

Hagyomány és újszerűség Szergej Paradzsanov filmjeinek képi szerkezetében

1. A FILM ÉS PARADZSANOV KULTURÁLIS ÖRÖKSÉGE:

A film a nyugati kultúra terméke, legalábbis azon technikai fejlődés szempontjából, mely lehetővé tette születését. Létrejöttéhez a nyugat európai festészet szellemisége is hozzájárult, hiszen a maga, más tájegységekhez képest igencsak dinamikusnak nevezhető fejlődése folyamán olyan elvek felfedezésére törekedett, melyek a fizikai valóság lehető leghitelesebb ábrázolását teszik lehetővé. E törekvésből következett a központi perspektíva, a vonalperspektíva, a levegőperspektíva, a statikus majd dinamikus kompozíció, a mozgás elemzése, valamint a fény-árnyék használata és a fény tulajdonságainak további tanulmányozása. A filmkép - készítők gyakran merítettek a nyugat európai festészet technikai és esztétikai vívmányaiból.

A fénykép, majd a későbbiekben a filmkép, felszabadították a nyugati festészetet a mimetikus funkcionalitásra való törekvés "kényszere" alól, minek következtében az újabb (más) célokat tűzhetett ki magának, és nem kellett többé a valóság "másolására" törekednie.

A keleti kereszténység szellemiségének egyik fő jellemzője a hagyományosságra való törekvés, és a nyugati kereszténységhez képest sokkal kevésbé nyitott a változtatásokra, ezért művészete sem törekedett olyan dinamikus technikai és esztétikai fejlődésre, mint a nyugati kereszténység szellemisége által befolyásolt művészet (pl. a keleti keresztény liturgia száműzte a hangszeres zenét).

A keleti kereszténység, melynek szelleme átítatta azokat a kulturális környezeteket, melyekben Paradzsanov filmjeinek cselekménye játszódik, egy másfajta, más eszméken alapuló festészetet fejlesztett ki, melynek képszerkesztési elvei is másak. A keleti kereszténység festészetének képszerkesztési elvei bizonyos értelemben a nyugati festészet szabályainak tagadását foglalják magukba. Sok ikonfestő a nyugati festészet eredendő bűnének tekinti a központi perspektíva feltalálását, ugyanis szerintük azok a technikai törekvések, melyek a fizikai valóság, vagyis a "külsőségek" hiteles ábrázolását tekintik legfőbb céljuknak, a dolgok lényegének elhanyagolásához vezetnek, és kizárják mindannak a megismerési lehetőségét, ami érzékiség fölötti. „A Nyugat egész egyházi festészete, a reneszánsz kezdete óta nem más, mint művészi hazugság. Miközben a művészek szavaikban a bemutatott valósághoz való hűségről, hitelességről és valósághoz közelségről beszélnek, nincs semmi közük ahhoz a valósághoz, melynek bemutatására feljogosítják magukat.”¹

Szarkisz Paradzsanian, aki Szergej Paradzsanov név alatt vált ismertté, egy grúziai örmény családból származott (1924 – ben született Tbiliszipben), és a Moszkvai Filmintézetben, Igor Szavcsenko vezetése alatt folytatott tanulmányai után (1951) Kijevbe költözött. Olyan területeken élt, melyek hagyományos kultúráját erősen áthatotta a keleti kereszténység szellemisége.

A film a huszadik század művészete, melynek újszerűsége a dinamikus technikai fejlődésen, képszerkesztése a nyugati festészet technikai és esztétikai vívmányainak hagyományán alapszik, olyan dolgokon, melyek a Paradzsanov filmek kulturális közege felől

¹ Paweł Floreński, *Ikonoostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, str. 124.

nézve idegennek tűnnek. Ugyanakkor a hucul, örmény, grúz és azeri kultúra legszebb tárgyi és szellemi termékeinek mozivásznon való bemutatása kapcsán, Paradzsanov filmjeiben elsősorban nem csupán dokumentarista megjelenítésről van szó (dokumentarizmusról csupán a filmkép jellege kapcsán eshet szó, mely annakidején feltételezte a bemutatott tárgy valós létezését), hanem sokkal inkább azokról az immár kihalófélben levő kultúrákra jellemző hagyományos képszerkesztési szabályokról, melyek szellemiségét Paradzsanov filmjeinek képi szerkezete által élénk tárja. Egy sajátos képi világot épít, rámutatva azokra a szerves kapcsolatokra melyek a filmkép, és a filmjeiben megjelenített kultúrák képszerkesztési hagyománya közt a létező ellentétek ellenére is létrejöhetnek.

Képelemzésemben Paradzsanov két filmjére fogok összpontosítani, az egyik az „Elfelejtett ősök árnyai”, mely fordulópontot jelentett Paradzsanov munkásságában, a másik „A gránátalma színei” (Sajat Nova), melyben a hagyományos kultúra és a film jellege közti szerves kapcsolatok annyira mélyek és olyan eredeti eredményekhez vezettek, hogy a későbbi filmjeiben csupán az ebben a filmben szerzett tapasztalatai folytatásáról, korábbi esztétikai felfedezéseinek továbbviteléről beszélhetünk. Elemzésemet az utóbbival, vagyis „A Gránátalma színei”-vel kezdem.

