DOI: 10.14746/sh.2017.28.3.011

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XXVIII (2017/3)
s. 173-188

Elżbieta Mikiciuk
Uniwersytet Gdański

Sztuka sakralna Armenii w *Barwach granatu* Sarkisa Paradżaniana[1]

Film *Barwy granatu* Sarkisa Paradżaniana, zrealizowany w 1968 r. w państwie sowieckim, pierwotnie nosił tytuł *Sajat Nowa*[2], ale został ocenzurowany i w 1973 r. ukazał się nie tylko pod zmienionym tytułem, ale także w wersji krótszej o 20 minut i przemontowanej przez Sergiusza Jutkiewicza, reżysera *Lenina w Polsce* (1966), cieszącego się w Związku Radzieckim politycznym autorytetem. Sajat Nowa to pseudonim artystyczny Harutiuna Sajatiana[3], jednego z największych poetów ormiańskich XVIII w. Ten wybitny aszuch, czyli trubadur, tworzący w językach ormiańskim, gruzińskim i azerbejdżańskim, był mistrzem liryki miłosnej, autorem licznych pieśni o tematyce narodowowyzwoleńczej. Urodził się w 1712 r., prawdopodobnie w Sanahinie w Armenii, dorastał zaś w Tbilisi, w biednej rodzinie ormiańskiej. Służył jako nadworny poeta króla Gruzji Wschodniej Herakliusza II. Był żonaty z Marmar, z którą miał czwórkę dzieci: dwie córki (Sarę i Mariam) oraz dwóch synów (Ogana i Melikseta). Po śmierci żony został mnichem

[1] W tekście konsekwentnie używam ormiańskiej formy imienia i nazwiska reżysera (nie zaś rosyjskiej: Siergiej Paradżanow).

[2] Niekiedy tytuł *Цвет граната* tłumaczy się także (błędnie) jako *Kwiat granatu*. Rosyjskie цвет to wprawdzie także *kwiat* (a nie tylko *kolor*), ale polskiemu *kwiat granatu* odpowiada rosyjskie *цветок граната*. Może najlepiej byłoby przetłumaczyć rosyjski tytuł jako *Barwa granatu* (ewentualnie: *Kolor granatu*), gdyż właśnie owa barwa owocu (także barwa jego soku i kwiatu): czerwona, przywodząca na myśl krew, niesie w sobie znaczenie symboliczne, kieruje uwagę widza na miłość ziemską, a zarazem na krew męczeńską: znak miłosnej ofiary-daru. Premiera filmu *Sajat Nowa* odbyła się 29 sierpnia 1968 r. w Erywaniu. Oryginalny negatyw filmu zaginął, jednak zachowały się ścinki odrzuconych scen, które asystent reżysera Lewon Grigorian prezentuje w dokumencie *Wspomnienia o Sajat Nowie*.

[3] Pseudonim ten tłumaczono jako: „zakochany w pieśni i muzyce", „znakomity myśliwy", „nowy nauczyciel", „władyka muzyki", „król pieśni", lub po prostu „wnuk Sajata".

(przyjął imię Stefanos [Stefan]; niektóre źródła podają, że Dawid), a później także przyjął godność biskupa. Badacze życia i twórczości poety-mnicha uważają, że ostatnie 25 lat życia spędził on w klasztorze Hachpat na północy Armenii, ale nie można mieć co do tego pewności[4]. Wiadomo natomiast, że Sajat Nowa poniósł śmierć męczeńską z rąk Persów, odmówiwszy uprzednio wyrzeczenia się wiary chrześcijańskiej słowami: „Ze świątyni, nie! Nie wyjdę, nie wyrzeknę się Chrystusa!"[5]. Zabity został na progu ormiańskiego kościoła Surb Gevorg (Świętego Geworga) w Tbilisi, najstarszej ormiańskiej świątyni miasta, w której przebywał wraz z wiernymi.

Sarkis Paradżanian, Ormianin, urodzony w 1924 r. w gruzińskim Tbilisi, składając hołd wybitnemu bardowi, nie stworzył tradycyjnego filmu biograficznego[6]. Odwołując się do pamięci o poecie, postanowił zawrzeć w metaforycznym, niezwykle wysmakowanym plastycznie obrazie filmowym duchową drogę artysty, ale także chciał dotrzeć do źródeł duszy narodu ormiańskiego, opowiedzieć o tej duszy poprzez kulturę i sztukę Armenii, wyrosłą z wiary chrześcijańskiej, którą Ormianie traktowali jako najistotniejszy rys ich tożsamości narodowej, pozwalający im przetrwać czas najazdów, długoletniej niewoli, tułaczki i prześladowań religijnych ze strony innowierców (m.in. Persów, Turków seldżuckich, Arabów czy Osmanów). Chrześcijaństwo dotarło do Armenii już w drugiej połowie I w.[7], zaś w roku 301 za sprawą Grzegorza Oświeciciela król Tirydates III przyjmuje chrzest i czyni chrześcijaństwo[8]

[4] Por. П.О. Акопян, *К вопросу о пребывании Саят-Новы в Ахпатском монастыре*, „Историко-Филологический Журнал" 1969, № 4); Z.T. Szmurło, *Słowika Zakaukazia pieśni miłością pijane. Sajat Nowa 1712–1795*, http://www.tygiel.eu/teksty/zbigniew-t-szmurlo-slowika-zakaukazia-piesni-miloscia-pijane-sajat-nowa-1712-1795 [dostęp 12 XII 2016]; Z.T. Szmurło, *Osiemnastowieczny ormiański bard Zakaukazia*, „Studia Gdańskie. Wizje i rzeczywistość" R. 2014, t. 11, s. 225-243**;** E. Słuszkiewicz, *Sajat-Nowa, znakomity poeta ludowy ormiański*, „Problemy" 1963, nr 12 (XIX), s. 738-741; E. Słuszkiewicz, *Literatura ormiańska*, Koło Zainteresowań Kulturą Ormian, Warszawa 1991; C.J.F. Dowsett, *Sayat-Nova: An 18th-century troubadour: A Biographical and Literary Study*, Lovanii: In aedibus Peeters, Leuven 1997; W. Górecki, *Poeta*, [w:] *idem*, Toast za przodków, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 353-357.

[5] Z.T. Szmurło, *op. cit*.

[6] Paradżanian pomija chociażby fakt, iż Sajat Nowa był żonaty, eksponuje natomiast wątek rzekomej miłości nadwornego poety do księżniczki Anny Batoniszwili, siostry gruzińskiego władcy Herakliusza II (1720–1798).

[7] Początkowo chrześcijanie byli w Armenii prześladowani, ale gdy chrześcijaństwo zyskało tam status religii państwowej, wyparło tradycyjne wierzenia ormiańskie, powiązane z religią irańską, co nie zawsze miało charakter pokojowy (zob. K. Stopka, *Armenia Christiana. Unionistyczna polityka Konstantynopola i Rzymu a tożsamość chrześcijaństwa ormiańskiego (IV–XV w.)*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2002, s. 35-36).

