

FIATAL FILMMŰVÉSZETEK

TASKENTI BESZÁMOLÓ

A fiatal svéd és magyar filmművészet után — programjához híven — a középázsiai és Kaukázuson túli szovjet köztársaságok filmművészetének tanulmányozását és megvitatását tűzte napirende a filmkritikusok nemzetközi szervezete. Amíg Stockholmban és Budapesten egy nemzet, egy kultúra filmművészeti megnyilatkozásait vizsgálta a tanácskozás — Taskentben nyolc szovjet köztársaság vonultatta fel természetek legjavát. Amíg a két európai fővárosban többé vagy kevésbé, de már régebről ismert és nemzetközileg is számontartott filmgyártások új irányzata voltak napirenden, itt csekély kivételtől eltekintve ismeretlen filmkultúráknak a létét kellett a szó szoros értelmében felfedezni, legalábbis Európa számára, s új irányzatokról már csak azért sem beszélhetünk, mert a szereplő filmgyártások többsége — a három Kaukázuson túli ország kivételével — egészében „új irányzat” mind a szovjet, mind a világ filmgyártásában. Mindössze néhány esztendeje ugyanis, hogy a középázsiai filmművészet a szó nemzeti-művészi értelmében útjára indult és a transzkaukázusi elsősorban grúz filmgyártás első virágkora — Sengelaja, Kalatozsvili, Csiaureli, Dolidze, Beknazarov és mások néma- és korai hangosfilm tevékenysége, majd az ígéretes neorealista periódusa után — újabb fellendülés korszakába lépett. „Hivatalosan” ugyan e filmgyártások megindulását — és nemcsak a legrégebb grúz filmművészetét, amelynek első dokumentumfilmje 1912-ben készült, de a legfiatalabb kirgizt is, amelynek műhelyét, a Frunzei stúdiót 1942-ben alapították — évtizedekkel előbbre keltezik történetírói.

A legnagyobb és legizgalmasabb különbség kétségkívül abban rejlik, hogy amíg az előző két szimpózium tárgya — mint általában az általunk ismert és tanulmányozott filmművészetek — egy folyamatos kulturális fejlődés alapján kialakult filmművészet volt, most olyan filmgyártások-

kal kerültünk szembe — vagy legalábbis többségükben olyanokkal — amelyek egy többévszázados kulturális megrekedtség után, szinte az analfabétizmus felszámolásával, de mindenképpen az irodalom és a többi művészetek újrameghonosodásával párhuzamosan keletkeztek, illetve keletkeznek a szemünk láttára. Erről vallottak a különböző köztársaságok képviselői is. „A nagy októberi szocialista forradalom előtt a türkmén nép nem ismerte az olyan művészeteket, mint a színház, az opera, a balett, a szimfonikus zene, a film. Turkménia az analfabéták országa volt. A kultúra csak az irodalmi és zenei folklórból állott. A klasszikus türkmén írók művei a szájhagyomány útján terjedtek nemzedékről-nemzedékre” — kezdte beszámolóját türkmén kollégánk. „A harmincas évek második felére alakult ki a kirgiz szépirodalom. Ugyanebben az időben érte el első sikereit a kirgiz drámai színház, a képzőművészetek, a zenei kultúra. Ezek készítették elő a talajt a nemzeti filmművészet számára” — mondta Kirgizia képviselője. „Abban az időben, amikor az új Oroszországban megkezdődött a szocialista realista filmművészet kialakulása, amikor a Patyomkin cirkáló megkezdte diadalmas útját a világ filmvásznain, a távoli Tadzsikisztán földjén még a polgárháború fegyvereinek utolsó torkolattüzei lobbantak” — egészítette ki a tadzsik delegátus. S beszámolhatnánk a vallási fanatizmus áldozataitul esett — meggyilkolt — első úzbég, türkmén, tadzsik színésznők személyes tragédiáiról, és arról az ellenállásról, amellyel az Islám felfogása következtében az emberábrázoló művészeteknek — nemcsak a filmnek, de például a festészetnek is — meg kellett e tájon küzdenie, hogy világossá legyen a történelmi-szellemi háttér, és kellően értékelni tudjuk az eredményeket.

