

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních
studií

Kinematografie Uzbekistánu (Cinematography of Uzbekistan)

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Vladimír
Suchánek, Ph.D.

Vypracovala: Klára Šádová
Pardubice 2009

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma
„Kinematografie uzbekistánu“
jsem vypracovala samostatně.
Použitou literaturu a podkladové materiály
uvádím v přiloženém seznamu literatury.

V Pardubicích dne 30. dubna 2009

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D za jeho trpělivost při vedení této diplomové práce, za jeho rady a postřehy, které mi byly cenným vodítkem při zpracování daného tématu.

Obsah

A. Úvod	5
B. Kinematografie Uzbekistánu	10
I. Kultura Uzbekistánu na přelomu 19. a 20. století	10
II. Němý film	15
1. Prvopočátky uzbeckého filmu	15
2. První polovina 20. let	18
3. Druhá poloviny 20. let	23
4. 30. léta	32
III. Zvukový film	42
1. Zvukový film do druhé světové války	42
2. Druhá světová válka	47
3. Druhá polovina 40. let	55
4. 50. léta	60
5. 60. léta	77
6. 70. léta	82
7. 80. léta	89
8. Současná kinematografie	95
C. Závěr	105
Anotace	110
Seznam literatury	112
Přílohy	114

A. Úvod

Myšlenka zabývat se ve své diplomové práci kinematografií Uzbekistánu mne napadla v podstatě okamžitě, jakmile se mi otevřela možnost odjet do Uzbekistánu na delší dobu. Pokus přinést podrobnější pohled na tvůrce a jejich filmy, které jsou pro většinu evropského obyvatelstva velkou neznámou se zdál velmi lákavý a svým způsobem novátorský. Zabývat se něčím zcela novým, o čemž jsem ani já sama neměla větší potuchy, a tyto nové informace zprostředkovat širší veřejnosti byly mé nejvyšší ambice.

Jistá naivita, se kterou jsem přistoupila k neznámé situaci, se ukázala již při oficiálním zadávání samotného tématu magisterské diplomové práce. Dostupná literatura¹ jež by mi zprostředkovala první pohled na tuto středoasijskou oblast však nabízela pouze velmi zkratkovité a zcela nedostačující informace. Situace, jež mne čekala v samotném Uzbekistánu mi připravila mnohá další překvapení.

Má prvopočáteční neznalost celkového kontextu uzbecké filmové tvorby mě dovedla i k jistému omylu při zadávání tématu této diplomové práce, kde jsem ji nazvala Uzbecká kinematografie. Již z prvních informací o této kinematografii bylo jasné, že bude třeba tuto zdánlivou „maličkost“ napravit. V Uzbekistánu netvořili pouze filmaři čistě uzbecké národnosti a právě jim není možné upírat jejich podíl na rozvoji této národní kinematografie. Proto jsem se rozhodla svou diplomovou práci přejmenovat na Kinematografie Uzbekistánu.

Představa příchodu do univerzitní knihovny a zapůjčení literatury včetně periodik s danou tematikou se ukázala

¹ A tím myslím i v rámci evropské literatury (psané ve světových jazycích, především pak angličtině, jelikož jsem se pokoušela sehnat zdroje i v rámci evropské meziknihovny výpůjční služby.

naprosto nereálnou, neboť žádná knihovna podobného charakteru v Uzbekistánu v podstatě neexistuje.² Hlavním zdrojem, který se mi podařilo objevit, se stalo Muzeum kina.³ Zde jsem získala jak literaturu tak i přístup k samotným filmům⁴ a také díky osobním rozhovorům důležité informace o současné kinematografii a přínosné postřehy o minulých desetiletích kinematografie a jejich zásadních dílech. Veškerá literatura týkající se filmu v podstatě končí s osamostatněním Uzbekistánu od Sovětského svazu. Ač jsou současné uzbecké filmy velmi populární a Uzbeki chodí rádi a často do kina, žádné dílo, které by zachycovalo kinematografii od osamostatnění neexistuje.

Přístup a možnosti vidět staré uzbecké snímky⁵ byly ještě mnohem složitější než situace s literaturou a prameny. Většina snímků, jež jsem shlédla, byly právě ty, které se nacházejí v „miniarchivu“ Muzea kina. Pokusy⁶ dostat se k jiným filmům v archivu státní filmové organizace Uzbekkino skončily neúspěšně, neboť, jak mi bylo oficiálně sděleno, většina snímků se sice dochovala, ale existují v archivech v Rusku. Se snímky současnými v podstatě větší problém nebyl. Filmy jsou běžně dostupné v kinech i na DVD, pouze je jejich převážná část v uzbečtině.⁷

² Celková knižní situace je v Uzbekistánu přímo děsivá. Za dobu svého ročního pobytu jsem v Taškentu objevila TŘI obchody s knihami, které nabízely učebnice cizích jazyků, lékařské knihy, knihy pro děti a fantasy a to většinou ruské produkce či evropské a americké knihy, které byly do ruštiny (ve výjimečných případech i do uzbečtiny) přeloženy.

³ Toto muzeum se nachází v Domě kina v Taškentu a vzniklo v roce 1996 v rámci státní filmové organizace Uzbekkino.

⁴ Zde je nutno zdůraznit, že obojí ve velmi omezené formě i množství, avšak přesto v rámci veškerých možností jak filmové literatury tak i archivu snímků.

⁵ Staré snímky, ve smyslu všechny snímky natočené od počátku kinematografie po vznik samostatné Uzbecké republiky 1.9.1991.

⁶ A to i oficiální, s oficiálním dopisem od Velvyslanectví České republiky v Republice Uzbekistán. (Tyto pokusy oficiálně se dopracovat k jakýmkoli informacím se nakonec ukázaly většinou jako zcela kontraproduktivní.)

⁷ Filmy do roku 1991 byly obvykle, pod vlivem Sovětského svazu, v uzbeckém i ruském jazyce či pouze rusky.

Základnou pro výstavbu celé diplomové práce se mi staly dvě linie. První tvoří hlavně tři díla: *Filmy a roky*⁸, *Kino Uzbekistánu*⁹, *Kino a umělecké kultura Uzbekistánu*¹⁰, které v dílčích případech doplňuji informacemi z ostatních knih.¹¹ Zde bych ráda zdůraznila, že všechna tato díla vyšla v době, kdy byl Uzbekistán sovětskou socialistickou republikou a jsou tedy v různé intenzitě plná komunistické rétoriky. Často tedy bylo nutné využít a propojit pohled všech dostupných materiálů, abych se dokázala zorientovat v tomto politickém ovlivnění. Zároveň bylo potřeba přihlížet i k tomu, že současná doba pouze vyměnila rétoriku Sovětského svazu za rétoriku prezidenta, tedy ani dnešní oficiální prohlášení nezachycují skutečnost reálně.¹² Právě pro usměrnění a nadhled nad tímto politickým zatížením používám druhou linii, mé osobní zkušenosti a informace, které jsem získala ústně. Ze zdrojů získaných z rozhovorů jsou to především setkání se zaměstnanci Muzea kina a s uzbeckým režisérem Chajdarem Zakirovem. Vlastní postřehy jsem sbírala během celého pobytu. Na jakékoli výstavě umění, kulturní akci či při setkání s místním obyvatelstvem jsem se vždy snažila získat obecné informace o historii kultury, především tedy současný pohled na dobu pod vládou Sovětského svazu a osobní postřehy vlastních obyvatel o filmech současných i těch „starších“¹³ Díky Muzeu kina se mi dostal do rukou i přehled či „brožura“, který slouží jako osnova výkladu pro místní návštěvníky a který i mně posloužil jako zdroj informací, hlavně pro současný film. Materiál náležící do této druhé linie představuje pomyslnou skládačku, kterou tvoří i kusé informace, „brožury“, „letáky“ či výstřižky z novin, které se

⁸ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980.

⁹ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: *Kino Uzbekistánu*. Taškent 1985.

¹⁰ Abul-Kasymova, Ch. H.: *Kino a umělecké kultura Uzbekistánu*. Taškent 1991.

¹¹ Všechna použitá díla samozřejmě uvádím v seznamu literatury na konci této diplomové práce.

¹² Ač je Uzbekistán oficiálním zřízením parlamentní demokracie, neoficiálně avšak reálně se jedná o prezidentský režim.

¹³ Viz poznámka pod čarou č.5.

mi dostaly v průběhu mého bádání a hledání do rukou. U těchto materiálů bylo v podstatě nemožné určit autora, datum či místo vydání. Časové zařazení a tedy i jejich informační a ideologické omezení jsem v komparaci s ostatními zdroji pouze odhadovala.

Samozřejmě si uvědomuji složitosti, které při mém přístupu vznikají. Dochází k míchání oficiálních faktů a mého neoficiálního překladu. Jednotlivé kapitoly obsahují informace, na které neodkazuje žádná literatura, ani odborná ani informačně obecná, přesto je jasné, že pocházejí z „nějakých zdrojů“ nikoli z mé vlastní hlavy. Ve složitosti situace, ze které jsem při tvorbě této diplomové práce musela vycházet, však toto vidím jako nejlepší řešení. Než bych vytvořila čistě výčtový přehled filmové tvorby Uzbekistánu, pokusila jsem se o širší pohled na tuto kinematografii s vědomím, že přináším mnou vytvořený osobní pohled, často doslova poskládaný z útržků a informací jako v určitém slova smyslu mozaiku s dostupných střípků.

Samotnou práci stavím chronologicky na časové linii od prvopočátků kinematografie, od prvního promítání filmu vůbec, přes vznik prvních filmových studií, natočení prvního skutečně uzbeckého snímku, příchod zvuku do uzbecké kinematografie, Druhou světovou válku až po současnou kinematografii.

Moje pozornost se soustředila především na historii hraného filmu. Každá jednotlivá kapitola¹⁴ je vystavěna na osnově sledující osnovu kapitoly z hlavního zdroje¹⁵, ze kterého pak čerpám většinu základních informací. Tento hlavní zdroj se u jednotlivých kapitol mění, neboť právě politické zatížení,

¹⁴ Kromě posledních dvou: 80. léta a Současná kinematografie, jejichž stavba je odlišná a vždy vysvětlena v úvodu dané kapitoly.

¹⁵ Tento hlavní zdroj a danou kapitolu vždy uvádím v poznámce pod čarou u názvu kapitoly. (Hlavním zdrojem mi slouží především již výše uvedená díla: *Filmy a roky* Abdullaev, A. – Muchamedov, S. Taškent 1980, *Kino Uzbekistánu* Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M. Taškent 1985, *Kino a umělecké kultura Uzbekistánu*, Abul-Kasymova, CH. H. Taškent 1991.)

ale i obsažnost jednotlivých částí se v daných dílech velmi liší. Základní osnovu pak doplňuji ze zbylých zdrojů, jak ze zbývajících literatury tak z pramenů z druhé linie, tedy vlastní postřehy a zkušenosti z osobních setkání. Přesné citace uvádím všude, kde je to jen možné. Je však třeba přihlídnout k tomu, že některé informace vznikaly skládáním více zdrojů a není možné je takto přesně zařadit.