2. FESTŐISÉG

A forgatókönyvben „A Gránátalma színei” különböző fejezeteit Paradzsanov miniatűrának nevezi. A hagyományos miniatűrifestészethez való viszonyítás egyértelmű. Az örmény, a grúz és a perzsa miniatűrök, valamint a pravoszláv (ortodox) ikonok képszerkesztési szabályai (perspektíva, térben való elhelyezés, térszerkezet, a fény használata) hasonlóak, ugyanis közös, kereszténység előtti, ókori gyökerekre vezethetők vissza, a hellenisztikus halotti portrékig (és ezen keresztül az egyiptomi múmiaportrékig), melyek hagyományát a későbbiekben a keresztény bizánci kultúra vette át.

A „Gránátalma színei”-ben valahányszor a cselekmény szempontjából fontossá vagy elkerülhetetlenné válik a szereplők több képsíkban való elhelyezése (amely alacsony kameraállás esetében esetleg többsíkú képhez vezethetne, és az eredmény a nyugati festészetre jellemző perspektivikus ábrázolás valamelyik formájának megjelenése lenne), a magas kameraállás „ellaposítja” a teret, oly módon, hogy a kép perspektívája a miniatűrökön megjelenített perspektívához (vagy inkább perspektíva hiányához) hasonlít. A törekvés egyértelmű, viszont a fizika törvényei egyelőre lehetetlenné teszik olyan kamera-objektívek készítését, melyek az ikonfestészetben használt perspektívák szerint képeznék le a teret. Az ikonfestészetben használt perspektívák a központi perspektíva tagadását jelentik. Míg a központi perspektíva esetében az ábrázolt tárgyak felületét érintő, a néző felől a kép mélye felé irányuló, egymással párhuzamos vonalak a kép mélyén, a láthatáron egyetlen pontban találkoznak, ami tulajdonképpen azt jelenti, hogy a tér a kép mélye felé a nézőponthoz mért távolság növekedésének függvényében szűkül, addig az ikonperspektíva egy „fordított perspektíva”, ami azt jelenti, hogy a tér a kép mélye felé (ha egyáltalán lehet ilyenről beszélni) nem szűkül, hanem, ha egyáltalán változik, akkor inkább tágul. Ez a nyugati festészet szabályaitól gyökeresen eltérő képszerkesztési elv többek közt azon a gondolaton alapszik, hogy a dolgok természetes, érzéki megfigyelés (látás) alapján történő ábrázolása, a valóság kinézetének leképezése, nem fejezi ki kellőképpen a dolgok lényegét és a hozzájuk fűződő igazságot, tehát nem teljesíti a művészi feladatot. Az ikonok tulajdonképpen a

láthatatlan világ tanúbizonyságai és „... részben kifejezik azokat a látomásokat, melyek csak azoknak az ikonfestőknek adatnak meg, akik közel kerültek az isteni titkok világához”². A fordított perspektíva nem feltétlenül hangsúlyozódik ki a képen (nem kell felhívnia magára a figyelmet), és ha meg is jelenik, akkor sem köteles alárendelni magának az egész teret (a kép egy része akár lapos is lehet), ugyanis az ikonfestészetben az előtér és a háttér nagymértékben elkülönül egymástól; előtérben az ember jelenik meg, mögötte pedig az előtérrel való összefüggések szempontjából nem feltétlenül realista módon kezelt háttér: épület vagy fény, vagy az utóbbi hiánya, vagyis éjszaka.

A „Gránátalma színei”-ben a jelenetek háttérét az örmény építészet jellegzetességei alkotják. Ugyanúgy, mint az ikonok esetében, előtér és háttér elkülönül egymástól. A beállításokon belüli, sokszor több cselekvésből összetett történés is úgy van elhelyezve térben, mint a miniatúrákon, vagyis minden egy képsíkban (az előtérben) történik. A miniatúrák természetéből fakadó éles kontúrok megőrzése végett Paradzsanov nagy mélységélességet használ, ami a normál látószögű objektívek, és nem túlságosan fényérzékeny filmes nyersanyag használata mellett hatalmas fénymennyiség használatát tette szükségessé. A megvilágítás kontrasztja is minimális. Az árnyékok maximálisan derítettek azért, hogy minden „fényben fürödjön”. Az ilyenfajta megvilágítás alapjai az ikonfestészetben keresendők. Az ikon tulajdonképpen a rituális portré funkcióit örökölte, és ezzel együtt átvette a szent maszkok készítői technikájának jellegzetességeit, vagyis az ezzel járó művészi kifejezőeszköztárat is. A múmiaportré festése kizárta a fény-árnyék használatát. A halott lelkét, mely Istenné és kultusz tárgyává vált, csak tündöklő fénnel lehetett megjeleníteni. A fény-árnyék a fényforrás tárgyszerűségéről árulkodik, ezzel szemben „az ikonon megjelenített fény nem földi fényforrásból fakadó fény, hanem a mindent átfogó és formákat alkotó energiaóceán sugárzása.”³ „Az ikonfestészet nem fényforrás által megvilágított dolgokat ábrázol, hanem azt mutatja be, ami a fényből születik.”⁴ „Amikor az isteni gondviselés megvilágosítja az embert oly módon, hogy amikor egész lényét áthatja az imádság és isteni fényben fürdik, akkor az ikon megörökíti ezt az állapotot, vagyis az emberi lényt, mely élő ikonná és Istenhez hasonlóvá vált”⁵ „Az isteni fény átitat minden dolgot, ezért az alakok és a tárgyak nincsenek jobbról vagy balról egy bizonyos fényforrás által megvilágítva, nem vetnek árnyékot, hiszen Isten Országában ahol minden fényben fürdik, nincsenek árnyékok.”⁶

