

Маја И. Новаковић¹
Центар за музеологију и херитологију, Београд

СЛИКАРСКО НАСЛЕЂЕ У ФИЛМУ АРАБЕСКЕ НА ТЕМУ ПИРОСМАНИ

791.21
791.633-051 Парацанов С. Ј.
75.071.1 Пиромани Н.
COBISS.SR-ID 26495916

Апстракт

Рад се заснива на рекреирању сликарског наслеђа у новим медијима, дотичући се питања и односа две визуелне уметности (ликовне и филмске) и повезујући њихово узајамно деловање и анализу. Приступ анализи рада темељи се на методолошким основама из историје уметности, кроз прожимање и повезивање слика филмске и ликовне уметности. Пример је усмерен на краткометражни поетски документарни филм Сергеја Парацанова *Арабеске на тему Пиромани* (*Арабески на тему Пиромани*, 1985). У филму се кроз приказе одабраних слика грузијског уметника Ника Пироманија реконструише његов (уметнички) живот. У раду се филм посматра као медијска презентација и интерпретација грузијске уметности и наслеђа, која је приказана на метафоричан начин. Надаље, истражује се како и на који начин поменути филм евоцира културну баштину Грузије и истиче уметникову, али и редитељеву референтност и саосећајност са националним културама.

Кључне речи

ликовна слика, филмска слика, наслеђе, Нико Пиромани, Сергеј Парацанов

*Рам слике је центрипеталан, екран је центрифугалан.
Из овога произилази да ако, обрнувши сликарски процес,
уиртамо екран у рам слике, простор слике губи оријентацију
и границе и намеће се нашој машти као неограничен.*

(Базен 1967: 77)

1 mnovakovic@mi.sanu.ac.rs

Сликарско наслеђе у филмским сликама

Кроз призму односа две визуелне уметности (ликовне и филмске) посматра се сликарско наслеђе у филму, истичући грузијску традицију и културу која је спојем ова два медија представљена и меморисана, узимајући за основу дела грузијског сликара Ника Пиросманија (Николай Асланович Пиросманашвили, 1862–1918). Спој двеју уметности се интерпретира са становишта преламања односа ликовне и филмске уметности, где се преплићу сликарски и филмски процеси, мењајући своје улоге. Сликарство заузима улогу филмске слике, док филмска слика добија карактеристике статичног сликарског дела.

Нико Пиросмани, грузијски наивни сликар је инспирација многим уметницима: сликарима, скулпторима, књижевницима, песницима, редитељима². Један од тих уметника је и совјетски редитељ Сергеј Парацанов (Сергеи Иосифович Параджанов, 1924–1990), Јерменин рођен у Тбилисију. Парацанов одраста у Тбилисију, граду у којем црпи инспирацију како из грузијске културе и уметности, тако и свакодневице тбилиских улица: „Као дете ходао сам улицама и гледао занатлије које су стварале, шиле, ткале. Завидио сам им.” (*Синеаст* 85: 53). Спој тих инспирација видљив је у његовим филмовима, као и у поетском документарном филму *Арабеске на тему Пиросмани* представљајући на неконвенционалан начин живот и дело грузијског сликара Ника Пиросманија. У филму Парацанов рекреира, потцртава и истиче ликовно стваралаштво уметника, док на метафоричан начин приказује његову судбину и живот.

Пиросмани осликава живот обичног народа кроз фолклорне мотиве и културу живљења, истичући на тај начин идентитет и баштину своје земље, док Парацанов његово свеукупно стваралаштво преобликује преносећи га у други вид медија. Ликовне слике Пиросманија Парацанов „преоблачи“ у покретне слике, те у „новом оделу“ износи другачију презентацију и нови слој тумачења. Говорећи о Парацановљевој уметности филма, превасходно се мисли на скривено значење и ишчитавање филмске слике, чији су ослонац углавном асоцијације и метафоре, у овом случају, пронађене у ликовно-уметничком језику.

2 Грузијски редитељ Георгиј Шенгелаја (Георгий Шенгелая), инспирисан уметником Ником Пиросманијем snимио је дугометражни играни филм под називом *Пиросмани* (*Пиросмани*, 1969), који важи за ремек-дело грузијске кинематографије.