Mezi přílohy jsem zařadila seznam hraných filmů natočených v uzbeckých filmových studiích od založení až do konce osmdesátých let¹⁶, seznam uzbeckých filmů, které se dostaly do české distribuce¹⁷. Pro ilustraci jsem také zařadila dva sborníky vydané pro účastníky Sjezdu filmových tvůrců a knihu medailonků jednotlivých filmařů, nejen režisérů, ale i kameramanů, scénáristů a herců.

Ve své diplomové práci jsem se snažila přinést co nejvíce široký a objektivní pohled především na vývoj tvorby hraného filmu Uzbekistánu. Cílem práce je zprostředkovat základní informace o kinematografii Uzbekistánu, jejíž historie sahá k samotným počátkům filmu jako takového, o kinematografii, která je sice neznámou, nikoli však nevýznamnou, která zaujímá důležité místo v kinematografiích sovětských i postsovětských republik, a která podle mého názoru stojí za pozornost.

¹⁶ Stejně tak jako v podstatě neexistuje literatura o současné kinematografii, není ani seznam snímků natočených po roce 1990.

¹⁷ Tento seznam jsem získala od Mgr. Tomáše Hály z Oddělení filmových historiků Národního filmového archivu.

B. Kinematografie Uzbekistánu

I. Kultura Uzbekistánu na přelomu 19. a 20. století¹⁸

První filmové představení na území Uzbekistánu se konalo roku 1897 v dnešním hlavním městě Taškent, pouhé dva roky po vůbec první filmové projekci bratří Lumierů v Paříži.

Je však třeba si uvědomit, že kulturní, sociální i politická pozice této země se velmi lišila od situace v Evropě a Spojených státech amerických, řekněme od situace států západoevropské kultury.

Kulturní, sociální i hospodářský rozvoj byl na zcela jiném stupni. Většina obyvatelstva včetně panovníků byli muslimové a ortodoxní islám zcela ovládal jejich životy i rozvoj kraje. Panovníkova světská moc vždy byla „obyčejným“ obyvatelstvem brána a uctívána jako moc boží.

Postavení žen se od dob Středověku téměř nezměnilo. Ženy měly zcela minimální práva, od ranného dětství byly nuceny nosit burku (paranžu), vzdělání, pokud nebyly ze šlechtického rodu, se jim nedostávalo, po svatbě bez manžela nesměly opouštět dům, kamkoli vycházet. Jejich činnost spočívala v rození a výchově dětí. Život ženy měl pouze tři cíle: vdát se, porodit svému muži co nejvíce synů a pečovat o ně.

Průměrná délka života ještě na přelomu devatenáctého a dvacátého století byla velmi krátká, kojenecká a dětská úmrtnost vysoká, hygiena na nízké úrovni, počet vzdělaných, kvalifikovaných lékařů minimální a epidemie moru byly více než časté.

¹⁸ Roux, J-P.: Kolonizace in Dějiny Střední Asie. Praha 2007.

Vynálezy jako kanalizace, nové moderní postupy ve zdravotnictví či telegraf se zde rozšiřovaly pomalu. Obyvatelé byli povětšinou kočovníci živící se pastvou ovcí. Jediný rozvoj a pokrok do těchto států plynul přes Velkou hedvábnou stezku, která prochází celým územím Střední Asie.

Územní rozdělení dnešního Uzbekistánu ke konci 19. století¹⁹

„Na území dnešního Uzbekistánu se před vpádem carského Ruska z části rozkládal Západní Turkeistán, Bucharský chanát, Chivský chanát a Kokandský chanát.“²⁰ Správcem těchto států byla místní šlechta včele s panovníkem, chánem či emírem.

„Jako první byl carským Ruskem roku 1866 obsazen Čimkent (dnešní Kazachstán) a Taškent. Poté roku 1868 byl dobyt Bucharský chanát a 1873 Chivský chanát. Kokandský chanát vzdoroval nejdéle a nejhouževnatěji a tak se roku 1875 nestal ruským protektorátem, ale byl prostě anektován. 1879 si carské Rusko podrobilo i území Turkmenů, čímž završilo obsazení celého území tzv. Turkeistánu (více méně území dnešních středoasijských republik²¹).“²²

Nově obsazenou oblast spravuje generální guvernér a další vyslaní úředníci. Chivský a Bucharský chanát si zachovávají jistou autonomii. Nadvláda carského Ruska přináší do Střední Asie jak kapitalistickou modernizaci, tak i

¹⁹ Roux, J.-P.: Kolonizace in Dějiny Střední Asie. Praha, 2007.

²⁰ Roux, J.-P.: Dějiny Střední Asie. Praha 2007, s. 326.

²¹ Ve své diplomové práci budu pojem středoasijské republiky používat mnohokrát. Je tedy nutné upřesnit, jak tento pojem chápu. Středoasijskými republikami míním tyto dnešní postsovětské republiky: Kazachstán, Kyrgyzstán, Tádžikistán, Turkmenistán a Uzbekistán. Do pojmu Střední Asie se často začleňují i území Mongolska či Tibetu, pro účely mé práce jsem však do pojmu středoasijské republiky zahrnula pouze těchto 5 států.

²² Roux, J.-P.: Dějiny Střední Asie. Praha 2007, s. 327.

potlačování islámu, násilné šíření pravoslaví²³, myšlenky panslavismu a nadřazenosti Evropanů, ruských Evropanů²⁴.

„Obyvatelé Turkestánu neznali moderní svět ani jeho myšlení. Převážná většina obyvatel byli kočovníci, násilně nuceni k usazení. Ač se populace dělila na odlišné národy (Kazaši, Kyrgyzové, Turkméni či Uzbekové) a hovořilo se různými jazyky, moderní evropské myšlenky jako například nacionalismus, jazyková a etnická pouta jim byly cizí.“²⁵ (Uzbecký obchodník měl vždy blíže ke kazašskému obchodníkovi než k uzbeckému chovateli dobytka.) Vždy byli zvyklí respektovat politickou moc jako vůli boží, ač to byla vláda cizinců, či dokonce nevěřících. První reformní a nacionalistická hnutí se objevují až okolo roku 1905 a zaměřují se na obrozování jednotlivých národů, jejich jazyků a opětné prohlubování islámské víry.

Vznik Uzbeké sovětské socialistické republiky²⁶

Pád carského režimu v únoru 1917 a následná revoluce v Rusku pro toto území slibovaly dobré vyhlídky. Dokud se komunisté definitivně nechopili moci, snažili se vytvářet dojem, že v této otázce jsou jiní než carské Rusko. Zprvu respektovali islám, národní zvyky a svobodu národů. „Ještě roku 1917 se pokusila Rada muslimských národů, se sídlem v městě Kokand, vyhlásit autonomní Turkestán.“²⁷ Následovala sovětská reakce:

²³ Na území Turkestánu bylo během carské kolonizace uzavřeno přes 420 mešit.

²⁴ Od roku 1891 do roku 1914 přišlo do tohoto prostoru přes dva miliony ruských a ukrajinských kolonistů, přivlastnili si půdu využívanou kočovníky a začali ji obdělávat.

²⁵ Roux, J.P.: Dějiny Střední Asie. Praha 2007, s. 327.

²⁶ Roux, J-P.: Kolonizace in Dějiny Střední Asie. Nakladatelství lidové noviny, 2007.

²⁷ Roux, J.P.: Dějiny Střední Asie. Praha 2007, s. 328.

vyslání vojenských jednotek, obsazení města, jeho vydrancování, vypálení a zmasakrování místního obyvatelstva.

Poté Sovětský svaz začal vytvářet metodou pokus omyl víceméně umělé sovětské republiky. V roce 1920 vznikly z původních chanátů Bucharská a Chivská republika, ty jsou posléze připojeny k Uzbeké republice (vznik 1924), kterou tvoří část bývalého západního Turkestánu, Taškentská oblast a bývalý Kokandský chanát. V roce 1929 se od Uzbeké republiky odděluje Tádžická republika a tedy až v roce 1929 se Uzbeká sovětská socialistická republika ustanovuje do územní podoby, kterou známe dnes.

Sovětská propaganda hlásala rovnost občanů, ale skutečnost byla zcela jiná. „Muslimům bylo přisouzeno podřízené postavení, islám se v rámci ideologického boje s náboženstvím ocitl pod tlakem a později i pod otevřenou perzekucí.“²⁸ Středoasijské republiky se staly cílem rusifikace, a to nejen s úkolem šířit ruskou kulturu a jazyk, ale i mísit původní obyvatelstvo s ruským a rozměňovat národnostní odlišnosti.

Na druhou stranu je nutno přiznat, že navzdory tomuto všemu zažily nové sovětské republiky obrovský kulturní a hospodářský rozvoj. Z převážně kočovných národů se pomalu stávaly moderní společnosti. Byly likvidovány zaostalost, středověké a náboženské přežitky: všem dětem (tedy i dívkám!) se dostávalo základního vzdělání, byl otevřen přístup k vysokoškolskému vzdělání, výrazně se zlepšilo postavení a rovnoprávnost žen. „Celkově se měnila životní úroveň lidí: lepší hygiena a moderní zdravotnictví přispěly k výraznému snížení kojenecké úmrtnosti a tak k navýšení mladé populace.“²⁹ „Došlo k modernizaci nejen zemědělství, ale celého hospodářství. Postupně sem pronikaly soudobé, moderní stroje a vynálezy. Výrazný rozvoj zaznamenala také infrastruktura, stavěly se

²⁸ Roux, J.P.: Dějiny Střední Asie. Praha 2007, s. 328.

²⁹ Tamtéž.

železnice a silnice, propojovaly se jednotlivé sovětské republiky Střední Asie.“³⁰

Pokrok se na tato území dostal, byl však zaplacen násilným prosazováním totalitní ideologie, velkou ztrátou kulturních tradic a hlavně lidskými životy³¹.

³⁰ Roux, J.P.: Dějiny Střední Asie. Praha 2007, s. 328.

³¹ V letech 1929 až 1939 došlo k úbytku obyvatelstva středoasijských republik o více než osm set tisíc lidí, plus v roce 1930, kdy Ruská sovětská vláda rozhodla o definitivním násilném usídlení Kazachů, zemřel jeden milion kazašských obyvatel.

II. Němý film

1. Prvopočátky uzbeckého filmu³²

„První filmová projekce se v Taškentu odehrála roku 1897, avšak první uzbecký hraný film vznikl až roku 1924.“³³ Promítání snímků se i v muslimském Turkestánu stalo okamžitě populární. Začaly vznikat první filmové sály a nové umění pomalu pronikalo do povědomí Uzbeků.

