

„Kollázs-töredék”

Szergej Paradzsanov művészetéről

Szergej Paradzsanov filmrendező harmincöt esztendeje nincs közöttünk, születésének századik évfordulóját pedig tavaly, 2024-ben ünnepeltük. Bár a szakemberek és a film iránt érdeklődők számára sokat mond a neve, a szélesebb magyar közönség előtt szinte ismeretlen. A rendező leg-híresebb alkotása az 1968-ban forgatott *A gránátalma színe* című film, azonban Magyarországon inkább az 1964-es *Elfelejtett ősök árnyait* ismerik, a magyar televízióban is többször bemutatták. Oka lehet tán, hogy ennek a filmnek magyar vonatkozása is van. A főszereplő huculokkal a kárpátaljai magyarság szomszédsági viszonyban él, a filmben felhangzó stilizált népzene is ismerősen hangzik a magyar fül számára.¹

Szergej Paradzsanov, eredeti nevén Szarkisz Paradzsanjan 1924-ben született Tifliszben, a mai Tbiliszi egy ősi örmény családban. Paradzsanov művészi stílusának kialakulásában fontos szerepet játszott a családi örökség. Édesapja régiségkereskedő volt, s házukban „jöttek-mentek” a kézművesek termékei, a keleti népművészet remekművei, csodálatos régi tárgyak, korok és stílusok váltották egymást. Ebből a gyermekkori élményből fakad Paradzsanovnak a tárgyak, a kulturális múlt értékei és „limlomjai” iránti vonzalma.

Paradzsanov máig ismeretlen okok miatt 1942-ben elkezdi a Tbiliszi Vasútmérnöki Főiskolát. Majd átmegy az Operaház mellett működő Tbiliszi Konzervatórium és Koreográfiai Intézet ének tanszakára, és párhuzamosan az Opera balettiskolájába is jár. Mivel ritka, különleges színű hangja volt, 1945-ben átveszik a Moszkvai Zeneakadémiára. Operaénekesnek készült, de egy rosszul sikerült műtét miatt pályamódosításra kényszerült, így lett filmrendező. A Moszkvai Filmművészeti Főiskola (VGIK) rendezői szakán Igor Szavcsenko osztályába kerül, majd Szavcsenko halála után az „ukrán költői stílus” megalapítójának, Alekszandr Dovzszenkónak a tanítványaként végez 1951-ben. Főiskolás éveiről nem sokat tudunk, de

akkor érte élete első tragikus élménye. Feleségül vette az egyik áruház illatszerosztályának gyönyörű eladónőjét, de a lányt, mivel egy moldovai muszlim kozákcsaládból származott, saját rokonai a vonat alá vetették, mert más hitűhöz ment feleségül, és mert Paradzsanov nem tudta kifizetni a lányért a tetemes váltságdíjat.² Többet nem is tudunk Paradzsanov életének erről az epizódjáról, ám az elérhetetlen szerelem motívuma a rendező szinte minden filmjében megjelenik.

A rendező életrajzában ezen epizódja kapcsán – amelyet csak Paradzsanov elbeszéléséből ismerünk – érdemes megjegyezni, hogy az immáron sajátos személyes mitológiává vált életrajzban nagyon sok a bizonytalanság. Ennek oka többek között, hogy Paradzsanov már életében elkezdte a maga körüli mítoszteremtést: „számára maga az élet, illetve annak szóba, képbe vagy tárgyba transzformálása az általa teremtett művészi világ szerves része lett”.³

A rendező a főiskola elvégzése után a Kijevi Filmstúdióba került. Paradzsanov első filmjei mára teljesen feledésbe merültek.⁴ Az 1964-ben elkészült *Elfelejtett ősök árnyai* hozta meg a rendező számára a sikert. A film óriási sikere ellenére (vagy emiatt) *A gránátalma színe* című filmet csak négy év elteltével készíthette el, s nem a kijevi, hanem az örmény filmstúdióban, utána pedig több mint egy évtizedig egyetlen filmet sem forgatott. 1973-ban Paradzsanovot elítélték, s csak a kultúra neves képviselőinek – köztük Lili Briknek és Louis Aragonnak – a közbenjárására szabadult 1977-ben.

A Paradzsanov-kutatók közkedvelt témája a rendező politikai üldözése, letartóztatása. Paradzsanov egyik botrányosra sikerült közönségtalálkozóján Jurij Andropov – aki a XX. századi magyar történelemben is meghatározó szerepet játszott –, a KGB parancsnokaként lejegyezte a rendező szavait, és titkos jelentésben elküldte a Kommunista Párt Központi Bizottságának, ami hozzájárult

¹ Jelenleg a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával Paradzsanov-monográfiámat írom, amelyben részletesen tárgyalom az e tanulmányban felvetett kérdéseket.

² КАТАНЯН, В. В.: *Параджанов. Цена вечного праздника*. Деком, Нижний Новгород, 2001, 16.

³ GERÉB Anna: *A filmkollázs elátkozott zsenije. Szergej (Szarkisz) Paradzsanov = Filmrendezőportrék. Kortársaink a filmművészetben*. Szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris, 2003, 266–295., 267.

⁴ Ma már csak a kutatók emlegetik az első filmjeit, köztük *Az első legény* (1959), az *Ukrán rapszódia* (1961), az *Egy virágszál a kövön* (1962) címűt. Megfelelni az elvárásoknak, és ugyanakkor a saját művészi felfogás érvényre juttatása – ennek feloldhatatlansága teszi ezeket az alkotásokat ellentmondásossá.

a rendező letartóztatásához.⁵ A Paradzsanov ellen megfogalmazott vádakkal kapcsolatban meg kell említeni, hogy a kellemetlen, nem kívánt, úgynevezett szovjetellenes egyéneket efféle koholt vádak módszerével próbálták „kikiktatni”. Szilágyi Ákos filmesztéta mutat rá a rendezőről szóló tanulmányában, hogy Paradzsanov személye miért zavarta a hatalmat a megtürt művészeknél is jobban: „Az autonómia, a szuverén választás [...] nagyobb kihívást jelent a »posztstálinista« politikai hatalom számára, mint a legnyíltabb politikai támadás. Hiszen ezzel kétségbevonják a politika illetékességét a kultúrában és a művészetben [...]. Nem politikailag, hanem [...] esztétikai alapon állnak szemben a fennállóval.”⁶

Lili Brik Paradzsanovot az avantgárd szellemiség utolsó képviselőjének nevezte. Egy példa sajátos avantgárd látásmódjára: „Egy nap közölték, hogy valamennyi szovjet állampolgárnak égő lelkesedéssel kell dolgoznia. Mint fősöprögető, rászereztem a seprőmre egy villanykörtét. Azonnal szigorított zárkába küldtek.”⁷ Ahogy az avantgárd képviselői igyekeztek mindent műalkotássá alakítani, az életet és a művészetet egy szintre hozni, egymásba játszani, úgy Paradzsanov számára sem létezett éles határ élete és művészete között, saját életét is alkotásként formálta meg. Lázadása a mimetikus ábrázolásmód és a sztálini kor művészetének neoakademizmusa, a szocialista realizmus ellen az orosz avantgárd képviselőinek lázadására emlékeztet, akik mindenféle kész forma, szabály, norma felrúgására, és mindenféle kánon ledöntésére törekedtek a művészetben.

