volt táncelméleti és koreográfiai szempontból egyaránt.⁹

Ezek alapján kijelenthető, hogy Nizinszkij korszakalkotó koreográfusgénius volt, így talán az sem meglepő, hogy a Curt Sachs által már erősen felértékelt archaikus rétegeket és az antik hellén táncesztétika miliójét akarta újjáalkotni.¹⁰ *A Faun* kétségtelenül a költő megtestesült imaginációja, a természet elsődleges erőinek és a vágy ösztönének az élet forrását jelentő formája.¹¹ A lejegyzés vizsgálata egyébiránt egyértelműen bebizonyította, hogy a *Faun* annyira innovatív és forradalmi tánckompozíció, hogy teljesen nyilvánvaló és érthető, miért okozott sokkot a bemutató a maga korában.¹²

Nizinszkij nem a fokini klasszikus görög ideált kívánta továbbvinni, hanem az antik hellén művészet archaikus rétegét. Saját bevallása szerint „lehet, hogy nem is Görögországból, hanem Asszíriából kölcsönöztem ezeket”¹³. Testvére, Broniszlava

⁸ BÉJART, Maurice: *Életem a tánc.* Bp., Gondolat, 1985.

⁹ HUTCHINSON GUEST, Ann - JESCHKE, Claudia: *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score: L'après-midi D'un Faune and His Dance Notation System: Revealed, Translated Into Labanotation and Annotated.* Amsterdam, Gordon and Breach Science Publishers, 1991.

¹⁰ SACHS, Curt: *World History of the Dance.* Ford. SCHÖNBERG, Bessie, New York, W. W. Norton & Company, 1963. BÓLYA Anna Mária: „Templomot rak szamovila” – Régi rétegek a macedón kalendárium keresztény ünnepköri énekeiben és táncaiban = *Ethnographia*, 2012, 4. sz., 412–427.

¹¹ WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky.* New York, McBride, Nast & Company, 1914.

¹² HUTCHINSON GUEST - JESCHKE: *i. m.* (1991), 2–3.

¹³ CODE, David: *Nijinsky, Modernism, Repression: The Faun Ballet – Once Again – Under Analysis = Musicology and Dance: Historical and Critical Perspectives.* Szerk. CADDY, Davinia & CLARK, Maribeth, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 207–230.

Nizsinszka megerősíti ezt. A fő nimfát alakító táncosnő a próbák során tapasztaltakról úgy nyilatkozott, hogy érezte, valami más született meg, mint bármi, amit eddig ismeretek. Nizsinszkij valami újat és monumentálisat fedezett fel a koreográfia művészetében, amit nem tud megnevezni, ami sem a táncművészetben, sem a színházművészetben nem létezett addig.¹⁴ Nizsinszkij a maga módján újraalkotta azt, ami részleteiben máig is él a balkáni területeken: az antik hellén tánc hagyomány esztétikai nyomait.¹⁵ Bár Nizsinszkij az antik hellén művészethez fordult, de nem a formai jellegzetességek felé, és nem is valamiféle filozófiai-irodalmi ismereten alapuló antik görögség eszményt állított színpadra, hanem a maga archaizmusában az antik tánc jellegzetességeit és hangulatát érezte meg és alkotta újra.¹⁶

A háromdimenziós színházi teret gyakran a tánc előfeltételének tekintik. A *Faun* az első példa, amely ennek ellentmond: látszólag mozgó, kétdimenziós képpé változtatta az előadást. A *Faun* hírhedtté vált a kortárs kritikusok által elmarasztalt „erkölcsstelen” idézet miatt is, elsősorban azonban azért okozott botrányt, mert a mű stílusa jelentős változást hozott a táncmozdulatok megfogalmazásában.¹⁷

A Sacre

Már a *Faun* és a *Játékok (Jeux)* is bizonyította, hogy a tánc jóval több lehet annál, amit gondoltak róla. A *Sacre* azonban tökéletesen ellentmond a régi ideáknak és mindannak, amit addig a tánc elengedhetetlenül szükséges feltételeként tartottak számon.¹⁸

A *Sacre* (magyar címén a *Tavaszi áldozat*) a balettirodalom mérföldköve. A szakirodalomban máig sokféleképp vélekednek az eredeti bemutató minőségéről és hatásáról. Egy biztos: minden leírás szerint átütő, elementáris erejű darab volt, a „botrányok évé”-nek legekisztikusabb bemutatója. Például az általános felháborodás közepette Carl van Vechtent is teljesen elragadta a mű: „A páholyban mögöttem ülő fiatalember a balett folyamán felállt, s öklével ütemesen verni kezdte a fejem tetejét. Saját izgalmam annyira magával ragadott, hogy egy darabig nem is éreztem az ütlegeket.”¹⁹

A zene atombombájának nevezett Sztravinszkij-mű az addigi metrikai szabályokat felrúgó, barbár zene, Nizsinszkij koreográfiája pedig ennek méltó párja. Már a darab elején *en dedans*²⁰ lábtartással jelenik meg egy szereplő. A koreográfia a továbbiakban is archaikus formulákat használva igyekszik követni Sztravinszkij váltakozó hangsú-

¹⁴ HUTCHINSON GUEST – JESCHKE: *i. m.* (1991), 4–8.