Film se skutečně šířil po celém Turkestánu, ale je třeba mít neustále na paměti odlišnou situaci tohoto území. „Do počátku dvacátých let dvacátého století fungovalo na území Turkestánu čtyřicet kin.“³⁴ Většina z promítacích sálů byly dočasně upravené čajchany³⁵ či dokonce mešity a projekce se nekonaly pravidelně, nýbrž většinou u příležitosti svátků a oslav. Obecenstvo projekcí bylo tvořeno čistě mužskými diváky.

„Lidé film chápali jako technický vynález, v lepším případě jako vyfotografované divadlo.“³⁶ Z větší části negramotné obecenstvo často nerozumělo, co se na plátně odehrává, ale záběry působily tak skutečně a reálně, že diváky uchvacovaly spíše samotné „pohyblivé obrázky“ než film jako celek.

Projekcí se povětšinou účastnil i takzvaný vykladač. Jeho původní úkol byl pouze film, respektive filmové titulky, negramotnému divákovi překládat a předčítat. Avšak jako „překladač“ byli, pro zřetelný přednes, vybíráni divadelní herci, kteří se snažili svůj projev doplnit emotivním vyjádřením a

³² Abul-Kasymova, CH. H.: Film vchází do života národa in Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991.

³³ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 5.

³⁴ Tamtéž, s. 6.

³⁵ Místní označení pro kavárnu.

³⁶ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 6.

později i vlastním „ozvláštněným“ výkladem. Divák tedy pouze sledoval jednotlivé záběry a „vykladač“ je doplňoval vysvětlením.

„Výběr filmů pro tyto projekce neexistoval, promítalo se vše, co se do Turkestánu dostalo. Grotesky, melodramata, komedie, jak ruské tak evropské či americké.“³⁷ Nejvíce však u místního obecnstva byly oblíbené „dokumentární“ filmy z prostředí Střední Asie: záběry oslav, náboženských svátků, bazarů a náměstí s muslimskou architekturou, velkých historických měst jako Taškent, Buchara, Samarkand a také obrazy z luxusního života chánů.

Snímat toto „exotické“ prostředí přicházeli filmaři jak moskevských a petrohradských tak londýnských a pařížských studií. „Jedním z nich byl Felix Mesguich, známý u uzbeckého diváka díky filmům ze životů bucharského a chivského chána.“³⁸ Do Turkestánu přišel na počátku dvacátého století. Objektem jeho filmů se staly převážně obrazy ze života středoasijských panovníků: lov, odpočinek, oficiální recepce, dále pak architektura minaretů, mešit a medres. Mesguichovi filmy nebyly prvotně určeny uzbeckému obecnstvu, ale byly natáčeny pro evropské filmové společnosti. „Točil tedy vše, co bude divákům v Rusku, Francii či Anglii připadat dostatečně exotické.“³⁹ Život národa, obyčejných lidí a jejich každodenní problémy v jeho snímcích nenajdeme.

Výjimkou mezi těmito „lovci asijské exotiky“ byl Chudojbergan Děvanov. Pocházel z Charézmské oblasti⁴⁰ a je pokládán za prvního uzbeckého filmaře vůbec. „Děvanov byl první ve Střední Asii, kdo ovládal filmařskou techniku. Ve svém

³⁷ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s.8.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Jedna z 11 oblastí tvořící dnešní Uzbekistán.

domě vlastnil laboratoř, kde filmy zpracovával, a projekční místnost, kde je promítal.“⁴¹

Děvanov se soustředil na život středoasijských národů ve zcela nových podmínkách, na obyčejné lidi a jejich každodennost. Nejčastějšími aktéry snímků byli právě obyvatelé Charézmů. „Stal se tak skutečným průkopníkem uzbecké kinematografie a mnoho z jeho záběrů bylo po roce 1924 použito pro filmové týdeníky studií Sovkino a Uzbekgoskino, jehož kameramanem se později stal.“⁴²

⁴¹ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 9.

⁴² Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s.9.

2. První polovina 20. let⁴³

Skutečný zvrát v historii uzbeckého filmu přišel po Říjnové revoluci. Uzbekistán se stává sovětskou republikou a i na jeho území přichází Leninova kulturní revoluce s heslem, že umění patří národu. A tímto národním uměním má být především kinematografie.

K první změně v chápání filmu, nikoli už jako technického objevu, ale jako umění, navíc jako umění, které je tu pro všechny.

Film se má podílet na boji proti negramotnosti, která je v celé Střední Asii veliká. Dále má bojovat proti zkostnatělým feudálním a muslimským tradicím, proti nadřazenosti basmačů a bajů⁴⁴, podpořit zrovnoprávnění žen v uzbecké společnosti. Samozřejmě tento kulturní rozvoj přichází se silným zatížením socialistickou ideologií. Umění mělo podporovat vytváření „sociální a třídní uvědomělosti“, mělo být aktivně využito pro agitačně propagační cíle sovětské republiky, mělo politicky a sociálně vzdělávat diváka. „Díky svým specifickým kvalitám masovosti, dostupnosti a přesvědčivosti je film jedním z nejrozšířenějších a nejúčinnějších prostředků výchovy a osvěty mas.“⁴⁵

V srpnu 1919 Vladimír Iljič Lenin podpisuje Dekret o znárodnění kinematografické tvorby, obchodu a průmyslu v zemi, na jehož základě ještě téhož roku vzniká státní organizace Kinootděl, jež má spravovat, podporovat a kontrolovat veškerou kinematografii všech nově se tvořících středoasijských republik. Do roku 1924 se počet kin zvyšuje na

⁴³ Abul-Kasymova, Ch. H.: Film vchází do života národa in Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991.

⁴⁴ Označení místní šlechty a sedláků.

⁴⁵ Andul-Kasimov, Ch., Těšabajev, D., Mirzamuchamedova, M.: Kinematograf vchází do národního života in Kino Uzbekistánu. Nakladatelství literatury a umění Gafura Guljama, 1985. s. 15.

sedmdesát, plus při spolcích mládeže a žen vznikají takzvané kinotečky⁴⁶.

„Cílovou skupinou filmových projekcí jsou především ženy a mládež.“⁴⁷ „Sovětská kinematografie jim má odkrýt zcela nový, moderní svět.“⁴⁸ Kinootděl na projekce, které jsou pro děti a ženy zdarma, připravuje celé programy. Není promítán pouze hlavní snímek, povětšinou celovečerní hraný film, ale i krátkometrážní dokumentární film, ve stylu filmového týdeníku, a na závěr krátký populárně-naučný film, například o úklidu a hygieně či o výchově dětí.

Se zvyšujícím se zájmem o film a s narůstajícím počtem projekčních sálů se otevírá otázka tvorby vlastních filmů z prostředí, které bude divákovi jasně srozumitelné a které zná. Organizace Turkgoskino, jež vznikla roku 1923 a nahradila Kinootděl, však nemá tvůrčí ani materiální prostředky pro samostatnou výrobu filmů. „Snaží se alespoň aktivně pomáhat při natáčení filmů studií Sovkino, Sojuzkino, Sevzapkino a Proletkino.“⁴⁹ Jejich dokumentární filmy pak Turkgoskino zařazuje do svých filmových týdeníků⁵⁰.

První celovečerní hraný snímek natočený v Uzbekistánu vznikl roku 1924 v prvních středoasijských filmových studiích Buchkino. V Buchkino se natáčely především filmové týdeníky a *Minaret smrti* byl prvním hraným filmem, který zde vznikl.

„Minaret smrti, byl natočen na území Uzbekistánu, produkován uzbeckým filmovým studiem, přesto většina jeho tvůrců stále byla ruská.“⁵¹ Režisérem byl V. Viskovkij, scénaristou A. Balagin, kameramany F. Verigo-Darovskij a S.

⁴⁶ Provizorní filmové sály při těchto organizacích

⁴⁷ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 11.

⁴⁸ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 11.

⁴⁹ Tamtéž, s. 12.

⁵⁰ V první polovině 20. let to byly např. filmy: Po Střední Asii, Buchara na cestě ke kulturnímu obrození, Sedmé výročí Veliké říjnové revoluce v Buchaře.

⁵¹ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 12.

Beljajev. Do hlavních rolí byli obsazeni N. Vendělin (Džamal), V. Baranova (služka Džamal), O. Frelich (Sadik) a I. Talanov (Šachruch, syn emíra). Z důvodu zcela prostého, v celé Střední Asii byl velmi malý počet kvalifikovaných filmařů a techniků a v roce 1924 najít ženu, která by byla ochotná sejmout parandžu, s odhalenou tváří pracovat s cizími muži a nechat se natáčet na filmový materiál, který posléze uvidí tisíce lidí, bylo nemožné.

Zápletka filmu začíná prostě: Sadik chudý poddaný se zamiluje do Džamal, tu si ovšem též vyhlédne syn bucharského emíra Šachruch. Oba se o ní utkají v lovu na vlka. Sadik vyhrává, Dažamal si odvádí. Na cestě z Buchary je zlý a Istivý Šuchruch přepadne, Džamal unese a Sadika zanechá spoutaného v poušti. Sadik se ale zachrání, vrací se do Buchary a rozpoutá povstání proti emírovi. Mezitím se emír vše o svém synovi dozvídá, přichází ho potrestat. Šachruch otce zavraždí a obviní z toho Džamal, trestem jí má být shoení z minaretu. V poslední chvíli se do paláce dostává Sadik, Džamal zachrání, Šachruch je shoen z minaretu.

„V uzbeckém obecnstvu vzbudil tento film podobný údiv, jako zpočátku kinematografie samotná.“⁵² Ač byl děj snímku prostý a technická kvalita průměrná, znamenal v uzbecké kultuře veliký zlom. Diváci poprvé neviděli prosté dokumentární záběry své země, či jakýsi příběh, z prostředí jim neznámého, cizího a těžko srozumitelného. Viděli příběh lidí, kteří vypadali jako oni, chovali se jako oni, jedli to co oni a žili v prostředí jako oni. Film se okamžitě stal obrovským fenoménem po celé střední Asii a jasně ukázal, kam má uzbecká kinematografie směřovat.

A tak ještě koncem roku 1924 do vlastní uzbecké tvorby Buchkino a ruská studia Proletkino přispěly dalším snímkem

⁵² Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 12.

*Muslimka*⁵³. Štáb se opět skládal z ruských filmařů. Režisér Dmitrij Vassaligo v tomto filmu zvolil téma na svou dobu skutečně revoluční, osvobození a zrovnoprávnění uzbecké ženy.

Hlavními hrdinkami jsou dvě uzbecké dívky Guljar a Saodat, které čeká typický osud podle starých muslimských tradic. Otcové jim vybrali muže, za které se musí provdat. Oba nastávající manželé jsou staří a oba si dívky víceméně koupili, neboť jsou to bohatí obchodníci. Guljar se vůli svého otce podrobí, naopak Saodat, jež se ve volném čase účastní schůzí komunistických spolků pro ženy, poznává, že i ona má právo rozhodnout o svém osudu. Otcí se vzepře, vybraného manžela Achmed-Baje si nevezme a z rodné vesnice utíká k ženskému komunistickému hnutí. Díky svým přátelům z komunistické strany překoná všechna životní úskalí. Nakonec Saodat odchází studovat do Moskvy, aby se jako vzdělaná uvědomělá sovětská dívka vrátila zpět do vlasti a pomáhala v boji za osvobození uzbecké ženy.