Paradzsanov avantgárd alkata, világlátása mellett a rendező jellegzetes művészi formavilágának kialakulásában meghatározó szerepet játszottak a geokulturális gyökerek is, a gyermekkori környezet, Tbiliszi, a Kaukázus. A kaukázusi régió és vele együtt a régi Tiflisz nem csupán két kontinens találkozási pontja volt, hanem három kulturális és vallási – a grúz-pravoszláv, az örmény-gregorián és a türk-muszlim – hagyományé, amelyeket számos kultúra elemei gazdagítottak még. Paradzsanov megtapasztalta a Kelet és a Nyugat eltérő kulturális mentalitásának találkozását, a különböző kultúrák egymás mellett élését, amelyből művészi rendszerének a kulturális régiók és az esztétikai törvények „határait átlépő”, transzkulturális jellege (és tegyük hozzá, toleranciája is) fakad. Szergej Paradzsanov filmművészetével kapcsolatban megkerülhetetlen a multikulturalitás kérdése. Hiszen a rendező tifliszi örményként Moszkvában végezte el a filmművészeti főiskolát, majd három szovjet tagköztársaság nemzeti

filmstúdióiban négy nyelven készítette el filmjeit, és ezeket egy ötödik nyelvre, a közös orosz nyelvre szinkronizálták. Mindezek mellett nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy egy soknemzetiségű, de egyetlen hivatalos közös nyelvvel rendelkező, kifelé zárt birodalomban alkotott – ahol a számos nemzetiségi kultúra mellett még csak alakulóban volt egy közös kulturális nyelvezet –, egy olyan művészeti ágban, amely megjelenése óta elsősorban univerzális, nemzetek feletti, s csak másodsorban nemzeti sajátosságú. Paradzsanov filmjeit e kettősség jellemzi. Miközben egy konkrét nép kultúrájának anyagához nyúl, nézőpontja univerzális, a filmeket áthatja a multikulturalitás és a transzkulturalitás eszméje. Paradzsanov számára fontos volt, hogy bár lehetséges és szükséges a különböző kultúrák és hitvilágok közötti átjárás, ugyanakkor egy adott kulturális hagyomány láncolatának megszakadása, a hitehagyás tragédiához vezet.

A rendező egész élete és életműve a kultúrák közti átjárhatóságot bizonyította, s ez csak úgy volt lehetséges, hogy kulturálisan mélyen kötődött saját gyökereihez. Paradzsanov a kulturális hagyomány megszakadásának, az új szovjet rendszer mindent egybeemosó, hagyományokat eltörölni kívánó eszméjének veszélyét élte meg, és ábrázolta filmjeiben. Mind a négy játékfilmje más-más nép kultúrájának közegében született meg. Az *Elfelejtett ősök árnyai* (1964) című film az ukrán, *A gránátalma színe* (1968) az örmény, *A szurámi vár legendája* (1984) a grúz, az *Asik Kerib* (1988) pedig a török-perzsa kulturális hagyományból merített.

Az *Elfelejtett ősök árnyai* az ukrán Mihajlo Kocjubinszkij regénye nyomán készült, és a kárpátokbeli huculok világát tárja elénk, egy hucul „Rómeó és Júlia”-történetet, népszokások, babonák bemutatásával. A filmben hucul nyelven beszélnek. Paradzsanov nem engedte szinkronizálni a filmet, így az eredeti hang is hallatszik az orosz hangalámondás alatt.⁸ Ez ugyan némileg zavaró megoldás, mégis fontos része a filmnek az eredeti hangzás, az adott nép nyelve. Ezt a megoldást választotta a rendező a többi filmje esetében is. *A gránátalma színe* örmény nyelven szól, *A szurámi vár legendája* grúz nyelven, az *Asik Kerib* pedig azeri nyelven. Paradzsanov grúzul és oroszul tanult meg gyermekkorában, majd Ukrajnában megtanult ukránul is, viszont örményül nem beszélt jól. *A gránátalma színe* című film forgatása során tanulta meg igazán az örmény nyelvet.

A gránátalma színe egyfajta költői példabeszéd Szajat-Nova középkori örmény dalnok-költőről, asugról. A film

⁵ ПАРАДЖАНОВ, С.: *Исповедь*. Сост. ЦЕРПЕТЕЛИ, Кора, Санкт-Петербург, Азбука, 2001, 606.

⁶ SZILÁGYI Ákos: *Paradzsanov és Tarkovszkij. Párhuzamos halálutak* = *Filmvilág*, 1990, 10. sz., 34–41., 36.

⁷ GERÉB: i. m. (2003), 285.

⁸ A Paradzsanov elleni vádak egyike az ukrán nacionalizmus volt.

Szajat-Nova szerelmének történetét meséli el, illetve a hithez, a világi hatalomhoz és a néphez való viszonyát mutatja be „miniatűrök” segítségével. A filmben számos nyílt és rejtett utalás történik az örmény történelemre és kultúrára. A *gránátalma színe* egységes, tiszta képi világa mögött ott az örmény kultúra befogadó és mégis homogén világa. Az örmény kultúrának, és általában a kaukázusi népek kultúrájának jellegzetes vonása, hogy hagyományosan sokféle kulturális hatást integrált magába, és talán éppen ezért toleránssá vált más népek szokásai, hagyományai, kultúrája iránt. Az örmény kultúrában máig jelenlevő asszír, perzsa, hellén, grúz, muszlim hatásra való utalást számos helyen felfedezhetjük a filmben. Az örménység identitásának meghatározó eleme a keresztény hit és az örmény apostoli egyházhoz való tartozás. A hit védelmében hozott áldozat mélyen beépült az örmény identitásba. Az áldozathozatal a *gránátalma színe*nek is alapmotívuma, s számos utalás történik Szajat-Nova életének és Krisztus szenvedéstörténetének párhuzamára.

A film prologusában a pars pro toto elve alapján kibomló első képsorok egyfajta „festői csendéleteknek” is tekinthetők, amelyek a maguk szimbolikus jelentésével mintegy tömörített formában magukba foglalják a film szűzségének kibontását, és előrevetítik annak törvényeit. A film prologusa, miközben bemutatja Szajat-Nova költői világának alapvető motívumait, egyúttal feltárja a költő életének állomásait is áttételes, jelképes formában. A film szűzségét szervező alapvető képi szimbólumok a képzőművészet elvei szerint bomlanak ki.⁹ A képek alatt jellegzetes örmény zene szól, és háromszor elhangzik a bibliai idézet: „Kezdetben volt az Ige.”

A gránátalma Paradzsanov mindhárom kaukázusi filmjének központi motívuma, jelentése rendkívül összetett. Végző szimbolikus jelentése az egész világmindenség szerkezeti felépítésére utal. A gránátalma a lét és a megsemmisülés, a szerelem, a termékenység és a bőség ősi jelképe. A gyümölcs életet adó vörös leve a vér asszociációját kelti. A jellegzetes tör a kaukázusi kultúrkörben a szabadság szimbóluma, ugyanakkor az élet kioltására is alkalmas tárgy. Az élet a halál asszociációs mezőjében jelenik meg, és fordítva. Ellentétek, amelyek függenek egymástól, egymásra vonatkoztatva működnek. Paradzsanov képeit ilyen ellentétes összetettség szervezi. Az ellentéteség azonnal szembetűnik a tört követő képnél is. Sírköfelirat-szerű, ősi írással televesett kőlapra egy mezítelen férfiláb rátafos egy bíborszínű szőlőfürtre. A szőlő leve ráfolyik az írásra. A megdermedt, kőbe vésett írás, amit az évszázadok, évezredek sem tudtak eltüntetni –



másrészről pedig a szőlő leve, ami elfolyik, eltűnik, de a nyoma – akárcsak a gránátalmáé (vagy a véré) a fehér gyolcson –, megmarad. Ugyanakkor a szőlő több évezredes útítársa az emberi civilizációnak. Dimenziók kavarnak, szilárd és folyékony, örök és pillanatnyi, élő és élettelen – s nem válnak el egymástól, egymásba folynak. A folytonos metamorfózis elve a film egyik központi motívuma, s képi világának egyik mozgatórugója. Ezeket az összetett képeket egy szétnyitott könyv képe választja el. Paradzsanov számára az egyértelmű primer jelenségek és a bonyolult filozófiai gondolatok valójában egyenértékűek.

