

Camille Claudel (1864–1943)

Camille Claudel 1864. december 8-án született Fère-en-Tardenois-ban, Észak-Franciaországban, vallásos, középosztálybeli családba. Édesapja, Louis-Prospér Claudel jelzőfogorvosokkal és banki ügyekkel foglalkozott, édesanyja Louise-Athanaïse Brains háztartásbeli volt. Camille-nak született egy húga, Louise, majd egy öccse, Paul, akiből ismert költő lett. A család gyakran költözött, Camille gyermekkorának legfontosabb helyszíne azonban mindig Villeneuve-sur-Fère maradt, ahol a táj formavilága megihlette, és ahol megtalálta későbbi művészetének alapanyagát, az agyagot. Tehetségére tizenkét éves korában a család ismerőse, a szobrász Alfred Boucher figyelt fel, és ő volt az, aki később bemutatta őt Auguste Rodinnak. 1881-től Párizsban élt, ahol kezdetben az Académie Colarossin tanult, azon kevés iskolák egyikén, amely ekkor már női hallgatókat is felvett, és engedélyezte a meztelen, élő modellek utáni mintázást. 1883-tól Rodin műhelyében dolgozott, és a következő évek során a mester legfontosabb tanítványává, munkatársává, műzsájává és szeretőjévé vált. Gyakran fejezte be Rodin munkáit, illetve olyan nagy műveken is együtt dolgozott vele, mint A Pokol kapuja. 1892-ben, egy abortuszt követően végleg megromlott a kapcsolata Rodinnal, ám az anyagi függés, illetve a művészeti világban való érvényesülés miatt még sokáig beszélő-viszonyban maradt vele. 1893-ban a Nemzeti Képzőművészeti Társaság tagja lett, valamint kiállította két fontos művét, A keringőt és a Klóthót. 1903-tól szerepelt a Francia Művészek Szalonján és az Őszi Szalonon. 1905-től állítólag a paranoia és a skizofrénia tüneteit mutatta, dühkitörései voltak, gyakran megsemmisítette műveit. Apja halála után, 1913-ban édesanyja és öccse a Ville-Évrard-i elmeegógyintézetbe zártatták, ahonnan egy évvel később, a világháború kitörése miatt átszállították a betegeket a Montdevergues-i elmeegógyintézetbe. Itt tartózkodott haláláig. Keveset látogatták, és kívánsága ellenére – hogy maradványait Villeneuve-sur-Fère-be vigyék – az elmeegógyintézet temetőjében, tömegsírban helyezték örök nyugalomra. Az 1916-ban létrejött Rodin Múzeumban egy termet Camille műveinek szenteltek, 2017-ben pedig önálló múzeuma nyílt Nogent-sur-Seine-ben. Tragikus életéről zenemű, balett, több film és számos könyv készült.

329

Camille Claudel
(1864–1943)

A KÖNYÖRGŐ (L'IMPLORANTE), 1894–1905 (PETIT MODÈLE)

Más címen: Az elrepült Isten (Le Dieu envolé)

Öntött, patinázott bronz, a 18-as sorszámmal ellátott modell. Talapzatán jelzett C. Claudel, és benyomott Eug. Blot Paris 18. Párizs, 1905 körül. M.: 36 × 19 × 29 cm
VÉDETT

34 000 000 Ft

€ 94 444



„Végre »önmagad« voltál, szabad Rodin hatásától, éppoly hatalmas ihletettséggel, mint mesterséggel.”

Eugène Blot

Fordulópont az életműben

Camille Claudel életművét áthatja mesterével, Auguste Rodinnel való művészi és személyes kapcsolata. Az utóbbi idők kutatása azonban igyekszik áthelyezni a hangsúlyt Rodin tanítványáról, a műsáról és szeretőről az önálló művészre, a kor elvárásaival szembezálló, erős nőalakra. Ilyen szempontból is különleges helyet foglal el az életműben ez a szobor, hiszen abban az időben készült, amikor Camille nemcsak romantikus értelemben, de művészileg is szakított Rodinnel.