Ideologická zatíženost tohoto filmu je více než zřejmá. Ústřední výbor Komunistické strany Uzbekistánu ve scénáři viděl veliký potenciál pro nenásilnou politickou agitaci a tak se do tvorby filmu vložil. Film, jak se zdůrazňovalo ve všech novinách i na všech projekcích, měl všem ženám ukázat, co jim může socialistická vlast dát. Měl ženy organizovat a nasměrovat je na cestu osvobození, udělat z nich plnohodnotné členy sovětské společnosti. Ženy měly jasně pochopit, že sovětská vlast je na jejich straně.

I přes tuto agitaci, která film doprovázela, dokázal D. Vassaligo natočit na místní poměry kvalitní snímek a to především za pomoci kameramana B. Dobražanského, kterému se podařilo záběry uzbecké krajiny, vesnic a národních zvyků včlenit do příběhu jako přirozenou součást života hlavních

⁵³ Titul měl i druhý distribuční název: Dcera koránu.

hrdinek, ne jako pouhou ilustraci, která má dokázat, že opravdu jde o příběh ze Střední Asie.

„V roce 1924 vznikly ještě další filmy: *Legenda o Dívčí věži*, *Klokotající východ*, *Abrek Zaur*.“⁵⁴ „Všechny tři sice vznikly na území Uzbekistánu, avšak tvůrci a studia, která film produkovala byla čistě ruská, i primární distribuce byla mířena do Ruska a pro evropské obecnstvo.“⁵⁵ Prostředí Uzbekistánu zde bylo využito čistě pro svoje exotické, orientální kouzlo, jenž mělo zapůsobit na evropského diváka.

Do tvorby uzbecké kinematografie můžeme tedy zařadit pouze snímky *Minaret smrti* a *Muslimka*. Druhý z nich také jasně ukázal, že uzbecká kinematografie bude pod politickým vlivem sovětské kulturní revoluce a že komunistická strana bude udávat tón i místní kultuře.

⁵⁴ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 13.

⁵⁵ Tamtéž.

3. Druhá polovina 20. let⁵⁶

4. června 1925 vzniká usnesením vlády Uzbecké sovětské socialistické republiky (UzSSR) státní filmová organizace Uzbekgoskino (Uzbecký státní film) a při ní filmová studia Šark Julduzi, která sídlí v ještě nedávno fungující mešitě na okraji Taškentu.

Studia jsou vybavena soudobou moderní technikou, mají vlastní laboratoře, které dokáží zpracovávat až tři tisíce metrů filmového pásu, a dobré zázemí pro štáby včetně kostymérny a maskérny.

Materiální vybavení pro vlastní uzbeckou tvorbu bylo ještě třeba doplnit tvůrci, kteří filmovou techniku ovládají. „Uzbekgoskino postupně najímá stále více ruských filmařů, nejen k tvorbě jednotlivých snímků, ale i k vedení filmových kurzů pro začínající uzbecké tvůrce.“⁵⁷ Přizvaní ruští režiséři⁵⁸ předávají své znalosti a zkušenosti Uzbekům, kteří se na natáčení podílejí pouze jako pomocní technici, za pochodu, vychovávají nové filmaře přímo praxí. Dále Uzbekgoskino každým rokem vysílá několik studentů na filmové školy do Moskvy a Petrohradu⁵⁹.

„Mladí uzbečtí filmaři pracují a učí se především na tvorbě, již vlastního původního uzbeckého filmového deníku Deník Uzbekgoskino.“⁶⁰ Ten se točí až do roku 1934, kdy je nahrazen deníkem Socialistický Uzbekistán. V letech 1925 až 1929 ho vedou ruští režiséři F. Nazarov a I. Gasilov a vytvoří přes 60 dílů. V prvních dílech je zobrazován Uzbekistán stále ještě ve svých původních tradicích: bazary a trhy velkých měst,

⁵⁶ Abul-Kasymova, CH. H.: Nové umění v systému umělecké kultury *in* Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991.

⁵⁷ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 22.

⁵⁸ Jako například: I. Gasilov, F. Nazarov, V. Ševčenko, V. Timkovskij a další.

⁵⁹ Mezi nimi byli: J. Agzamov, E. Chamrajev, R. Achmedov a M. Rachimov.

⁶⁰ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 22.

velká hedvábná stezka, venkov, uzbecká krajina, lidé a jejich obyčej. Postupně ale přichází vliv komunistické strany a deník se skládá ze záběrů událostí jako první tramvaj v Taškentu, oslavy 1. května, sjezd Komunistické strany Uzbekistánu. Později vznikají deníky zcela zaměřené na jediné téma: První celorepubliková spartakiáda, Oslavy 10. výročí Velké říjnové revoluce a tak dále. Nezvyšuje se pouze síla propagandy jednotlivých dílů, ale i jejich kvalita. „Na denících spolupracuje stále více Uzbeků, jejich filmařská vyspělost roste a jednotlivé díly se technicky stále zlepšují.“⁶¹

Kromě filmového deníku Uzbekgoskino natáčelo ještě další filmy, které měly vzdělávat uzbecký sovětský lid, tak zvané „kulturní filmy“ měly zvyšovat kulturní úroveň národa. Tyto naučně-populární, technicko-umělecké snímky „řešily“ soudobé otázky. Jejich názvy jasně vypovídají jaké: *Cesty uzbeckého národa*, *Boj s malárií*, *Olejářský průmysl*, *Sběr bavlny v Hladové stepy*, *Tropické nemoci*, *Vzteklina* a podobně. Většina těchto „kulturních filmů“ vznikala na zakázku státních organizací a závodů. Ale i při natáčení těchto snímků se po technické stránce vzdělávala nastupující generace tvůrců.

Pomalu jsou tak stavěny základy pro skutečný rozvoj uzbecké kinematografie. Vláda toto nové umění skutečně bohatě podporuje, zároveň však také pevně kontroluje. Stranické orgány Sovětského svazu připisují vzniku a rozvoji národních kinematografií jednotlivých republik velký význam. „Nejen filmové deníky vychovávají v divákovi sociální uvědomění, ale i hrané filmy mají celkově přispívat revoluci a její ideologii.“⁶² Na národních úrovních sledují místní problémy a podporují celkový přerod republik v socialistické zřízení.

Uzbecká státní filmová organizace tento plán plní vskutku vzorně. Všechny hrané filmy, které vznikají

⁶¹ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s.22.

⁶² Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 23.

v následujících letech, jsou více či méně zatíženy politicko-ideologickou agitací. Většinu snímků pak můžeme zařadit do jedné z následujících třech skupin.

První jsou filmy, které bojují za podporu a emancipaci uzbecké ženy. Její postavení v uzbecké společnosti bylo skutečně podřadné. I v druhé polovině dvacátých let dvacátého století jejím úkolem zůstává vdát se, porodit a vychovat děti. Film má ženy podpořit, aby se osamostatnily, měly právo rozhodovat o svém osudu a mohly pracovat⁶³. (Druhá žena, Čadra, Prokaženaja.)

Druhou skupinou jsou snímky bojující proti starým pořádkům, proti feudálně-náboženskému zřízení na tomto území. Filmy, které zobrazují obyčejné uzbecké obyvatelstvo, jež je „znásilňováno“ basmači a baji, ale i samotným islámem, církví jako takovou. (Pachta-Aral, Šakalí práce, Pod klenbou mešity, Krytý vůz.)

Třetí typ filmů má bojovat za podporu nových socialistických reforem. Především za vodohospodářskou reformu, za vznik zemědělských družstev, za podporu pracujícího lidu. (Sluneční štěstí.)

Ještě v roce 1925 vzniká v státní organizaci Uzbekgoskino její první hraný film *Pachta - Aral*⁶⁴. Scénárista, režisér i kameraman tohoto snímku N. Ščerbakov zobrazuje „typický“ osud chudého Uzbeka. Vdovec Juldaš se znovu ožení, ale do jeho ženy se zamiluje místní sedlák. Po tom, co je odmítnut, Juldašovi se mstí, bere mu pronajatou půdu i koně. Juldaše a jeho rodinu od zániku zachrání revoluce. On se stává

⁶³ Symbolem v tomto boji se stala paranža. Roku 1925 uzbecká vláda její nošení postavila mimo zákon, ovšem faktické naplnění tohoto zákona trvalo ještě mnoho let. Ženy, které odložily paranžu, byly zavrhovány svými muži i celou muslimskou komunitou, byly pronásledovány i upalovány. Vláda musela přijmout speciální opatření o ochraně Uzbeček, které nenosí paranžu. Přijala zákon se speciálními tresty pro ty, kdo terorizovali tyto ženy. Film se tak jevil dobrým prostředkem pro rychlou a účinnou osvětu v rámci tohoto problému.

⁶⁴ Film je znám i pod názvy: Jak ožila Hladová step, Zrození Uzbekistánu či Minulost a přítomnost Juldaše Inogamoba.

hlavním organizátorem zemědělského družstva, jeho žena aktivní členkou komunistické strany.

Uzbekgoskino tak sice dokázalo vyprodukovat původní hraný uzbecký film se socialistickou ideou ještě v roce svého vzniku, avšak nejen kvalita scénáře, ale i samotného filmu byla nízká. Záběry spíše ilustrují než vyprávějí děj a závěr filmu je tvořen čistě dokumentárními nic neříkajícími záběry z jakéhosi zemědělského družstva.

Podobný osud měl i druhý film *Sluneční štěstí* V. Krivcova z roku 1925. Obyčejný chudák z venkova Orzikul až do revoluce prožívá samé utrpení. Revoluci však aktivně uvítá, stává se iniciátorem vzniku zemědělského družstva a propaguje vodohospodářskou reformu. Odchází do Moskvy studovat, vrátí se zpět do rodné vesnice a pomáhá jí dále zvelebovat. Čistě ilustrativní dokumentární záběry jakoby byly okopírovány z prvního snímku.

I Uzbekgoskino si začalo uvědomovat, že tyto filmy sice plnily aktivní politicko–agitační záměr, ale uměleckou kvalitou se příliš nezatěžovaly. „Opět se otvíral problém natočit skutečně původní uzbecký hraný film, nikoli dokument či naučný film.“⁶⁵ Základní problém vidělo Uzbekgoskino v neexistenci kvalitního původního scénáře. „Vyhlásilo soutěž o nejlepší scénář na téma Život uzbeckého národa.“⁶⁶ Z více než 150 návrhů bylo vybráno 10 nejlepších, ale ani ty se nakonec nejevily jako vhodné a realizace se nedočkaly. Soutěž však přilákala k filmu zájem místních spisovatelů jako Lolachon Sajfullina, Valentina Sobberěj, Michajl Ruderman, Boris Leonidov. Podle povídky první jmenované vznikl v roce 1927 stejnojmenný film *Druhá žena*.