A csónakformájú kenyér között vergődő hal a kilátástalanság, közegnélküliség, a szenvedés metaforája a filmművészetben.¹⁰ Itt is a szenvedő hal képe jelenik meg. De felmerül a kérdés, hogy mi az összehasonlítás alapja. A hal kulturális jelkép is, Krisztus jelképe, aki szenvedett, de feltámadt, ezáltal nemcsak a szenvedés, hanem a remény, az újjászületés jelképe is. A kenyér mindennapi eledelünk, életünk alapja, a kenyér halála a mi életünk, ugyanakkor Krisztus jelképe, aki az élő kenyér (Jn 6,35) – és akinek örök létével kenyér formában az áldozáskor találkozhatunk. Nem egyszerű hasonló-hasonlított megfeleléskapcsolat jön létre, hanem egy összetett rendszer. A kenyér mozdulatlan, nem él, de benne rejlik az élet szubsztanciája. A hal mozog, de szenved-haldoklik a víz hiányában. Egymásra utaló, egymást megmozdító, dimenzionáló fogalmak, egymásnak ellentétes irányok és érzetek alkotják a képet. A film bármely pontján megtaláljuk ezeket az ellentétes dimenziókat, hol egy képbe sűrítve, hol jelenetekbe foglalva. Ezek a motívumok széles

*Elfelejtett ősök
árnyai,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1964
© YouTube*

⁹ A jelenetsor a *gránátalma színe* című filmben a 0:02:10–0:03:42 rész-nél található. Цвет зрачана (1968 год) биографическая драма <https://www.youtube.com/watch?v=wWjCa49wMlk>

¹⁰ BÁRDOS Judit: *Metafora és metonímia a filmművészetben = Metafora, trópusok, jelentés. A Világosság tematikus triplaszáma*, 2006, 8–9–10. sz., 177–183.

körű kultúrtörténeti kontextusba ágyazódnak. A szőlőfűrtőt széttaposó láb egyrészt az örmény kultúrával szorosan összekapcsolódó szőlőművelést idézi, ugyanakkor a szőlő kicsorduló leve a vér jelentésköréhez kötődik, s egyúttal Krisztus alakjához kapcsolódó szimbólum.

A prológos következő képén a költészet jelképeként megjelenik a kamancsa, a keleti hegedű, és egy szál fehér rózsza, amely Szajat-Nova költészetének tárgyát, a szerelmet jelképezi. A prológos záróképen fekete alapon egy tüskebokor látható. A feketére átváltozó háttér a halálra utal, a tüskebokor pedig Krisztus töviskoszorújának aszociációját emeli be a film jelentésrendszerébe, azaz az emberiség szenvedés és áldozathozatal általi megváltását jelképezi, s előrevetíti a filmben az áldozathozatal rítusát, s Szajat-Nova mártíriumát is. Paradzsanov Szajat-Nova életét és – mivel a film a rendező egyfajta ars poeticájának is tekinthető – saját életét is szenvedéstörténetként értelmezi. Az egész filmet átszövi a bibliai allúziók rendszere. A rendező az Igére, a Szóra, a Logosz evangéliumára való utalással kezdi Szajat-Nováról szóló filmjét, így már a prológosban utal arra, hogy Szajat-Nova élettörténetének központi eleme a Szó, a Költészet, a Logosz. Szajat-Nova egyik központi versének gondolata éppen ez, versei közül a Szó szeretetéről szóló idézet jelenik meg elsőként a filmben. Az Ige mint teremtő princípium egyszerre kötődik Istenhez és az isteni teremtés aktusát a Szó ereje révén megismétlő költőhöz.

Azok a jelképek és szimbólumok, amelyeknek a rendszeréből Paradzsanov kibontja filmje mondanivalóját, egyrészt az általános emberi kultúra részei, másrészt a maguk konkrét, közismert jelentésében, logikus következetességgel jelennek meg a filmben. A rendező filmjeit ugyanúgy el lehet olvasni, mint a miniatúrákat és az ikonokat, „minden egyes motívumnak önmagán túlmutató jelentése van ebben a világban, olyan különös figyelemmel kell követnünk a beállítások, a tárgyak, a mozgások, és a szöveg jelzéseit, mint egy középkori festmény ikonográfiai elemeit”.¹¹ Paradzsanov azonban nem a filmművészet általánosan elfogadott és ismert megfelelésrendszeréből válogat, hanem az általános, tradicionális kultúrkincséből, s ebben a filmben Szajat-Nova költői képeiből is. Értelmezésük nehézsége abban áll, hogy a rendező rendkívül zsúfoltan tárja őket a néző elé. Mindemellett új megfeleléseket, koherenciákat alkot, sokszor szándékosan lebegtetve az értelmezés lehetőségeit, csak az érzékekre bízva a befogadást.

A *Szurámi vár legendája* egy grúz legendát mesél el Paradzsanov sajátos interpretációjában. A grúz legenda alapmotívumában ráismerhetünk az úgynevezett „építő-

áldozat” motívumára, a várfalak építésekor hozott engesztelő emberáldozat emlékére. A grúz legenda alapmotívumát képező építőáldozatot számos nép folklórvilágában megtalálhatjuk, így az engesztelő emberáldozatok emlékei a Kárpát-medencei folklórkincsben is fellelhetők. A számunkra legismertebb történeteket Erdélyben és Moldvában jegyezték fel, amelyek leginkább *Kőműves Kelemenné* balladájához kapcsolódnak.

Paradzsanov utolsó filmjében, az *Asik Keribben* Mihail Lermontov meséjét dolgozza fel. Ezt a török mesét Lermontov jegyezte le kaukázusi tartózkodása idején. A szegény asug vándorútra indul, hogy összegyűjtse a pénzt szerelme kiváltására. E helyütt csak azt emelném ki, hogy a rendező az *Asik Keribben* a népeket egymás ellen fordító erőszak ellen emeli fel hangját, és áttételesen azt kívánja bizonyítani, hogy az emberségnek és a művészetnek, a kultúrának össze kell kötnie az embereket. Paradzsanov az *Asik Keribet* 1988-ban, a karabahi örmény–azeri konfliktus felerősödése idején forgatta. Többek között ezért jelennek meg a filmben váratlanul, a film szüzséjéhez semmilyen tekintetben nem kapcsolódó műanyag géppisztolyok. Érdeemes megjegyezni, hogy hasonló, a film terétől és idejétől teljesen függetlenül megjelenő, a jelenre reflektáló elemekkel találkozunk például *A szurámi vár legendájában* is. Az *Asik Kerib* Tifliszben játszódik, a film azeri nyelven szól (aminek következtében Örményországban nem engedték bemutatni). A rendező az egymás iránti tolerancia elérését éppen a kultúra népek közötti közvetítő erejében látta. A film főszereplője az asug, azaz a művész, mint a rendező szinte minden filmjében, aki dalaival örömet szerez az elesetteknek, a kirekesztetteknek. A filmben ezért játszik Asik Kerib a siketek és a világtalanok esküvőin. A film *Az egy az Isten* című fejezettel zárul, amelyben a muszlim Asik Kerib tejet ad a keresztény gyermekeknek. Annak fényében, hogy *A gránátalma színe* és *A szurámi vár legendája* című filmekben a hitért és a hazáért való önfeláldozás jelenik meg, a rendezőnek ez a filmje a testvérháború elleni tiltakozás gesztusaként értelmezhető.