Paradzsanov filmjében a képi elemek egymástól való elkülönülését nem a fény-árnyék, hanem a színek kontrasztja határozza meg, ugyanúgy mint a miniatúrák esetében. A színek tiszta és egyenletes felületeket alkotnak, melyek elkülönülnek egymástól. „Az ikonok megjelenítik az emberi bőr színét, de nem a természetes tónusát, mert az nincs összhangban az ikon lényegével.”⁷ A Gránátalma Színei”-ben szereplő színészek bőrét gyakran vastag sminkréteg fedi (pl. a fiatal, szerelmes költőét, a Feltámadás Angyaláét, az angyalok kórusában szereplő ezüsthajú gyerekeket). A színészi játék kapcsán a szereplők mimika helyett inkább stilizált mozdulatokat használnak, és arra törekszenek, hogy arcuk ne

² Sergiusz Bulgakow, *Prawosławie: zarys nauki Kościoła prawosławnego*, przeł. ks. Henryk Paprocki, Orthdruk s.c., Białystok 1992, str. 158.

³ Paweł Floreński, op. cit., str. 202.

⁴ Jerzy Nowosielski w: Paweł Floreński, op. cit., str. 191.

⁵ Leonid Uspienski, *Teologia ikony*, W drodze, Poznań 1993, str. 134-135.

⁶ Ibid., str. 154.

⁷ Ibid., str. 149.

tükrözzön érzelmi változásokat. Általában arccal a kamera felé fordulnak, közvetlenül a néző felé, ugyanúgy, mint az ikonok szereplői, még akkor is, amikor tulajdonképpen egymásra néznek.

A képen belüli mozgás minimális, a színészek mozdulatai gyakran kimerevednek és még a kilőtt nyílvevesszők is megállnak a levegőben. A mozdulatlan kamera az aranymetszés vagy a szimmetria elvei alapján komponálva kiemeli egy-egy "miniátúra" részletet, és a rendező időrendi sorrendbe helyezi őket. Mintha egy miniatúrafestészetről szóló filmet néznénk, melyben a festmény szereplői néha megelevenednek. Mintha a közel keleti film születésének lennénk tanúi. A miniatúrafestészet filmmé válik, a film pedig a miniatúra festészet folytatásává.

Az "Elfelejtett ősök árnyai"-ban, amely egy epikus-lírai mű (és "A gránátalma színei"-hez képest sokkal cselekmény centrikusabb), más helyzettel állunk szemben, ugyanis a kamera sokkal szubjektívebb, és a szerző szinte az összes filmes kifejezőeszközt beveti, minek következtében a hagyományos ikonfestészettel való összefüggések nem hívják fel magukra annyira a figyelmet mint a korábban tárgyalt film esetében. Ennek ellenére azt lehet mondani, hogy a film képe alapjában véve "lapos" és a legtöbb esetben kétsíkú. Az erős vonalperspektíva, ami a széles látószögű objektívek használatának és a kamera megfelelő nézőpontjának köszönhető, idegen elemként hat a filmbeli világ kulturális hagyománya számára, és a filmben csupán egyes jelenetek érzelmi töltetének fokozását szolgálja (pl. a fa zuhanásakor, mely agyonüti Iván testvérét; amikor az Iván édesanyja megátkozza a másik családot – átok mely előrejelzi Maricska halálát; a szerencsétlenséget jelző havasi kürtök megszólalásakor; amikor Iván tutajra száll az elveszett Maricska keresésekor; a kocsmajelenetben melyben halálos ütés éri Ivánt). Az "Elfelejtett ősök árnyai"-ban eléggé gyakran használnak széles látószögű objektíveket, viszont a rendező és az operatőr, a korábban felsorolt jelenetek kivételével, kerüli a perspektivikus cselekményábrázolást (mélységi inszenizációt). Az egységes háttér, valamint a perspektivikus vonalak megjelenésének az elkerülését, általában magas vagy mély, a természetes szemmagasságtól jóval eltérő kameraállással érik el.

Az ikonfestészettel való bizonyos hasonlóságot fedezhetünk fel az éjszaka megjelenítése kapcsán is, amikor a kamera irányából érkező fény láthatóvá teszi az előteret, vagyis csak azt világítja meg ami igazán fontos, a háttér viszont sötétségbe vész (pl. Maricska bolyongása az erdőben; a meztelen Palagna a réten). Ez a fajta éjszakaábrázolás részben egyfajta filmbéli (de eléggé ritka) konvenció, melynek alapjai a látás fiziológiájában találhatók (ugyanis alacsony fényerősség esetében jobban látszik az, ami közelebb van, és amire a szem koncentrálni, a háttér pedig sötétbe bukik), másrészt viszont az ikonok esetében, az előtér és a háttér elkülönítése esetében, az éjszakát csupán egy sötét háttérrel jelzik, míg az előtér, vagyis az ami igazán fontos, teljes fényben fürdik. A Hucul föld naiv ikonfestészetében az éjszaka jelenlétét a sötét háttéren kívül gyakran naivan ábrázolt csillagokkal is jelzik. Iván és Maricska közös vezércsillagának naiv ábrázolási módja ezekre a festett csillagokra emlékeztet.

A képkivágás kompozíciója a statikustól a dinamikusig, a zárttól a nyitottig, nagyon gyakran változik. A kompozíció egyensúlya "szétterül az időben" – a kép egy-egy pillanatra elveszti egyensúlyát, hogy közben "feltellessen energiával", de ugyanakkor időnként, főleg a

statikus beállításokban, észrevehető az ikonfestészeti hagyomány. A főszereplők gyakran mutatkoznak szemből vagy félprofilból, miközben a névtelen mellékszereplők időnként úgy komponálódnak a képbe, mint az ikonok mellékszereplői, vagyis a kép terét kitöltő, a figyelem központján kívül álló vizuális elemként, (pl. oly módon hogy fejük a kép egyik alsó sarkában jelenik meg, nem olyan plánban és kompozícióban, amelyet a filmes hagyomány portréábrázolás kapcsán megkívánna).

