Dubniczky Zsuzsanna

ROERICHRŐL – MŰVEI TÜKRÉBEN

A természetben, a tájban járva, létezve, lélegezve, szemlélődve sokszor ellenállhatatlan erővel lenyűgöz, és le is győz az egészből áradó szépségen túl egy rejtett, megfoghatatlan erő. Ami első látásra megragadható belőle, azt a szépség és a nagyság kifejezéseinek további árnyalataival írhatnánk le, de mindig marad egy hiányérzet, hogy a lényeg fölött elsiklottunk, nem azt ragadtuk meg, amit akartunk; befogadása, lényegének megörökítése lehetetlen. Lefényképezzük és az így megörökített emlékek zöme megint csak közelébe sem ér vágyunk tárgyának, amit szerettünk volna megtartani, kezünk közül rég kisiklott. Ám a képek és alkotóik világában léteznek olyanok, akiknek sikerült az eléjük táruló világ eme rejtett lényegiségét megragadniuk. Ilyen alkotó Nicholas Roerich, akit most leginkább természetszemléletén keresztül próbálunk megközelíteni. Tájképeinek először pusztán festői-formai világát vesszük szemügyre, hogy milyen mélységű tartalom fejezhető ki az általa alkalmazott festészeti nyelven.

Roerich származását tekintve orosz, így ebben a közegben könnyedén kötődhetett és sajátíthatott el egy olyan festői nyelvet, amit az ikonok képi világa hordoz. Közismert, hogy az ikonokon megjelenő figurális ábrázolások lényege szimbolikus. Most inkább a megfogalmazás módjára, a térbeliség, a tónusok megjelenítésére helyeznénk a hangsúlyt, ami természetesen szintén az előzőeket támasztja alá, attól soha nem független.

Azt is tudjuk, hogy a festészet nagy paradoxonja a harmadik dimenzió. Sokatmondó, hogy az adott kor és kultúra, amiben éppen megszületik egy kép, mit kezd ezzel a földi közegben létező harmadik dimenzióval, hiszen a hordozó, ahová a kép kerül, klasszikusan két kiterjedésű. Ennek a térbeliségre utaló dimenziónak a „jelenléte", annak hangsúlya hullámzik az emberi történet áramlásával. Nagy vonalakban az ősi, archaikus kultúrák képi ábrázolásában csupán minimálisan van jelen, az ókori görög-római kultúrkörben az idő folyásával egyre jobban előtérbe kerül, az európai kora középkori művészetben és az ikonok világában újra jelzésszerű, még a gótikában is, majd a reneszánsztól a huszadik századik egyre fontosabbá, sőt a művészi érték kritériumává válik megjelenítésének ügyessége (!), majd bizonyos modern irányzatokban újra háttérbe szorul. Nézzük meg, melyek azok a festészeti eszközök, amik lehetővé teszik ennek a harmadiknak a két dimenzióban történő megjelenítésének illúzióját!

Amennyiben a szemmel látható valóság leképezésében célunk a látvány hű másolata, akkor azt a pontos, arányos rajzon túl a külső fényforrás által létrehozott fény–árnyék viszonyok, megváltozott színárnyalatok visszaadásával tudjuk elérni. Ha még fokozni szeretnénk a képsíkon előidézett téri illúziót, akkor takarásokat hozunk létre – ami egymás mögöttiséget feltételez – megjelenítjük az egy nézőpontból adódó formai és méretbeli torzulásokat, rövidüléseket (skurcokat), a levegőrétegből adódó valeurtávlatot és még folytathatnánk. Fokozhatjuk mindezt dinamizmussal: átlóra komponálunk, kilógatjuk a formákat a képmezőből stb. Mindez nagy technikai felkészültséget igényel, és az eredmény lenyűgözően adja vissza mindazt,