¹⁵ BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban*. Doktori értekezés, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015.

¹⁶ SACHS: *i. m.* (1963) BÓLYA: *i. m.* (2012) BÓLYA: *i. m.* (2015)

¹⁷ JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's L'Après-midi d'un Faune (1912) = Dance Research* 2009, 1. sz., 28–64.

¹⁸ WHITWORTH: *i. m.* (1914)

¹⁹ ANGI, István: *Ünnepélyes, pogány szertartás... = Korunk*, 2013, 7. sz., 22–28.

²⁰ Értsd: csámpás.

lyait.²¹ A koreográfiai textúra valójában a folklorizmus terméke: az ósszláv hit kevésé ismert, részletekből összerakott momentumait a XX. század barbarizmusával kapcsolja össze.

Martin Zenck szerint Sztravinszkij a *Tavaszi áldozat*ban nem csupán felidézni kívánt egy régi ósszláv rítust, sőt, kifejezetten el szeretett volna távolodni a direkt utalásoktól. Annak érdekében, hogy a rituálé mélyére hatoljon, a *Sacre* időszerkezetét úgy hozta létre, hogy tükrözze a rituálé szerkezeti jellemzőjének, az Eliade által leírt *illud tempusnak*, a „zárt idő”-nek az ellentmondásait. Ezenkívül a zenében szembetűnő párhuzamok fedezhetők fel Freud totemizmuselemzésével is, amelyet a pszichoanalitikus 1913-ban fogalmazott meg, ugyanabban az évben, amelyben a zeneszerző megírta a balettet.²² Úgy tűnik tehát, hogy a *Sacre* alkotóinak a maguk XX. századi folklorizmushoz igazodó témaválasztásával valóban a rítus mélyebb tartalmait sikerült megragadniuk.

Ugyanakkor Adornóhoz kapcsolódóan egyes elméletek azt emelik ki, hogy Sztravinszkij zenéjének dionüszoszi jellege a szabványosítás és az ismételhetőség alapjain áll.²³ Ez a látszat ellenére nem mond ellent a korszaknak, amelynek művészi irányzatai már megelőlegezték a minimalizmus későbbi megjelenését. Példaként megemlíthetjük Nizsinszkij koreográfiájában a Kiválasztott áldozati táncát, amely már egyértelműen a minimalizmus előfutára. Ez a zene lényegének mély megértését bizonyítja, számos eltérő vélekedéssel ellentétben.

Nizsinszkij kortársa, Geoffrey Whitworth úgy vélte, hogy a *Sacre* mozdulat- és látványvilága olyan, mint egy lassan forgatott kaleidoszkóp. A táncot visszarántja a földre, sőt, tovább is megy annál: az egész előadás a föld vonzerejének tanulmánya, a gravitáció diadala. Mindezt Whitworth ahhoz hasonlítja, mint ha a Jupiterre jutnánk el, és ott sétálni próbálnánk, de még az is igen nehezünkre esne. A föld olyan magnetikus erővel bír, amely szinte magába vonzza a szereplőket.²⁴

Fantasztikus meglátás! Ha összehasonlítjuk az *Auróra*-sorozat első kötetében felvetett, romantikus balett körül forgó diskurzussal, mely szerint a romantika táncnyelve a zéró gravitációt akarja elérni, akkor ebben az esetben azt látjuk, hogy a *Sacre* nemcsak a földdel való kapcsolatot restaurálja, hanem még ennél is tovább megy. Az említett kötet Aranyváry Emília és a romantikus balett kapcsán új tánc történeti párbeszédet indít. A romantika balerinájának a földtől való eltávolodását két szemszögből közelíti meg. Egyfelől a föld elhagyását negatívan értelmezi, hiszen a földdel való szimbiózis létünk alapja, a föld teljes elhagyásának szimbolikája egyfajta realizmustól való elrugaszkodottságra utal, amely valóban a romantika gondolkodásmódjának jellegzetessége. Másfelől az a vélemény merül fel, hogy a gravitáció teljes legyőzésének

²¹ HODSON, Millicent: *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*. New York, Pendragon Press, 1996.

²² ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre du Printemps?" = The World of Music*, 1998, 1. sz., 61–78.