[8] Ormiański Kościół Apostolski należy do grupy Kościołów wschodnich (z liturgią podobną do greckiego rytu), przedchalcedońskich, monofizyckich. Monofizytyzm to doktryna teologiczna, według której Chrystus ma naturę ludzką i boską, jednak nie istnieje w dwóch na-

religią oficjalną. Paradżanian wprowadza widza w przestrzeń sakralnej architektury Armenii, jej kultury i sztuki, by pokazać to duchowe dziedzictwo Ormian. Chrześcijańskie oblicze Armenii odsłania się w filmie również poprzez bogaty świat symboli (owoc granatu[9], chleb, ryby, winne grono[10]) i obrzędów religijnych (chrzest, sakrament małżeństwa, obrzęd pochówku czy też rytuał ofiarny, zwany *matach*[11]), a także ormiańskiej muzyki[12]. W jednej z pierwszych scen filmu widzimy, jak z ciemności nocy błyski piorunów wy-

turach (a taką formułę przyjął Sobór Chalcedoński). Według monofizytów natura boska Chrystusa wchłonęła Jego naturę ludzką. Warto zwrócić uwagę, że w roku 451, gdy w Chalcedonie odbywał się IV Sobór Powszechny, Ormianie toczyli wojnę z Persami w obronie chrześcijaństwa (Persowie chcieli im narzucić zoroastryzm), i nie mogli być obecni na obradach. Syryjscy monofizyci przedstawili im „fałszywe tłumaczenia chalcedońskich dekretów", z których wynikać miało, że sobór przyjął rzekomo herezję nestorianizmu, głoszącego, że Chrystus miał dwie natury, ale całkowicie od siebie oddzielone (G. Górny, *Armenia. Między rajem a piekłem*, Wydawnictwo AA, Kraków 2015, s. 30). 13 grudnia 1996 r. Jan Paweł II i patriarcha eczmiadzyński Karekin (Garegin) I Sarkisian podpisali w Rzymie wspólną deklarację chrystologiczną (rok później ta sama deklaracja została podpisana przez cylicyjskiego katolikosa Aramema). Deklaracja ta powtarzała sformułowania dogmatyczne soboru chalcedońskiego. Chociaż nie wszyscy duchowni zaakceptowali to porozumienie, trzeba pamiętać, że Apostolski Kościół Ormiański, jak i pozostałe orientalne Kościoły ortodoksyjne, „jasno definiuje swoją pozycję jako potępiającą monofizytyzm w wersji nauczanej przez Eutychesa", który uważał, że „z chwilą zjednoczenia pozostała w Jezusie tylko jedna natura — boska" (G. Hawryłeczko OSB, *Święty, Apostolski, Katolicki… Ormiański*, http://ps-po.pl/2014/03/24/swiety-apostolski-katolicki-ormianski/ [dostęp 12 XII 2016].

[9] Granat to znak pełni życia, błogosławieństwa i płodności, ale także krwi, ofiary i (męczeńskiej) śmierci.

[10] Statyczne obrazy, które rozpoczynają film, konotują religijne znaczenia. Ryby są symbolem chrześcijan, a zarazem stanowią skondensowaną formułę *Credo*. Grecka nazwa *ichthys* — *ryba* składa się z pięciu liter i jest skrótem formuły „Iesous Christos Theou Yios Soter", co znaczy: „Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel". Chleb (ormiański *lawasz*) i wino to symbole eucharystyczne, symbole nowej paschy.

[11] Obrzęd zwany *matach* nierzadko traktowany jest jako krwawa ofiara. Sami wierni Ormiańskiego Kościoła Apostolskiego nie godzą się jednak, by sprowadzać ów obrzęd do składania ofiary ze zwierząt, ale akcentują w nim akt dobroczynności wobec ubogich oraz wyraz miłosierdzia i zwracają uwagę, że ofiarowany może być także chleb czy chociażby odzież. Termin *matach* tłumaczy się jako „przyniesienie soli". *Ach* to 'sól', *mat* — zniekształcona forma ormiańskiego słowa *matucanel* — *przynoszenie*. Podczas dokonywania obrzędu to właśnie sól (nie zaś zwierzę ofiarne) jest święcona w świątyni jako symbol czystości i oświecenia. Zwierzęta są karmione solą, a więc symbolicznie oczyszczane, a następnie zabijane na dziedzińcach świątyń, zaś ich mięso jest przyrządzane i rozdawane ubogim (zob. Е. Петросян, *Армянская Апостольская церковь*, http://www.armenianhouse.org/petrosyane/church-ru/part3.html#28 [dostęp 12 XI 2016]).

[12] Autorem muzyki do filmu był Tigran Mansurian, współczesny wybitny kompozytor ormiański, sięgający w swej twórczości do muzyki tradycyjnej i dawnej muzyki sakralnej Armenii.

dobywają detale architektoniczne świątyni, rozświetlają na chwilę chaczkary i księgi, zalewane strugami deszczu. Zza kadru słyszymy słowa Biblii, wypowiedziane w języku ormiańskim, mówiące o Boskim akcie kreacji świata: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię" (Rdz 1,1)[13]. W filmie Paradżaniana niebo i ziemia „łączą się" w tych rozjaśnionych, „iluminowanych" przez błyskawicę materialnych świadectwach życia duchowego chrześcijańskiej Armenii. Świątynie (monastery), chaczkary i księgi religijne to jak gdyby „znaki szczególne", wyróżniki kultury Ormian, stanowiące przedmiot ich dumy i element jednoczący naród. Mały chłopiec, Harutiun (w tej roli wystąpił Melkon Aleksanyan) przyszły poeta, którego imię oznacza w języku ormiańskim zmartwychwstanie, przeżywa swoje wtajemniczenie w rzeczywistość sakralną, chłonąc surowe piękno kamiennych budowli i misternie zdobionych kamiennych płyt, a także otwierając się na słowo i obraz, które zawarte zostały w bogato iluminowanych manuskryptach.

Architektura sakralna: kamienne świątynie[14] i monastery (m.in. klasztor Sanahin[15] czy Hachpat[16], a także klasztor w Achtali i w Kobair) to w obrazie filmowym nie tyle element krajobrazu czy nawet tło wydarzeń, ile *locus sacer*, przestrzeń święta, symboliczna, w którą wpisane zostają najważniejsze wydarzenia w życiu poety-pieśniarza i mnicha. Dziecko wchodzi po drabinie, symbolizującej wzrost duchowy, na dach świątyni, swoisty szczyt góry, miejsce biblijnych teofanii i spotkania człowieka z Bogiem. Dojrzały mężczyzna[17], stając przed świątynią, porzuca życie świeckie. Na tle budowli sakralnej zdejmuje czerwoną suknię — znak przynależności do „świata", i przyjmuje

[13] W tekście cytuję Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, *Biblia Tysiąclecia*, red. K. Dynarski SAC, red. nauk. A. Jankowski OSB i in., Wydawnictwo Pallottinum, Poznań — Warszawa 1980.