Оба ова уметника, иако стварају у различитим периодима (Пиросмани крајем 19. и почетак 20. века, Парацанов у другој половини 20. века), стварају аутономну уметност – одвојену од спољашњих утицаја. Њихова заједничка стваралачка карактеристика је да су оба стремила архетипском приказивању.

Редитељ кроз ликовна дела успева да представи живот и судбину сликара, приказане на херметичан начин, уводећи у филм оригинална дела поменутог уметника. У филму је видно Парацановљево експериментисање са сликарством у свету покретних слика. Кроз филм редитељ приказује ликовна дела грузијског народног уметника – одређујући брзину кретања камере, задржава се на сликарском делу или неком његовом детаљу. Из датог се намеће питање: Да ли редитељ постаје кустос, с обзиром на то да он одабира слике које ће бити презентоване, задржава се на изабраној слици, прави поделу и групише их? У општој напомени сликарског и редитељског искуства Јан Петерс (Jan M. Peters), када говори о перспективи која смешта гледаоца у *опажајни однос са осликаним предметом*, запажа: „Постављањем гледаоца такођећи у исти оптички и просторни однос са предметом какав је имао сликар, гледалац се позива да дели сликарев начин *гледања*, његов начин посматрања, не само у буквалном, већ и у фигуративном смислу.“ (Peters 1987: 9).

Парацанов, инспирисан стваралаштвом грузијског сликара, у свој филм, поред приказа Пиросманијевог дела, уноси и лични печат и нови вид интерпретације и битисања уметниковог стваралаштва. Реферишући на Пиросманијево сликарство, Парацанов компонује призоре попут Пиросманијевих слика. Правећи сопствене колаже, снимајући оригинална дела Пиросманија, каткад само детаље слика, редитељ прави „изложбу“ о наивном грузијском уметнику, истичући кроз филм сликарско наслеђе на којем су представљени обичаји и жанр-сцене грузијског народа. Исте године када снима филм (1985), Парацанов прави колаж *Продао сам кућу (Ја продал дачу, 1985)*. Тај колаж се не појављује у филму, али исечци из филма *Арабеске на тему Пиросмани* се налазе у колажу. Парацанов је за своје колаже и асамблаже говорио да су то „згуснути“ филмови (Илић 2011: 36). Експериментисање и уношење једног медија у други ствара имагинацију и поетику, како у његовим филмовима, тако и у његовом свеобухватном стваралаштву.

Парацанов „оживљава“ сликарска дела кроз филм. Она се у филму „крећу, дишу“ и имитирају саме себе. На тај начин, сликарство и филм

бивају прожети и сједињени, али свако задржава свој облик. Парацанов је истицао своју склоност према сликарству: „Увек сам био пристрасан према сликарству и већ сам се одавно навикао да кадар доживљавам као самостално сликарско платно. Знам да се моја режија са задовољством раствара у сликарству, и у томе је сигурно њена прва слабост и прва снага. У својој пракси најчешће се обраћам сликарском, а не литерарном решењу. И мени је најдоступнија она литература која је у својој суштини преображено сликарство” (Парацанов нав. према *Кинематограф* 2002: 8). Филм је сниман два месеца у Музеју лепих уметности у Тбилисију (Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси), а оригиналне слике грузијског народног уметника служиле су као позадина за филм (Mechitov 2014: 92). Парацанов реинтерпретира и преноси сликарско наслеђе на други медиј и тим чином потцртава његову битност и ствара нови вид сведочанства. Аудио-визуелни медиј, у овом случају филм, постаје интегрални запис одређеног периода. Уз помоћ слике, музике, текста, упознаје нас са духом једног времена.

Негујући наслеђено, дакле баштинећи, човек памти природу и културу и о њима сведочи. [...] памћење представља складиштење садржаја прошлости, док сећање представља актуелизовање тих садржаја. Управо у тој основи се развија феномен који називамо културом сећања, то јесте феномен системске употребе прошлости у савременом добу. (Попадић 2015: 57).

„Сlike“, које Парацанов ствара, јесу слике у којима постоји одговор како се памћење преноси на рецепијента-гледаоца и како се наслеђе преноси и чува кроз ликовни и аудио-визуелни медиј.