Ruský režisér Michajl Doronin do hlavních rolí obsadil ruské herce Rajcu Meserer, M. Griněva, G. Čečelašvil, aby

⁶⁵ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 23.

⁶⁶ Tamtéž.

skutečně autenticky vystihl prostředí Uzbekistánu, chtěl všechny ostatní herce uzbeckého původu. S mužskými protagonisty to nebyl problém, ženy, ale ani po dvou letech od platnosti zákona o zákazu nošení burky, nebyly ochotny nechat se snímat s odkrytým obličejem. Nalezení vedlejších ženských protagonistek a jejich pozdější režírování jakožto neherců se stalo nejsložitějším úkolem. „Nakonec však můžeme v rolích tchýně a sousedek z rodného domu či domu manžela vidět pouze Uzbekky.“⁶⁷

Druhá žena se věnuje tématu muslimských tradic a jejich vlivu na postavení a život uzbecké ženy. Na počátku filmu sledujeme Adoljat (R. Meserer) krásnou, plnou života, vyrůstající v domě svého otce. Bohužel i ji čeká tradiční, dávno dohodnutý, sňatek s bohatým kupcem a místním pánem Tadžim. Tradici ani otcově vůli se nevzpírá a stává se Tadžiovou druhou ženou. V jeho domě ji ale čekají pouze ústrky a naschvály první ženy a tchýně. Adoljat se zprvu vše snaží snášet, nevydrží však a se svou dcerkou utíká zpět do otcova domu. Podle muslimské tradice by tímto zneuctila nejen sebe, ale i svého otce a celou rodinu. Otec ji tak vrací zpět muži. Ten ji po návratu za trest zamkne do komory, kde zdrcená, životem strhaná Adoljat během požáru v domě uhoří.

Režisérovi M. Doroninovi se skutečně podařilo bez schematismu či prvoplánovosti vystihnout uzbecký kolorit, venkov, jeho tradice, životní styl a problémy. To především díky kameře B. Dobražanského⁶⁸ a jeho práci se záběry krásné, živé, svobodné přírody postavených do kontrastu s osudem Adoljat. Příkladem může být emotivní scéna, kdy je Adoljat doslova vláčena svým mužem zpět do jeho domu, slzy ve tváři se jí mísí s potem a špínou, řvoucí dceru nese na rukou a

⁶⁷ Tamtéž, s. 24.

⁶⁸ Jeho kameramanská technika, jak jsme již zmiňovali, výrazně pomohla i filmu *Muslimka* (1924).

v protikladu s tím záběry jejich cesty, která vede překrásnou, klidnou, vyrovnanou krajinou uzbeckého venkova.

„*Druhá žena* přichází do kin v době, kdy v uzbecké společnosti vrcholí boj o emancipaci ženy.“⁶⁹ Ač se Sovětských svaz ve všech středoasijských sovětských republikách snaží pomocí zákonů, politické agitace a ženských sdružení bojovat proti zastaralé tradici, islám stále silně ovládá celou společnost. Nejen samotný příběh Adoljat, ale i možnost otevřeně sledovat její situaci, kritika muslimské tradice, která z filmu vyznívá a především skutečnost, že na plátně diváci, muži, ženy i děti, viděli Uzbečky jako herečky s odkrytou tváří, způsobily v tomto boji za osvobození vsutku revoluční zlom. Filmu tedy nelze upřít uměleckou kvalitu i nenásilnou osvětu.

„Uzbekgoskino se nechalo zlákat celkovým úspěchem *Druhé ženy* a ještě ve stejném roce natáčí film se stejnou tematikou *Čadra*.“⁷⁰ Utlačovaná a ponižovaná manželka bohatého baje, se rozhodne, na základě vyprávění a agitace ženských sdružení, svému osudu vzepřít a z domu utéci. Její muž se o plánu dovídá a přizve potulné mnichy, aby vyhnali ďábla z duše jeho ženy. Od pochybných obřadů mnichů ji zachrání milice, žena utíká a stává se aktivistkou v ženských sdruženích. Na kontrast tradičního muslimského manželství je tu postaveno manželství inženýra místního zemědělského družstva.

Tentokrát však režisér M. Averbach ani scénáristé M. Insapov, P. Korotkov, V. Bulach nedokázali najít dramaturgické řešení této tematiky. Film je spíše než kontinuální dějovou linií součtem různorodých, často nesouvisejících scén a charakter či motivace hlavní hrdinky nejasné. V závěru snímku jsou opět zařazeny dokumentární, k příběhu nic neřikající, záběry ze schůzí ženských hnutí.

⁶⁹ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 24.

⁷⁰ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 24.

„Další snímek z roku 1927 režiséra Kazemira Gertelja *Šakalí práce* podle scénáře uzbecké spisovatelky Valentiny Sobberej chtěl nastínit život uzbecké vesnice, její probíhající změny, reorganizaci selského zřízení na socialistické.“⁷¹ Film ukazoval situace, které se netýkaly nedávné minulosti, ale reálně probíhaly, zobrazoval drama hlavních hrdinů v boji za nové uspořádání.

Kalomat si musí místo chudého Džalila vzít, aby vykoupila dluhy svého otce, jejich pána. Kalomat se však muži nepodrobuje několikrát utíká. Džalil se mezitím přidá k Rudé armádě, ta mu pomůže rozvrátit tábor basmačů a zachrání Kalomat. Nakonec mladý pár získává základní vzdělání i půdu v rámci nového družstva.

„Film působil skutečně dramaticky, scény bojů basmačů s Rudou armádou jsou na tehdejší dobu velmi akční i útky a následné tresty Kalomat byly strhující a emotivní.“⁷² Snímek se snažil dosáhnout realističnosti, na druhou stranu se režisér nedokázal oprostít od schematičnosti v zobrazení jednotlivých sociálních skupin. Hrdinové Kalomat a Dažalil, prostí lidé, ještě jakousi charakteristiku mají, Rudá armáda a basmačové již nikoli. Ty jsou jasně rozděleni na dobré a zlé. Snímek se sice jako první zabývá sociálními třídami a třídními rozdíly, avšak zcela v rámci socialistické ideologie ploše a černobíle.

Další film tohoto režiséra *Pod klenbou mešity* (1927) dopadl ještě hůře. Charakteristika hrdinů je tvořena pouze příslušností k dané třídě, jakákoli jejich životní motivace podléhá třídnímu boji. Došlo tak k tomu, že ve snímku postaveném na kontrastu chudé rodiny, jejíž syn se zřekne dráhy duchovního a aktivně se zapojí do sovětské revoluce, a rodiny sedláka-vykořisťovatele, je samotný sedlák daleko rozmanitějším a zajímavějším hrdinou než bezbarvý

⁷¹ Tamtéž, s. 26.

⁷² Tamtéž.

revolucionář. Ideologický záměr filmu se režisérovi K. Gertělovi i scenáristce V. Sobberej zcela rozpadl.

Do konce dvacátých let vznikly ještě dva hrané snímky. Oba natočil režisér O. Frelich. „První je snímek *Uličnice* (1928) natočený podle francouzského románu *Mladý měsíc*.“⁷³ Příběh lásky francouzského důstojníka a anglické ženy převedla na filmové plátno scenáristka *Druhé ženy* L. Sejfullina. Příběh převedla do uzbeckého prostředí, změnila jména, ovšem děj zachovala. Tento pokus o vysvětlení pozice uzbecké ženy svazované muslimskou tradicí na osnově francouzského románu však skutečně nezvládla. Jediným hybatelem zde zůstal fatální osud hrdinky a nevyhnutelnost tragédie. To co snímek udržuje v uzbeckém prostředí je kamera V. Dobržanského. Ale ani jeho záběry uzbecké krajiny, venkova, trhů, obyčejných lidí ani výkon R. Messerer tento počin nezachránily.

Na druhém snímku *Krytý vůz* (1928) O. Frelich opět spolupracoval s L. Sejfullinou. Tentokrát dokázali vytvořit plnohodnotný celovečerní snímek. Vyhnout se v té době nátlaku komunistické strany a ideologickému vlivu ve filmu již bylo nemožné, přesto *Krytý vůz* zobrazuje hrdiny, jak z tábora Rudé armády tak z řad Bělogvardějců, jako lidi z masa a kostí, samostatně jednajících individualit, nikoli masu těch zlých a těch dobrých.

Kirgizský kočovník a pastýř Kalymbet (R. Tupachodžajev) miluje dceru bohatého baje Ajdžamal (O. Tjumenbajeva), nemá však peníze, aby jí vykoupil, odchází do světa, kde se přidává k Rudé armádě, navazuje přátelství s jejím plukovníkem a dostává se mu vzdělání. Rozhodne se Ajdžamal z otcova domu unést, na útěku ale potkají armádu Bělogvardějců. Ti Ajdžamal zajmou jako rukojmí a chtějí, aby je Kalymbet dovedl k čínské hranici. Kalymbet riskuje svůj i

⁷³ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 29.

Ajdžamalin život a Bělogvardějece vede přímo k táboru Rudé armády, dochází k bitvě, Rudá armáda vítězí, ale za cenu obrovských ztrát včetně Kalymbeta, jenž v bitvě padl.

„Herecké výkony obou hlavních hrdinů, kamera (opět V. Dobržanskij), zachycující kirgizské hory a kočovný život kirgizských pastýřů, pevně podporují kvalitu filmu.“⁷⁴

Dvacátá léta dvacátého století byly obrovským skokem uzbecké kinematografie. „Nejen rozvoj technické stránky natáčení filmů, jako vznik filmových studií, moderní filmové vybavení, stále rostoucí počet projekčních sálů, ale i zvyšující se počet kvalifikovaných filmařů i herců uzbeckého původu, znamenaly velký rozvoj a rostoucí kvalitu snímků.“⁷⁵

Nelze popřít, že o tento pokrok se zasloužila především Komunistická strana Uzbekistánu. Díky její ideje využít filmové umění k politické agitaci za „nové pořádky“ se kinematografii dostávalo až nehynoucí podpory. Ovšem to vše za cenu kontroly námětů, scénářů, samotné filmařské práce a prosazování socialistických myšlenek do každého filmu.

⁷⁴ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 27.

⁷⁵ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 33.

4. 30. léta⁷⁶

Třicátá léta dvacátého století přinesla uzbecké kinematografii upevnění tendencí, které naznačila předcházející perioda. Zvyšování kvalifikace národních filmařů, zlepšování technické vybavenosti filmových studií, celková materiální i finanční podpora „nového umění“, zároveň však posilování polického a agitačního vlivu na kinematografii.