[14] Kamień, z którego budowano świątynie, to tuf, skamieniały popiół wulkaniczny. Kościoły klasztorne w Hachpacie i Sanahinie, które oglądamy w filmie, to świątynie powstałe na planie centralnym krzyża greckiego, z absydami, zwieńczone kopułą. Na temat architektury ormiańskiej zob. P. Trzeciak, *Sztuka dawnej Armenii*, [w:] Sztuka świata, t. 3, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1993, s. 187-211; D. Próchniak, *Eczmiadzyn w IV i V w. Z problematyki genezy chrześcijańskiej architektury Armenii*, „Rocznik Humanistyczny" 1978, t. XXVI; D. Próchniak, *Eczmiadzyn w IV i V w. Z problematyki genezy chrześcijańskiej architektury Armenii*, „Rocznik Humanistyczny" 1978, t. XXVI, *Historia sztuki*, z. 4, *s. 19-36*; D.M. Lang, *Architektura i sztuka chrześcijańskiej Armenii*, [w:] *idem*, Armenia kolebką cywilizacji, przeł. T. Szafar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 203-273.

[15] Do tego klasztoru, a właściwie do przyklasztornej szkoły w Sanahinie, posłał małego Harutiuna jego ojciec. Monaster Sanahin znajduje się na północy Armenii i zbudowany został w X w.

[16] Hachpat (Achpat) to kompleks klasztorny z X–XIII w., położony w północnej Armenii.

[17] Aktorkę Sofiko Chiaureli, która grała młodego poetę, zastępuje tu Vilen Galstyan, wcielający się w postać mnicha.

czarny habit, a więc symbolicznie „umiera dla świata”[18], czyniąc kościół niejako świadkiem przemiany. Znamienny jest sposób ukazania świątyni: jasno oświetlona, jak gdyby wyłania się z ciemności, a raczej nie poddaje się jej, zgodnie z biblijnymi słowami: „a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J 1,5). Kontrast ciemności i światła buduje opozycję pomiędzy symboliczną sferą upadku, grzechu i śmierci a sferą boskiej światłości, życia i zwycięstwa nad złem. Śmierć starca (gra go Giorgi Gegechkori) następuje we wnętrzu świątyni, w „domu Ojca” (por. J 2,13-22). Męczeństwo aszucha-mnicha pozbawione jest jednak (historycznego) realizmu. Ujęte zostaje w sposób symboliczny, metaforyczny. Najpierw zapowiedź śmierci widzimy w scenie wylewania czerwonego wina na pierś klęczącego mężczyzny, którego biała koszula barwi się na czerwono, „zakrwawia się”. W późniejszej scenie na męczeństwo wskażą ofiarne białe koguty, które symbolizują Mękę Pańską i zmartwychwstanie[19]. Krwawiące, bo pozbawione głów, będą, wciąż jeszcze żywe, miotały się wokół ciała mnicha, leżącego na świątynnej posadzce. Ciało to, spoczywające pośród płonących świec, stanowiących symbol światła Chrystusowego, przyjmuje kształt krzyża — znak miłości Jezusa i Jego zbawczej ofiary. Podobnie jak ciało mnicha, w znak krzyża ułożona zostaje także jego czarna szata. Przybiera ona formę greckiej litery Tτ (tau), której chrześcijanie w II w. nadali wymowę symboliczną, wiążąc ją z narzędziem męki Jezusa. Motyw krzyża powraca w filmie wielokrotnie. Zawierają go przede wszystkim chaczkary[20] (orm. *khaczi* — krzyż; *chaczkar* to dosł. „kamień krzyżowy” lub „kamienny krzyż”), a więc misternie zdobione prostokątne płyty kamienne, będące istotnym elementem przestrzeni sakralnej Armenii, umieszczane na murach świątyń, na grobach oraz na rozstajach dróg. Krzyż, wykuty na owych tablicach nagrobnych i wotywnych, opleciony jest niezwykle finezyjnymi roślinnymi ornamentami. Drzewo krzyża ukazane bowiem zostaje jako „drzewo życia”, symbolizujące Chrystusowe zmartwych-

[18] Wcześniej „marność świata”, ukazana jest w filmie za pomocą pantomimy, akcentującej puste namiętności i próżność życia dworskiego, a także w scenie w mauzoleum, podkreślającej wanitatywny aspekt życia.

[19] D. Forstner OSB, *Kogut*, [w:] *eadem*, Świat symboliki chrześcijańskiej, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, IW Pax, Warszawa 1990, s. 236; J.C. Cooper, *Kogut*, [w:] *idem*, Zwierzęta symboliczne i mityczne, przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998, s. 104.

[20] W filmie uwieczniony został m.in. chaczkar ustawiony przy narteksie świątyni w Sanahin (X w.), a także chaczkar znajdujący się na ścianie kościoła klasztornego Goszawank (Nor-Getik) (koniec XIII w.), którego głównym elementem jest krzyż — „drzewo życia”, opleciony winnymi gronami, a także tarcza słoneczna (pogański symbol solarny, który chrześcijaństwo przejęło, odnosząc go do Chrystusa). Chaczkary wykonywane są w Armenii począwszy od IV w.

wstanie. „Krzyż kwitnący" nie jest więc znakiem klęski, poniżenia i śmierci, ale znakiem chwały, życiodajnej miłości Zbawiciela.

Sceny ewangeliczne, a wśród nich także ta, ukazująca postać Jezusa zmartwychwstałego, zawarte zostały w iluminowanych manuskryptach[21], uważanych za ważną część dziedzictwa kulturalnego narodu ormiańskiego. W jednej z pierwszych scen filmu widzimy, jak Harutiun, siedzący na dachu monasteru, gdzie suszą się księgi zmoczone przez deszcz, ogląda niezwykle piękne w swej prostocie miniatury, zdobiące rękopiśmienne ewangeliarze.

Przypomnijmy, że odkąd w roku 406 św. Mesrop Masztoc stworzył alfabet ormiański, mnisi mogli zacząć przepisywać święte księgi w swym ojczystym języku. Dokonali pierwszego w świecie chrześcijańskim przekładu Biblii na język narodowy. Była to zarazem pierwsza księga przetłumaczona i zapisana ormiańskim alfabetem. Pierwsze zdanie, utrwalone w piśmie ormiańskim, pochodzi ze starotestamentowej Księgi Przysłów i brzmi: „by mądrość osiągnąć i karność, pojąć słowa rozumne" (Prz 1,2)[22]. Iluminacje ormiańskich rękopisów zgodne są z kanonem malarstwa ikonowego, powstałego w kręgu kultury bizantyjskiej. Ta wierność wobec bizantyjskich wzorców dotyczy przede wszystkim przedstawień figuralnych. Ornamenty zaś, a także motywy fantastyczne, naśladują niekiedy wzory z Syrii i Persji[23], ale też czerpią z tradycji narodowej[24]. W *Barwach granatu* kamera zatrzymuje się na poszczególnych miniaturach[25], ukazujących sceny figuralne, odnoszące się do wydarzeń ewangelicznych. Za sprawą kamery, która „przyjmuje"

[21] Największy księgozbiór zgromadzono przez stulecia w Katolikacie Autokefalicznego Kościoła Apostolskiego Armenii w Eczmiadzynie. Wiele rękopisów znajduje się również w klasztorze mechitarystów na wyspie św. Łazarza w Wenecji i w klasztorze św. Akopa (Jakuba) w Jerozolimie. Za najwybitniejszego twórcę miniatury ormiańskiej krytycy sztuki uważają Torosa Roslina (ur. 1210–1216, zm. 1270–1288). „Pierwszy datowany zespół miniatur zawiera *Ewangeliarz* łazarewski z 887 r., ale malarstwo ksiąg zaczęło się wcześniej i cztery miniatury dołączone na końcu *Ewangeliarza z Eczmiadzynu* pochodzą zapewne z VI–VII w." (P. Trzeciak, *op. cit*., s. 200).