A színek tiszták és telítettek, általában egységes felületeket alkotnak. Az arcok is stilizáltak – ugyanis a színészek erősen kisminkelték, oly módon, hogy a smink, már önmagában is a szerep lényegéről szóljon. Az arckifejezések is stilizáltak, a színészek inkább ösztönösnek tűnő gesztusokat alkalmaznak. Mindezek az elemek nagymértékben hozzájárulnak a film képi világa és a hagyományos hucul ikonfestészet közötti összefüggések létrejöttéhez, hogy a film képi világa ne legyen idegen a filmben bemutatott kulturális környezet szempontjából, hanem szerves kapcsolatban legyen az ábrázolt világ rejtett rendjével. Ez viszont nem egyértelműen, hanem alig észrevehetően történik. A regionális festészeti hagyomány alapján történő ábrázolás csupán egy a bevetett képi kifejezőeszközök sokaságából, ugyanis ebben a filmben rengeteg sajátos módon filmes kifejezőeszköz is jelentkezik.

3. Filmszerűség:

a) Kameravezetés, mozgás

Az "Elfelejtett ősök árnyai"-ban a szélsőségesen szubjektív kamera részt vesz a történetekben, hucul paraszttá válik, és bevetve minden képességét (különböző mozgástípusok, látószögek, nézőpontok, stb.) felerősíti a "megfigyelt" jelenetek érzelmi töltetét. Már a film elején is észrevehető, hogy a kamera szubjektívizmusa nemcsak azt jelenti, hogy időnként egy-egy szereplő szubjektívjét mutatja. A kamera önálló életet kezd élni miközben együtt zuhan a kivágott fával (mely megöli Iván bátyját), majd a magasba emelkedik és felülnézetből mutatja amint Iván bejön a képbe, egy ideig mozdulatlanul marad, azután pedig elbizonytalanodik egy kicsit (határozatlanul bemozdul oda-vissza), meginog, de végül is elindul és utol is éri Ivánt (aki korábban kiment a képből). Az Oleksy temetése után a kamera lefelé svenkel, megelőzve Ivánt (aki ugyancsak elindul lefelé). Érdemes megfigyelni, hogy nem a kamera reagál Iván bemozdulására (mint az általában lenni szokott), hanem Iván a kamerára. Ugyanebben a snittben látjuk, amint lóháton ülő emberek éppen kimennek a képből, habár egyetlen pillanatig sem voltak teljes egészében a képen. Rögtön utána Iván a kamerához ér, megáll és a távolba néz. A vásárt bemutató kamera felgyorsul, elhagyja Ivánt, időnként meg-megáll, ráközelít az emberekre, majd ismét felgyorsul figyelmen kívül hagyván azt, ami számára kevésbé érdekes. Úgy viselkedik mintha egy láthatatlan szereplő szubjektívjét képviselné. Az emberek pedig gyakran a kamerának játszanak. A furulyás, akkor kezd el furulyázni, amikor észreveszi, hogy a kamera elindul feléje, és mihelyt a kamera elkezd távolodni tőle, rögtön be is fejezi játékát. Az első beállítások, de inkább az első vágások, meghatározzák a film játékfilmes (fikciós) jellegét, mégis ugyanaz a kamera, amelyik az Oleksy balesetét bemutató jelenetben nagyon játékfilmes módon a kivágott fával együtt zuhan, közvetlenül utána elkezd jelezni jelenlétét, vagyis dokumentaristának is nevezhető módon viselkedik azáltal, hogy nincs teljes összhangban a

szereplők mozgásával. Paradzsánov ezt a megoldást választja a nézőnek egy olyan világba való bevonására, amelyet aligha volt alkalmuk látni a szóban forgó film létrejöttéig, ugyanis népi kultúrából táplálkozó filmek nemigen születtek azelőtt. Az olasz neorealizmus próbálkozásai, melyek időnként érintették a paraszti élet problémáit, inkább dokumentarista alapokra építettek, és a kortárs társadalmi élet elemzésére összpontosítottak. Az új brazil film pedig, mely inspirálódott ugyan a népi mitológiából, esztétikájában úgyszintén elkerülte a népi hagyomány és a vele járó ikonográfiára való alapozást.

A kamera virtusa a hosszú, kézből felvett snittekben (mustershot - okban) nyilvánul meg. Az elveszett Maricska keresésének jelenete teljes egészében kézi kamerával van felvéve. A kamera Ivánnal együtt részt vesz a történetekben, vezeti őt, megelőzve a színészt szubjektívvá válik, ezek után Iván bemegy a saját szubjektívjébe, mire a kamera egy ideig objektívvá válik (hagyja eltávolodni a színészt), majd megint utána indul, a végén pedig ismét megelőzi, és ismét Iván szubjektívvá válva, a halott Maricska lábait mutatja. Viszont ez a közvetlen és spontánnak nevezhető kameramozgás nem "sajátítja ki" az egész filmet, ugyanis mihelyt a néző bekerült a film világába, a kamera időnként egyenletesen mozog, vagy pedig egyszerűen statikus, de amikor a jelenet érzelmi töltete megkívánja visszatér "spontaneitása". Ez a bizonyos "spontaneitás" vagy inkább "ösztönösség" jellemzi a hucul paraszti viselkedést is. Ha ezt figyelembe vesszük, elmondhatjuk, hogy a kameravezetés nem is annyira dokumentarista, hanem sokkal inkább játékfilmes, csupán teljes összhangban van a hucul paraszti mozgáskultúrával és viselkedéssel.