Camille Claudel 1881-ben költözött Párizsba édesanyjával és testvéreivel, és miután a következő évben megismerkedett Rodinnel, kezdetét vette egy több, mint tíz éven át tartó, olykor gyümölcsöző, olykor viharos kapcsolat, amelynek Claudel egyszerre köszönhetette sikerét és tragédiáját. A szoros együttműködés évei után Claudel egyre inkább saját művészetére összpontosított, és igyekezett megkülönböztetni magát mesterétől. Ez a továbbra is termékeny, de magányos és felemészítő időszak volt az, amelyben kiteljesíthette önálló művészi formanyelvét. Hanyatló lelki és szellemi egészsége és a kor szigorú erkölce miatt azonban az 1913-as év tragikus módon félbeszakította Claudel művészi kibontakozását, ekkor ugyanis elmeegógyintézetbe került, ahol harminc éven keresztül, haláláig tartózkodott.

Claudé 1899 körül készítette el a térdelő nőalak végleges gipszvázlatát, majd 1900-ban későbbi mentora és kiállítója, Eugène Blot vette meg a jogokat tíz darab eredeti méretű, illetve száz darab kisebb bronzvázlatot öntéséhez. Mindkét változatot kiállította 1905-ben a galériájában, a boulevard de la Madeleine-en. A redukcióból Blot öntödéjében a tervezett száz példányból csak ötvenkilenc darab készült el. Ebből a sorozatból származik az aukción szereplő, 18-as sorsszámot és Eugène Blot öntődei pecsétjét viselő példány, amely a század első évtizedeiben került egy magyar család tulajdonába, mint ahogyan arról az 1959-ben készült fénykép is tanúskodik.

A könyörgő egy háromalakos csoportkompozícióból kiemelve vált önálló műalkotássá. Az érett kor (L'Âge Mûr) címet viselő szoborcsoport sokrétű értelmezhetősége a könyörgő nőalak önálló szobrát is gazdag jelentéstartalommal ruhazza fel. Történetük és üzenetük összefonódik, így A könyörgő szobrának teljes megértéséhez elengedhetetlen Az érett kor megismerése.

Az érett kor (L'Âge Mûr, 1894–1900)

Ez a mű – amely sok szempontból Claudel legfontosabb alkotásának tekinthető – a művész életének egy olyan időszakát összegzi, amelyben az önállósodás félelemmel vegyes izgalma keveredik a sorozatos csalódások, visszautasított munkák és személyes kudarcok keltette bosszúvágygal és egyre növekvő reménytelenséggel. A másik jellemző érzés a magány, az elszigeteltség, ami ezekben az években felerősödik, majd élete végéig elkíséri a művészt. Ennek eredménye a csoport – és a könyörgő nőalak – páratlan érzelmi telítettség.

Az érett kor avagy A végzet címen ismert alkotás témáját tekintve több művészeti toposzt is felidéz: egyrészt az ember különböző életkorait, illetve az öregedésnek, az elmúlásnak az elkerülhetetlen bekövetkezését, másrészt a két különböző nő, az idősebb társ és a fiatalabb szerető között vívódó férfi, a szerelmi háromszög toposztát.

A mű egy jobbról balra „haladó”, narratív jelenettel fejezi ki az emberi életutat, indulva a Fiatalságot megtestesítő gyönyörű nőalakkal, aki térdelve nyúl a középkorú férfi után, de a férfi keze

már kiszakadt a lány kezei közül. Az idősödő férfi, vonakodva bár, de belátva sorsának elkerülhetetlenségét, beletörődve továbblép, engedi, hogy az öregkort, az elmúlást, a halált jelképező idős nőalak vezesse őt tovább. Az idős nő figurája erős hasonlóságot mutat Claudel 1893-as, Klóthó című szobrával, amelynek torzótanulmánya szinte egy az egyben megfeleltethető neki. Klóthó, a görög mitológiában az emberi sors alakításáért felelős Moirák egyike arra emlékeztet minket, hogy sorsunk eleve elrendelt, és nem áll az irányításunk alatt. Claudel életében általában ezeket az értelmezéseket társították a műhöz, de önéletrajzi jelentősége sokak számára már akkor egyértelműnek tűnhetett. Hiszen a szerelmi háromszög nem másra, mint Rodin, Camille és Rose Beuret viszontagságos kapcsolatára utal.