És most végre hadd szóljunk a leglényegesebbéről: az alkotásokról. A tizenhat bemutatott film közül

legjelentősebbnek a legrégebb filmgyártást képviselő grúz rendezőknek és a legfiatalabb szovjet filmgyártást reprezentáló kirgiz filmművészeknek alkotásai mutatkoztak. A grúz Tengiz Abuladze műve: a *Könyörgés* valóságos reveláció erejével hatott, nem haboznék a remekmű jelzőjével illetni. Szokatlan, rendhagyó és a mai gyakorlattól élesen elütő film ez. Forgatókönyvének alapjául egy múlt századbéli grúz költő klasszikus bölcséleti költeménye szolgál. S ha a poéma szépségét a gyarló és prózai tolmácsolás nem is tudta visszaadni, az a mód, ahogy az elvont gondolatokat Abuladze képi költészetté változtatta, ahogy az ősi vérbosszú motívumából kiindulva mesteri általánosítással az emberi élet végső kérdéseire eljutott, és mindezt a maga piteoszki történelmi környezetében és hiteles típusaival, — érzékeltette velünk az eredeti versnek költői értékeit is. Verset filmmé aligha költöttek át még ilyen művészi színvonalon. A legtöbbet az — egyébként örömeny — Paradzsanov *Elfelejtett ősök árnyéka* című ukrán filmjének és furcsa módon a *Tizezer nap*-nak és Sára Sándor operatőri látásmódjá-

nak stílusát emlegették e filmmel kapcsolatban.

A másik két grúz film Jozseliáni *Lombhullás*-a és Kobakidze *Házasság*-a, valahogy sajátosan ötvözi a neorealizmus vonzódását az élet mindennapos jelenségeihez és a nouvelle vague pszichológiai érdeklődését. A szakmai érettségén túlmenően, mindkét filmet az a rejtett, szemérmes líra jellemzi, amely Csehovot idézi emlékezetünkbe, anélkül, hogy bármiféle közvetlen hatást éreznék. Hiszen a mai grúz élet a háttére mind a két filmnek, noha hősei a maguk grúz mivoltában is általános érvényű mai fiatal emberek, és problémájukban hitelesen hatja át egymást a korszerűen mai és az „örök” emberi.

A kollokvium másik revelációja a kirgiz Okejev *Ifjúságunk ege* című film volt, amelyről már két alkalommal — a leningrádi össz-szövevényes fesztivál, és a taskenti afroázsiai fesztivál kapcsán — beszámolhattam a Filmvilág olvasóinak, és a szimpóziumon csak örömmel vettem saját megítélésem igazolását. Ehhez hozzájárult Vidugiris és Bronstein *Vár a homokon* című fesztiválnyer-

Vova Vorobej és Vova Kudenkov a Taskent, a kenyér városa két gyermekfőszereplője





Jelenet a Taskent, a kenyér városa című üzbegek filmből. Koncsalovszkij forgatókönyve alapján Sukrat Abaszov rendezte

tes kisfilmje a maga játékosságában is súlyos szimbolikus mondanivalójával az élet és az alkotás szüntelen és sziszifuszi újrakezdéséről, és Koncsalovszkij most bemutatásra nem került, de szellemében meg-megidézett *Első tanító*-ja — amely a kirgiz film fellendülésének első megnyilvánulása volt.