[22] Zob. G. Hagopian, *Armenian Proverbs and Biblical Scripture*, „Journal of the Society of Armenian Studies" 2008, vol. 17, s. 54.

[23] W 1472 r. Wielka Armenia stała się częścią Persji; zachodnią część kraju sto lat później podbił turecki sułtan Selim II. Wschodnia część kraju pozostała pod władzą Persji do czasów wojen rosyjsko-perskich (1813 i 1829 r.) oraz wojny rosyjsko-tureckiej (1878 r.), kiedy to Armenia weszła w skład Rosji.

[24] Zob. J. Rydzkowska-Kozak, *Ormiańskie malarstwo miniaturowe w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa — Toruń 2014, s. 32.

[25] Chociaż bohater zdaje się przewracać strony jednej księgi, oglądamy miniatury pochodzące z różnych ewangeliarzy. Większość manuskryptów (ponad 11 tys.) przechowywanych jest w Matenadaranie w Erywaniu.

perspektywę Harutiuna, oglądamy najpierw *Chrzest Chrystusa*[26]. Na oglądanej miniaturze Jan Chrzciciel trzyma rękę wyciągniętą nad głową Chrystusa, wykonując czynności chrzcielne, zaś dwaj aniołowie, ustawieni za Janem, adorują Syna Bożego, w geście uniżenia i szacunku zasłaniając swoje dłonie skrajem szaty. Chrzest to wydarzenie trynitarne, bowiem ze sfery niebiańskiej wysuwa się prawica Boga Ojca, wskazująca na Syna, a nad głową Jezusa pojawia się gołębica, będąca symbolem Ducha Świętego. Kolejną miniaturą, której przygląda się chłopiec, jest *Pusty grób*[27]. Na miniaturze tej, nazywanej również *Mirofory* (*Niewiasty niosące wonności* lub *Niewiasty u grobu*), widzimy pusty grób — symbol zmartwychwstania Chrystusa. Na brzegach grobu czy raczej sarkofagu siedzą dwaj aniołowie. Poniżej znajduje się kilkoro śpiących strażników. Po prawej stronie ukazane są dwie kobiety (jedną z nich jest z pewnością Maria Magdalena), zwracające się w stronę Zmartwychwstałego, który prawą ręką wskazuje na grób. Jezus, objawiający się niewiastom, góruje nad nimi (zgodnie z perspektywą hierarchiczną jest niemal dwukrotnie wyższy od pozostałych postaci). *Chrzest* to kolejna (odmienna od poprzedniego przedstawienia *Chrztu*) miniatura, którą kontempluje uczeń przyklasztornej szkoły. Następnie kamera zatrzymuje się przez chwilę na miniaturze *Bożego Narodzenia*[28], na której widzimy Maryję, spoczywającą na czerwonym posłaniu (symbolu ziemi i zarazem godności królewskiej). Obok niej w żłóbku-sarkofagu leży Dzieciątko, owinięte w pieluchy, przypominające całuny pogrzebowe. Takie ujęcie narodzin antycypuje śmierć i zmartwychwstanie Pańskie. Przy żłóbku stoją wół i osioł, które wskazują na człowieczeństwo Chrystusa, ale także, zgodnie z ujęciem patrystycznym, są zwierzętami symbolicznymi: wół, zwierzę czyste, jest symbolem Żydów, zaś osioł, zwierzę nieczyste, symbolizuje pogan. Do żłóbka zbliżają się trzej Mędrcy ze Wschodu, niosący Dzieciątku dary. Na drugim planie widzimy stado zwierząt (baranów czy raczej kozłów z dorodnymi rogami). W lewym rogu dostrzegamy gwiazdę betlejemską, przypominającą rozetę. Scenę zamyka prostokątna rama; przy jej zewnętrznych górnych rogach umieszczono po jednym pasterzu, grającym na duduku, tradycyjnym ormiańskim instrumencie. *Wjazd Jezusa do Jerozolimy*[29] to kolejna miniatura, na którą patrzy chłopiec. Jej centralną postacią jest Chrystus dosiadający

[26] *Chrzest Chrystusa*, miniatura z ewangeliarza z 1038 r., Erywań, Matenadaran. W filmie Paradżaniana widzimy jeszcze inną miniaturę ormiańską *Chrztu Pańskiego*, której nie udało mi się zidentyfikować.

[27] Niestety, nie udało mi się zidentyfikować pochodzenia, czasu powstania i miejsca przechowywania tej miniatury.

[28] *Boże Narodzenie*, miniatura z Ewangeliarza z 1338 r., Erywań, Matenadaran.

[29] *Wjazd do Jerozolimy*, miniatura z Ewangeliarza z 1338 r., Erywań, Matenadaran.

osiołka. Motyw ten pojawia się we wszystkich Ewangeliach kanonicznych (por. Mt 21,5; Mk 11,7; *Łk* 19,35-36; J 12,14-15) i stanowi nawiązanie do proroctwa Zachariasza: „Nie bój się, Córo Syjonu! Oto Król twój przybywa, siedząc na osiołku" (Za 9,9). Tuż za Jezusem podąża grupa apostołów i innych jego uczniów (umieszczona po lewej stronie), zaś przed Nim (po prawej stronie) znajduje się brama wjazdowa do Jerozolimy, zapowiadająca paschę, czyli przejście (ze śmierci do życia), a także nowe niebiańskie Jeruzalem. Na drugim planie (również po prawej stronie) widnieje drzewo, na które wspięły się dzieci (symbolizujące niewinność i czystość serca), trzymające w rękach gałęzie, zerwane z drzewa palmowego. Gałązki, będące wyrazem radości, triumfu i czci, stanowią także zapowiedź Chrystusowej męki i śmierci, a zarazem zwycięstwa nad śmiercią. Księga, której karty przewraca Harutiun, zawiera również miniaturę *Czterech Ewangelistów*[30], przedstawiającą Jana, Mateusza, Łukasza i Marka, ujętych frontalnie, w pełnej postaci, ubranych w chitony i himationy, wspartych na pastorałach. W końcu oko kamery „kontempluje" *Ostatnią Wieczerzę*[31]. W Kościele wschodnim ikona *Ostatniej Wieczerzy* ukazuje Jezusa zasiadającego przy stole z dwunastoma uczniami. Chrystus macza w misie chleb, po który sięga Judasz. To scena zapowiadająca zdradę Judasza, będąca zarazem świadectwem miłości Zbawiciela do tego, który Go zdradzi[32]. Przedstawienie ormiańskie podkreśla ponadczasowy wymiar uczty (dwunastym apostołem jest w tym ujęciu (najprawdopodobniej) św. Paweł, brakuje zaś postaci Judasza)[33]. Jezus i uczniowie gromadzą się na wieczerzy, przy suto zastawionym stole: widać na nim chleby, ryby, a także kielich z winem. Jezus błogosławi apostołom, św. Jan skłania przed Mistrzem głowę, pozostali uczniowie zwracają się w Jego stronę, wykonując gesty pochwalne bądź błagalne. Ostatnią, oglądaną przez Harutiuna miniaturą, jest, ukazany

[30] *Czterej Ewangeliści*, miniatura z Ewangeliarza z 1338 r., Erywań, Matenadaran.