Rodin abban az évben ismerte meg Rose Beuret-t, amikor Camille Claudel megszületett. Rose, aki kedves, alázatos, de egyszerű varrónő volt, egész életében hűséges társa maradt Rodinnel. Ezzel szemben a fiatal, intelligens, művelt és tehetséges Camille a tanítvány, a szerető, a múzsa és végül a rivális szerepét töltötte be Rodin életében. Camille, aki egy ideig igyekezett rávenni Rodint, hogy hagyja el Rose-t és kötelezze el magát mellette, belátta, hogy ez nem fog megtörténni. Nagy valószínűséggel ezekben az években történhetett egy nem várt terhesség és egy abortusz, ami végleg megmérgezte Camille és Rodin kapcsolatát.

1892-ben Claudel kiköltözött a mester műhelyéből, következő év decemberében öccsének, Paul Claudelnek írt levelében pedig izgatottan beszélt új ötleteiről, amelyeken éppen dolgozott, és arról, hogy el akar távolodni Rodin művészetétől. Több apró vázlatot is találunk a levélben, többek között Az érett korról, amelynek ötlete ezek szerint már ekkor megfogant Camille-ban. E tervből – bár nagyon apró és felületes – mégis kivehető, hogy kompozícióját tekintve közelebb áll a végleges műhöz, mint az első, 1894–95-ben készült gipszvázlat. Ez utóbbin a térdelő nőalak bal kezével a mellkasához szorítja a férfi kezét, jobbjával pedig a vállába kapaszkodva igyekszik visszatartani őt. A férfialak közelebb helyezkedik el a fiatal nőhöz, kapcsolatuk szorosabb. Ennek eredményeképp a térdelő figuránál még nem figyelhető meg az az erőteljes előredőlés, ami a végleges változatot jellemzi. A térdelő nőalak itt még a ragaszkodást fejezi ki, míg a végleges változaton már az elengedést. Érdekes megfigyelni az idős nő és a férfialak beállításában végbement változásokat is. Az első változaton a férfi fejével és testével az idősebb nő felé fordul, de „mozgása” passzívabb, szinte tántorogni látszik, olyan, mintha a két nő „veszekedne” rajta. Az idős nő jobb kezét ökölbe szorítva, fenyegetően fordul fiatal versenytársa felé. Az egész jelenet sokkal életszerűbb, és közelebb áll egy szerelmi háromszög ábrázolásához, mint a végleges változat. Tekintve, hogy nincs egy „egy irányba haladás”, az első verziót nehéz lenne úgy értelmezni, mint az életkorok egymásutániságának, az idő múlásának, a halandóságnak az ábrázolását. Pedig tudjuk, hogy Claudelnek szándékában állt ezt is kifejezni a művel: „...teszek hozzá egy dőlő fát, amely kifejezi a sorsot.” – írja öccsének. Ez a fa végül nem lett része a műnek, de a kompozíciót talán ezért változtatta vissza Claudel a levélben szereplő vázlatára, hiszen így az életrajzi utalás burkoltabb, és a szimbolikus tartalom összetettebb.

A végleges változaton az alakok egy egyazon irányba mozgó, átlós erővonalakra épülő kompozícióba rendeződnek, amelynek ritmikusságát már az 1893-as, A keringő (La Valse) című alkotás is megelőlegezi. Az idős nő és a férfialak kapcsolata szorosabb, mint az első változaton, míg a térdelő, fiatal lány izoláltabb. A kompozíció dinamikáját az is növeli, hogy Claudel itt már különböző szintekre helyezi az alakokat, a lépcsőzetes, kőszirthez hasonló talajon. Az idős nő helyezkedik el legmagasabban, mintha félig már a levegőben lenne, a férfialak hozzá közel, egy kissé alacsonyabban, míg a fiatal nő jóval lejjebb és messzebb kap helyet, ez is kiemeli hátrahagyottságát, magányát. Ezenkívül megjelenik a mozgalmas drapéria, amely az idős nő feje fölött mintha a szélben lobogna, ezzel is erősítve a felfelé irányuló mozgás érzetét. A drapéria többi részét a háta mögött szárnyakhoz vagy uszonyokhoz hasonlóan „húzza” maga után, az anyag a teste részének tűnik – mint a Klóthó fonalai vagy haja –,



azt érezzük, mintha a következő pillanatban magával ragadná a férfit, és fölrepülne vele a magasba. Érdekes elem az alapzat elülső részén megjelenő, visszahajló rész, amely mintha a sziklák alól előcsapó tenger hulláma lenne. Ez még az alapzat statikusságát is megbontja, így nemcsak az emberalakok dinamikusak, hanem mintha az egész jelenet „előre haladna”, mint egy tutaj a vízen.