A hó öt kincse' (1933)

amit látunk, leginkább a látvány egyszeri és megismételhetetlen egyediségét, ezzel együtt időbevetettségét, és hatása akár egy borzongató bizonytalanságérzet keltéséig is mehet s még azon túl. Ellenben ha lemondunk ezekről a technikai fogásokról és a formai világban megjelenő örökérvényű dolgokra koncentrálunk, akkor lemondunk a színek végtelen árnyalatairól, az esetleges egyedi eltérésekről, akár az egyedi nézőpontról és a térbeliségről is (mint például az egyiptomiak), így mindazokról a festői eszközökről, melyek képesek megidézni azt. Kompozíciónk nyugodt, áttekinthető lesz, akár szimmetrikus, ily módon ünnepélyes. A külső fényforrás által keltett folyton változó fény–árnyék világ, így az időbeliség is, eltűnik, szimbolikus látásmód válik jelenvalóvá. A történelem folyamán ez a kétféle nyelv hol szélsőségesen, hol csodálatos átmeneteket képezve jelenik meg a mögötte húzódó tudott vagy akár tudattalan kifejezési szándékkal együtt. Az ikonok szerkesztésének szigorú szabályrendszere ezt tökéletesítette. Ebből a forrásból táplálkozott Roerich művészete, ami, ha rejt is egyedi megfogalmazásokat, figurális képein egyértelmű. Nem úgy a tájképek estében, ami témaként idegen az ikonfestészettől:

„Az ikonfestészet nyelvén az arcot arculatnak (lik) nevezik, és egyéb, tehát a test, az öltözék, a terem vagy a másodlagos architekturális elemek, fák, sziklák és egyebek az arcon kívüli elemek közé tartoznak (…). Az ikon tartalmának az arculathoz kapcsolódó és az arculaton kívüli elemekre való felosztásában könnyen felfedezhetjük az ókori, az ógörög és az egyházatyáktól származó létértelmezést, miszerint a lét az emberből és a természetből tevődik össze, ezek nem vezethetők vissza egymásra, de

el sem választhatók egymástól; a külső és a benső ősi, paradicsomi harmóniája ez. A teremtett lény bűnbeesés utáni megkettőződése, az ember és a természet újkori művészetben történő szembeállítása viszont nagyon világosan megmutatkozott a festészet portré- és tájképfestészetre való szétválásában, miközben a tájképfestészetben az ember eleinte háttérbe szorult, aztán a táj esetleges tartozékává vált, míg végleg el nem tűnt a táj képéből."[1]



Hegyek mestere (1936)

Valóban, ha ezt a változást az ikonfestészet szemszögéből nézzük, még tetézi az a jelenség is, hogy míg az emberszerű alakok bemutatását szolgáló képtér minden esetben álló téglalap, tehát a vertikális irányt hangsúlyozza, a tájképek túlnyomó része vízszintesen elnyúló, ahogyan a természet világa a földi világban horizontálisan kibomló teremtett világként jelenik meg előttünk. Még Roerich tájképeinek nagy része is ilyen, annak ellenére, hogy témájukat tekintve az előbb említett világból felfelé törő hegyeket teszi meg központi jelenségévé.

A fenti, Pavel Florenszkijtől származó idézet igazsága ellenére léteznek az európai festészet körében olyanok, akik a tájat mélyebb valóságként tudták megragadni és közvetíteni, meglátták és megláttatták benne azt, amit John Griffin a következő módon fogalmaz meg: *„Az Istenit a természeten belül felismerni azt jelenti, hogy a természetet ismét egy nem-anyagi (vagyis nem mérhető) lényegiséggel ruházzuk fel. A természet ekkor több mint külső, anyagi forma, minthogy olyan minőségek alkotják, amelyek Isten valóságához tartoznak."*[2]

Hogyan érhető tetten mindez Roerich indiai képein? Egyrészt szigorúan zárt formákra redukálja a látványt, a hegyek, sziklák bonyolult jelenségét, a felhők esetleges formációit letisztult állandóságot kifejező alakzatokkal jeleníti meg. Színvilága bár árnyalt és ragyogó, lemond a sokféle színről, sok esetben egy hideg szín árnyalataival játszik monokróm módon és fejezi ki a térbeliséget éppen csak annyira, hogy mindez ne menjen a hegyek, „Isten valóságát" hirdető jelképes megjelenítésének rovására, és ellenpontozza mindezt többnyire egyetlen meleg szín árnyalataival. A természet

[1] Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*. Budapest, 2005, Typotex, 141–142. o.