²³ ADORNO, Theodor – LEPPERT, Richard: *Essays on music*. Berkeley, University of California Press, 2002. CAI, Angela: *The Rite of Spring: Separating Music and Dance*. <https://dokumen.tips/documents/the-rite-of-spring-separating-music-and-dance-ample-in-the-bbc-documentary-film.html>

²⁴ WHITWORTH: *i. m.* (1914)

célja méltó egy magasan fejlett művészeti ághoz, és mint minden „high-tech” művészeti produktum, komoly erőfeszítéseken alapul. A kötet a kérdést nyitva hagyja amellett, hogy az amerikai modern tánc kapcsán a földdel való kapcsolat restaurációjáról ír. Ennek fényében különösen érdekes az a meglátás, hogy a *Sacre* a gravitáció diadala. Valóban úgy tűnik, hogy Nizsinszkij eredeti koreográfiája sok mozdulati elemében a föld felé húzza a táncosokat, valamint a tematika is a földhöz kapcsolja az áldozatot. Ez a fajta „túlzott gravitáció” a *Jeux*-ben is megfigyelhető, ahol viszont mintha már Nizsinszkij patológikus énjének megnyilvánulása is előtűnne a mozdulatokban.²⁵

A gesztikus képzeletbeliség, imagináció a *Sacre du printemps* 1913-as előadásával került a XX. század elejének táncművészetébe. Ez volt az a forradalmi pillanat, amikor a gesztus, a mozdulat fogalmi hatóköre felismerhetővé vált.²⁶

A művész

Whitworth, Nizsinszkij kortársa azt vallja: a tánc csak a szertartás (rítus), az udvari művészet és a lovagi művészet légkörében képes fenntartani magát tökéletesen.²⁷ Nizsinszkijről összegzett benyomását, a művész különlegességét nem tudja semmilyen technikai kiválóságra utaló kifejezéssel jellemezni, csupán eggyel: géniusz. Miben rejlik mindez? Néhány példa: Nizsinszkij csodálatosan magas szinten tudta egyesíteni az erőt a könnyedséggel, amely a táncművészetnek fontos képessége. Csípőjének és combjának túlzott fejlettségű izmaival együtt tánc közben nagyon vékony és kecses táncos képét adta. Többen is leírták róla, hogy ugrásai közben egy időre a levegőben tudott maradni, vagyis el tudta ezt hitetni táncával. Nizsinszkij Whitworth szerint maga a „kecses erő” volt.²⁸ Kétértelmű személyisége, egyéni vonzereje egyesítette a férfi erősségét a nő bájával.²⁹

Nizsinszkij művészetében a legkülönlegesebb tünemény az volt, ahogy a mozdulat teljes szabadsága párosult a dekoratív hatás kifogyhatatlan érzékével. Az ő esetében az egyes táncmozdulatok inkább ösztönösnek tündek, semmint egyfajta betanult leckének, sőt, nem csupán nagy táncosnak, hanem nagy színésznek is bizonyult.³⁰ Rodin így írt a *Faurról*: „A mimika és plasztikusság tökéletes összhangban áll egymással: az egész test a lélek közlendőjét jelzi...”³¹

²⁵ BÓLYA Anna Mária: *A romantikus balett Nyugat-Európában = Auróra - A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő - Aranyúry Emília.* Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 21-28.

²⁶ RUPRECHT, Lucia: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century.* New York, Oxford University Press, 2019.

²⁷ WHITWORTH: *i. m.* (1914).

²⁸ Uo.

²⁹ KOPELSON, Kevin: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky.* Stanford, Stanford University Press, 1997.

³⁰ WHITWORTH: *i. m.* (1914)

³¹ MAJOR Rita: *Ritka dokumentumok a Gyagilev-féle Orosz Balett történetéből II. = Tánctudományi Közlemények, 2009, 2. sz., 19-23.*

Nizsinszkij művészete elsősorban imaginatív volt. A tánc nála a hangulat kifejezését jelentette, nem csupán kecsességet és ritmust. Még az olyan balettekben is, mint a *Szilfidek* vagy az *Armida pavilonja* egy olyan elme megnyilvánulásai láthatók, amely épp megalkotja a kecsességet ahelyett, hogy csupán egy kecsesen mozgó testet mutatna.³²

Rosner szerint a színpadi jelenlét mint fő momentum a keleti színházak felé fordulással van kapcsolatban, amely az európai művészet frusztrációjából következett.³³ Nizsinszkij művészi személyiségének jellemző vonása volt a rendkívül erőteljes, átütő színpadi jelenlét. Ennek bizonyítására Rosner felidézi Nizsinszkij háttorzongató előadását, amely a világháború borzalmainak életérzése nyomán keletkezett, már a művész hanyatló időszakában. Nizsinszkij az előadás folyamán csak ült egy széken, és nézett. Azonban attól, *ahogy* nézett, hidegtelest kapott a közönség. Goodall is ehhez az utolsó „koreográfiához” kapcsolódóan alakítja ki elméletét Nizsinszkijről a színészi jelenlétet feldolgozó könyvében: „Mintha Nizsinszkij nem tudta volna, hogyan kell személynek lenni; magas feszültségű idegrendszer volt, amely állandóan új personát keresett, és valahányszor talált egyet, az energia alakot öltött, és átvette a hatalmat.”³⁴