Az alakok csoportosítása, a kezek összeérésének (illetve itt inkább szétválásának) momentuma és a drapériakezelés felidézheti bennünk az Ádám teremtését. Tudjuk, hogy Michelangelo nagy hatást gyakorolt Rodin és rajta keresztül Camille művészetére is, azt azonban nem tudhatjuk, hogy itt szándékos utalás történik-e. Úgy tűnik, mintha Claudel egyszerre akarná felidézni Michelangelo művét és egyidejűleg szembehelyezkedni vele, kiemelni a különbségeket. Míg Ádám teremtésénél az Isten és kísérői által alkotott kompozíciós csoport Ádám irányába „mozdul”, és a kezek közeledni, összeérni látszanak, addig Az érett kor-on éppen az elválás, eltávolodás pillanata látható.

Hangsúlyos helyet kap a kompozícióban a távolság, az üres tér, amely egyértelműen mutatja az eltávolodást Rodin művészetétől, aki az alakokat általában szorosabb egységbe rendezi. Ahogy a csoportkompozíció legtartalmasabb része éppen a férfi és a fiatal nő keze közötti űr, úgy A könyörgőn is a kezek közötti távolság, a hiány az egyik legfontosabb elem. Az alakok közötti űr vagy akár csak egy alak különböző testrészei közötti távolság, a hajtincsek közötti levegő, illetve a két kéz egymáshoz viszonyított kapcsolatának tanulmányozása fontos elem Claudel művészetében.

1895 júliusában az állam megrendelte Az érett kor bronzvázlatát, majd ismeretlen okok miatt visszavonta a megrendelést. Camille Rodint tartotta felelősnek a megbízás megghiúsulásáért. Claudel hosszú harcokat folytatott az állammal a megrendelés ügyében, Mathias Morhardt és Eugène Blot közbenjárásával. Végül azonban Louis Tissier kapitány tette lehetővé a bronzvázlat elkészítését 1902-ben.



A szobor és tulajdonosa, 1959

A könyörgő és változatai

A térdelő nőalaknak azt a változatát, amely Az érett kor első verziójához készült tanulmányként, csak Paul Claudel fényképéről ismerjük, itt a nőalak még mellkasához szorítja kezét. Az 1898-as, végleges gipszvázlaton már kinyújtott karokkal, előredőlvé látjuk a nőalakot. A mű hihetetlen belső feszültsége fizikailag hat a nézőre, a szobrot szemlélve minden izmunk megfeszül, hiszen érezzük, hogy ez a testhelyzet nem tartható fenn sokáig. A test súlyának nagy része az alátámasztás elé helyeződik, és ahogyan karjaival előrenyújtózik, minden izmára szüksége van, hogy egy pillanatra megtartsa ezt a pózt, amíg vágyának tárgya után néz.

Az első ismert bronzvázlat 1899-ben készült a Gruet öntődében, Tissier kapitány megrendelésére. Eugène Blot 1937-ig forgalmazta az eredeti méretű bronzot és a redukciót, majd eladta az öntés jogát Gustave Leblanc-Barbedienne-nek. Az aukción szereplő példány különlegessége, hogy egykor feltehetőleg egy sötétbarna vagy fekete patina borította (mint a legtöbb ismert példányt), ám ez a hosszú évek során lekopott, így a magasabb pontokon előtűnik a bronz meleg, sárgás árnyalata, míg a mélyebb részekben és gödröcskékben megmaradt a sötét patina. Ez kiemeli a test domborulatait és az arc vonásait.