Közvetlen a két „vezető” ázsiai filmszág nyomában járt Örményország és a vendéglátó Üzbegisztán is. A két örmény filmről Maljan Háromszög-éről és Dovlátyán Jónapot, én vagyok már szintén volt alkalmam beszámolni — az elsőről a leningrádi össz-szövetségi fesztiválról szóló cikkemben (Filmvilág 1968. 12. szám) a másodikról ezelőtt három esztendeje a moszkvai szovjet—magyar szimpóziumról szóló beszámolómban (Filmvilág 1966. 13. szám). Emlékeztetül csak annyit idéznék fel róluk, hogy mind a két film lírai realizmusának hitelességével és lep-

zetlen őszinteségével tűnt ki. Ugyancsak a lírai lélekrajz jellemezte a legsikerültebb üzbegek filmet, Ismuhamedov *Gyengédség* című alkotását, az első szerelemről, míg Abaszov a húszas években játszódó *Taskent, a kenyér városa* című filmje a nyomor és az éhínség esztendeinek megrázóan őszinte és hiteles ábrázolásával tűnt ki. E két filmen kívül, Kajumov a földrengést, és a Taskent újjáépítését ábrázoló felkavaró, megindító dokumentumfilmje tette teljessé az üzbegek „kollekción”. Ugyancsak egy kitűnő dokumentumfilmmel szerepelt az azerbajdzsán filmgyártás a kollokvium programjában: Kara Karejevéről, a világhírű azerbajdzsán zeneszerzőről (rendezte Mir-Kaszimov), míg Tadzsikisztánt az elsőfilmes Margarita Kaszimova *1943 nyara* című filmje képviselte, amely a háború éveinek első olyan társadalomkritikai ábrázolása tudomásom szerint, amely a negatív jelenségeket

— a feketézést, a harácsolást — lep-
lezte le és állította magas kritikai
színvonalon filmje középpontjába.

Nem tetszettek: a turkmén Man-
szurov *Verseny* című történelmi film-
je, a folklór elemek túlhajszolása és
naiv történelemszemlélete miatt; a
kazah Karpov *Történet egy anyáról*
című alkotása, amelyben a szenti-
mentalizmus már-már a giccs hatá-
rát súroló teátrális túltengése ron-
totta le a háborúban gyermekét el-
vesztő anya valóságos tragikumának
értékét; az üzbecg Szalimov *Kör* cí-
mű filmje, amely érdekes helyi ko-
lorittal és kitűnő operatóri munká-
val ugyan — a szakmai felkészültsé-
g, egyébként a többi filmre is jel-
lemző, ebben a „kategóriában” is —
de lényegében Hollywoodtól a har-
mincas években elcsépeelt gyerek-
lő történet felelevenítése (még a ló
álmát is láthattuk egykori kiscgazdájá-
járól, ami azt hiszem egyedülálló a
film történetében) Aripov *Szívem a
hegyekben* című filmje, amely a pénz
nem boldogít kétes hitelű és szakál-

las alapeszméjéhez kerített egy szen-
timentális történetet — azt bizonyít-
va, hogy bizonyos, az európai film-
művészetben már lejárt dramaturgi
sémák és sztereotípiák újjáéledése
jelent némi veszedelmet ezeknek az
országoknak filmművészete számára.

A kollokvium vitája megkísérelte
általánosítani a bemutatott filmek
esztétikai tapasztalatait. A szakmai-
technikai felkészültségen túlmenően
— amely a moszkvai főiskola mun-
káját dicséri — két örvendetes jelen-
séget emelt ki: e filmek szoros kap-
csolatát a nép életével, a folklórral,
(noha felmerült a probléma, hogy
az egyközpontú rendezőképzés nem
jelenti-e egyben elkerülhetlenül a
nemzeti jelleg háttérbe szorulását, bi-
zonyos uniformizálását is) és a ren-
dezőgárda örvendetes fiatal jelle-
gét. (Hiszen a filmeknek közel a fele
— a *Gyöngédség*, a *Lombhullás*, a
Verseny, a *Házasság*, *Az ifjúságunk
ege*, a *Háromszög*, a *Jónapot, én
vagyok*, az 1943 nyara elsőfilmes al-
kotások, vagy diplomamunkák), és a

Dovlatján fiatal örmény filmrendező első filmje, a *Jónapot, én vagyok*





Ugyancsak első játékfilm az üzég filmgyártás Gyengédség című alkotása.
Rendező: Eiler Ismuhamedov

harmadikfilmes rendező már öregnek számít közöttük. Érdekes sajátosságként értékelte a tanácskozás e filmek „egészséges” voltát, mentességét az európai és amerikai filmművészetek vonzódásától a neurotikus és patológikus jelenségekhez.