Egy táncos lehet kiváló technikájú és nagyszerű ügy, hogy nem érdekli az élet megértése, ám ennek intellektuális varázsa nincs. Nizsinszkij művészete azonban éppen ellenkezőleg működik: táncra éppen annyira az ész és a lélek, mint a szív és a test tánc. Megértése minden képességünk elmélyült figyelmét kívánja.³⁵

Ahhoz, hogy Nizsinszkijről valódi képet tudjunk formálni, ma már le kell fejteni róla a tudományos irodalmat is átszövő, masszív Nizsinszkij-legendát. Ez legalább annyit árt a hiteles emberi és művészi személyiségrajznak, mint a Mozart-legendák a zene-történetileg hiteles Mozart-kép megalkotásának.³⁶ Hanna Järvinen Foucault tételei alapján lát neki a Nizsinszkij-kép dekonstrukciójának, és elemzés alá veszi Nizsinszkij életművét. Az elemzés nagy részben a háború előtt, 1909 és 1912 között dokumentált forrásokra épül. A szerző úgy látja, hogy a táncos-koreográfus skizofréniája is egyfajta romantikus Nizsinszkij-képet erősített, kapcsolódva a leegyszerűsítő és populáris „örült zseni” karakterhez, melyet a személyét övező mánia csak felerősített.³⁷

A populáris, könnyen eladható Nizsinszkij-sztárportré sem tudományosan, sem emberileg nem védhető. Különösen akkor, ha felidézünk a *Sacre*-t és Nizsinszkij tehetségét célzó elmarasztaló tudományos megnyilvánulásokat.³⁸ Järvinen a kanonizáló-

³² WHITWORTH: *i. m.* (1914)

³³ GOODALL, Jane R.: *Stage Presence*. London – New York, Routledge, 2008, 116. ROSNER Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikuss-teátrális játéka*. Doktori értekezés, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010.

³⁴ ROSNER: *i. m.* (2010)

³⁵ WHITWORTH: *i. m.* (1914)

³⁶ MOORE, Julia: *Mozart mythologized or modernized?* = *Journal of Musicological Research*, 1992, 1–2. sz., 83–109.

³⁷ JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's L'Après-midi d'un Faune (1912)* = *Dance Research*, 2009, 1. sz., 28–64.

³⁸ GAISER CASEY, Carrie: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky by Hanna Järvinen*, 2014. New York: Palgrave Macmillan. 325 pp., notes, bibliography, index. \$95.00 cloth = *Dance Research Journal*, 2016, 2. sz., 116–119.

dott, mitikus Nizsinszkij-hagyomány helyett tudományosan megalapozott vélekedéseket kínál. Vizsgálatának eredménye alátámasztja a komoly és hiteles zenetudományi és táncutatási elemzéseket. Elsősorban arra mutat rá, hogy Gyagilev Orosz Balettjénél a Nizsinszkij-érát megelőző koreográfiák messze nem voltak olyan avantgárd alkotások, mint az *Egy faun délutánja* és a *Tavaszi áldozat*. Fokin alkotásainak valójában viszonylag egységes esztétikai stílusa volt. És itt valóban esztétikai értékelésre gondol a szerző, amit még a könyv recenzora sem ért igazán, azt állítva, hogy Fokin művei tematikájukban táncnyelvükben különböztek egymástól. A szerző valóban nagyszerűen meglátja azt a váltást, ami a *Faun*nal történik.³⁹

Mindehhez mindenképp hozzá kell tennünk még egy szempontot: Sztravinszkij hatását. Fokin – Nizsinszkij említett produkcióit megelőző – két Sztravinszkij-ballettje elűt a többi koreográfiájától: itt már Sztravinszkij zenéje ad inspirációt, Gyagilev pedig koncepciót. Gyagilev hatását nem szabad alábecsülnünk: valóban nagy újító volt, aki éles szemmel felismerte, hogy a valódi innováció mindig és szükségszerűen falakba ütközik. „Valóban nincs veszélyesebb tett, mint a véleményalkotás”⁴⁰ – írja *Az avantgárd védelmében* című írásában, s ezután hosszasan sorolja, hogyan értékelték alul elismert és innovatív művészeket középszerű kritikusok vagy művészeti igazgatók. Mindannyiunknak ismerős ez a jelenség, de ha valaki releváns tudással bírhatott ebben a témakörben, az valóban Gyagilev volt. Csalhatatlan érzékkel választotta ki a zseniális művészeket, és mindig képes volt megtörni a konvenciókat az Orosz Balett által megálmódott – méghozzá elsősorban a Sztravinszkijhez és Nizsinszkijhez köthető – műveivel. Elég csak a *Tavaszi áldozat* pofonos botrányára gondolnunk.⁴¹