A könyörgőnek egy másik címváltozata Az elrepült Isten (Le Dieu envolé). Ez a cím kibővíti mind az önálló nőalak, mind pedig Az érett kor jelentéstartalmát. Vajon mi vagy ki ez az elrepült Isten? Mi ez a hiányzó dolog, ami után a nőalak sóvárog, és amelynek hiányát a kezei közötti üres tér jelzi? A szerelem, a boldogság, az elveszített gyermek? Paul Claudel szerint maga Camille az ábrázolt nő, amit pedig elveszített, az a lelke. Bár a térdelő nőalak nem portréjellegű (ahogy Az érett kor többi alakja sem), mégis lehet Claudelnek egyfajta önábrázolása. Az érett kor narratív jellegéből adódóan a különálló nőalak szobra mintha a történet folytatása lenne, miután az öreg nő, szárnyakhoz hasonló drapériájával, a férfit magával ragadva „elrepült”, és a fiatal lány egyedül maradt. Az „elrepült Isten”, vagyis aki hiányzik a kompozícióból az maga Rodin.

Az érett kor értelmezésén keresztül, illetve a térdelő nőalak címváltozatait figyelembe véve a szobor így egyszerre a továtűnő Fiatalkor megtestesítője, a Magány alakja, a mentorát, szerelmét és gyermekét elvesztő, mindentől megfosztott, kétségbeesve könyörgő nő, a mesterétől elszakadó alkotó és Camille Claudel művészi autonómiájának szimbóluma.

Várkonyi Enikő
művészettörténész

FELHASZNÁLT IRODALOM

Anne Rivière – Bruno Gaudichon – Danielle Ghanassia: Camille Claudel. Catalogue Raisonné, Adam Biro, Párizs, 2001
Danielle Arnoux: Camille Claudel, Epel, Párizs, 2011
J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Auguste Rodin and Camille Claudel, Prestel, 1994
Odile Ayral-Clause: Camille Claudel: A Life, Plunkett Lake Press, 2002
Reine-Marie Paris: Camille Claudel, Gallimard, 1984



Az érett kor (L'Âge Mûr), 1899 körül, Musée Rodin, Párizs

JEGYZETEK

- 1 Így ír Eugène Blot 1932 szeptember 3-án kelt levelében Camille Claudelnek A könyörgő című szobráról. – A levél idézve: Anne Rivière: La Correspondance de Camille Claudel, Musées d'Angers, 2015, 13.
- 2 Rivière–Gaudichon–Ghanassia, katalógus 44.5-ös tétel
- 3 Rivière–Gaudichon–Ghanassia, katalógus 37.1-es tétel
- 4 Matthias Morhardt visszaemlékezése szerint Claudel La Petite Châtelaine (1895) szobra volt az, amely felébresztette Rodin versenyszellemét. – Vö. Ayral-Clause, 121.
- 5 Paul Claudel 1939-es leveléből egyértelműen kiderül, hogy Camille átesett egy abortuszon. A levél idézve: Ayral-Clause, 118.
- 6 Vö. Rivière–Gaudichon–Ghanassia, 204–205.
- 7 Rivière–Gaudichon–Ghanassia, katalógus 45.6-os tétel
- 8 Vö. Rivière–Gaudichon–Ghanassia, 204–205.

- 9 Rivière–Gaudichon–Ghanassia, 143.
- 10 A fénykép 1913-ban készült Camille műhelyében. Reprodukálva: Rivière–Gaudichon–Ghanassia, katalógus 44.2-es tétel
- 11 Claudel készített egy egyedi változatot a térdelő nőalakról, amelynek haja az eredeti változat szorosan összefogott kontyával ellentétben vadul és rendezetlenül omlik a vállára, vastag, kötélszerű tincsekben, akár a Klóthó fonalai, vagy A várkisasszony (La Petite Châtelaine) hajkoronája.
- 12 Rivière–Gaudichon–Ghanassia, 140.
- 13 Paul Claudel leveléből tudjuk, hogy Camille legalább egy abortuszon átesett. – Vö. Ayral-Clause, 118.
- 14 Vö. Rivière–Gaudichon–Ghanassia, 35.
- 15 Egy másik értelmezés szerint a cím Amor és Psziché történetére utal, ennek azonban kevés alapja van.