[31] *Ostatnia wieczerza*, miniatura z Ewangeliarza z 1038 r., Erywań, Matenadaran.

[32] Miniatura bliższa jest w tym przypadku *Eucharystii* (*Komunii Apostołów*), chociaż brakuje motywu udzielania komunii apostołom (karmienia ich chlebem i pojenia winem). Kanoniczne ujęcie *Eucharystii* (ikony liturgicznej) ukazuje właśnie św. Pawła wśród apostołów przyjmujących ciało i krew Chrystusa pod postaciami chleba i wina. Na omawianej miniaturze wszyscy apostołowie mają wokół głowy nimby, świadczące o ich świętości (Judasz pozbawiony byłby aureoli).

[33] Kanoniczne przedstawienie *Ostatniej wieczerzy* (ikony historycznej) nawiązuje do tekstu ewangelicznego: „On zaś odpowiedział: «Ten, który ze Mną rękę zanurza w misie, on Mnie zdradzi" (Mt 26,23); „Jezus odparł: «To ten, dla którego umaczam kawałek [chleba], i podam mu». Umoczywszy więc kawałek [chleba], wziął i podał Judaszowi, synowi Szymona Iskarioty" (J 13,26); „On im rzekł: «Jeden z Dwunastu, ten, który ze Mną rękę zanurza w misie" (Mk 14,20). Według biblistów Jezus mógł podać Judaszowi chleb, wkładając mu go wprost do ust. Jeśli uczynił ten gest wobec Judasza, dał tym samym wyraz swej miłości wobec ucznia. Taki gest uznawany był nie tylko za znak braterstwa, ale także wybaczenia.

już po raz trzeci, *Chrzest Pański*. Miniatury, prezentowane w filmie, pochodzą m.in. z ewangeliarza z 1038 r. (np. *Chrzest Jezusa*, *Ostatnia Wieczerza*), ale także z ewangeliarza z początku XIV w. (np. *Boże Narodzenie*, *Czterech Ewangelistów*). Charakteryzuje je swoista naiwność, lakoniczna prostota oraz ograniczona gama barwna: dominują czerwień, żółć, zieleń i błękit, brakuje natomiast barwnego tła (znacząca jest nieobecność złota, ważnego dla malarstwa ikonowego, bo symbolizującego boskie światło). Pojawiają się schematycznie ujęte pojedyncze elementy krajobrazu: drzewo lub drzewa (*Chrzest Jezusa*), rzeka (*Chrzest Jezusa*) czy też w uproszczony sposób ujęte elementy architektury (brama wjazdowa do Jerozolimy na przedstawieniu *Wjazdu Jezusa do Jerozolimy*; kolumna i zdobione stropy na przedstawieniu *Ostatniej Wieczerzy*). Postacie malowane są płasko, graficznie, za pomocą płynnej linii. Mają duże oczy i ukazane są w sposób dynamiczny, zwykle z zaznaczeniem wyrazistej gestykulacji[34].

W sposobie filmowej prezentacji poszczególnych miniatur (zatrzymanie kamery, duże zbliżenie) zawiera się zaproszenie do kontemplowania tego niezwykłego świadectwa wiary Ormian. Prócz sztuki iluminatorskiej, istotną rolę w filmie Paradżaniana odgrywają także haftowane całuny, przedstawiające, przejętą z ikonografii bizantyjskiej, scenę *Opłakiwanie* (*Złożenia do grobu*): w jej centrum znajduje się ciało zmarłego Chrystusa, ułożone na białym płótnie, nad nim zaś stoją (pochylają się) opłakujący go żałobnicy. Dominantę kolorystyczną całunów stanowi czerwień (purpura) — symbol miłości i męczeństwa, ale także godności królewskiej. Epitafiony (gr. *epitafion* – całun), pięknie zdobione, wyszywane złotą i srebrną nicią, prezentowane są przez mniszki w związku ze śmiercią katolikosa, zwierzchnika Apostolskiego Kościoła Ormiańskiego. W scenie pochówku zmarłego, wokół przykrytego całunem ciała pasterza, spoczywającego na umieszczonym w centrum świątyni katafalku, gromadzi się stado owiec, symbolizujących żywy Kościół. Paradżanian tworzy piękny metaforyczny obraz ewangelicznej owczarni, opłakującej śmierć jej duchowego przywódcy. Jednocześnie sam epitafion, który przecież w liturgii wschodniej[35] jest w Wielki Piątek uroczyście wynoszony na środek świątyni i adorowany, i przy którym odprawiana jest Jutrznia Wielkiej Soboty, zawiera w sobie tajemnicę grobu, widzianą w perspektywie tajemnicy zmartwychwstania.

Dwie ważne sceny w filmie wiążą się z rzeźbiarskim bądź też malarskim przedstawieniem Matki Bożej. Pierwsza z nich łączy się z płaskorzeźbą, wykutą w kamieniu i ukazującą Matkę Bożą z Dzieciątkiem w typie określanym

[34] Zob. P. Trzeciak, *op. cit*., s. 200.

[35] Zob. J.M. Czerski, *Liturgie Kościołów wschodnich. Liturgia Kościoła bizantyjskiego, ormiańskiego i koptyjskiego*, Uniwersytet Opolski, Opole 2009.