„Ami pedig a mi táncművészetünket illeti, Fokin, aki harcolt a jó öreg Petipával és forradalmi zászlót bontott a koreográfia művészetében, nos ez a Fokin mégis annyira felháborodott Nizsinszkij művének az *Egy faun délutánjának* »csúnyaságán«, hogy követelte, vegyük le a nevét az Orosz Balett plakátjáról.” Gyagilev tudhatta, és tudta is, hogy újat hozó művei megütközést fognak kelteni, de nem bánta.⁴²

Az ember

Végül szót kell ejtenünk a művész életének tragikus fordulatról, elmeállapotának hanyatlásáról, amely végleg elvonta őt a művészi munkától, és amelynek következményeképp egyfajta rezignáltságban élte le életének második felét.

„Nizsinszkijt az Orosz Balett bűvkörében a világtól teljesen elzárva tartotta hatalmas barátja, a balett igazgatója, Dzagilev. Ez az érdekes és különös ember, kiről remek portrét kapunk a könyvben, több mint barátsággal függött a fiatal zsenin, – nem is titkolta e viszony erotikus jellegét. Annyira féltékenyen őrködött barátján, hogy e mi-

³⁹ Uo.

⁴⁰ MAJOR Rita: *Ritka dokumentumok a Gyagilev-féle Orosz Balett történetéből II. = Táncstudományi Közlemények*, 2009, 2. sz., 48.

⁴¹ Uo.

⁴² Uo.

att kellett Rodinnak félbehagyni azt a szobrot, amit Nizsinszkijről akart mintázni, – Dzagilev nem tűrte, hogy csak rövid időre is egyedül maradjanak. És ezt a zárt kört akarta megbontani ez a fiatal pesti lány” – írta Lengyel Menyhért a Nyugat hasábjain.⁴³ Az idézetből kitetszik a zárt léggör és az az erős kötődés, amely Nizsinszkijt Gyagilevhez fűzte. Ezt a szálát bontotta meg Pulszky Romola, ezzel pedig minden bizonnyal részben hozzájárult a művész mentális biztonságának felborulásához.

Nem szabad azonban elfelejtenünk azt sem, hogy Nizsinszkij családja már érintett volt a mentális problémák szempontjából: Nizsinszkij édesanyja minden bizonnyal genetikusan eredetű depresszióban szenvedett, testvérét pedig – igaz, egy baleset után – elmeógyógyintézetben kezelték.⁴⁴ Történelmietlen a kérdés, hogy vajon ugyanilyen rossz állapotba kerül-e Nizsinszkij, ha eredeti környezetéből nem ragadja ki az élet, de Lengyel Menyhért választ sugall rá: „Megkérdeztem egyszer Romolát, – kegyetlen kérdés, – hogy ha nem találkozik Nizsinszkijvel s ennek folytán a világhírű táncos benne marad a balett védett körében, – bekövetkezett volna-e Nizsinszkij tragikus sorsa? »Talán nem« – volt a gyötrelmesen őszinte válasz.”⁴⁵

Ennek ellenére írásában megadja saját válaszát is, mely közel állhat az igazsághoz: „De ez nyilván csak feltevés. – Nizsinszkijben más erők is dolgoztak, melyek elvitték eredeti talajáról: más célok, más kinyilatkoztatás, a művészetnek a Dzagilev-féle realitásoktól merően eltérő eszményi felfogása. Különbösen is tragikus konfliktusok magva volt, melyet betetőzött, sorsfordulataival s mindent eltipró brutalitásával, a háború. Végső soron ez bontotta meg ennek az érzékeny művészléleknek harmóniáját, aki sokkal több volt, mint tánczeseni, – mélyen orosz, s magasabbrendű ember – ritka tü-neménye korának.”⁴⁶

Romola vonzalma végzetes, delejes erőként jelenik meg Lengyelnél: „De az olyan szenvedélynek, ami Romolában felébredt, nincs akadály. A könyv elmondja, mint férközött az Orosz Baletthez, mint lett annak tagja, s midőn egyetlen alkalommal, egy délamerikai turnén, a hajón hetekig együtt tudott lenni Nizsinszkijvel, az érzés magnetikus erejével mint csábította maga felé, mint fordította meg más irányú ösztöneit, – s beszéd nélkül, sőt a személyes közeledés és a szokásos ismerkedés kizárásával, majdnem hipnotikus erővel, mint fejlődött odáig a dolog, hogy mire Buenos Ayres-ben kikötöttek, egyenesen a templomba mentek esküvőre.”⁴⁷ Itt már nem egyértelmű számunkra Lengyel Menyhért meglátása. Nem bizonyos, ugyanakkor nem is kizárható, hogy valóban hipnotikus erő lehetett az, ami Nizsinszkijt teljesen váratlanul e házasságra készítette.