Анализа редитељске поетике филма

Будући да је ово поетски филм који брише границе ка биографском и животописном филму, редитељ успева да уметника Ника Пиросманија прикаже кроз његово стваралаштво, али на крајње симболичан и метафоричан начин. Изабране Пиросманијеве слике Парацанов у филму групише у девет секција и три подсекције. У филму исте означава на словима, односно поднасловима.

Први поднаслов је *Тбилиси (Тифилис)*, где је приказана престоница Грузије. На самом почетку филма појављује се црна палета на коју се нано-

си бела, а потом и црна уљана боја као наговештавање да ће тешка судбина и ликовно дело уметника бити осликана помоћу Парацановљевих филмских слика. Осим тога, Парацанов наговештава симболику црне и беле позадине у Пиросманијевом делу. „Када сликам пропале ортачаљске лепотице, ја их стављам на црну позадину црног живота, али оне воле живот: то су цветови смештени око њихових фигура и птице на њиховим раменима. Ја их сликам у белим чаршавима, белом бојом ја им праштам грехове“ каже Пиросмани (Богемская 2002: 41). Слично чини и редитељ у свету филмских слика у којем брише или помера границу између сликарства и филма. Приказујући тешку судбину уметника или „црну позадину црног живота“, редитељ у последњој секцији филма „васкрсава“ уметника облачећи га у бело одело и на крају завршним кадром приказује белу палету као симбол бесмртности и безгрешности.

У првој секцији су приказане три слике (*Црква светог Давида/Церковъ Святого Давида*, *Магарећи мост/Ишачий мост (Вирус хиди)*, *Пут за Кахетију/Дорога в Кахетти*), које су део таписерије од шест слика, као и слике *Успињача (Фуникулер в Тбилиси)* и *Кахетински епос, долина Алазане (Кахетинский эпос, Алазанская долина)*. На сликама су приказане жанр-сцене и крајолик Тбилисија. Пиросманијеве слике су инспирисане социјалним условима времена и места у коме је радио и живео. Поред жанровске тематике, Пиросмани је сликао и портрете (трговаца, радника, сељака, понекад и племића), животиње и историјске теме, све у примитивном стилу.

Секција *Ателје фотографа у Сололаки (Ателје фотографа в Сололаки)* почиње приказом старог фотоапарата са чијег објектива се скида поклопац, као назнака гледаочевог увођења у културни миље деветнаестовековног Тбилисија. Изменичним старим фотографијама, које се преклапају једна преко друге појављује се синија у којој настаје фотографија Ника Пиросманија. Поред приказа портрета разних глумаца, који као да позирају за фотографисање, као што запажа Џејмс Стефен (James Steffen), који истражује и пише о Парацанову: „У једној од серија фотографија, жена носи три различита шешира уз мало другачију фацијалну експресију на свакој. Многи, ако не и сви, шешири припадају колекцији коју је Парацанов креирао ‘у сећање на неигране улоге Нато Вачнадзе’, лепе грузијске глумице из ере немог филма” (Steffen 2013: 216). Поред колажа и инсталација које редитељ уноси у филм, још једна његова креација која се појављује су шешири, којима је био фасцини-

ран. У једном интервјуу Парацанов каже: „Шеширима сам изразио однос према проживљеном детињству. Они су колосални олтар у спомен Нати Вачнадзе“³ (*Синеаст* 85: 53).

Парацанов је имао преференције ка уношењу ликовних радова и рукотворина, које је сам направио, у своје филмове, почевши од костима, завеса и разних предмета кроз које исказује симболику кадра или сцене, као у филмовима: *Кијевске фреске* (*Киевские фрески*, 1966), *Боја нара* (*Цвет граната*, 1969), *Ашик Кериб* (*Ашик-Кериб*, 1988), лутке у *Легенда о Сурамској тврђави* (*Легенда о Сурамской крепости*, 1984), поред свега набројаног додајмо и поигравање бојом у филму *Сенке заборављених предака* (*Тени забытых предков*, 1964). Поред филма *Арабеске на тему Пиросмани*, приказ ликовних дела и утицај сликарства истиче и у филму о јерменском сликару *Акоп Овнатанјан* (*Акоп Овнатанян*, 1967), као и утицај персијског сликарства у филму *Ашик Кериб*. Експериментисање са изабраним предметима његовим филмовима дају виши ниво, тако да филмске слике постају трансценденталне.