Az *Elfelejtett ősök árnyai* című film megszületésével kapcsolatban felmerülő egyik legfontosabb kérdés, hogy miért éppen ebben a filmjében szabadult meg a rendező az előző filmjeire jellemző hamis műfolklórtól, miért éppen itt vált élővé, lényegült át a folklór, a népi szubkultúra. Paradzsanov egyik írásában kifejti, hogy noha „a népi »látásmód« múzeumi máz nélküli visszaadására” törekedett, korábbi filmjeiben ezt azért nem sikerült megvalósítania, mert egy halott világot próbált feltámasztani. Az *Elfelejtett ősök árnyai* kapcsán hangsúlyozza, nem az a fontos, hogy

¹¹ SZEMADÁM György: *Asik Kerib. Paradzsanov, a vándor = Filmvilág*, 1989, 11. sz., 35–37., 36.

a film etnográfiai szempontból tökéletesen autentikus legyen.¹² A folklórelemek szabad kezelése okán Paradzsanov a hagyományos folklór közvetítőjeként és újraértelmezőjeként lép fel, a folklór organikusságát képes megragadni, így a filmben jelzett világ közelebb áll a valósághoz, mint a megmerevített, időből kiemelt folklorizmus. Paradzsanov számára a folklór szerves, megélt, sőt ő maga is alakítja azt (hasonlóan Pasolini mitikus korszakához), és ebben kapcsolódik a századelő orosz művészeinek, elsősorban a neoprimitivizmus irányzat képviselőinek látásmódjához. Ez a megközelítés rokonítja a rendező és a XX. század elején alkotó több művész – köztük Mihail Larionov, Natalja Goncsarova, Alekszandr Sevcsenko – folklór felé fordulását. Különböző irányokból közelítve, de azonos indíttatásból fordultak a lubok-képek, azaz az orosz népi grafika, az ikon-, a tálca- és a cégérfestészet eredeti darabjai, a gyermekrajzok és a naiv festők világa felé. A neoprimitivizmus képviselői manifesztumaikban kifejtették, hogy a népművészetet, a folklór alkotásait kiindulópontnak tekintik, ám ez nem jelenti ezeknek az alkotásoknak a hű másolását. Azok szellemiségét vették át, és műveikben a népművészeti alkotások művészi eljárásainak elveit alkalmazták új, saját interpretációikban.

A különböző kultúrák talaján elkészített műveit Paradzsanov művészi látásmódja és különleges filmnyelve foglalja egységbe. A rendező etnikai és kulturális határokat, esztétikai törvényeket átlépve, az egyetemes filmművészetben teljesen egyedülálló filmnyelvet hozott létre. A kutatók rendszeresen kiemelik Paradzsanov filmnyelvének plasztikus, dekoratív jellegét. Rámutatnak arra, hogy filmjeinek gondolati íve színek és festészeti-kompozíciós megoldások révén szerveződik, a rendező „mindig a dekoratív látványosságba burkolja a gondolati konstrukciót”.¹³ A Paradzsanov-szakirodalomban általánosan elterjedt vélemény szerint filmjei tulajdonképpen nem is tekinthetők valódi filmeknek, csupán képek sorozatának – nem is mozgóképek a szó hagyományos, filmművészeti értelmében, hanem egymást követő mozgó-képek, képző-művészeti alkotások sorozata.

A rendező maga is hangsúlyozza a festészeti elv fontosságát filmművészetében: „Világéletemben vonzódtam a festészethez, és már régóta önálló festővászonnak fogom fel a filmképet. Tisztában vagyok vele, hogy rendezéseim előszeretettel oldódnak fel a festészetben, és ebben áll valószínűleg filmjeim legnagyobb gyengesége, de ereje is. Művészi gyakorlatomban legtöbbször festészeti meg-

oldást választok, és nem irodalmi. És számomra az az irodalom a leginkább megközelíthető, amely lényegét tekintve maga is átváltozott festészet.”¹⁴ Vaszilij Katanjan visszaemlékezéséből tudjuk, hogy az *Elfelejtett ösök árnyai* című film megszületését Mihajlo Kocjubinszkij regénye mellett egy festmény is ihlette: Paradzsanov csodálattal eltelve órákig ült egy ukrán naiv művész festménye előtt, amely a hucul élet mindennapjait ábrázolta.¹⁵ Paradzsanov számára a vizualitás volt a fő kapcsolat a világ értelmezésében, a szó látszólag csak másodlagos – a kortársak szerint szinte alig olvasott. Jurij Iljenko, az *Elfelejtett ösök árnyainak* operatőre így emlékezik erről: „Kijevben mindössze két könyve volt otthon – a *Csutakold*¹⁶ háború előtti kiadása és Updike *A kentaur* című regénye angolul, amit magától a szerzőtől kapott ajándékba. Iszonyúan büszke volt rájuk. Azonban ezzel együtt Szerjocsának volt egy olyan rendkívüli, bámulatos adottsága, hogy azokat az ismereteket, amelyeket az emberek általában az olvasással szereznek meg, az egész információt, sőt még többet is, meg tudta ragadni egy apró részletből. [...] Érthetetlen, milyen úton-módon halmozta fel magában azt a rengeteg mindent.”¹⁷ Mindezek tükrében talán ellentmondásnak tűnik, hogy legérettebb filmje egy örmény dalnok-költő, Szajat-Nova életéről mesél, utolsó filmjének főhőse pedig Asik Kerib, a szegény vándorköltő. A szóbeli művészetet Paradzsanov a világ egészére vonatkozó alkotói magatartás elemeként értelmezi. Az irodalom neki a mindent átfogó és értelmező vizualitás része. Úgy jár el, mint az orosz avantgárd kollázsalkotói: a képre kasírozott szövegeknél a betűk már szinte olvashatatlanok, csak a szöveg létét jelzik, egyszerre a kép részei több-kevesebb jelentést hordozó szöveggként, és ugyanakkor vizuális elemként is hordozzák a jelentést.

A rendező stilizált, megkonstruált filmnyelve nem egyszerűen a plaszticitás és dekorativitás jegyeit hordozza, filmjei nem pusztán olyan filmképek láncolatát képezik, amelyeket konkrét festészeti alkotásokként foghatunk fel. Meglátásom szerint a rendező látásmódjának sokkal mélyebb festészeti eredete és alapja van. Szergej Paradzsanov művészi eljárásainak rendszere egyfelől a modern művészet elveivel mutat rokonságot, mivel a rendező teljesen új költői formanyelvet hozott létre, az eklektika esztétikáját, és ezzel művészete a kortárs „posztmodern” művészet felé mutat. Másrészt, a rendező filmművészete a XX. század elejének művészetével, az orosz modernizmus legjobb hagyományaival mutat több vonatkozásban tipológiai

¹² ПАРАДЖАНОВ, С.: Вечное движение = Искусство кино, 1966, 1., 60–66., 61.

¹³ SZEMADÁM: i. m. (1989), 37.

¹⁴ ПАРАДЖАНОВ: i. m. (1966), 60.

¹⁵ КАТАНЯН: i. m. (2001), 25.

¹⁶ Kornyej Csukovszkij (1882–1969) *Csutakold* című, gyermekek számára 1921-ben írt verses meséjének illusztrált változatáról van szó.

¹⁷ ИЛЬЕНКО, Ю.: Дуэль = Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра. Сост. ЦЕРТЕЛИ, Кора, Серия Имена, Нижний Новгород, Деком, 2005, 130–133., 131.