Nizsinszkij maga is – amennyire ez lehetséges – tisztában volt betegségével. A legjobb orvosokhoz akart elmenni, abban reménykedve, hogy kezelni tudják őt. Itthon Ferenczi Sándor is járt konzultáción Nizsinszkijéknél, majd pedig ismert külföldi or-

43 LENGYEL Menyhért: *Nizsinszkij = Nyugat*, 1935, 11. sz., 371.

44 PARKER, Derek: *Nijinsky: God of the Dance*. Wellingborough, Thorsons Publishing Group, 1988.

45 Uo.

46 Uo., 372.

47 LENGYEL: *i. m.* (1935)

vosokat is felkerestek – mint tudjuk – sikertelenül.⁴⁸ Viszonylag rövid idő alatt nyilvánvalóvá vált, hogy Nizsinszkij állapota nem visszafordítható. A tánc és a koreográfálás többé szoba sem jött, további élete rezignált állapotban telt. „Nizsinszkij az újságíró mellett ül és úgy látszik, hogy valami végtelen álom szálait szövögeti. Amikor hozzá szólnak melankólikus kedvességgel válaszol és ebben a melankóliában ott vibrál az iróniának egy árnyalata. Testileg alig változott meg valamit. Arca még mindig a régi, szemei most is valami ázsiai kifejezést adnak az arcának.”⁴⁹

Ma már kijelenthető, hogy Nizsinszkij betegségének kezeléséhez saját korában nem kaphatta meg az optimális pszichiátriai ellátást, a korszakban igazán hatékony terápia nem volt elérhető. A szakemberek egyfelől olyan módszereket alkalmaztak, amelyeket ma nemkívánatosnak tekintünk, másfelől kevés kísérletet tettek zavart személyiségének és házasságának vizsgálatára. A rehabilitációs törekvések kudarcot vallottak, az idő múlásával a koreográfus állapota jelentősen rosszabbodott. Úgy tűnik, hogy a skizofrénia megnyilvánulása időnként egyértelműen elhomályosította a megelőző érzelmi rendellenességeket.⁵⁰

A freudi megközelítésben Nizsinszkij problémája apja korai elvesztéséhez, fiatal felnőttként pedig az apapótlékok kereséséhez köthető, amire egyéb veszteségek és traumák halmozódtak. Egy elmélet szerint ezt a helyzetet nem verbális, hanem mozgásos kommunikáció útján igyekezett kezelni, ami nem is olyan meglepő.⁵¹ Az adleri szemlélet bizonyítja Nizsinszkij skizofréniaját, naplójának bevezetésében felfedezi a skizofrénia dinamikáját, nyilvánvalónak látja Nizsinszkij életútjában prepszichotikus személyiségre utaló jeleket. A freudi megközelítéshez hasonlóan fontosnak tartja házasságának vizsgálatát.⁵²

Romola személyiségének és a két személyiség egymáshoz való viszonyulásának további vizsgálata valószínűleg újabb adalékokat szolgáltathatna Nizsinszkij tragédiájának megértéséhez. Figyelemreméltó előrelépés, Nizsinszkij naplójának kiadták egy olyan verzióját, amely nem tartalmazta a Romola szerkesztéséből adódó változtatásokat, ebben más szemszögből látható a művész betegségének előretörése.⁵³

Összegzés

Nizsinszkij a szűken értelmezett tánc történet szemszögéből is a XX. század legismertebb balett-táncosa, koreográfiai úttörője és avantgárdnak tekintett művek alkotója,

⁴⁸ HÁRS György Péter: *Családban marad – a pszichoanalízis Ferenczi „unokahúgándi”*, Dénes Zsófiánnál = *Műhely*, 2017, 1. sz., 61–69.

⁴⁹ [JSMERETLEN]: *Látogatás Nizsinszkijnél* = *Pesti Napló*, 1923, 184. sz., 4.

⁵⁰ OSTWALD, Peter: *The „God of the dance”: treating Nijinsky’s manic excitement and catatonia* = *Psychiatric Services*, 1994, 10. sz., 981–985. OSTWALD, Peter F.: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. Lyle Stuart, 1991.

⁵¹ WANGH, Anne Wilson: *Vaslav Nijinsky: Genius and Schizophrenic* = *American Imago*, 1978, 3. sz., 221–237.

⁵² ANSBACHER, Heinz L.: *Discussion of Alfred Adler’s preface to The Diary of Vaslav Nijinsky* = *Archives of general psychiatry*, 1981, 7. sz., 836–841.