Парацанов у филму преноси један облик прошлости (сликарско дело) у савремено рухо (филмску слику), комбинујући у интерпретацији традиционално и модерно. Осим тога, једна од рекурентних тема у његовим филмовима је и оживљавање *историзма*.⁴

У филму *Арабеске на тему Пиросмани* секција *Странице историје* (*Страницы истории*), управо приказују историјске сцене и портрете битне за грузијску културу и историју. Почиње раскадрираним детаљима, комбинујући две Пиросманијеве слике: *Шамил са телохранитељем испред Алазанске долине* (*Шамиль с телохранителем перед Алазанской долиной*, 1898) и слике *Шет помаже књазу Барјатинском да ухвати Шамила* (*Шет помогает князю Барятинскому поймать Шамиля*), одмах затим следи и портрет грузијског краља Ираклија II (Ирааклии II, Царь Кахети, 1720–1798). Поред ових историјских сцена, Пиросмани, али и Парацанов представљају и грузијску краљицу Тамару (Царица Тамара 1166—1212), као и портрет познатог грузијског писца из XIII века

3 Колекција шешира, посвећена Нати Вачнадзе (Нато Вачнадзе – Наталия Георгиевна Андроникова, 1904–1953), данас се налази у Музеју Сергеја Парацанова у Јеревану (Дом-музей Сергея Параджанова в Ереване).

4 Ненад Макуљевић у књизи *Уметност и национална идеја у XIX веку* (2006) даје дефиницију историзма: „Под историзмом се подразумева коришћење, оживљавање, реинтерпретирање и реконструисање старијих ликовних модела, амбијената и догађаја из прошлости.“ (Макуљевић 2006: 45)

Шоте Руставелија (Шота Руставели), аутора епске поеме *Витез у тигровој кожи* (*Виитязь в тигровои шкур*, 1180).

Секција под називом *Животиње* (*Животные*) приказује различите животиње, међу којима су слике: *Жиrafa* (*Жираф*, 1905), *Медвед на месечини* (*Медведь в лунную ночь*, 1905), *Орао ухватио зеца* (*Орел, поймавший зайца*, 1914), *Срна са пејзажом у позадини* (*Косуля на фоне пейзажа*, 1913). Приказ животиња била је једна од његових омиљених тема. Пиросмани је био једини грузијски анималиста у то време. Као што запажа Ана Јаковљевић, анализирајући изворе и структуру сценарија Сергеја Парацанова, истакнут је утицај Пиросманијевог сликарства и ликовност у начину третирања тема и боје код Парацанова:

Биволице и краве које се појављују у Парацановљевом сценарију, час окупане сунчевом светлошћу час на месечини, имају еквивалент у Пиросманијевим сликама *Бела крава на црној позадини* (*Белая корова на черном фоне*) и *Црна биволица на белој позадини* (*Черный буйвол на белом фоне*) (Јаковљевић 2005: 70).

Као што сликарство истражује и анализира покрет, тако и покретна слика/филм „црпи“ сегменте ликовне, статичне слике.

Секција *Неплодност и материнство* (*Бесплодие и материнство*) истакнута је сликом *Милионер без деце и сиромашни са децом* (*Бездетный миллионер и бедная с детьми*). На слици је приказан, у левом углу, богато обучен пар, док наспрам њих стоји мајка, скромно обучена, са троје деце. Пиросмани овом сликом наглашава социјалне неједнакости, али уједно и покреће питање шта је богатство.

Поднаслов *Гозбе* (*Пирь*), уводи нас у свет слика грузијских прослава и празника. Слике као што су: *Гозба пет принчева* (*Кутеж пяти князей*, 1906), *Гозба четири грађанина* (*Кутеж четырех торговцев*, 1906), *Гозба са верглашем Датико Земели* (*Кутеж кинто с органищиком Датико Земель*, 1906) и *Кртсаниси* (*Крцаниси*), приказују богате трпезе за којима седе Грузини истакнути националним атрибутима, било да је у питању чока, мушко грузијско традиционално одело, рог уз који казују здравице и пију вино или једу шотис пури – грузијски хлеб, док на земљи поред столова стоје мехови за вино.