Nemcsak a hucul, hanem sok más hagyományos kultúra egyik alapvető mozgástípusa a forgás. Sok pártánc forgáson alapszik. Miközben egy pár forog, közös mozgásuk elkülöníti őket a világtól, és ily módon egy saját világot hoznak létre, melynek a forgás milyenségének függvényében saját törvényei vannak. Érdekes megfigyelni, hogy különböző vidékek tánc kultúrájában hogyan fejeződik ki a férfi-nő viszony. Azokon a vidékeken ahol a férfi társadalmi helyzete sokkal erősebb a nőénél, a forgás tengelye a férfi, a nő pedig körülötte forog (gyakorlatilag körbejárja őt). Más vidékeken, ahol a nő társadalmi helyzete megközelíti a férfit (csupán az erőviszonyok másak), a forgás tengelye közös, és az erőviszonyok csupán a szabad szemmel nem látható vezetés, illetve egyensúlytartásban nyilvánulnak meg (a férfi vezet és a nő tartja az egyensúlyt). A körtáncok egy bizonyos tengely körül történnek, de még a lánc táncok is egy bizonyos láthatatlan tengelyhez viszonyulnak. Mindenesetre a forgás esetében egy olyan alapvető kozmikus mozgással van dolgunk, mely a világ természetéből fakad. Vagy lehet, hogy ebből a mozgásból ered a világ?

Az "Elfelejtett ősök árnyai"-ban, amikor Iván és Maricska már felnőttek és virágzik köztük a szerelem (miután kijönnek a templomból), a fahrtkocsin utazó, de kézben tartott kamera, hosszú gyújtótávolságú optikával (mely a kis mélységélesség és a térsűrítés által egy intim, szubjektív és költői teret hoz létre), mintha a kettejük által alkotott égitest holdjaként járná körbe őket. Ugyanez a kameramozgás ismétlődik (az előbbieken említett jelenethez képest szélesebb látószöggel) amikor Iván a legelőre indulva búcsúzik Maricskától. A kamera körbejárja őket, de ők is forognak a saját világuk tengelye körül. Iván elmegy és Maricska egyedül marad, de a kamera tovább forog Maricska körül. A kamera még szélesebb látószögű optikával forog az alma után fára mászó Iván körül. A film végén pedig, az Iván temetésére összegyűlt emberek között a kamera a saját tengelye körül forog.

A forgás nemcsak a kamera időnkénti mozgásában, hanem a képen belüli mozgásban is megjelenik. Az Iván halálát bemutató jelenet elején a látomásként megjelenő Maricska forogva távolodik Ivántól, majd pedig amikor megérinti Iván kezét és a szerelmesek egyesülnek a halálban, a képen piros ágak örvénylenek.

Az Iván és Palagna hétköznapi életének jelenete a kaszát lekövető ingaszerű ritmikus kameramozgással kezdődik, mely az idő múlására utal. Korábban, rögtön az Iván és a Palagna esküvője után, Iván eltépi Palagna gyöngysorát, és a gyöngyök egy bizonyos életszakasz befejezésére utalva, szétszóródnak a padlón. Ugyanezek az alapvető mozgások; a forgás (örvénylés), ingamozgás, szétesés (szétszóródás), gyakran ismétlődnek Paradzsanov későbbi filmjeiben is. „A gránátalma színei”-ben az idős szerzetes áthelyezvén súlyát egyik lábáról a másikra, ingaszerű mozgást végez; a kis Arutin egy láncon lógva ingaként mozog; a fonalon lógó angyalkák forognak; később pedig, az immár idős, szerzetessé lett Arutin asszonyokkal való találkozása kapcsán, amikor Arutin jobbra-balra fordul, az ingamozgás és a forgás összekapcsolásáról van szó. A fiatal szerelmes költő a szimbolikus gesztusok nyelvén társalog szerelmével és fehér szirmokat szór szét a hangszer gömbfelületére hintve őket. Ezeknek az alapmozgásoknak szimbolikus jelentésük van, ami egyértelmű „A Gránátalma színei” – ben előforduló absztrahálás esetében (amikor a cselekedet vagy tárgy kiemelődik természetes környezetéből), és rejtettebb Az „Elfelejtett ősök árnyai”-ban, ahol ezek az önmagukban szimbolikusnak nevezhető mozgások a cselekmény szerves részeként jelentkeznek.

b) A MONTÁZS: A kamera virtuóz mozgatása után a montázs a következő terület, melyen Paradzsanov szívesen alkalmaz, az ő idejében igencsak újszerű filmes megoldásokat. Az „Elfelejtett ősök árnyai”-ban már a film elején, amikor Iván kimegy a képből, majd a kamera ugyanabban a beállításban utána indul, és utoléri, a kép kompozíciója átlós, mert a kamera kimozdul vízszintből. Vágás következik hasonló plánra, annyi különbséggel, hogy a kamera már visszakerült vízszintbe, és a vágóponton Iván „átugrik” a kép jobboldaláról a baloldalára. Ez a vágás, mely klasszikus értelemben az általánosan elfogadott vágási szabályok áthágását jelentette, időmúlást, és az érzelmi töltet változását érzékelteti.