Mint e filmgyártások problematikus oldala merült fel a gyerek és kamasz főhősök túltengése. A vita arról folyt, mennyire jelenti ez — a történelmi tematikájú filmek aránylagos túltengésével egyetemben — a menekülést, kitérést korunk társadalmi problémái, a felnőtt világ konfliktusai elől. Volt olyan álláspont, amely a szovjet történelem adottságát és sajátosságát vélte felfedezni abban a meglehetősen általános dramaturgiai konstrukcióban, amely három főhőst állít a cselekmény középpontjába: a gyereket, a nagyszülőt és a hiányzó édesapát, és — többek közt Szabó István Apájára hivatkozva — mint jellegzetes háború utáni konfliktust fogta fel ezt az egyoldalúságot. Mások a rendezői gárda fiatal voltával és film-

jeik önéletrajzi, visszaemlékező jellegével próbálták magyarázni ezt a jelenséget.

A kollokvium, mind bemutatott filmjeivel, mind vitájával, arról tanúskodott — amit a sorok írója két héttel ezelőtt még csak fenntartással, a jövő számára meghitelezve fogadott el, hogy valóban megszűnt Európa és Amerika monopóliuma a filmművészetben, és ma már távolról sem csak a japán film jóvoltából. Hiszen ha a szimpóziumot összevetjük a megelőző afro-ázsiai fesztivállal, érdekes tanulságokat vonhatunk le az elmaradt népek kulturális fejlődéséről a két társadalmi rend viszonyai közepett. Amíg a szocialista világban mindinkább eltűnőben van a hagyományosan nagy kulturális tradíciókkal rendelkező országok és a feudális elmaradottságból csak nemrég kilépő népek filmjei közt a színvonalbeli különbség, és az új filmkultúrákat mindinkább nemzeti jellegük különíti csak el, addig Afrika és Ázsia többi, s a gyarmati sorból nemrég felszabadult or-



Genrik Malian filmjének a Háromszögnek egyik jelenete



A grúz Joszeliáni első játékfilmje, a Lombhullás

szágai esetében a kapitalista jellegű, vagy akár államilag támogatott filmipar a tőke- és részben a művészhiány következtében — tisztelet az olyan csekély kivételnek, mint a legutóbbi cikkemben említett szene-

gáli *Utalvány* — szükségképpen az olcsó kommercializmusra kényszerül. Amíg olyan afro-ázsiai országok, mint Egyiptom, India, Indonézia, Hongkong filmgyártásukban a két világháború közti magyar filmgyártásra emlékeztetnek, csak színvonalatalanabb formában — egy-két héatalatt összecsapott „alkotásaikkal”, az operettszerűséghez, a fehértelefonos luxushoz való vonzódásukkal, a nyugati kalandfilm vagy krimi sablonjainak másolásával —, addig a szovjet kollégáink joggal hivatkozhatnak arra, hogy az ázsiai köztársaságok mind nagyobb és jelentősebb helyet foglalnak el a Szovjetunió filmművészetében, versenytársaivá válva a hagyományosan nagymúltú moszkvai, leningrádi, kievi, tibiliszi stúdióknak. Még hozzá olyan művekkel, amelyek már nem az orosz rendezők kirándulásai nyomán, hanem a helyi művészek autentikusan nemzeti jellegű inspirációjából keletkeztek.

Végső mérlegét úgy vonhatnánk meg a kollokviumnak, hogy amíg a látott repertoár számonkért hiányosságai az egész szovjet filmgyártásra jellemzőek, eredményei már azt a sajátos népi-nemzeti életet tükrözik, amelynek talajából kisarjadtak.

GYERTYÁN ERVIN