Рекреирајући сликарство овог уметника, редитељ нас кроз филм упознаје са грузијским животом и прославама. Ова жанровска сцена, често осликавана у Пиросманијевим делима, добила је у грузијској култури и виши ниво. Гозбе и прославе из Пиросманијевих слика и дан данас живе, добивши назив по уметнику који их је сачувао од заборавља. Реч је о прослави *Пиросманоба*⁵, која се одржава у сликареву част сваке године у октобру у његовом родном месту Мирзани (Мирзаани), у источној Грузији. Осим што је био инспирација разним уметницима⁶ и ствараоцима, Пиросмани је унео свој дух и оставио дубок траг на свој народ. Овом прославом у част уметника, истиче се и чувају традиција и обичаји, које је и сам Пиросмани неговао и обесмртио својим сликама. Осим тога, Грузини име овог уметника уносе и инкорпорирају у своју свакодневицу; кафане, ресторани, хотели носе назив Пиросмани, док су ентеријери истих украшени репродукцијама његових слика.

Осим што се филм *Арабеске на тему Пиросмани* бави прошлосту, уз помоћ слике, музике, текста, он успева да нас упозна и са духом времена. Редитељ свет Пиросманијевих дела дефинише, интерпретира, и на крају приказује, попут кустоса. Води нас кроз изложбу филмских слика, причајући нам своју интерпретацију. Редитељ одлучује које ће покретне слике ставити на филмско платно и пред публику. Јан Петерс у истраживању нивоа осликаног предмета и камере-ока и њихових међусобних односа закључује:

У покретним сликама не само да се могу кретати осликани предмети, већ и камера-око. Покретне слике се, према томе, састоје од два 'нивоа' који узајамно остају релативно независни. Са једне стране постоји 'ниво' осликаног предмета, а са друге стране 'ниво' камере-ока којим се предмет посматра. Камера-око може једног тренутка да делује независно, а следећег да се 'споји' за предмет, да га прати у његовим кретањима и да се, вероватно, поново „одвоји“ и постави се негде другде. (Peters 1987: 9).

Секција *Букет за Маргариту* (*Букет для Маргариты*) приказује француску играчицу Маргариту де Севр (Marguerite de Sevres 1916-1981).

5 *Пиросманоба*. 2014. На интернет страници <https://georgiaabout.com/2014/11/01/pirosmanoba/>, приступљено 16. 2. 2017.

6 Пабло Пикасо (Pablo Ruiz Picasso), сазнавши за Пиросманију, постао је велики љубитељ његовог сликарства. Инспирисан уметником, нацртао је портрет Пиросманије (*Pirosmanishvili's portrait by Pablo Picasso*, 1972). Цртеж се данас налази у Музеју Пиросманија у Мирзанију (Niko Piroshmanashvili Museum, Mirzaani).

Пиросманијева слика *Глумица Маргарита* (*Актриса Маргарита*, 1909), у филму је рекреирана. Парацанов посматрача уводи у свет уметности комбинујући ликовну слику са филмском сликом. Поигравајући се ствара „оживљено“ сликарско дело, које излази из свог оквира, „плеше и игра“, наизменично приказујући статичну (ликовну) и покретну (филмску) слику.

Реквијем за Нико (*Реквијем то Нико*) почиње сликама прављења вина и брања грожђа. Као што је уочио Џејмс Стефен (James Steffen) музика у овој секцији је средњовековна грузијска химна *Ти си винограде* (*Шен Хар Венахи*), коју је Парацанов користио и у ранијем филму *Боја нара* (Steffen 2013: 216). Парацанов надовезује слике са мотивима брања грожђа и прављења вина са сликом *Мољтва у селу* (*Молебен в деревне*), док музичка подлога подвлачи значај и симболику реквијема за уметника. Последња слика ове секције није дело Пиросманија, већ грузијског сликара Ладе Гудиашвилија (Ладо Давидович Гудиашвили, 1896–1980) насликана 1946, која приказује трагичну смрт Пиросманија у његовом дому у Тбилисију. Дом, просторија од шест квадратних метара у којој је Пиросмани живео и умро, данас носи епитет најмањег музеја на свету.⁷ Поред поменуте слике у филму се појављује још једно Гудиашвилијево дело, реч је о *Портрету Пиросманија* (*Наш Нико, портрет Нико Пиросмани*, 1956).