Az egyik legsikerültebb, nem konvencionális vágási megoldás abban a jelenetben született, melyben Iván elindul a legelőre. Maricska egyedül marad, és a kamera mozgásával ellentétes irányba forog, oly módon, hogy ebből kifolyólag a néző elveszti a térben való tájékozódás lehetőségét. Mindez már önmagában véve is mélyen összhangban van a Maricska pillanatnyi lelkiállapotával, de a montázs segítségével Paradzsanov tovább fokozza a nézőben keletkezett érzést. Amikor Maricska hátat fordít a kamerának, rávág a félprofiljára. A mozdulat megismétlődik és a lány ismét hátat fordít a kamerának – mintha el akarná rejteni a néző elől az arcán megjelenő érzelmeket. Nem látjuk Maricska arcát, csak halljuk az Ivánt szólító kiáltását. A kamera röviden svenkel, kiengedvén a képről a lányt, a távolban pedig a távolodó Iván homályos foltja jelenik meg. Átélesítés történik Ivánra, de még mielőtt élessé válna a kép, elvágódik a beállítás, és Maricskát ismét a korábbi képkivágásban látjuk. A következő beállítás már egy távolabbi plánban mutatja Ivánt, amikor már messze jár. Ebben a jelenetben nem tudni, hogy Maricska kiáltása valós-e, vagy a lelke mélyén játszódik, és azt sem, hogy az a homályos folt Iván-e, vagy csak látomás. Mindenesetre a forgás vágások által történő ritmikus feldarabolása, nagyon találóan érzékelteti a magára maradt Maricska lelki állapotát. A montázs néha analízáló (elemző) jellegű, ami játékfilmes jellegzetesség, de

gyakran, főleg a történetek kontextusának bemutatása kapcsán szintetizáló (összegző), ami viszont inkább dokumentumfilmes sajátosság (de ugyanakkor a játékfilm számára sem idegen). Viszont eléggé gyakran támadhat olyan érzése a nézőnek, hogy egyetlen, hosszan felvett beállítást néz, melyből egyszerűen kivágták a szükségtelenebb részeket. Később, „A gránátalma színei”-ben, statikus kamera esetében is láthatunk hasonló megoldásokat, amikor a képen egyszerre hirtelen megjelenik valami, vagy pedig egyszerűen eltűnik. „Az elfelejtett ősök árnyai”-ban Paradzsanov felhasználja az addigi filmnyelv által kidolgozott vágási elveket, de ugyanakkor keresi a klasszikus vágási szabályok megszegéséből áradó kifejezőerőt is (hasonló plánok összeillesztése, mozdulatismétlés, stb).

Amennyiben a kameravezetés „spontaneitása” összhangban van a Hucul mozgáskultúrával, a montázs „tökéletlensége” is a filmbeli hagyományos világ nyersességét tükrözi. Tehát elmondható, hogy Az „Elfejtett ősök árnyai” egy olyan mű, mely a filmes kifejezőeszközök terén is figyelembe veszi a cselekmény közegéül szolgáló kulturális környezet másságát.

4. SZIMBÓLUM:

„A gránátalma színei”-nek kezdő képsorai tulajdonképpen csendéletek egymásutánja: fehér vásznon három érett gránátalma melyekből szivárog a lé, vérszínűre festvén a vásznat; nyitott könyv kézzel írott lapjai; fehér vászonra fektetett kindzsál (tőr), mely alatt elvörösödik a vászon; kőtábla felületén szőlőszemeket szétapósó lábfej; szárazon vergődő ezüstsínű hal; három hal szárazon – görcsösen megrándulnak, és nemsokára mozdulatlanra merevednek; tüskés gallyak teljes egészében kitöltik a képet; megjelenik egy fehér rózsza. A tárgyak ily absztrakt módon való ábrázolása (mely a természetes környezetükből való kiemelésükből fakad), nemcsak a szóban forgó tárgyakra, hanem a hozzájuk kapcsolódó fogalmakra is felhívja a figyelmet.

A három gránátalma az élet, lélek és szenvedés szimbóluma (amint ezt Paradzsanov elmagyarázta). A gránátalma, többek közt zamata miatt, a forró szerelem jelképe. Sok magva miatt pedig termékenység-szimbólum is. Kemény, ehetetlen héja mely ellenáll a kártevőkkel szemben és illatos belseje miatt az ideális keresztény jelképe. A könyv a tanultság, bölcsesség, a titkos és transzcendentális tudás, az igazság, stb. szimbóluma. A fehér rózsza a tiszta szerelmet és a nőiességet jelképezi, a tövises gallyak pedig a szenvedésekkel telített életutat, az eredendő bűn büntetését, nehézséget, nyersséget, aszkétizmust, vezeklést és az üdvözléshez vezető utat szimbolizálják. A természetes környezetüktől megfosztott, szárazra tett halak vergődése kiemeli a szenvedés fogalmát. A szőlőszemek szimbolikus jelentése a tudás fájáról származó végzetes gyümölcs jelentésével ellentétes, és összefüggésben áll a feltámadás fogalmával. A szőlőszemek szétpréselése viszont véröntést jelent, a kindzsál pedig a hatalom és az erőszak jelképeként előrejelzi a költő tragikus halálát.

A film eleje a főhős élete fontosabb pillanatainak költői megjelenítése, azé a tizennyolcadik századbeli asuché (énekes költőé) akit, mielőtt felvette volna a Saját Nova (Az Énekek Királya) nevet, Arutin Sajadiannak hívtak, gyermekként a szövés mesterségére taníttatták, és később, mesterségének gyakorlásával párhuzamosan hangszereken játszott, énekelt és verseket írt. Ezek után III. Herakliusz grúz uralkodó udvari énekesé lett, de egy idő után, valószínű, hogy az Anna hercegnő iránt érzett szerelme miatt (akinek a legtöbb versét

dedikálta), el kellett hagynia a királyi udvart és kolostorba kellett zárkóznia. 1795-ben halt meg a Tbiliszi-ben, a város perzsák által történő meghódítása során.