⁵³ ACOCELLA: *i. m.*

melyek a táncot modernizálták, zsenialitása tehát vitán felül áll.⁵⁴ Az őrült zseni képét felülírja megannyi megnyilvánulása és alkotása: rajzainak albuma, melyet Romola mutatott be az újságíróknak, tánclejegyzési rendszere, az *Egy faun délutánja* és a *Tavaszi áldozat*, valamint a komoly és lényeglátó szakirodalom által feltárt, művészetet forradalmasító újdonságai.

Azonban a mozdulatalkotó koreográfus művészi inspirációja különbözik más művészek inspirációjától, ezért is alakult különbözőképpen e művészeti ágak európai története. A koreográfus Nizsinszkij e forradalmian új művek megalkotásához olyan ősi előképekből tudott táplálkozni, amelyek talán egy közös tudattalanban vannak jelen, és akár az antik idők művészetével is kongeniálisak. Az archaikus mélységekkel való illetén kapcsolat azonban veszélyes a lélek biztonságára nézve, Nizsinszkij pedig valamilyen okból ezt a veszélyt nem tudta elhárítani életében. Mi, az utókor azonban máig is érzékeljük, értékeljük táncalkotó génuszát a művészetben. És azt mondhatjuk Nizsinszkij feleségével együtt: „...valóban több volt egy táncművésznél”.⁵⁵ Bob Wilson sajátos összművészeti manifesztációival a XX. század egyik legjelentősebb művésze. Nizsinszkijről szóló, *Letter to a Man* című előadása kapcsán Henry Miller is így fogalmaz: „ha nem kerül elmeegógyintézetbe, akkor Nizsinszkij személyében a táncművésszel egyenrangú íróról is beszélhetnénk”.⁵⁶

A művészi kreativitás és a pszichotikus állapotok kapcsolatát több pszichiátriai szakirodalom is vizsgálja. A leegyszerűsítő őrült zseni karakter azonban ebben a tekintetben sem állja meg a helyét. Nem szükségszerű a zsenialitás és a gátló pszichotikus állapotok együttes jelenléte, sőt, ezek az állapotok természetesen akadályozzák a művészi kiteljesedést.⁵⁷ Külön kell választanunk Nizsinszkij génuszát betegségétől. Naplóbeli megnyilvánulásai – a táncról is – már egy bizonyos területeken megzavart elme szüleményei, ezért esztétikai értelemben nem feltétlenül értékelendők szövegelemzés nélkül.

A táncművészetet átértelmező koreográfiai, rajzai, az expresszionizmus és a minimalizmus felé hajló művészi megnyilvánulásai, saját mozdulatelemzési koncepciója azonban mind valóban új művészi minőséget alkotó génuszról tesznek tanúbizonyosságot.

Irodalomjegyzék

- [ISMERETLEN]: *Látogatás Nizsinszkijnél = Pesti Napló*, 1923, 184. sz., 4.
- ACOCCELLA, Joan: *Secrets of Nijinsky*. <https://www.nybooks.com/articles/1999/01/14/secrets-of-nijinsky/>
- ADORNO, Theodor – LEPPERT, Richard: *Essays on music*. Berkeley, University of California Press, 2002.

⁵⁴ BUCKLE, Richard: *Nijinsky: A Life of Genius and Madness*. New York, Simon and Schuster, 1971.

⁵⁵ [ISMERETLEN]: *Látogatás Nizsinszkijnél = Pesti Napló*, 1923, 184. sz., 4.

⁵⁶ Uo. *Letter to a Man*. <http://www.robertwilson.com/nijinsky> (utolsó letöltés: 2020. 05. 20.) A részletet BÓLYA Anna Mária fordította.

⁵⁷ JACKSON, Murray: *Vaslav Nijinsky: living for the eyes of the other = Creativity and Psychotic States in Exceptional People*. Szerk. JACKSON, Murray – MAGAGNA, Jeanne, London, Routledge, 2015, 49–90.
PIES, Ronald W.: *Confusing Psychosis with Imagination = Psychiatric Times*, 2017, 12. sz., 6–8.