Ohledně počátku tohoto desetiletí dochází ke znárodnění soukromých komerčních kin a sálů, jejich vedení se dostává do rukou místním sovětům. „Dochází k mohutné kinofikaci celého území. Již koncem roku 1932 existuje v Uzbekistánu 469 kinosálů, z toho 287 na venkově mimo velká města.“⁷⁷

Mění se i struktura filmové organizace. Uzbekgoskino přechází na Uzbekgoskinoprom (Uzbecký státní podnik filmového průmyslu), a do čela jsou dosazeni ještě politicky ukázněnější a gramotnější představitelé komunistické strany. Organizace pro kinofikaci Uzbekistánu se odděluje od Uzbekgoskinoprom, jehož hlavním úkolem se stalo: „Prosadit do tvorby téma sovětského člověka, budujícího a realizujícího socialismus, celkově posílit a upevnit sovětského člověka v filmovém umění.“⁷⁸ Hlavním hrdinou filmů se měl stát: „... hrdina, který včera bojoval za sovětskou vlast a dnes buduje socialistickou společnost.“⁷⁹

V rámci uzbeckého státního filmového podniku ve v roce 1932 vyděluje sekce pro filmové deníky a dokumentární film, v roce 1933 se reorganizuje na samostatné Středoasijské

⁷⁶Abul-Kasymova, CH. H.: Nové umění v systému umělecké kultury *in* Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991.

⁷⁷ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 39.

⁷⁸ Abul-Kasimova, Ch., Těšabajev, D., Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 48.

⁷⁹Abul-Kasimova, Ch., Těšabajev, D., Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 49.

oddělení při Sojuzkinochronika a v roce 1934 se z něj definitivně stává samostatné Studio filmových deníků a dokumentárního filmu.

„Spolu s ruskými tvůrci a zároveň i učiteli⁸⁰ konečně během třicátých let začíná natáčet první generace uzbeckých filmařů.“⁸¹ (Mezi nimi: Rochmat Achmedov, Nabi Ganijev, Ergaš Chamrajev, Sulejman Chodžajev, Malik Kajumov, Michajl Krasňanskij, Aziz Rachmanov, Achmedžan Sajdov.)

Dokumentární film měl zprostředkovat uzbeckým divákům události z jejich země, ale nově i informace o ostatních státech Sovětského svazu. Filmové deníky přinášely záběry z budování zavlažovacích systémů v Tádžikistánu a Kazachstánu či přeměnu kočovného kirgizského národa v pracující lid. Do tematiky filmových týdeníků jasně vstupuje politicko-hospodářský úkol třicátých let, převést co nejvíce veškeré zemědělské produkce země na bavlníkový průmysl. Komunistická strana zorganizovala obrovskou „kampaň za bavlnu“, v jejímž rámci se pro projekce na venkově i ve městech vytvářely speciální programy. Ty obsahovaly: hraný film, filmový týdeník se záběry sklizně bavlny, zpracování bavlny, bavlníkových závodů a na závěr agitační film opět na téma, jak bavlníkový průmysl Uzbekistánu přispívá rozvoji celého Sovětského svazu.

„Dokumentární film ve třicátých letech ještě doplnil žánr naučně-populární a i jeho tematika byla spjata s bavlnou.“⁸² Seznamoval Uzbeky s efektivními způsoby pěstování bavlny či zvyšování úrodnosti bavlníků.⁸³

Myšlenky utvrdit filmové umění na pozicích socialistického realizmu se kromě dokumentárního filmu stále více prosazují i do filmu hraného. Hrané snímky se měly

⁸⁰ Z ruských režisérů to byli např.: V. Ševčenko, D. Demuckim, D. Jašinym atd.

⁸¹ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 44.

⁸² Tamtéž, s. 46.

⁸³ Byly to snímky: Stoje a bavlna, Na bavlníkové frontě, Pionýři v boji za bavlnu atd.

soustředit na „novou socialistickou skutečnost“ a její soudobé problémy. Tato teorie upevnění socrealizmu jako hlavní tvůrčí metody „obohatila“ uzbeckou kinematografii o další specifický žánr, o agitpropfilmy (agitačně-propagační filmy). Agitpropfilmy měly být: „ ... publicistické filmové studie o aktuálních otázkách nesené na příběhu obyčejného člověka.“⁸⁴ Tyto snímky sice zachycovaly aktuální problémy, obsahovaly i zajímavý materiál, avšak v rámci silné ideologické zatíženosti zobrazovaly tematiku povrchně, čistě účelově, zadané myšlenky pouze ilustrovaly a nosný příběh obyčejného člověka používaly jako berličku k dosažení alespoň minimální srozumitelnosti.

Arabové, první agitpropfilm, byl v roce 1930 natočen režisérem N. Zabovojem a propagoval nové metody a prostředky při výrobě perziánů. Většina filmu demonstrovala postupy při chovu ovcí a následné zpracování kožichů. Příběhem v tomto filmu pak byl konflikt mezi pracujícím lidem a nepřáteli socialismu, kteří bránili budování státního závodu.

Jednu z hlavních tematik uzbeckého filmu dvacátých let, pozice ženy v uzbecké společnosti, zachycoval další agitpropfilm *Její právo* (1931). Snímek bojoval za právo ženy pracovat. Záběry Uzbeček – dělnic pracujících v továrnách či zemědělských družstvech a příběh ženy, která utíká od manžela, aby mohla pracovat, měl propagovat myšlenku rovnosti žen a mužů, rovnosti jejich postavení.

Schematičnost a plochost z těchto počínů přímo trčela. Nerespektovaly žádná pravidla, vyprávění příběhu, charakteristika a motivace hrdinů byly zbytečným rozptylováním. Jejich uměleckou hodnotu lze považovat za nulovou.

Přesto se objevil snímek, který znamenal jistý přínos. „Agitpropfilm *Vzestup* podle scénáře mladého ruského tvůrce Nikolaje Klada z roku 1931 znamenal poprvé vstup uzbeckého

⁸⁴ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 19.

tvůrce na post režiséra.⁸⁵ Tímto filmem debutoval jako režisér Nabi Ganijev. Film byl tentokrát zaměřen na zabezpečení bavlníkového průmyslu, růst pracující třídy a na zvyšování produktivity práce. Z tohoto agitačně-propagačního filmu vznikl díky tvůrčímu nadšení obou filmařů zvláštní hybrid, na jedné straně socialistická hesla ilustrovaná záběry ze sklizně bavlny, na druhé straně detailně prokreslený příběh křivě obviněného mechanika Bosita, který se pere za svou čest a čest závodu, ve kterém pracuje. Hrdinové příběhu jak Bosit, tak vedoucí závodu, tak i „třídní nepřítel“ místní obchodník byli postavy s rozpracovaným charakterem, divák jasně chápal i jejich motivace. Ač se tvůrci snažili příběh precizně propracovat, daň agitační linii přece jen odevzdali. Film jako celek nedržel pohromadě, vznikla nesourodá skládačka propagačních a dějových scén bez výrazného vztahu mezi sebou.

Snímek *Vzestup* se stal první režiséřskou šancí na poli hraného filmu pro jednoho z nejvýznačnějších tvůrců uzbeckého filmu vůbec. „Nabi Ganijev, velmi aktivní člen kulturního života Uzbekistánu, vystudoval Vyšší umělecko-technické učení v Moskvě (VCHUTEMAS).“⁸⁶ Po otevření Taškentských filmových studií se okamžitě vrací zpět do rodné země. Organizuje první filmové kurzy, píše odborné stati na téma herectví či scenáristiky. „Od začátku se aktivně podílí i na tvorbě filmů jako herec (*Krytý vůz*, 1928), jako konzultant a asistent režiséra (*Druhá žena*, 1927, *Uličnice*, 1928).“⁸⁷ Tuto svoji „přípravnou“ část tvorby zakončil v roce 1930 krátkometrážními dokumentárními filmy *Podivuhodný čin* (o vstupu uzbecké mládeže do Rudé armády) a *Čí vlast?* (o boji za osvobození uzbecké ženy). Debutem v hraném filmu se pak stal zmiňovaný agitpropfilm *Vzestup*, ovšem za skutečný vstup

⁸⁵ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 47.

⁸⁶ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 50.

⁸⁷ Tamtéž.

na scénu celovečerních hraných snímků je považován až jeho další film *Ramadán* (1932).

Ramadán do žánru agitpropfilmů nespadá, jde o hraný snímek se soudobým tématem Uzbekistánu třicátých let. Příběh Timura (E. Chamrajev) Ganijev vypráví ve dvou kontrastních liniích. V první vidíme Timura, člověka pečlivě dodržujícího všechny náboženské tradice islámu včetně Ramadánu a muslima oddaného svému imanovi. V druhé Timur stejně horlivě pracuje v místním družstvu, které po revoluci pomáhal budovat. V družstvu však začne docházet ke krádežím, i samotnému Timurovi se z domu začnou ztrácet vydělané peníze. Timur postupně odkrývá druhou tvář imana a jeho náboženství, až nakonec zjistí, že iman je onen zloděj a škůdce vesnice. Nabi Ganijev ukázal v *Ramadánu* islám a jeho tradice jako princip brzdící rozvoj, klamající vlastní věřící. Ale Timur klam neodkrývá jakýmsi náhlým prozřením, dochází k němu postupným vývojem. Celkově se režisér v *Ramádu* dokázal vyhnout schematičnosti. Záběry děj skutečně vyprávějí, kamera B. Nogin-Greje nesklouzává k ilustrujícím obrazům exotické přírody, muslimské architektury či zemědělského družstva. Příběh má spád, neumělé dramatické vyvrcholení (usvědčení imana z krádeží) i dramurgicky je srozumitelný. Postavy Timura, jeho ženy, imana, detaily z jejich životního způsobu jsou jasně a hodnověrně rozpracovány. Nabi Ganijev dokázal svým snímkem vystihnout konkrétní realitu dané doby.

„Samostatným režiséřský debut Nikolaje Klada byl opět agitpropfilm *Američanka z Bagdádu* (1931).“⁸⁸ ⁸⁹ Režisér se již nedržel přísného propagandistického schematismu, snažil se zobrazit skutečný život a reálné prostředí uzbecké vesnice třicátých let, přesto zpracovat téma boje za kolektivizaci a

⁸⁸ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 51.

⁸⁹ Američanka je druh bavlny a Bagdád jméno vesnice, kde se děj odehrává.

budování družstva zcela bez prvoplánové ideologie se režisérovi nezdařilo.

Filmy tvořené podle myšlenek socrealismu, přes tvůrčí snahy mladé generace, skutečně ukazovaly pouze plochou realitu hodící se do socialistického zřízení. Dalším důkazem se stal film V. Kozlova *Chytrá léčka* (1932). Příběh třídního boje v zemědělském družstvu opět ignoroval jakoukoli dějovou linii, postavy rozdělil na černé a bílé, mezi záběry převažovaly ty ilustrační, nic neříkající obrazy družstev, závodů a mas pracujících lidí.