jako *Hodegetria* (Przewodniczka), zgodnym z tradycyjnym w sztuce bizantyjskiej ujęciem Maryi, wskazującej prawą ręką na Dzieciątko[36]. Bogarodzica patronuje cudownemu źródełku, które jednak okazuje się wyschnięte, gdy mnich próbuje zaczerpnąć z niego wody żywej. Motyw wyschniętego źródła zdaje się mieć związek ze spustoszeniem, jakiego dokonali najeźdźcy Armenii. Turecki wojownik, ukazany w kolejnej scenie, dopuszcza się bowiem strasznego aktu profanacji. Wjeżdża on na koniu do świątyni, a strzała, wystrzelona z jego łuku, trafia w oblicze Maryi, które odpada od ściany i rozbija się o ziemię. Paradżanian kręcił tę scenę w świątyni Surp Astwacacin (Matki Bożej), zbudowanej w XI lub XII w., należącej do monasteru w Achtali. Freski tej świątyni powstały między rokiem 1205 a 1216 i wykonane zostały zgodnie z kanonem sztuki bizantyjskiej. *Theotokos* Tronująca, górująca nad ołtarzem (w absydzie świątyni), nie uległa zniszczeniu w wyniku aktu wandalizmu, ale prawdopodobnie ze starości i zaniedbań władz komunistycznych. Jednak w filmie profanacja fresku oznacza symboliczne ranienie, uśmiercanie duchowego oblicza narodu. Znamienne, że na początku sceny, rozgrywającej się w świątyni, Turek ukazany zostaje na tle ściennego malowidła wyobrażającego *Czterdziestu męczenników z Sebasty*. Zatrzymując kamerę na owym fresku, Paradżanian przywołuje żywot kapadockich żołnierzy rzymskiego garnizonu, stacjonującego w ormiańskim mieście Sebasta (dzisiejszy Siwas), którzy w okresie prześladowań chrześcijan w IV w. zostali skazani na męczeńską śmierć, ponieważ odmówili wyrzeczenia się wiary w Chrystusa i złożenia ofiary kadzidła na ołtarzu rzymskiego bożka[37]. Legionistom kazano stać całą noc w lodowatej wodzie jeziora. Strażnik-poganin, który pilnował więźniów, zobaczywszy siłę wiary chrześcijan i korony chwały nad ich głowami, zdecydował się przyłączyć do męczenników, zajmując jednocześnie miejsce jednego z żołnierzy, który miał się załamać i złożyć nakazaną ofiarę, a tym samym opuścić grono wiernych wyznawców Jezusa Chrystusa. Reżyser nie przypadkiem umieszcza w filmie ten temat malarski, ukazując zbiorowe męczeństwo chrześcijan właśnie w kontekście tureckiej napaści. Akt zbezczeszczenia świątyni i świętego wizerunku wyraża wielowiekowe prześladowania religijne Ormian i niszczenie przez najeźdźców miejsc chrześcijańskiego kultu. Takim miejscem, na którym kamera filmowa zatrzymuje

[36] W przeciwieństwie do typowego przedstawienia *Hodegetrii*, lewa ręka Maryi mocno obejmuje Jezusa, który nie wykonuje — właściwego dla tego typu ikony — gestu błogosławieństwa, nie trzyma też w lewej dłoni księgi. Płaskorzeźba, pochodząca z IV w., znajduje się w niszy na ścianie północnej kościoła Najświętszej Marii Panny w Odzunie.

[37] W filmie widzimy także rycinę, przedstawiającą innych męczenników z IV w., a mianowicie św. Sarkisa i jego syna Martyrosa (gr. μάρτυς, *mártus*, łac. *martyr* to zarazem *męczennik* i świadek) ukazani są na białym koniu — symbolu czystości. Ponieśli śmierć męczeńską za wiarę w Chrystusa. W Armenii św. Sarkis jest patronem zakochanych.

się przez chwilę, jest chociażby zrujnowany klasztor żeński w Kobair (powst. w 1171 r.), na którego jedynej zachowanej, ale dość mocno zniszczonej ścianie widnieje piękny fresk, ukazujący *Eucharystię* (*Komunię chleba i wina udzielaną Apostołom*). W centrum tego malarskiego przedstawienia znajduje się stojący przy ołtarzu Chrystus-Kapłan „na wzór Melchizedeka" (por. Rdz 14,18), czyli ofiarowujący chleb i wino. Po bokach centralnego wyobrażenia ukazane są sceny udzielania komunii: po lewej Zbawiciel daje apostołom swoje ciało pod postacią chleba, po prawej (w symetrycznie powtórzonym ujęciu): swoją krew pod postacią wina, znajdującego się w kielichu. W *Barwach granatu* ofiara, męczeństwo, śmierć Ormian — świadków Jezusa widziane są w perspektywie Chrystusowej ofiary, niebędącej jednak rytuałem śmierci (kultem ofiarniczym, który Jezus znosi), ale darem miłości i solidarności z umęczonymi. Paradżanian *uchrystusawia*[38] życie poetymnicha, w którym odbija się doświadczenie narodu ormiańskiego, również postrzegane w wymiarze chrystologicznym.

Ormiańskie miniatury, ale także kamienne płaskorzeźby, freski czy całuny[39], wykonane zgodnie z kanonem bizantyjskim, to jednak nie tylko istotny element świata kultury duchowej Armenii, włączony do filmu w formie „cytatu" czy też współtworzący obraz filmowy, stanowiący element kompozycji poszczególnych kadrów. Należy zwrócić uwagę również i na to, iż malarstwo miniaturowe stanowi jedną ze stylistycznych inspiracji filmu. Konrad Chmielecki podkreśla, że obraz filmowy jest traktowany przez reżysera jako przedstawienie malarskie, nawiązujące do estetyki bizantyńskiej[40]. Podobnie jak malarstwo ikonowe, film *Barwy granatu* pokazuje „prawdziwy związek rzeczywistości empirycznej z rzeczywistością transcendentną"[41], by posłużyć się tu sformułowaniem Jerzego Nowosielskiego, dotyczącym sztuki ikony. Sceny-kompozycje odchodzą od naturalizmu i iluzjonizmu na rzecz języka symbolicznego i metaforycznego. Wysiłek twórczy nie jest skierowany ani na psychologię postaci, ukazanie złożonej psychiki bohatera, oddanej za pomocą konwencjonalnej gry aktora, realizującej model projekcji-identyfikacji, ani też na kontekst historyczny i społeczny jego życia, ale koncentruje się

[38] „Uchrystusawia" oznacza tu: „czyni świadkiem Chrystusa", „włącza w perspektywę męki i zmartwychwstania Chrystusa", „widzi w perspektywie chrześcijańskiej".

[39] W jednym z kadrów poeta-mnich zostaje ukazany na tle fragmentu zasłony (kotary) przedstawiającej *Sąd Ostateczny*. To nie jest przypadkowe tło; mnich stoi w miejscu sądzonego człowieka (widzimy motyw ważenia dusz [gr. *psychostasis*]: tu raczej ważenia dobrych i złych uczynków).

[40] K. Chmielecki, *Siergiej Paradżanow. W poszukiwaniu piękna przedmiotu*, [w:] A. Helman, A. Pitrus (red.), *Autorzy kina europejskiego III*, Rabid, Kraków 2007, s. 298.