A gránátalma
színe,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1968
© YouTube

párhuzamot. E helyütt csak néhány jellegzetes vizuális megoldást mutatok be.

Paradzsanov az *Elfelejtett ősök árnyai* című filmben két-fajta felvételmódot alkalmaz. Az egyik, a kézi kamerás, gyors, néha szinte kaszáló, dokumentarista stílust idéző szubjektív kameramozgás. Ez a kameramozgás azt eredményezi, hogy a néző részesévé válik a történetnek, mintha maga is jelen lenne. A másik típusú felvételmód pedig ezzel ellentétes: rögzített kameraállásból frontálisan felvett jelenetek. Ez nem az egyediség, hanem a közös, a jelképiség, az absztrakció kifejezésére szolgál. A kétféle felvételmód közti feszültség a film műfaji frissességének az egyik eleme. E kettősség végig jelen van a film minden szintjén, és izgalmas szövetet alkot. Paradzsanov bátran kísérletezik magával a filmanyaggal, többek között a színekkel. A színes felvételek anyagába fekete-fehér, barnás-sárgás, vagy vöröses-fehér monokróm képsorokat fűz.¹⁸ Találunk a filmben egy vizuális megoldásában meglehetősen rendhagyó, ugyanakkor Paradzsanov későbbi filmjeire nagyon is jellemző kifejezőeszközt, amelyet Iván apjának halálakor alkalmaz: a vér, s egyben a halál, fehér alapon lassan úszó vörös színű lovak képében jelenik meg

(a konkrét és az elvont ismét egy képben kapcsolódik össze). Mozgóképet látunk ugyan, de a nagymértékű lassítás és a képnek síkszerű hatást kölcsönző vörös-fehér monokróm színek használata szinte állóképpé, absztrakt festménnyé lényegíti át, és Kuzma Petrov-Vodkin *A vörös ló úsztatása* (1912) című képét idézi fel.¹⁹

A *gránátalma színe* Paradzsanov legkülönlegesebb filmje. Ebben a filmben nyilvánul meg a rendező egyedi filmnyelve a legkövetkezetesebben és a legtisztább formában. Ezt a filmet a statikusság és a leginkább egységes stílus jellemzi, míg a rendező többi filmje cselekményesebb, dinamikusabb, nagyobb szerepet kapnak bennük a hagyományos filmes eszközök, és stílusuk vonatkozásában is jóval eklektikusabbak. A *gránátalma színében* „egy-egy beállítást roppant műgonddal készíthetett el Paradzsanov, a teret nem hagyományosan »plánózva«, nem is időben folyamatosan veszi föl (mint Jancsó a hosszú snittekben), hanem bizonyos újabb képzőművészeti irányzatok fülkéihez, »boxaihoz« hasonlóan széttagolt, önmagukba zárt kis világokat teremt. Ezt a zártságot a rendező következetesen mozdulatlan kameraállásokkal is hangsúlyozza.”²⁰

¹⁸ Két jelenetsor az *Elfelejtett ősök árnyai* című filmben: az 1:17:20–1:35:36 és az 1:23:30–1:24:56 résznél. Тени забытых предков (1964) историческая драма <https://www.youtube.com/watch?v=xlSLiKvfrzE>

¹⁹ Uo., 0:07:20–0:07:31

²⁰ LAJTA Gábor: *A gránátalma színe* = *Filmvilág*, 1983, 1. sz., 46.

Már a film fent elemzett „csendéletszerű” kezdő képsorain, amelyek frontális kameraállásból, közeli képkivágásban vannak felvéve, megfigyelhető Paradzsanov törekvése a mélyülő térhatás, azaz a lineáris perspektíva kiküszöbölésére, holott ez a mozgókép egyik vívmánya. A rendező láthatólag minél jobban el akar vonatkoztatni a mimetikus ábrázolásmódtól. Különböző formai eszközökkel törekszik arra, hogy a képek kétdimenziós voltának benyomását keltse, elérje a filmkép síkszerűségét. A XX. század elején a szecesszió és az avantgárd művészet korában általános jelenség volt, hogy a képek kétdimenziós jellegét hangsúlyozták, a vászon síkszerűségének kinyilvánítására törekedtek. A *gránátalma színében* megjelenő egyes csendéletszerű képek megformáltságuk alapján közel állnak az absztrakt festészet által alkalmazott formaelvekhez, amelyek Malevics festészetében jelentek meg, többek között a *Fehér alapon fekete négyzet* (1913), *Szuprematizmus (nyolc téglalappal)* (1915), vagy a *Fehér alapon fehér négyzet* (1918) című képein. Ez a párhuzam első látásra erőltetettnek tűnhet, ám a film számos jelenete Malevics kompozícióival rokon képi formavilágot mutat. Ilyen például az a kép, amikor Szajat-Nova bevonul a kolostorba: fekete, absztrakt vonalú maszkból válik ki a templom látványa. Hasonlóan absztrakt képi formanyelvet idéz az a jelenet, amikor Szajat-Nova és a szerzetesek a templom tetején állnak, illetve Szajat-Nova utolsó útjának képe, ahol, noha egy szántóföldet kettészelő utat látunk, ez az út a fekete földből fehérségével válik ki, és az absztrakt képek leegyszerűsített vonalait, formavilágát idézi. Ezt az absztrakt hatást idézi Szajat-Nova álmának két jelenete is, ahol a fekete, illetve fehér nimbuszok szintén Malevics letisztult festészeti formáit idézik. A Szajat-Nova halálát megidéző jelenet képen is fekete alapon fehér kereszteteket láthatunk, illetve azon a képsoron is, amikor az idős költő testével keresztet formálva a templom padlóján fekszik, és a mellette kiterített fekete szerzetesi ruha szintén keresztformát ábrázol, akárcsak Malevics több festményén.²¹ A *gránátalma színéből* idézett absztrakt filmképek főleg a film második felében jelennek meg, azaz akkor, amikor Szajat-Nova az anyagi létezésből a tiszta ideavilágba lép át. Ez a gondolat egybecseng Malevicsnek azzal a törekvéssel, hogy a „primér ős-geometrikus formák” segítségével a tisztán szellemi ragadja meg a művészetben általában, szűkebb értelemben pedig a festészetben.

A filmképek síkszerű hatásának eléréséhez az is hozzájárul, hogy a rendező arra törekszik, hogy vertikálisan bontsa fel a teret. Azonban nem a kameramozgással kí-

vánja ezt elérni, hanem rögzített kameraállásból egy képen belül. A szereplők gyakran egymás felett, nem pedig egymás mögött láthatók, nem takarják el egymást. Ez a fajta térkompozíció mind az ikonfestészet, mind az annak hagyományait követő népi grafika, az úgynevezett lubok térkompozíciójának egyik jellegzetes vonása. Az orosz avantgárd neoprimitivista irányzatának képviselői, de más festészeti irányzatokhoz tartozó alkotók is képeiken újrateremtették, megidézték a művészi perspektíva ikonon, népi grafikákon megjelenő sajátos törvényszerűségeit. Szemléletes példája a filmképen belüli tér vertikális szerkesztésének Szajat-Nova álmajelenete, illetve a film vadászjelenete.²² Az is a filmképek síkszerű hatásának elérését szolgálja, hogy a képek zárt jellegűek, a kép belsejébe behúzó tereket Paradzsanov kiküszöböli, egy síkkal zárja a mögöttes teret, amely sokszor lehet egy valóságos kőfal, de lehet egy szőnyeg vagy kendő is. A *gránátalma színében* a hatalmas kőfal, amely előtt az elázott könyvek szárításának jelenete játszódik, a kép zártságának, síkszerűségének érzését kelti. A kőfal teljesen lezárja a teret, a néző várja, hogy egyszer csak „kiszabadul”, megjelenik a fal teteje, majd felette az ég, ám a fal betölti az egész képet.²³