- ANGI, István: *Ünnepélyes, pogány szertartás...* = *Korunk*, 2013, 7. sz., 22-28.
- ANSBACHER, Heinz L.: *Discussion of Alfred Adler's preface to The Diary of Vaslav Nijinsky* = *Archives of general psychiatry*, 1981, 7. sz., 836-841.
- BEJART, Maurice: *Életem a tánc. Bp., Gondolat, 1985.*
- BÓLYA Anna Mária: *A romantikus balett Nyugat-Európában = Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyvúry Emilia.* Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 21-28.
- BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban. Doktori értekezés, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015.*
- BÓLYA Anna Mária: „Templomot rak szamovila” – Régi rétegek a macedón kalendárium keresztény ünnepköri énekeiben és táncában = *Ethnographia*, 2012, 4. sz., 412-427.
- BUCKLE, Richard: *Nijinsky: A Life of Genius and Madness.* New York, Simon and Schuster, 1971.
- CAI, Angela: *The Rite of Spring: Separating Music and Dance.* <https://dokumen.tips/documents/the-rite-of-spring-separating-music-and-dance-ample-in-the-bbc-documentary-film.html>
- CODE, David: *Nijinsky, Modernism, Repression: The Faun Ballet – Once Again – Under Analysis = Musicology and Dance: Historical and Critical Perspectives.* Szerk. CADDY, Davinia & CLARK, Maribeth, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 207-230.
- DUFFY, Michelle – ATKINSON, Paul: *Unnatural Movements: Modernism's Shaping of Intimate Relations in Stravinsky's Le Sacre du Printemps = Affirmations: of the Modern*, 2014, 2. sz., 95-119.
- FUCHS Livia: *Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe.* Bp., L'Harmattan, 2007.
- GAISER CASEY, Carrie: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky by Hanna Järvinen*, 2014. New York: Palgrave Macmillan. 325 pp., notes, bibliography, index. \$95.00 cloth = *Dance Research Journal*, 2016, 2. sz., 116-119.
- GOODALL, Jane R.: *Stage Presence.* London – New York, Routledge, 2008.
- HÁRS György Péter: *Családban marad – a pszichoanalízis Ferenczi „unokahúgándl”, Dénes Zsófiándl = Műhely*, 2017, 1. sz., 61-69.
- HODSON, Millicent: *Nijinsky's Crime Against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps.* Hillsdale, Pendragon Press, 1996.
- HUTCHINSON GUEST, Ann – JESCHKE, Claudia: *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score: L'après-midi D'un Faune and His Dance Notation System: Revealed, Translated Into Labanotation and Annotated.* Amsterdam, Gordon and Breach Science Publishers, 1991.
- JACKSON, Murray: *Vaslav Nijinsky: living for the eyes of the other = Creativity and Psychotic States in Exceptional People.* Szerk. JACKSON, Murray – MAGAGNA, Jeanne, London, Routledge, 2015, 49-90.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky.* Berlin, Springer, 2014.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's L'Après-midi d'un Faune (1912) = Dance Research*, 2009, 1. sz., 28-64.
- KASSÁK Lajos: *Nizsinszkij tragédiája = Nyugat*, 1936, 1. sz., 67-71.
- KOPELSON, Kevin: *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky.* Stanford, Stanford University Press, 1997.
- LENGYEL Menyhért: *Nizsinszkij = Nyugat*, 1935, 11. sz., *Letter to a Man.* <http://www.robertwilson.com/nijinsky> (utolsó letöltés: 2020. 05. 20.)
- MAJOR Rita: *Ritka dokumentumok a Gyagilev-féle Orosz Balett történetéből II. = Tánctudományi Közlemények*, 2009, 2. sz., 19-23.
- MOORE, Julia: *Mozart mythologized or modernized? = Journal of Musicological Research*, 1992, 1-2. sz., 83-109.
- MOORE, Lucy: *Nijinsky: A Life.* London, Profile Books, 2013.
- OSTWALD, Peter: *The „God of the dance”: treating Nijinsky's manic excitement and catatonia = Psychiatric Services*, 1994, 10. sz., 981-985.
- OSTWALD, Peter F.: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness.* Lyle Stuart, 1991.
- PARKER, Derek: *Nijinsky: God of the Dance.* Wellingborough, Thorsons Publishing Group, 1988.
- PIES, Ronald W.: *Confusing Psychosis with Imagination = Psychiatric Times*, 2017, 12. sz., 6-8.
- RABINOVSZKY Mária: *Kurt Sachs: A tánc őstörténete = Nyugat*, 1934, 8. sz., 458.
- ROSNER Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikuss-teátrális játéka.* Doktori értekezés, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010.
- RUPRECHT, Lucia: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century.* New York, Oxford University Press, 2019.
- SACHS, Curt: *World history of dance.* London, Allen and Unwin, 1938.
- SACHS, Curt: *World History of the Dance.* Ford. SCHONBERG, Bessie, New York, W. W. Norton & Company, 1963.
- VÁLYI Rózi: *A táncművészet története. Bp., Zeneműkiadó, 1969.*
- WANGH, Anne Wilson: *Vaslav Nijinsky: Genius and Schizophrenic = American Imago*, 1978, 3. sz., 221-237.
- WHITWORTH, Geoffrey Arundel: *The art of Nijinsky.* New York, McBride, Nast & Company, 1914.
- ZENCK, Martin: *Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's "Le Sacre du Printemps?" = The World of Music*, 1998, 1. sz., 61-78.