[41] Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, IW Pax, Warszawa 1985, s. 70.

na wędrówce człowieka, postrzeganej w kategoriach religijnych i wpisanej w czas sakralny: czas liturgiczny (obrzędowy). Ciało ludzkie nie jest ukazane w wymiarze biologicznym, ale jako wysubtelnione, „chwalebne", „duchowe" ciało duchowe" (por. 1 Kor 15,35-37. 42-44), pełne godności i szlachetności. Zwykle tę godność i swoiste wywyższenie człowieka podkreślają piękne szaty. Jednak również wówczas, gdy mały chłopiec ogląda nagich ludzi w łaźni, jego oczom odsłania się piękno i godność ciała. W filmie Paradżaniana, podobnie jak na współczesnych aktach-ikonach Jerzego Nowosielskiego, ujęcie kobiecej nagości cechuje subtelność. Jedna z nagich kobiecych piersi przykryta zostaje perłową muszlą, po drugiej spływać będą woda i mleko. Piękno erotyzmu i macierzyństwa łączy się zatem w jednym obrazie. Reżyser dokonuje swoistej spirytualizacji, „uduchowienia Erosa", wzniesienia go na „poziom sacrum"[42], by użyć określenia krakowskiego malarza ikon. W filmie uwypuklone zostają nie cechy indywidualne (osobowość postaci), nie cechy płciowe (Sofiko Cziaureli gra zarówno kobietę, jak i mężczyznę), ale piękno człowieka jako świadectwo jego powołania do przebóstwienia. Stąd właśnie eksponuje się przede wszystkim twarze: nieruchome, pozbawione mimiki, emocjonalnie „czyste". Filmowane w zbliżeniu, zwrócone wprost do kamery oblicza ujawnić mają istotę człowieka, stworzonego „na obraz Boży" (Rdz 1,27). Ikona Zbawiciela o ciemnym obliczu, w złotej ryzie to Praobraz, wskazujący na *imago Dei*, który człowiek nosi w swoim wnętrzu. Nie przypadkiem Sajat Nowa, uchwycony-pochwycony, wraz z tym Boskim Obliczem, przez oko kamery, wybierze drogę monastyczną, wiodącą do owego duchowego centrum człowieka. Będąc już w klasztorze, dozna on wizji (sennego widzenia): oto na jego twarzy spocznie srebrna Prawica, by za chwilę znaleźć się pod głową mnicha czy wreszcie wskazać mu prawy kierunek. Nie jest to rekwizyt, stworzony na użytek filmu, ale niezwykle kunsztownie wykonana ręka wotywna zawierająca relikwie św. Grzegorza Oświeciciela[43]. Układ palców dłoni powtarza gest błogosławieństwa, tak charakterystyczny dla Chrystusa Pantokratora, ukazanego na ikonach. We śnie-widzeniu ten niezwykle ważny dla Ormian relikwiarz zdaje się przewodzić mnichowi: błogosławi mu, ale także wyraża ciężar jego powołania do bycia świadkiem, męczennikiem.

Wspólne dla estetyki ikony i filmu Paradżaniana jest odejście od potocznych, zwykłych form ruchu i zachowania; ruchy i gesty są majestatyczne,

[42] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wybór i układ K. Czerni, Znak, Kraków 2012, s. 356.

[43] „Zarówno w Eczmiadzynie, i w Antelias zobaczyć można wiele relikwii, wśród nich prawe dłonie świętych, zamknięte w srebrnych lub pozłacanych szkatułach w kształcie dłoni sprawiających wrażenie rękawicy zbroi rycerskiej" (D.M. Lang, *op. cit*., s. 216). Prawa dłoń św. Grzegorza Oświeciciela, przechowywana w skarbcu Eczmiadzynu, jest relikwiarzem, a zarazem symbolem władzy Katolikosa Wszystkich Ormian.

płynne, spowolnione, „rytualne" — ściśle skodyfikowane i zmetaforyzowane, wyrażające w sposób umowny, a nie dosłowny, stany ducha. W stylu gry aktorskiej pojawiają się tzw. „ruchy na pamięć", czyli ruchy i gesty, które postacie wykonują bez śledzenia ich wzrokiem, bez poruszania głową i z nieruchomym spojrzeniem. Zachowany jest także „teatralny", „sztuczny" efekt cofania się bez wykonywania obrotu w tył i pokazywania pleców. To zamierzone i eksponowane w filmie frontalne przedstawienie postaci wyraża, podobnie jak na ikonie, pełnię osobowej obecności i otwarcie się na dialog-spotkanie z tym, który kontempluje filmowy obraz. Reżyser, co ważne,

> […] rezygnuje […] z ruchów kamery, posługuje się tylko nieruchomymi kadrami. […] Zatrzymanie kamery — jak pisze Janusz Gazda — oznacza zatrzymanie czasu.[44]

W filmie, podobnie jak na ikonie, dominuje „modus trwania", by użyć określenia Jana Białostockiego. Figury nieruchome bądź poruszające się majestatycznie akcentującą trwałość i niezmienność, panowanie ducha nad ciałem i duszą[45].

Barwy granatu Paradżaniana współtworzy, wypełnia sztuka sakralna, ale również sam film może być czytany jako dzieło sakralne, jako swoista ikona[46]. Nie nazwałabym jednak tego dzieła filmowego „świecką ikoną"[47], jak to czyni Janusz Gazda. Ikona (a tak określa się obraz religijny, który powstał w kręgu kultury bizantyjskiej) jest ze swej istoty obrazem świętym, objawiającym świętość, ujmującym całą rzeczywistość jako przemienioną. W rzeczywistości ukazanej przez Paradżaniana nie ma — co ważne — wyraźnego podziału na sferę sacrum i profanum, na to, co świąteczne i codzienne. Hebrajskie słowo *qodesz*, czyli „rzecz święta", „świętość", zawiera w sobie rdzeń, który

[44] J. Gazda, *Artysta, który wymyśla jedynie prawdę*, [w:] L. Czapliński, B. Zmudziński (red.), Siergiej Paradżanow (Sarkis Paradząnian), Stowarzyszenie „Rotunda", Kraków 1998, s. 46 (pierwodruk: „Konteksty — Polska Sztuka Ludowa" 1992 nr 3-4, s. 87-97).

[45] Przeciwieństwem „modusu trwania" jest „modus chwili", wyrażający się poprzez figurę ukazaną w gwałtownym ruchu, podlegającą uczuciom, co budzi wrażenie przemijalności, nietrwałości, niestałości i przygodności (zob. J. Białostocki, *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych jako nośniki znaczenia*, [w:] *idem*, Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi, PWN, Warszawa 1987, s. 55-61).

[46] Lesław Czapliński mówi w odniesieniu do filmu Paradżaniana o poetyce ideogramu, o ujęciach-ideogramach (L. Czapliński, *Zapomniane okolice utraconego piękna (Studium zdjęciowe jako forma kreowania świata filmowego w twórczości Sarkisa Paradżaniana)*, [w:] L. Czapliński, B. Zmudziński (red.), *op. cit*., s. 64-65. Miron Czernienko z kolei postrzega film ormiańskiego reżysera jako system malarskich epigrafów (zob. M. Czernienko, *Próba ekumenizmu [Barwy Granatu — Sajat Nowa]*, przeł. K. Makowiecka, [w:] L. Czapliński, B. Zmudziński (red.), *op. cit*., s. 91 [pierwodruk: „Soviet Union" 1990, nr 1-2]).