Paradzsanov a zárt jellegű teret gyakran egymás mögötti síkokra bontja. Így épül fel többek között Szajat-Nova és szerelme jelenete a sírkápolnában. Ez a szerkezet időnként kifejezetten a színpadi díszletezést idézi, mint például a pantomimes betétjelenet vagy a szőnyegkészítéshez szükséges fonalak festésének jelenete. Előfordul, hogy ezek a síkok folyamatosan elmozdulnak, mint Szajat-Nova és Anna hercegnő „egymásba játszott” szobáiban. Ezt a látószög apró változtatásaival éri el a rendező, illetve a szobabelső is folyamatosan változik. Így úgyiszlólván egy másfajta, illuzórikus tér jön létre.²⁴ Ez ugyanazt a hatást nyújtja, mint a rendező egy másik műfogása: az ifjú Szajat-Novát, és szerelmét, Anna hercegnőt egyazon színésszel, Szofiko Csiaurelivel játszatja el – és a filmben számos más szereplőt, szimbolikus alakok egész sorát ő alakítja, ezzel is erősítve az illuzórikusság érzését, s mindez összefügg a folytonos metamorfózis kérdésével.²⁵

Az illuzórikus tér benyomását keltő képeknek további izgalmas formái is megjelennek a filmben. Ilyen például az a jelenet, amikor a gyermek Szajat-Nova a száradó könyvek közé fekszik a templom tetején. Ennek a képnek a különleges megformálását külön ki kell emelni, mivel ez rávilágít Paradzsanov filmes formanyelvének egyik különös sajátosságára. A jelenet felülről van felvéve, de úgy, hogy nem világos a síkok valós helyzete. Ez egy megté-

²¹ A *gránátalma színe* című filmben a 0:33:52, 0:59:09, 1:10:00, 0:10:57, 1:11:05, 1:12:42, 1:16:50 résznél. Lásd a 9. lábjegyzetben hivatkozott linket.

²² Uo., 0:53:05, 0:24:06

²³ Uo., 0:05:21, 0:31:15

²⁴ Uo., 0:14:21, 0:16:50, 0:21:00, 0:31:17, 0:31:54

²⁵ Uo., 0:15:46–0:20:52, 1:13:10–1:14:30



A szurámi vár
legendája,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1984
© YouTube

vesztő, nem a hagyományos térérzékelés törvényeit követő, vegyes – egyszerre frontális és vertikális jellegű – tér benyomását kelti. Így létrejön a különböző nézőpontok szimultán jelenléte egyetlen filmképen belül. A tér ilyen érzékelése szintén a XX. század eleji festészettel rokonítja Paradzsánov művészi világát. Szemléletessé válik a festészeti kubizmus művészi elveivel, valamint a XX. század elejének irodalmában és festészetében a tér új struktúrájának értelmezésével való rokonsága – ez a felfogás a művészi tér belső keretein belül a nézőpont dinamizálásának eszközével operál. A kubizmus mellett a többközpontú tér a XX. század elejének olyan festményein is megjelenik, mint például David Burljuknak a neoprimitivizmus hatása alatti időszakában festett *Tájkép négy nézőpontból* (1910) című képe. A tér ilyen újfajta felfogása a narráció új típusaiban, illetve a tér újfajta filozófiai értelmezésében is tükröződött. Itt meg kell említeni az illuzórikus tér leírását Pavel Florenszkij írásaiban, például a *Képzetesség a geometriában* (1922) című értekezésében.²⁶

A száradó könyvek közt fekvő gyermeket ábrázoló, különös térhatást keltő képhez hasonlókat találunk Paradzsánov más filmjeiben is. Ezeknek a képeknek a perspektívája Kuzma Petrov-Vodkin olyan csendéleteinek különös „dőlt perspektíváját” idézik, amelyet például a *Reggeli*

csendélet (1918) vagy a *Cseresznyevirág pohárban* (1932) című festményein láthatunk. Az ilyen csalóka, vegyes struktúrájú térábrázolás bonyolultabb formájával találkozunk *A gránátalma színe* című filmnek abban a jelenetében, amelyben az asszonyok a perzsa szőnyegeket tisztítják a keleti fürdő „lankás” tetején. A felső kameraállásból, ferde szögéből felvett képen a néző úgy érzékeli, mintha az alakok állnának és feküdnének is egyszerre. Tehát ismét két látószög szimultán jelenlétét idézi a filmkép, ám itt rejtettebb formában. Ennek a képnek a kompozíciója sajátos módon Kuzma Petrov-Vodkinnek azokat a képeit idézi, amelyeken a festő különleges, a szakirodalomban „szferikus perspektívának” nevezett térszerkesztése jelenik meg. Petrov-Vodkin szferikus perspektívája egyedülálló jelenség a XX. század orosz festészetében, s legpontosabb kifejezését többek között *A komisszár halála* (1928) és a *Tavaszi* (1935) című képeken nyerte el.²⁷ Paradzsánovnak ezeken a filmkockáin olyan különös vizuális hatású illuzórikus képeket láthat a néző, s a térérzékelésnek olyan szokatlan változatával találkozhat, amely a filmművészet természetétől nagyon eltérő. Petrov-Vodkin és Paradzsánov tipológiailag hasonló térszerkesztési eljárása nem csak külsődleges, formális jellegű. Funkcionális, vagyis tartalmi párhuzamról is szó van, a hasonlóság e két művész

²⁶ Uo., 0:07:21, 0:08:47

²⁷ *A szurámi vár legendája* című filmben a 0:2:49, 0:28:44, 0:29:32-nél

található képkockák. *Легенда о Сурямской крепости* (1984 год) Арма
https://www.youtube.com/watch?v=Pd_QQhqeATM&t=1772s

általános művészi pozíciójából fakad. A szferikus perspektíva nem statikus befogadást követel meg a nézőtől, azaz festészeti törvényszerűségei úgy hatnak a nézőre, hogy feltételezik a dinamikus befogadást, azt, hogy a néző közeledik, illetve távolodik a képtől. Ez magába a kép struktúrájába van kódolva. A XX. század elején a művészetben megjelenő új kifejezőeszközök, amelyekről szó volt fentebb a Petrov-Vodkin képein megjelenő szferikus perspektíva kapcsán, szoros összefüggésben állnak a szimultanizmus jelenségével. Han Anna tanulmányában rámutat,²⁸ hogy a művészetben megjelenő szimultanizmus jelensége összefügg azokkal a változásokkal, elmozdulásokkal, amelyek a XIX. és a XX. század fordulóján a tudat, illetve a művészi tudat működésében bekövetkeztek. Megjelenik az új, szimultán érzékelési típus, amelynek lényege, hogy az érzékelő tudat és a jelenség, amelyre az érzékelés irányul, dinamikus kölcsönhatásban vannak egymással, és kölcsönösen feltételezik egymást. Ez egyben új művészi eljárások megszületéséhez vezetett. A dinamikus befogadás megteremtésére Petrov-Vodkin szerint azért van szükség, mert a művész ennek segítségével vonja be a befogadót az alkotás folyamatába, tehát a befogadás passzív aktusának a közös alkotás aktív aktusává kell válnia. A művésznek úgy kell megkonstruálnia a képet, hogy annak struktúrájába beépüljön a befogadó bevonása a kép „létrehozásába”, azaz a befogadó mintegy „társ-szerzővé” váljon. Ezáltal nem egy eleve adott, hanem a befogadással újra és újra megszülető, állandó alakulásban lévő jelentése lesz az alkotásnak. Nem érzelmi jellegű befogadást, illetve viszonyt feltételez mindez, hanem nagyon is meghatározott, az alkotásba kódolt intellektuális jellegű viszonyt, illetve aktust. Paradzsanov filmjeinek megformálásában kifejezetten arra törekszik, hogy filmjei ne az önfeledt érzelmi befogadást elősegítő, valóság-hű és valószerű, mimetikus alkotások legyenek, hanem formaeszközeikkel tudatosan folyamatos intellektuális értelmezést követeljenek meg.