„A helyettesítés művészete, a szimbolizmus, egy másfajta tapasztalat valós formákban történő megfogalmazása. Ami általa megjelenítődik, az egy magasabb rendű valósággá válik.”⁸ Paradzsanov olyan tartalmak bemutatására törekedett melyek teljességét nem lehet racionális módon kifejezni. Ő egy magasabb rendű valóságot keresett. Ezért nemcsak a film eleje, hanem az egész film telítődött jelképekkel: fehér kakas, koponyacsont, gyűrű, páva, bárány, kenyér, felhő (ami azáltal, hogy papírból van felhívja a figyelmet jelképes jelentésére), és még sok más szimbólum, melyek még ha kevésbé is hívják fel magukra a figyelmet, bár többségüket nem lehet racionálisan értelmezni, mégis hatnak a néző tudatalattijára, lehet érezni a jelentésüket, vagyis intuitív módon értjük meg őket.

Az egyik legszebb szimbólumhasználat ebben a filmben az, amikor a spirális kagyló (kagyló: szüzesség és védettség; spirál: termékenység, erotika, végtelenség, életritmus, élet és halál titka) eltakar egy vízzel öntözött női mellet. A fürdés a megtisztulás, újjászületés jelképe, mely az élet legfontosabb pillanatait szentesíti, miközben a meztelenség az őszinteség, nyitottság, tisztaság és védtelenséget jelképezi. A közvetlen fényképezési mód (teljes megvilágítás, frontális kameraállás), a jelenet tér-idő kontextusból való kiemelése (a nőt nem látjuk teljes egészében, és nincs „elhelyezve a térben”) a jelenet szimbolikus értelmezésére készíti a nézőt.

Paradzsanov felhasználja az adott kultúra által kialakított szimbólumokat, de a kultúrákban elmélyülve új jelképeket is feltalál. Autentikus tárgyak és történetek után nyúl, hogy felfedje a bennük rejtőző jelképes jelentést – hiszen szimbólumokat nem lehet tudatosan alkotni. A szimbólum a tudatalatti szüleménye, melyet az intuíció közvetít a tudat felé. Az elázott könyvek szárítása, a borkészítés folyamata, a gyapjufestők munkája a régi életmódból merített jelenetek, de a filmben rituális cselekvésként jelennek meg, és jelképes jelentéssel bírnak.

Az „Elfelejtett ősök árnyai” történet-centrikusabb jellegéből következik, hogy ott a szimbólumok rejtettebb formában jelentkeznek. Szervesen beépülnek a történetbe, és ezáltal kevésbé hívják fel magukra a figyelmet - ami nem azt jelenti, hogy nincsenek jelen. Amikor elhangzik Iván terve, hogy pénzkeresés végett ki akar menni a legelőre dolgozni, Iván pont egy létrán áll és háztetőt javít. A létra a távoli vágyak és törekvések szimbóluma. A csillag, őrscillag, a sötétség erőivel szemben fellépő fény, ugyanakkor az elérhetetlen vágyak és törekvések jelképe is. Mikor Iván megpróbál elaludni a legelőn, füst száll a levegőben, ami az emlékek és vágyak szimbóluma, de a veszély, elmúlás, az élet rövidegének a jelképe is, és ezáltal előrejelzi Maricska halálát. Iván halálakor kialudt tűzhelyek füstje emelkedik az ég felé, miközben a füstoszlop a világ tengelye, mely összeköti a földet az éggel, a lelket az anyaggal. Amikor a Maricska halálát gyászoló Iván visszatér az társadalmi életbe, fára mászik. A fa az élet jelképe, világtengely, kozmikus élet, életerő (mivelhogy mind a négy alapelemből táplálkozik), de ugyanakkor az eredendő bűn szimbóluma is. Máskülönb abban a jelenetben Iván almát is szakít a fáról, miközben az alma többek közt a megfiatalodás, testi szerelem, beavatás és a bűn jelképe. Iván a Palagnával való találkozásakor fehér lovat patkol. A patkolás átvitt értelemben felkészülést jelent, a fehér ló pedig érzékiség, ártatlanság, erő és

⁸ Paweł Floreński, op. cit., str. 107.

az emberi lélek törekvései. Ezeket és a filmben megjelenő többi jelképet nem muszáj racionálisan értelmezni, de ott vannak a helyükön és nagyon találóan érzékeltetik a jelenetek tartalmát.

5. JELENTŐSÉG:

Filmjei által Paradzsanov neve a következő országok kultúráiba íródott be: Ukrajna („Az elfelejtett ősök árnyai”, 1964), Örményország („A gránátalma színei”, 1970), Grúzia („A Szurámi vár legendája”, 1984), valamint az Azerbajdzsán muzulmán kultúrájába („Asik Kerib”, 1988).

Paradzsanov filmjeinek főmotívumai: a beteljesületlen szerelem; a szenvedéssé váló élet; a hűség; a halál – a szerző tragikus életérzését tükrözik. Ennek az életérzésnek a gyökerei valószínű hogy a Gyászénekek Könyvéig nyúlnak vissza, ami az ó-örmény irodalom és egyben a keleti kereszténység egyik remekműve, és a XIX. századig kötelező olvasmány volt a világban szétszórt örmény iskolákban, és szinte minden örmény házban szent és mágikus könyvként őrizték. Ez a könyv az emberi sorsot érintő alapvető kérdések verseskönyve, mely összefoglalja a lét tragikus voltát, mi szerint a jóra törekvő ember rosszra és szenvedésre ítéltetett, melytől egyedül az isteni gondviselés csodája képes őt megmenteni.