[2] John Griffin: Környezetfilozófia a hagyomány fényében. *Ars Naturæ* (Szeged) V–VI. évf. (2014–2015) 9–12. sz. 153. o.

titokzatos erői nem a romantikus tájképek mintájára jelennek meg, ahol a sötétség a szemlélőben bizonytalanságot keltve, sokszor az árnyékvilág mohó, félelmetes, pusztító erőit rejti. Roerich képein a felhők és a sziklák alakzataiban néhány kivételtől eltekintve indirekt módon felbukkanó különböző ember- és állatalakok formájában fejeződnek ki a természetben rejlő erők, de ezek pusztán jelzik annak lenyűgöző erejét, nem állnak lesben, hogy a sötétségbe rántsanak. Bár látszólag a fény következetesen egy külső fényforrásból világítja meg és bontja ki a látvány plasztikusságát, tulajdonképpen, ha jobban megvizsgáljuk, mégsincs jelen. A formák ragyogása az ikonokon jelenlévő fényre emlékeztet, amely nem megvilágítja a formákat, hanem azok belső fényük által tárulkoznak fel, amikor a festő a rétegekben felvitt fények által teszi élettelivé formáit, miként a *„teremtő ige megjeleníti az absztrakt lehetőséget”*.[3] A képek kompozíciója nyugodt, sokszor közelít a méltóságteljes hangulatot keltő szimmetria felé, de átlós kompozíciói sem a dinamizmus irányába viszik a kép hatását, hanem az ellenpontok játéka révén végső hatásukban itt is időtlen nyugalmat keltenek.

Roerich által elénk tárt tájban időnként emberek, szentek, állatok, kolostorok épületei bukkannak fel, beágyazódva a hegyek fenséges jelenlétébe. Méretüket tekintve többnyire kicsinyek, de ha az előtérben jelennek is meg, hatásuk soha nem szorítja háttérbe az őket övező táj monumentalitását. Ez és Roerich egész tájképfestészete egy másik festészeti hagyománnyal is rokonná teszi, a kínai tájképfestészet szellemével.

„A kínai tájképfestészetben a hegyek és a vizek a fontosak, nem a jelenlévő ember vagy az ember alkotta tárgy, jellemző rá a monokróm színvilág… A hegyek az örökkévalóság, a világmindenség megtestesítői. A hegy nyugalma szemben áll a víz örök mozgásával, az elmúlással (…). A természetben való elmélyülés hozzásegítette az embert, hogy rátaláljon önmagára és saját belső világára.”[4]

Roerich tájtól való lenyűgözöttsége inkább a fenti szemléletet tükröző indíttatásról árulkodik és nem a tájra szakosodott európai festészet gyakorlatáról, annak többnyire egy felületi szépséget megragadó lelkületéről. (Természetesen több kivétel létezik ebben a műfajban is, gondoljunk például Caspar David Friedrich munkáira.) Roerich esetében a Himálaja hegyvonulatait, völgyeit megragadó képek ablakot nyitnak a szemlélő számára, egy olyan világra, amit bebarangolva a néző önmagára találhat. Térábrázolása is ezt a végtelen terességet idézi. Ahogyan *„az ikon az Ő arcára irányítja tekintetünket, aki, jóllehet Isten, magára vette egy önállóan létező emberi személy vonásait”*,[5] úgy nyitják fel szemünket ezek a képek az örökkévalóra.

Írásunkban nem kívántunk alapos összehasonlítást tenni sem az ikonfestészettel, sem a kínai tájképfestészettel, az egy hosszabb tanulmányt kívánna. Nem kerestük Roerich festészetében azokat a példákat sem, amelyek esetleg sutábban tükrözik azt a magasztosságot, amiről szóltunk. Azt próbáltuk megragadni, mik azok a festészeti eszközök, hagyományok, melyek letagadhatatlanul meditatívvá és örökérvényűvé varázsolják képeit. A képek mindig önmagukért beszélnek és bármilyen furcsa politikai indíttatású gyanú is merül fel a festő személye ellen, attól függetlenül léteznek és mutatják a megszületésüknél munkálkodó szándék tisztaságát és a magasrendű látásmódot.

[3] Pavel Florenszkij: i. m. 146. o.
[4] Horváth Iván: *A kínai tájképfestészet – európai szemmel*. Budapest, 2009, CSER Kiadó, 5. o.
[5] Christoph Schönborn: *Krisztus ikonja*. H. n., 1997, Holnap Kiadó, 185. o.