A képzőművészet központi szerepét mutatja Paradzsanov művészetében az a kapcsolat is, amely Mihail Alekszandrovics Vrubel (1856–1910) orosz festőhöz köti a rendezőt. Paradzsanov társszerzője volt Vrubel kijevi korszakáról szóló film forgatókönyvének. A filmet 1989-ben forgatták Kijevben, a Dovzsenko Filmstúdióban *Etűdök Vrubelről* címmel, rendezője és a forgatókönyv másik szerzője az ukrán Leonyid Oszika. Paradzsanov a film forgatásában már nem tudott részt venni. Egyrészt az 1988-as *Asik Kerib* című filmjével járta a külföldi fesztiválokat, ami immár a glasznosztyi korszakában végre megadatott a számára, másrészt a *Vallomás* című önéletrajzi vonatko-

zású filmjének az elkészítésére fordította ekkorra már súlyosbodó betegsége miatt is csökkenő energiáit. A Vrubelről szóló filmben így csak erősen áttételesen találhatjuk meg Paradzsanov kézjegyét. Ilyen, ahogy a film címe is sugallja, az etűdökből álló szerkezet. Nincs hagyományos történetmesélés, lineáris narratív struktúra, a film epizódokból áll, az oksági viszonyt, a hagyományos cselekményt pszichológiai és érzelmi logika váltja, a jelenetek inkább állapotokat idéznek meg, szándék szerint a festőművész intenzív belső életének kivetülései. Vannak a filmben Paradzsanovra jellemző állóképek és csendéletek is, de mindez Leonyid Oszika rendezésében már nem kelti azt a hatást, amely a Paradzsanov-filmeknek annyira sajátja. Nem segítette az *Etűdök Vrubelről* rendezőjét az sem, hogy a forgatás a szovjet filmgyártás szétesésének kezdetére esett. Állami megrendelés hiányában a további finanszírozást akkoriban nagyon nehéz volt előteremteni. A pénzhány, ami Paradzsanov esetében megoldandó, inspiráló, áthágandó probléma lett volna, Oszikát láthatólag negatívan befolyásolta.

De mégis miért érdekes ez a film Paradzsanov filmművészetének elemzésekor? Nyilvánvaló, hogy Paradzsanov a filmet megelőzően erősen foglalkozott Vrubel életével és művészetével, amihez sokkal fontosabb szálak kötik, mint ennek a forgatókönyvnek a megírása. Vrubelen keresztül közelebb jutunk Paradzsanov Kijevéhez, a XX. századi művészsors paradzsanovi értelmezéséhez, az ikonokhoz való kapcsolatához, kollázs-művészetéhez, valamint egy másik dédelgetett filmtervéhez, a *Démon*hoz. Paradzsanov a Vrubelről szóló forgatókönyv megírásának idején vette elő a már 1972-ben elkészült *Démon* című filmnovelláját, aminek az alapja Lermontov műve, és tervezett vizuális stílusának egyik inspirációs forrása Vrubel festészete. Vrubelnél a lermontovi démon alakja életművének alapmotívumává vált, festményei mélyen spirituális és intenzív belső életet közvetítettek, amely befogadta a sötétséget és az örületet. Egész életében foglalkoztatta a démon, a lermontovi-kaukázusi démonok megfestése, ábrázolása. A szakirodalom lényegében ezt – a moszkvai időszakot tekintve Vrubel „érett” korszakának. De figyelemre méltó, amit Sztepan Jaremcics 1911-es Vrubel-életrajzában leír. 1901 tavaszán Jaremcics elkísérte Vrubelt a XII. századi kijevi Szent Cirill-templomhoz, ahol a festő 1884-ben számos freskót restaurált és újraalkotott. A *Krisztus siratása* (1884) falfestmény előtt állva Vrubel megjegyezte: „lényegében ehhez kellene visszatérnem.”²⁹ A XX. század eleji orosz művészek az elszakadás és a visszatérés állandó spiráljában alkottak. Útkeresésükben a tradíció állandóan követte őket, vagy útjukba állt. Ha egy-

²⁸ HAN Anna: *Заметки к проблеме симультанизма в поэзии и в живописи* = *Russian Literature*, 2004, LVI., Amsterdam, 121–168.

²⁹ ДМИТРИЙ, Всеволод: *Заветы Врубеля* = *Аполлон*, 1913, 5., 15–18., 16.



A gránátalma
színe,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1968
© YouTube

más mellé tesszük Vrubel *Démon*-sorozatát, olyan képeket, mint *Az ülő Démon* (1890), *A Démon feje* (1890–1891), *A letaszított Démon* (1902) és Paradzsanov a *Démon*-film-tervéhez készített jelmezterveit, kollázsait, csak távoli hasonlóságot találunk. Formailag. Vrubel elszakíthatatlan kapcsolata az orosz-bizánci festői hagyománnyal katalizálta a démonfestmények létrejöttét, és ezek az alkotások nemcsak az orosz-szovjet XX. századi avantgárdra hatottak, de annak, mint említettem, az ikonok iránti viszonyát is befolyásolták. Vrubel életművét (a kijevi korszaktól kezdődően) lehetséges úgy felfogni, mint századfordulós előfutárát a látnoki modernizmus egy bizonyos vonulatának, amely a következő művésznemzedék – Pavel Filonov, Vaszilij Kandinszkij, Kazimir Malevics – festményein találta meg a kifejezését. Sztjepan Jaremcics 1903-ban azt írja a festő kijevi korszakáról, hogy Vrubel, ellentétben a kor elfogadottabb ikonfestőivel, jobban megértette az ikonfestészet lényegét, azaz felismerte, hogy a festészet feladata nem az, hogy a valóság durva illúzióját keltse.³⁰ Vrubel a kijevi freskókon való munkálatai során alakította ki azt a művészi eljárását, hogy vastag ecsetvonásokkal mozaikszerű textúrát hozzon létre. Ez különösen szembevető a későbbi démonfestményeken, ahol az ecsetkezelés által létrehozott geometriai formák absztrakt térré bontják a síkot. Ahogy Vrubel a díszítő ornamentikát és a vastagon felhordott ecsetkezelést együtt használja, az Paradzsanov montázsainak egyszerre elnagyolt és egyben aprólékosan részletgazdag textúráját idézi. Vrubel a kijevi korszakában kezd tudatos kísérletezésbe a széles ecset-

vonások használatával lapokból összeállított képein. Széttöredezi így a látott, észlelt világot. Vrubel széthullott maga is az élete során, életét elmeegógyintézetben végezte.

Paradzsanov 1987-ben szerette volna leforgatni a már említett 1972-es, Lermontov elbeszélő költeménye alapján írt *Démon* című forgatókönyvét. Gyermekkorától lenyűgözte Lermontov. Barátja és munkatársa, Viktor Sklovszkij is nagyra értékelte a forgatókönyvet, de mint levelezésükből kiderül, Sklovszkij rendkívül óvatos volt egy olyan új film létrehozásának ötletét illetően, amelyben csak egyetlen párbeszéd hangzik el: „Kedves Szergej! Sajnos némafilmet nem tudunk készíteni. Az embereknek beszélniük kell...”, amire Paradzsanov így válaszolt: „Ki nem állhatom a verbális mozit, ahol beszélnek... beszélnek... beszélnek!”³¹ A *gránátalma színe* után Paradzsanov olyan filmeket akart készíteni, amelyekben nincs beszéd, vagyis a költői mozi műfajában folytatni a munkát.