A szóban forgó filmek esztétikai mondanivalója igen jelentős, ugyanis nem csupán bizonyos hagyományok megörökítéséről, hanem az életképes folytatásukról szól. Az, ami a képre kerül, nemcsak lefényképezett valóság, hanem egyfajta vizuális gondolat, ami annak a bizonyos dolognak a lefényképezéséről szóló döntést meghozta. Paradzsanov autentikus tárgyak sokaságát sorakoztatja kamera elé, bizonyos kultúrák tárgyi termékeit, de felhasználja a kultúrák szellemi termékeit is: jelképeket, autentikus zenét, hagyományos elbeszélési formákat (ballada, mese, vers, legenda). A filmkép le tudja képezni a valóságot, és képes bemutatni a valóság utánzatát, de ugyanakkor jelentéssel (és jelentőséggel) is bír. Amikor Paradzsanov saját képi világát létrehozva a hagyományos ikonfestészet elveire alapoz, ezt nem csak azért teszi, mert egy adott kultúra által megteremtett ábrázolási módnak van a legnagyobb esélye arra, hogy harmonikusan mutassa be az adott kultúra termékeit, hanem azért is, mert be akarja mutatni a képernyőn megjelenő dolgokban rejlő immanens szépséget – és ez tulajdonképpen azonos az ikonfestészet célkitűzésével, mely céljának megvalósítására sajátos módot dolgozott ki. „A tárgya a maga a természet, az Isten által alkotott világ, a maga kimondhatatlan gyönyörűségében.”⁹ „Az ikon létjogosultsága és értéke nem a tárgy szépségéből, hanem annak szépségnek a közvetítéséből fakad, amit az ikon megjelenít. Az ikon a szépség képe, vagyis az Istenhez való hasonulás.”¹⁰

Paradzsanov törekvései arra irányultak, hogy bemutassa mindazt a szépet, amit a népek és régiók kultúrája létrehozott, még mielőtt elhatalmasodott volna rajtuk a kulturális uniformizáció folyamata. Mindezt egy olyan időszakban tette, amikor kultúrpolitika által szisztematikusan rombolták a Szovjetunió népeinek regionális kulturális hagyományát. Paradzsanov megmaradásért folytatott személyes harca felélesztette azoknak a kultúráknak a hagyományait, melyekből inspirálódott. Élet csak akkor van, ha van fejlődés is, és egy

⁹ Jerzy Nowosielski w: Paweł Floreński, op. cit., str. 162.

¹⁰ Leonid Uspienski, op. cit., str. 149.

hagyományos kultúra csak addig életképes ameddig képes új értékeket létrehozni és befogadni. Ilyen érték lehet például a film.

BIBLIOGRÁFIA:

Benayoun, Robert. „Nowy romantyzm” *Film radziecki*, nr 1, październik 1996, 6. old.

Bu³gakov, Sergiusz. *Prawos³awie: zarys nauki Koæcio³a prawos³awnego*. Prze³. ks. Henryk Paprocki, Orthdruk s.c., Bia³ystok 1992.

Floreñski, Pawe³. *Ikonostas i inne szkice*. Instytut wydawniczy PAX, Warszawa 1984.

Gazda, Janusz. „Cienie zapomnianych przodków” *Sztuka na wysokoæci oczu: film i antropologia*. Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, str. 241.

– – – „Artysta, który wymyœla jedynie prawdê” *Konteksty*, nr 3/4 1992, str. 87.

– – – „Poezja codziennoœci” *Film, krytyka, dyskusje*, Biuletyn PFDKF, nr 10, paŹdziernik 1966, str. 1.

Godet, Sylvain. „Ostatni szczêeliwy filmowiec” *Film, krytyka, dyskusje*, Biuletyn PFDKF, nr 10, paŹdziernik 1966, str. 12.

Grzegorz z Nareku. *Ksiêga æpiewów za³obliwych*. Pañstwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

Kopaliñski, W³adys³aw. *S³ownik symboli*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

Uspienski, Leonid. *Teologia ikony*. W drodze, Poznañ, 1993.

WiedŸmy, czarty i æwiêci Huculszczyny: mity i legendy. Opr. Ola Hnatiuk. „Tyrsa” Sp. z o.o., Warszawa 1997.

Wójcik, Jerzy. *Czêææ i ca³oææ*. PWSFTViT, łódŸ.

FILMOGRÁFIA:

„Az elfelejtett ôsök árnyai” (ZSRR 1964).

Forgatókönyv: Iwan Szendej és Szergej Paradzsanov, Mihai Kociubynszki regénye alapján

Rendezte: Szergej Paradzsanov.

Fényképezte: Jurij Ilienکو.

Szereposztás: Iván Mikolajcsuk (Iván), Larisza Kodocsnikova (Mariczka), Tatiana Biestajewa (Palagna) és mások.

„A gránátalma színe” (Sajat Nova) (ZSRR 1970).

A forgatókönyvet írta és a filmet rendezte: Szergej Paradzsanov

Fényképezte: Suren Sachbazjan.

Szereposztás: Sofiko Csiaurelli (a fiatal költő, a költő szeretője, fehér ruhás apáca, a Feltámadás Angyala, a pantomimes nő), M. Alekian (a költő gyerekkorában), W. Galstian (a költő a kolostorban), G. Gegeczkori (az idős költő) és mások.