Пиросмани се истиче у филму као персонификација Христа приказом слике под називом *Ускриће јагње* (*Пасхальный барашек*, 1914), док ће ово значење добити пун облик и симболику у следећем, али и последњем делу филма *Корак ка бесмртности* (*Шаг в бессмертие*). Овде се Парацанов „потпуно помера у безвремени простор мита: Пиросмани и његова муза, која је трансфигурисана визија глумице Маргарите, стоје испред имагинативног иконостаса конструисаног од Пиросманијевих слика, рамова прозора и рамова врата“ (Steffen 2013: 216). Пиросмани обучен у бело одело у клечећој пози завршава слику *Ускриће јагње*, која је позиционирана на десној страни доњег дела *Пиросманијевог иконостаса*, где уобичајено на иконостасима и стоји икона Христа. Пиросмани свој лик прекрива сликом *Ускриће јагње*. Заједно са музом пролази кроз отворена врата и излазе на пространо поље на коме се појављује Св.

7 Више о овоме видети: “World’s smallest museum is in Tbilisi – Place where Pirosmeni lived.” 2016. *Georgian Journal* на интернет страници <http://www.georgianjournal.ge/arts-a-culture/32361-worlds-smallest-museum-is-in-tbilisi-place-where-pirosmani-lived.html>, приступљено 14. 10. 2016.

Ђорђе на белом коњу, док се у залеђу виде високе беле зграде модерног Тбилисија. Пиросмани у позадини пада на колена подигнутих руку, у којима држи слику *Ускршње јагње*. Следећи кадар приказује колена, али колена споменика Пиросманија, подигнутог 1975. године у старом граду у Тбилисију, дело вајара Елгуджа Амашукелија (Елгуджа Давидович Амашукели, 1928–2002). Споменик приказује Пиросманија у клечећем положају на скромном постаменту, да би се добио утисак као да клечи на земљи, док у наручју држи јагње.

Парацанов придаје велику пажњу споменицима културе. Он их у својим филмовима „оживљава“, укратко, у његовом стваралаштву је истакнуто значење и схватање споменика културе, као метафоре трајности. Драган Булатовић споменике културе пореди са метафорама, то јест као: „метафоре путовања у прошлост ради трасирања пута у будућност“ (Булатовић 2005: 7).

Пиросмани је постао архетипска фигура грузијске културе, чак добија и светолику представу у њој. Живећи у великом сиромаштву, на крају завршава као бескућник, и умире од глади и болести. Умро је на Ускрс, 5. маја 1918. као „добри пастир“ своје уметности, што додатно акцентује последњи кадар филма у коме је приказана бела палета на којој је риба.

Закључак

Помоћу ликовних слика унетих у свет покретних, Парацанов прави странице историје грузијског живота и обичаја, живота и судбине једног сликара. Овај поетски документарни филм нам открива како филм може бити емитер сликарског наслеђа, како се филм може родити из ликовног дела, како сликарство у њему може бити главни протагониста, и поред свега наведеног, како је филм медиј или документ који приказује, сведочи и чува записе и слике једног времена, меморишући их као културне вредности.

Филм у свом организму, донекле, поседује мали музеј саткан од покретних слика, док би се редитељ могао поредити са кустосом. Филм нам приказује изабрану или креирану прошлост изграђену од покретних слика, док се веза између ликовне слике и филмске слике може аналогно ишчитавати и тумачити. У филму је наглашена визуелна интерпретација, без нарације и без много назнака или објашњења настојећих сце-

на, дајући својство и снагу слици, подвлачећи ефекат и појам „слика у слици“, или ликовне у филмској слици.