Paradzsanov ismerhette Lermontov halálának ötvenedik évfordulójára kiadott díszkötetet, amelyben benne voltak Vrubel illusztrációi. Vrubel démonábrázolásain a démon hangsúlyozottan androgün jegyeket visel. Ahogy fentebb már szó volt róla, *A gránátalma színében* Paradzsanov azzal a sajátos rendezői fogással élt, hogy mind a férfi szerepet, mind a női szerepet, azaz az egymásba szerető párt ugyanazon színész nő alakítja. Azt sugallja, hogy ez a két, egymást kereső és egymásra találó ember ugyanannak az egylényegű lénynek a női és férfi megtestesülései lennének. Az androgün eszméről szóló mítosz szerint, amelynek egyik legrégebbi megfogalmazását Platón *Lakoma* című művében találjuk, amikor a kettészakadt lények újból egymásra találnak, létrejön a szerelem, s ezzel helyreáll a hajdani ösegyesség, az élet teljessége. Paradzsanov filmjében amellet, hogy a költő és szerelmének arcvonásai finoman tükrözik a férfi és női jegyeket, azonos, semleges öltözködésük kifejezetten ezeknek a nemi különbségeknek az elrejtésére szolgál. Nemcsak arcvonásaik hasonlósága, de szépségükön átsugárzó lelki szépségük is egylényegűségüket hangsúlyozza. Az androgün eszméje szoros kapcsolatban áll a művészettel, az alkotással is, mivel a művész androgün természetű lény.

Karapetjan írja, hogy Lermontov *A démon* korai változataiban utalt a főszereplő démonnal való hasonlóságára.³² Vrubel *Démonjáról* az a közkeletű felfogás, hogy szimbolikája saját magára utal. Bizonyos értelemben Paradzsanov minden filmjében a művészet szabadságát hirdeti, minden filmjének főszereplője a művész, illetve a művészet.

³⁰ ЯРЕМИЧ, Степан: Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве (1884–1885 гг.) = Мир Искусства, 1903, 10., 188–190., 188.

³¹ ПАРАДЖАНОВ: i. m. (2001), 253.

³² КАРАПЕТЯН, В. Г.: Интерпретация поэмы «Демон» М. Ю. Лер-

монтова в творчестве С. И. Параджанова = Peer reviewed multi-language scientific journal Project of Philological faculty of Lomonosov MSU, Москва, 2023, 184–190., 186.
<http://stephanos.ru>

Alkotásai az ember belső függetlenségéről, a szabad individuumból, a hitért való kiállásról, az önfeláldozásról vallanak. Filmjei jellemzően a halállal, pontosabban az e világból a túlvilágba való átlépéssel fejeződnek be. Így például az *Elfelejtett ősök árnyaiban* Iván számára a halál egyfajta megváltást jelent, egyfajta feltámadást és a szerelmével való igazi találkozást. A rendező filmjeiben ez a túlvilág valódi e világi továbbélést, e világi öröklétet jelent. Paradzsanov esetében ily módon a hitnek, a vallásosságnak nem misztikus vagy transzcendens értelmezésével találkozunk. Az ő világszemléletében az öröklét nagyon is e világi, s a kultúrában való továbbélést jelenti. Így Szajat-Nova tovább él verseiben és dalaiban, örökléte a kultúrában valósul meg. Zuráb, *A szurámi vár legendája* című filmjének főhőse, aki áldozathozatalával a kultúra továbbvitelének lehetőségét teremti meg, egész népe kulturális emlékezetében él tovább. Hasonló az üzenete a rendező *Kijevi freskók* című töredékben fennmaradt filmjének is, ahol a hazáért életüket áldozók emléke tovább él a tárgyakban, az emlékművekben, része a mindennapoknak, hozzátartozik Kijev arculatához. A *Hakop Hovnatanjan* és az *Arabeszk Piroszmani témájára* című filmek végki-csengése, hogy noha az alkotók már eltávoztak a földi létből, életművük mégsem vált a múzeumok halott tárgyaivá, hanem ott élnek a mindennapjainkban, alkotásaikkal az e világi öröklétet érdemelték ki. A kulturális emlékezetben való e világi továbbélés, öröklét a XX. századi orosz posztszimbolizmus egyik legfontosabb gondolatai közé tartozik. Úgy vélem, ez Paradzsanov egész életművének is központi motívuma.

Miron Csernyenko így jellemzi Paradzsanov életét: „Paradzsanov életrajza rendkívül színes, drámai. Lényegiségében filmes [...] Életrajzában lényege, hogy részletekből, töredékekből, foszlányokból, összetört szilánkokból áll össze.”³³ Csernyenko a „kaleidográfia” elnevezést adta a rendező sajátos filmnyelvi módszerének, amely folytonosan forgó kaleidoszkópban megjelenő miniatűrökből összeálló kép-írás. Filmjei is kollázszerűek, s ez a filmkészítés minden fázisában megjelenik: a forgatókönyvekben, a filmképekben és a montázstechnikában is. Paradzsanov – a kollázs szerkesztési elvét követő – montázstechnikája, úgy vélem, szorosan összefügg a szimultánizmus kérdésével, az új szimultán érzékeléstípus megjelenésével, hiszen a rendező apró mozaikdarabkákból, eltérő tartalmú és stílusú, jelentéssel bíró mikroegységekből építi fel filmjeit, és ezeket mind folyamatukban, mind az egész alkotást illetően egyben kell egyidejűleg látni. Azonnali érzékelést, s ugyanakkor reflexiót is megkívánnak. Részben ezért okoz nehézséget, illetve kíván meg



nagy intencionális figyelmet a rendező filmjeinek befogadása.

Paradzsanov filmes tevékenysége mellett feltétlenül szólnunk kell képzőművészeti tevékenységéről, amelynek fő műfaja a kollázs. Kollázsait tekinthetjük sajátos ikonoknak. Ezek az ikonok, a szovjet rendszer taszításából merítik az eltávolodás igényét. A Gulagot megjárt alkotóknak az ikonok kora után érzett nosztalgiaja, keserű mélyről jövő játékosága adja különlegességüket. Paradzsanov apja régiségkereskedésében átértezhette a mindenhol egybekerült tárgyak egymásra hatásának véletlenszerű, de mégis harmonikusnak érzett, a gyerekkor harmóniájának érzett egységét, a Kaukázus népeinek eladogatott kulturális darabjai széttöredezett valójukban egy kulturális montázst alkottak. Paradzsanov képeiben (és filmjeiben is) ezt a gyerekkori egységet alkotja újra. Kollázsában Paradzsanov különböző tradíciójú tárgyakat szomszédosít a képkereten belül, és rakja rájuk az ikonokra jellemző attribútumokat, az ikon kulturális aurájának segítségével helyezi védelem alá azokat. Paradzsanov számára a vallás a kultúra része, amibe belekapaszkodik a jelen száraz szürkesége ellenében. Szemétben turkál, a jelen rendszere által kidobott és széttört hajdani értékek halomában. Elküldi némi aprópénzzel a szomszéd kisfiút, hozzon valami reprodukciót. És amit hoz, azt berakja a „hulladékok” közé, így restaurálva az aranykort.

A szurámi vár legendája,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1984
© YouTube

³³ ЧЕРНЕНКО, М. М.: Сергей Параджанов. Творческий портрет. Москва, Союзинформкино, 1989, 3.