Posledním pokusem vnést do tohoto žánru filmové umělecké hodnoty byla *Studna smrti* (1934). Nepřítelem socialismu zde byl radista expedice hledající vodu v poušti Karakum. Propojení ideologické myšlenky a příběhové linie chtěl scénárista i režisér Nikolaj Klado dosáhnout pojetím filmu jako detektivku. Radista – diversant ukradne plány závodu, který by měl vzniknout na místě, kde skupina nalezne vodu, dochází k vyšetřování a během nějž se snaží rozvracet výzkumnou skupinu zevnitř. Nikolaj Klado byl však během natáčení z projektu odvolán. Než byl snímek dokončen vystřídali se na něm ještě další tři režiséři: N. Ganijev, S. Petrov, D. Žirjakov. Mnohočetné zásahy do koncepce filmu neprospěly. Snímek je plný dramaturgických nedostatků, rozpačitých a nedokončených dějových linií, celkové řešení příběhu i postav opět sklouzlo k povrchnosti.

Myšlenka spojit agitační a hraný film a za jeho pomoci vzdělávat masy pracujícího lidu tak celkově propadla. „V uzbecké kinematografii se ve třicátých letech prosazuje ještě jeden nový žánr: historicko-revoluční film.“⁹⁰ Nutno ovšem opět dodat, že tímto žánrem je myšlen především sovětský historicko-revoluční film. Snímky měly „správně a pravdivě“ ukázat nedávnou, předrevoluční historii Uzbekistánu.

⁹⁰ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 55.

První počín historicko-revolučního žánru *Poslední pán* natočil již v roce 1930 ruský režisér Česlav Sabinskij podle scénáře uzbeckého spisovatele M. Rudermana. Film se vyjadřuje k událostem, které probíhaly v Uzbekistánu během 20. let. Nemajetný Batyr, vychovaný pomocníkem místního imana⁹¹, se dává, na doporučení imana, do služby místní šlechtě. Avšak záhy poznává, jak jsou iman i šlechta spolení proti novému rozvoji země i proti obyčejnému obyvatelstvu. Tento snímek nepřinesl uzbeckému filmu žádnou významnější kulturní hodnotu, avšak jako první odkryl nové téma, jež ve třicátých letech procházelo celou uzbeckou kinematografií.

V novém úhlu zpracování jsou basmači, místní šlechta, sice stále prvoplánově nahlíženi jako nepřátelé a vrazi obyčejného lidu, avšak jejich úmysly jsou vysvětleny na novém pozadí. Jejich morální (v pojmech tehdejší doby spíš nemorální) vědomí je utvářeno silným vlivem islámu, duchovních a církve jako takové. Pozice komunistické strany a sovětské vlády se během 30. let velmi upevnila a tak místo tolerance místních tradic a náboženství uzbecká sovětská vláda přešla k otevřené perzekuci islámu. A k tomu opět zamýšlela využít i film.

Dalším historickým filmem třicátých let je *Dcera svatého* (1930) O. Frelicha, opět podle scénáře M. Rudermana. Nová tematika zde představuje hlavní linii. „Duchovenstvo je zobrazeno jako skupina lidí utiskující obyčejný lid a bránící mu v budování socialismu.“⁹²

Tursun a Chakima jsou bezdětní manželé, po dítěti ale touží, proto odcházejí na svatá místa za svatým imanem, který místo pomoci Chakimu znásilní. Chakima svému muži o důvodu jejího těhotenství ze strachu neřekne a narodí se jim dcera. Tursunova víra se po narození dítěte ještě upevňuje. Když přichází revoluce, po ní kolektivizace a budování

⁹¹ Iman = muslimský „kněz“.

⁹² Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 58.

družstva, Tursun se podle rady imana k novým změnám nepřidává. Po dlouhé době přichází do vesnice i svatý iman, který „pomohl“ jeho ženě k těhotenství, a chce si Tursunovu dceru vzít za ženu. Chamika ve strachu, že by se dcera provdala za vlastního otce, přichází k imanovi, prosí ho, aby od sňatku ustoupil, nakonec dceru posílá z vesnice pryč a celé neštěstí vyzrazuje Tursunovi. Tursun vzteky bez sebe bere nůž a svou ženu honí po celé vesnici až ona vyčerpáním padá. Tursun po té utíká do mešity a tam „novýma očima“ hledí na tyto události, nakonec prohlédne faleš imana i náboženství.

Přes velmi triviální a prvoplánový konec snímek vyniká jak hereckými výkony Rustama Tury-Chodžajeva (Tursun), Sulejmana Chodžajeva (svatý iman Abdu-Nabi) a Zulfiji Šakirové, tak i jeho téma bylo na svou dobu velmi otevřenou a tvrdou kritikou islámu, který v těchto letech stále ještě byl silně zakořeněn v uzbeckém národě. V *Dceři svátého* můžeme jasně vidět pronikající vliv ruské avantgardy: scéna Tursunova prohlédnutí je vytvořena montáží kontrastních záběrů místního družstva, života Tursunovy dcery a mešity.

V roce 1934 debutuje jako režisér celovečerního hraného snímku další uzbecký tvůrce Sulejman Chodžajev. Chodžajev původně působil jako divadelní herec, po zřízení filmových studií v Uzbekistánu přechází do filmu. Jako herec a asistent se podílel na snímcích: *Čadra*, *Šakalí práce*, *Chytrá léčka*, *Poslední pán*. Poprvé jako režisér pracoval na krátkometrážním naučně-populárním filmu *Stroj a bavlna* (1931).

Snímek *Před úsvitem* Chodžajev režíroval, napsal scénář a hrál i hlavní roli dělníka Batyra. Před úsvitem zachycuje revoluční dění v Uzbekistánu roku 1916. Hlavní myšlenku díla, revoluce jako reakci na nefungující systémové vztahy společnosti, zoufalství obyčejného lidu, nenávist k vykořisťovatelům, režisér odkrývá na dvou liniích. Carské Rusko, jeho šlechtu, místní uzbeckou šlechtu a buržoazii podporovanou ortodoxním islámem reprezentují postavy baje

Nasyrbeka, obchodníka Rasulbaje a místního advokáta. Druhou, revoltující stranu, stranu utiskovaného lidu představuje dělník Batyr a jeho syn Kadyr.

Chodžjajev se nechal více než inspirovat Křížníkem Potěmkinem a v podstatě kopíruje Ejzenštejnovu práci. Vybral typické zástupce jednotlivých tříd a jejich obraz se snažil vytvořit pomocí montáže: velké celky masy pracujících, detaily mešity a imana, titulky „vykřikující“ revoluční hesla, detaily tváří z revoltujícího davu. Finální scéna krutého potlačování revoluce obsahuje typické záběry: kojeneček v náručí mrtvé matky, jednooká kočka sedící u hlavy mrtvého dítěte a tak podobně. „Chodžjajev však často zaměňuje montáž kontrastních záběrů za nesourodý nic nevyjadřující sled komponovaných obrazů. Ty působí nejasně a jejich vyznění nevýrazně.“⁹³ Ovšem motiv povstání roku 1916 jako předzvěsti přicházející sovětské revoluce a jako společné vyjádření revolty celého utlačovaného uzbeckého národa, tedy ono „správné a pravdivé“ vysvětlení minulosti, se Chodžjajevovi zdařilo.

I druhý celovečerní hraný film Nabi Ganijeva *Povstání* (1936) zobrazuje nedávnou minulost Uzbekistánu. „Scénář k *Povstání* napsal Ergaš Chamrajev.“⁹⁴ Tento uzbecký tvůrce vystudoval hereckou fakultu univerzity v Petrohradu. „Poprvé se jako herec objevil ve agitpropfilmu Nabi Ganijeva *Vzestup*.“⁹⁵ Z další spolupráce tedy vznikl scénář i hlavní role v *Povstání*. Ergaš Chamrajev jako jeden z prvních filmařů odešel na frontu Druhé světové války, kde bohužel padl. „Jeho jméno ovšem více než se ctí v uzbecké kinematografii nese jeho syn, jeden z nejvýznamnějších uzbeckých filmových tvůrců, Ali Chamrajev.“⁹⁶

⁹³ Abul-Kasymova, CH. H.: Kino a umělecká kultura Uzbekistánu. Taškent 1991, s. 59.

⁹⁴ Tamtéž, s. 61.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

Povstání se opět věnuje boji mezi utiskovaným lidem a basmači. Ganijev spolu s Chamrajevem netradičně vyjadřují tento boj na dramatickém vztahu dvou bratrů. Pulat zná své místo v boji proti útlaku, jasnost cíle ho vede při jeho činech. Bratr Bolto-goj v boji aktivní není, pracuje pro místního pána. Na jeho obrazu tvůrci ukázali, že ne každý obyčejný člověk byl aktivním revolucionářem a k boji za svá práva se musel propracovat. Přes rozdílný postoj i charakter nakonec oba bratři bojují na stejné straně. Film končí divokou scénou boje basmačů proti lidu, ve které se odhaluje největší slabina této vyšší třídy, nikoli revolta poddaných, ale jejich vnitřní morální rozklad. Sílou snímku *Povstání* nejsou velkolepé scény bojů, heroické osudy nereálných hrdinů, ale věrný prokreslený obraz postav, jejich pocity, vyvíjející se charaktery a vystižení skutečného životního prostředí.

„*Povstání* je posledním filmem němé éry uzbecké kinematografie.“⁹⁷ Během třicátých let v ní došlo k obrovskému pokroku, jak technickému, tak uměleckému, tak i národnímu. Došlo k reorganizaci filmových studií, zestátnění kinosálů, rozsáhle kinofikaci, ale i k dalšímu růstu ideologického ovlivňování. Mezi filmaři se objevila první uzbecká generace tvůrců a herců, od filmových deníků přes agitační filmy se propracovala k celovečerní hrané tvorbě. A v roce 1937 i k prvnímu zvukovému filmu.

⁹⁷ Abul-Kasymova, CH. H.: *Kino a umělecká kultura Uzbekistánu*. Taškent 1991, s. 68.

III. Zvukový film

1. Zvukový film do Druhé světové války⁹⁸

Druhá polovina 30. let se nese ve znamení prvních pětiletok, budování svazového průmyslu, výstavby kolosů továren a kombinátů, rozvoje zemědělství a zemědělských družstev zaměřených především na produkci bavlny.

Film, především pak dokumentární film je opět využit jako propaganda těchto nových budovatelských událostí v životě Uzbekistánu. „M. Kajumov a jeho tým z Studia filmových deníků a dokumentárního filmu vytváří snímek *Taškentský textilní kombinát*, o výstavbě jednoho z největších průmyslových závodů v sovětských středoasijských republikách.“⁹⁹ Další film z této dílny *Elektrárna v Čirčiku* zaznamenává pokolení energie řek Uzbekistánu a budování nových elektráren. Třetí film *Mocný potok*, který Kajumov natáčí spolu s ruskými režiséry L. Varlamovem a B. Nebylickim, zaznamenává pokus o stavbu Velkého ferganského kanálu tisíci dělníky z celého sovětského svazu během několika měsíců. „Všechny tři obrazy rozvoje Uzbeké sovětské republiky byly zařazeny do celosvazových filmových týdeníků.“¹⁰⁰

„Hraný film v druhé polovině 30. let zaznamenává velký zlom, v roce 1937 se snímkem *Přísaha* přichází na plátna Uzbekistánu zvuk.“¹⁰¹

A. Usolcev podle scénáře I. Ivanova a G. Kudrjavceva vypráví příběh rolníka Azima, jeho každodenní život, problémy a události na pozadí realizace vodohospodářské reformy.