Када кажемо да се филм „држи чврсто за руку“ сликарства, мисли се првенствено на редитеље којима је ликовна уметност веома битна и видљива као инспирација, као што је Парацанов за себе говорио да је „ученик великих мајстора“. Не мислећи искључиво на подражавање ликовних слика, одређене синеасте својим филмским језиком успевају да граде, вајају, и стварају нове ликовне слике у филму. Разлика је једино у томе што користе различит алат за њихов настанак. Као што Андре Базен примећује: „Филм није ту да 'служи' сликарству или да га изда, већ да му дода нови вид битисања. Филм о сликарству је естетичка симбиоза екрана и слике, као што је лишај симбиоза алге и гљиве. Гнушати га се исто је тако апсурдно као и осудити оперу у име позоришта и музике.“ (Базен 1967: 79). Симбиоза коју Парацанов ствара у својим делима доводи до поетике вишезначних слика/кадрова. Без обзира на начин на који је дата тема представљена или визуализована, битна је њена структура и садржај од ког уметник прави *хагиографију* која меморише концепт, чува и служи као скривени одашиљалац информација. Ауторско креативно тумачење управо приказује његов дијалог са прошлошћу. Уметник на основу сећања и памћења свог културног идентитета гради метафоре. Помоћу симболичне и метафоричне филмске иконографије Парацанов постаје визуелни наратор једне прошлости, легенде, романа, песника или ликовног уметника. Филмска слика, поред сопствених вредности, тако постаје културни носач и трезор, преносник и наратор, у овом случају ликовног дела. Речју, филмска слика постаје чувар ликовне слике.

Литература

- Bazen, Andre. (1967). „Slikarstvo i film“, u *Šta je film II*, Beograd: Institut za film, str. 76–85.
- Бал, Мике. (2009). „Изложба као филм“, *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду* (ур.) Кулић, Бранка и Мереник, Лидија, Београд: Филозофски факултет, str. 137–156.
- Богемская, К. (2002). *Нико Пиросмани*, Москва: Белый город.
- Bonitzer, Paskal. (1998). *Slikarstvo i film*, Beograd: Institut za film.

- Bulatović, Dragan. (2005). „Baštinstvo ili o nezaboravljanju“, *Kruševački zbornik 11*, Kruševac: Kruševački zbornik, str. 7-20.
- Delez, Žil. (1991). *Pokretne slike I*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Едиција *Кинематограф*. (2002). *Трагање за смислом: кинематограф/и Парацанова, Тарковског, Јоселинија и Германа*, Београд: Дом културе Студентски град.
- Илић, Dragan. (2011). „Biti Sergej Paradžanov“, *Nova Misao – časopis za savremenu kulturu Vojvodine*, br. 10, Novi Sad: IU Misao, str. 36-38.
- Јаковљевић Радуновић, Ана. (2005). „Извори и структура сценарија „Демон“ Сергеја Парацанова“, *Зборник Матице српске за славистику* бр. 68, Нови Сад: Матица српска, стр. 63-84.
- Макуљевић, Ненад. (2006). *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- MacLuhan, Marshall. (2008). *Razumijevanje medija: mediji kao čovjekovi produžeci*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Mechitov, Yuri. (2014). *On photographs and stories: Sergei Parajanov*, Tbilisi: MD WORKSHOP.
- Mitri, Žan. (1966) *Estetika i psihologija filma I*, Beograd: Institut za film.
- Niko Pirosmiani. (1982). *From the art collections of Soviet museums*, Leningrad: Aurora Art Publishers.
- Peters, Jan M. (1987). *Slikovni znaci i jezik filma*, Borivoj Kačura (prev.), Beograd: Institut za film.
- Popadić, Milan. (2015). *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Beograd: Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju.
- *Sineast*: filmski časopis, br. 85. (1990). „Portret Sergeja Paredžanova“ Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine, str. 49-59.
- Steffen, James. (2013). *The cinema of Sergei Parajanov*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- *The Parajanov Kaleidoskop: Drawings, Collages, Assemblages*, (2008) Yerevan: Sergey Parajanov Museum.