[47] J. Gazda, *op. cit*., s. 49.

znaczy „ciąć", „oddzielać", a więc tłumaczone jest także jako: „oddzielony od czegoś", „odseparowany", „odcięty". Łacińskie słowo *sacer*, czyli „święty", „poświęcony" (przedmiot, czynność), oznaczać może także „wyklęty", „przeklęty", „wykluczony". W filmie natomiast nawet codzienne czynności, takie, jak chociażby kąpiel w łaźni[48] czy farbowanie wełny, nabierają charakteru obrzędowego[49], w ujęciu ormiańskiego reżysera stają się niezwykle pięknym rytuałem, świętem. Przedmioty codziennego użytku (np. wazony lub dywany) czy codzienna odzież, na równi z przedmiotami rytualnymi oraz szatami liturgicznymi (obrzędowymi), objawiają swoją niezwykłą urodę i duchową wartość[50]. Opowiadając o duszy poety i duszy narodu ormiańskiego poprzez świat materii, twórca filmowy podnosi ów świat do poziomu duchowego, poziomu rzeczywistości zbawionej, świętej. Piękno kultury materialnej Ormian w ujęciu reżysera łączy w sobie zmysłowość i duchowość, objawia „duchową zmysłowość"[51]. Lesław Czapliński uważa, iż Paradżanian „odchodzi od narracyjnego rozumienia filmu fabularnego na rzecz ekspresji lirycznej"[52]. Formy twórczości filmowej ormiańskiego reżysera nie nazwałabym jednak „ekspresją liryczną"[53], chyba że w rozumieniu „poetyckiej" formy artystycznego

[48] Nie tylko świątynia staje się w filmie *locus sacer*, ale także chociażby łaźnia (zwykle sytuowana po stronie profanum). Paradżanian czyni łaźnię miejscem oczyszczenia ciała, ale zarazem jego uświęcenia.

[49] Umywanie nóg mnichom, którymi następnie ugniatają oni winogrona, przestaje być w filmie zwykłą czynnością, służącą praktycznym celom, a staje się obrzędem, sprawowanym przez Ormian w czasie liturgii Wielkiego Czwartku. Obrzęd ten jest powtórzeniem gestu umywania stóp przez Chrystusa, który interpretuje się jako znak pokory Jezusa i Jego miłości do uczniów. Same winogrona, a także powstałe z nich wino są nośnikami wielu znaczeń: wino jest przecież napojem eucharystycznym i mesjańskim, symbolem życia wiecznego, a także uszczęśliwiającej miłości.

[50] Zob. K. Chmielecki, *Siergiej Paradżanow*, [w:] L. Czapliński, B. Zmudziński (red.), *op. cit*., s. 281-301; K. Chmielecki, *W poszukiwaniu „autentycznego przedmiotu": martwe natury w „Barwach granatu" Siergieja Paradżanowa*, [w:] M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska (red.), Między słowem a obrazem, Rabid, Kraków 2005, s. 139-158.

[51] S. Bułgakow, *Światło wieczności. Medytacje i spekulacje*, przeł. J. Chmielewski, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2010, s. 357.

[52] L. Czapliński, *Zapomniane okolice utraconego piękna (Studium zdjęciowe jako forma kreowania świata filmowego w twórczości Sarkisa Paradżaniana)*, [w:] L. Czapliński, B. Zmudziński (red.), *op. cit*., s. 72.

[53] Pojęcie „liryczna ekspresja mistyczna" pojawia się w tytule książki Marleny Krupy, w której autorka, analizując *Pieśń duchową* św. Jana od Krzyża, pisze o języku poetyckim jako narzędziu, które może służyć do wyrażenia głębokich doświadczeń religijnych (M. Krupa, *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Słowo /obraz terytoria, Gdańsk 2011). Biorąc pod uwagę takie rozumienie „ekspresji lirycznej", można uczynić pewną analogię pomiędzy poezją mistyczną a filmem Ormianina. Znaczące jest to, iż film pozbawiony jest dialogów. Niekiedy zza kadru słyszymy pojedyncze zdanie

przekazu, nie zaś wyrazistego i sugestywnego sposobu wyrażania uczuć. *Barwom granatu* bliżej jest do ikony właśnie dlatego, że — według mnie — ich celem nie jest ujawnianie czy wzbudzanie określonych emocji, ale epifania Rzeczywistości, objawienie Piękna, odsłonięcie mistyki bytu[54]. Film Paradżaniana nazwałabym raczej sztuką sakralną, sztuką kontemplacyjną, zmierzającą do wyciszenia emocji i wewnętrznego skupienia. Reżyser dąży do ukazania przeduchowionej zmysłowości, „materii w chwale"[55], a jego obraz filmowy, podobnie jak ikona, otwiera na tajemnicę „piękna, które zbawia świat"[56].

Elżbieta Mikiciuk

The Religious Art of Armenia in *The Colour of Pomegranates* by Sarkis Paradjanian

Abstract

The Color of Pomegranates is a film retelling a spiritual biography of Sayat Nova — an Armenian poet from the 18th century. Using this story, Paradjanian tries to show the Christian dimension of Armenia. The director introduces the viewer to the church and monastery architecture as well as the culture and art (the miniatures of the Armenian manuscripts, frescos, Khachkars — cross stones). The Armenian religious art becomes an element of the tale about the artist's spiritual pathway and the whole nation too; it creates their inner portrait. In the scene of the profanation of the temple done by a Turkish intruder, the Turk is presented against the background of the fresco showing 40 Martyrs of Sebaste, while his arrow hits the portrait of Holy Mary destroying it. This scene has a symbolic dimension, as it refers to the martyrdom of the Armenian nation. The icon (and in particular Armenian

zaczerpnięte przede wszystkim z Biblii, a także fragmenty wierszy Sajat Nowy. Językiem mistycznym „mówią" milczące obrazy.

[54] Paweł Florenski pisał o ikonie jako „metafizyce bytu" (P. Florenski, *Ikonostas*, [w:] *idem,* Ikonostas i inne szkice, przeł. Z. Podgórzec, Orthdruk, Białystok 1997, s. 169), ale wydaje mi się, że lepszym określeniem jest właśnie „mistyka", sytuująca poznanie poza wiedzą dyskursywną.

[55] Taki tytuł nosi tekst Ryszarda Przybylskiego poświęcony twórczości Jerzego Nowosielskiego (por. R. Przybylski, *Materia w chwale*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1996, t. 50, z. 3-4, s. 3).

[56] Zob. F. Dostojewski, *Idiota*, przeł. J. Jędrzejewicz, [w:] *idem*, Dzieła wybrane, t. 2, Warszawa 1984, s. 425 i 587. Na temat teologii piękna zob.: W. Kawecki CSSR, *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Flos Carmeli, Poznań 2013; J.P. Strumiłowski OCist, *Piękno zbawi świat?*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016.

miniatures, but also frescos and shrouds) is not only an element of the Armenian spiritual culture introduced into the structure of the film as a kind of "quotation," but is also one of the vital artistic (stylistic) sources of *The Colour of Pomegranates*, which make the film a religious work connected closely to the art of Icons.

Keywords: religious art, *The Color of Pomegranates*, Sarkis Parajanian, Sayat Nova.