Регистар електронских извора

- ЖЗЛ, Ладо Гудиаишвили. *Вах, какой гений грузинского авангарда!*. (2012), на интернет страници <http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post223527957>, pristupljeno 8. 10. 2016.

- *World's smallest museum is in Tbilisi – Place where Pirosmeni lived*, (2016), на интернет страници <http://www.georgianjournal.ge/arts-a-culture/32361-worlds-smallest-museum-is-in-tbilisi-place-where-pirosmani-lived.html>, pristupljeno 14. 10. 2016.
- *Народный праздник „Пиросманоба” проходит в субботу в селе Мирзаани*. (2013 (обновлено 2015)), на интернет страници <https://sputnik-georgia.ru/culture/20131019/215979173.html>, pristupljeno 16. 2. 2017.
- *Pirosmanoba*. (2014), на интернет страници <https://georgiaabout.com/2014/11/01/pirosmanoba/>, pristupljeno 16. 2. 2017.
- *Milion Scarlet Roses from Niko Pirosmeni*, (2011) на интернет страници <http://viola.bz/million-scarlet-roses-niko-pirosmani/>, pristupljeno 14. 10. 2016.
- *Нико Пиросмани*, (2013), на интернет страници <http://www.nikopirosmani.com/index.php?sel=0&l=en>, pristupljeno 27. 9. 2016.
- *Style – Naive Art (Primitivism): Niko Pirosmeni*, на интернет страници <https://www.wikiart.org/en/paintings-by-style/na-ve-art-primitivism?artistUrl=niko-pirosmani>, pristupljeno 27. 9. 2016.
- *Red Poulaine Musings, One Million Roses* (2012) на интернет страници <http://redpoulaine.blogspot.rs/2012/10/one-million-roses.html>, pristupljeno 27. 9. 2016.
- “Who was the author of Niko Pirosmeni's only surviving photo. (2016)“, časopis *Georgian Journal*, на интернет страници <http://www.georgianjournal.ge/arts-a-culture/32628-who-was-the-author-of-niko-pirosmanis-only-surviving-photo.html>, pristupljeno 13. 10. 2016
- *Нико Пиросмани. (ЧАСТЬ ВТОРАЯ)*. (2012) на интернет страници http://www.liveinternet.ru/users/irena_69/post203602887/, pristupljeno 25. 11. 2016.
- *Niko Pirosmeni's Rebirth through Picasso's Paintbrush*. (2015), на интернет страници <http://www.georgianjournal.ge/arts-a-culture/30057-niko-pirosmanis-rebirth-through-picassos-paintbrush.html>, pristupljeno 27. 11. 2016.

Maja I. Novaković
Center for Museology and Heritology, Belgrade

PAINTERLY HERITAGE IN THE FILM ARABESQUES ON THE THEME OF PIROSMANI

Abstract

The paper focuses on the recreation of artistic heritage in new media forms. The chosen example is a documentary film Arabesques on Theme of Pirosmani (Arabeski na temi Pirosmani, 1985) by Sergei Parajanov. The film shows artworks of Georgian naive painter Niko Pirosmani (Niko Pirosmashvili, 1862–1918). The emphasis is placed on the film perceived as a media presentation and interpretation of art and heritage. We will analyze how the aforementioned film evokes the cultural heritage of Georgia and emphasizes the artist's, but also the director's empathy for national cultures and also illuminate ways in which Parajanov experiments in the world of moving pictures.

Throughout the film, the director displays the artworks of Georgian artist, controlling the speed of the camera and its retention on the specific painting or its details. Therefore, we can pose the following question: If the director selects paintings which will be presented, keeps focus on the selected painting for a certain time, and groups them (in this case using subtitles), is he becoming a curator? With the use of the 'moving images' he created historical records of Georgian life and customs, but also the life and destiny of the painter. This paper points out that a film can be a medium which displays, testifies about and preserves the documents of a certain period and cultural values.

We examine the art image and audio-visual communication and highlight the effect and the concept 'image within image', or the art image within the film image. Film image, in addition to its own values, thus becomes a cultural carrier and a form of treasury, a mediator and narrator which informs us about the work of art. In short, the film image becomes the guardian of the art image.

Key words

Art image, film image, heritage, Niko Pirosmani, Sergei Parajanov