⁹⁸ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Ustanovení in *Filmy a roky*. Taškent 1980.

⁹⁹ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 16.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Tamtéž.

Usolcev tímto filmem přináší do uzbeckého filmu druhé poloviny 30. let nejen vynález zvuku, ale i zcela nové pojetí socialistického hrdiny. Azim není rolník osamocený v boji proti místní vrchnosti, Azim již za socialismus nebojuje, ale socialismus buduje. Jeho denní realitou jsou plnění prvních hospodářských plánů a vodohospodářská reforma.

„Film se dále viditelně liší od snímků němé éry v pokusu režiséra o psychologické drama.“¹⁰² Vztahy a poměry na socialistickém venkově měly sloužit jako výchozí plán, na kterém režisér vystavěl detailní obraz životního způsobu jednotlivých charakterů i podmínek duševního rozvoje postav. Příběh je výrazně zaměřen na prokreslenou psychologii a realističnost hrdinů, které až druhotně odrážely sociální konflikt své doby. „Tvůrci se snažili vyhnout umělé nápodobě, či prázdné exotice Středního východu.“¹⁰³ Postavy zasadili do konkrétního národního prostředí venkova Uzbekistánu a příběh s charaktery jasně postavili nad obraz, nad efektní, avšak k příběhu nic nevyjadřující, záběry. Usolcev se dokázal vyhnout jisté socrealistické schematičnosti příběhu, ovšem pro provedení svých detailně psychologicky prokreslených postav zvolil profesionální herce uzbeckého divadla.

V počátcích se uzbecký film problematice otázky filmových a divadelních herců zcela vyhnul. Díky náboženské tradici byl v tomto regionu nedostatek kohokoli, kdo by byl ochoten nechat se snímat „novým vynálezem“. Většina herců tak byla „dovážena“ ze zahraničí, především z Ruska, a tito umělci patřili k hercům primárně filmovým. Během nástupu samotných Uzbeků jako filmových tvůrců přirozeně vznikla i generace nových tedy filmových herců. „Avšak s příchodem zvuku se opět odkryla potřeba profesionálních herců, schopných na filmovém plátně hrát i pracovat s hlasem.“¹⁰⁴

¹⁰² Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 17.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž.

Usolcev místo „dovozu“ herců vybral národní umělce uzbeckého divadla. Vystavěl tak před sebou nejen složitost filmové práce se samotným zvukem ale i problém zcela odlišného divadelního herectví . V *Přísaze* se pak tento rozdíl jasně projevil a postavy, ač dramaturgicky vypracované, se nevyhnuly na plátně očividnému nevěrohodnému divadelnímu přehrávání.

Samotná myšlenka tvůrců postavit film čistě na postavách však byla v kinematografii Uzbekistánu více než revoluční. „Režisérovi nelze upřít zcela originální pojetí a zpracování ženských postav (matka Azima L. Sarymcakova a snoubenka Azima Š. Rachimova).“¹⁰⁵ Na jedné straně křehkých poslušně žijí ve své vesnici, na straně druhé jsou v rozhodující okamžik schopné postavit se za svobodu a vzepřít se tradici. Odlišného zpracování se dočkala i postava třídního nepřítele, baje Kuršana (J. Babadžanov). Kuršan v *Přísaze* není plochým záporným hrdinou, je to člověk vychytralý schopný předstírat milého neškodného dědečka a zároveň pro své obohacení důvěry prostých lidí využívat. Samotný Azim je v podstatě zcela obyčejný rolník, který se náhodně samovolně ocitá uprostřed revolučních událostí a budování nového zřízení venkova. Životními okolnostmi je nucen k rozhodování, k procesu změny svého životního způsobu, k vývoji v nového hrdinu. Originálním prvkem v charakteristice postav je i samotný zlom, rozhodnutí aktivně se zapojit do nového budování ve své vesnici. Již jím není jakési procitnutí či „zásah z hora“. Hrdina se vzpírá zatvrzelé tradici na základě vlastních zkušeností a srážek s zkosnatělými pravidly starého světa, na základě vlastního vědomého rozhodnutí.

Usolcev v *Přísaze* i přes zjevnou nezkušenost práce se zvukovým filmem a problémy s divadelním herci dokázal použít novátorské filmařské postupy: nejen důraz na formu, ale i na

¹⁰⁵ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 17.

obsah, na dramaturgickou kompozici, na psychologii a postav, na vnější i vnitřní charakteristiku hrdinů, na konkrétní původní prostředí a životní způsob. Přísaha se tak stala pro uzbeckou kinematografii přínosem v novém pojetí hrdiny a jeho charakteristiky spíše než v příchodu zvuku na uzbecká plátna.

Dalším filmem z dílny režiséra A. Usolceva byly *Rubínové hvězdy* (1940). Autor scénáře A. Ryzeševkij a následně i sám režisér více méně pominuli tematiku budování socialismu, opustili hluboké charakterní postavy a primárně se zaměřili na emoce. Romantické drama *Rubínové hvězdy* tak vypráví příběh důstojníka Rudé armády (E. Chamrajev) a uzbecké kolchoznice (Š. Rachimova), která ještě nedávno bojovala za svou rovnoprávnost, nyní bojuje za lásku k sovětskému vojákovvi a nebojí se hrdinně postavit ani bandě basmačů. „Jednoduchý romantický příběh, zamilovaná vyznání a hrdinné činy ve jménu lásky jsou dokreslovány lehce patetickou hudbou.“¹⁰⁶ Romantická atmosféra snímku vrcholí konečnou scénou setkání hrdinů na Rudém náměstí. *Rubínové hvězdy* neměly přinést nové přelomové postupy, Usolcev natočil snímek, jež můžeme považovat za řemeslně dobře zvládnuté, a to včetně využití zvuku, romantické drama, které ani vyšší ambice nemělo.

V druhé polovině 30. let se dostaly do kin ještě dva zvukové filmy: *Azamat* (1939) a *Asal* (1940).

Azamat režiséra a scénáristy A. Kordžuma vykresluje nového hrdinu své doby: Azamat (A. Bakirov) se z Moskvy vrací do své rodné vesnice pomoci svými vědomostmi aktivně budovat závod na pěstování a zpracování bavlníku. Při své práci se Azamat setkává s přítelem s dětství Umarem, který se postupně stává jeho hlavním protivníkem. Na zpracování obou hlavních charakterů tvůrci opět kladli velký důraz. Na počátku příběhu se obě postavy jeví jako kladné, dva kamarádi

¹⁰⁶ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 18.

z dětství pracující pro stejnou věc. Až v průběhu se divákovi ukazuje Umar jako záporný hrdina, jeho nepřátelské destruuující činnosti a rostoucí konflikt mezi hrdiny. Jak postupně Azamat odkrývá důkazy, odhaluje Umarovy aktivity proti závodu dostává samotný snímek detektivní nádech, kterého se drží až do konce.

Režisér Kordžum také použil tematiku budování socialismu pouze jako pozadí svého příběhu a tak vzniklý film lze spíše zařadit do žánru detektivky než sociálního dramatu.

Asal (1940) M. Jegorova a B. Kazačkova byla posledním zvukovým filmem Uzbekistánu v předválečném období. Snímek podle románu uzbeckého spisovatele K. Jašena zobrazuje Asal (L. Sarimsakova), dělnici textilního závodu, jako energickou pracovitou dívku, která se přes zákaz tradičního muslimského práva zamiluje do ruského, tedy nemuslimského, chlapce.

Snímek opět spíše než boj a konflikty mezi „budovateli“ a kontrarevolucionáři sleduje romantickou linii příběhu, zakázanou lásku muslimky Asal a ruského chlapce.

Poslední tři snímky předválečného období uzbeckou kinematografii neobohacují filmařským novátorstvím, jedná se o dobře řemeslně zpracované snímky, které však postupně dokázaly z divadelních herců „vychovat“ novou generaci uzbeckých herců zvukového filmu¹⁰⁷.

„Před počátkem 2. světové války tak kinematografie Uzbekistánu dokázala víceméně využít nový technický vynález: film i zvuk a použít ho jako nové umění.“¹⁰⁸ Vytvořila si vlastní generaci uzbeckých tvůrců i herců. Úkolem, který před uzbeckými tvůrci vznikl, tak zůstalo vytvořit vlastního reálného uzbeckého hrdinu. Nikoli hrdinu sovětského či socialistického, ale hrdinu s národním osobitým na tradice bohatým uzbeckým charakterem.

¹⁰⁷ mezi nimi na příklad: L. Sarymsakova, A. Ismatov, A. Bakirov, B. Chajdarov.

¹⁰⁸ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 21.

2. Druhá světová válka¹⁰⁹

Pro Uzbekistán jakožto republiku Sovětského svazu začala 2. světová válka roku 1941. Z šesti a půl miliónů obyvatel tehdejšího Uzbekistánu narukovalo na ruskou frontu přes milión a půl Uzbeků, z nichž pět set tisíc v boji zahynulo.

Paradoxně Velká vlastenecké válka se v celkovém pohledu nestala zcela katastrofickou událostí pro tuto zemi. O co se komunistická strana snažila od raných dvacátých let bylo během prvních měsíců, kdy Sovětský svaz vstoupil do válečného stavu, dovršeno. Kolektivizace venkova, znárodňování závodů a továren, dokonce i emancipace žen se bez revolty a konfliktů stala, ač válečnými okolnostmi vynucenou, přesto přijatou denní realitou¹¹⁰.

Uzbekistán, zcela mimo válečnou frontu, bohatý na nerostné suroviny, barevné kovy, ropu a především zemní plyn, se záhy stal, vedle Kazachstánu, průmyslově technickým centrem Sovětského svazu. Okamžitě zde začaly vznikat nové továrny, elektrárny, otevíraly se nové ropné vrty, výrazně se posilovalo zemědělství. V Uzbekistánu tak vznikl jeden z hlavních zdrojů zásob pro válečnou frontu. Veškeré dění, průmyslové, zemědělské i kulturní bylo podřízeno heslu: „Vše pro frontu, vše pro vítězství!“

Mimo přesunu průmyslu a zemědělství byly do Uzbekistánu ze všech míst Sovětského svazu evakuovány tisíce a tisíce lidí. „Mezi těmi, které do Střední Asie vyhnala válka, přichází i velmi početná komunita inteligence: vědci, hudebníci, výtvarní umělci a především filmaři.“^{111 112} Během válečných let se v Uzbekistánu úspěšně rozvíjí věda, umění i

¹⁰⁹ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Velká zkouška *in* Filmy a roky. Taškent 1980.

¹¹⁰ Více než padesátí procenty pracujících v státních podnicích a zemědělských družstvech se staly ženy.

¹¹¹ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 24.

¹¹² Mezi umělci byli mimo jiné: A. Tolstoj, D. Moor, I. Grabar, M. Romm, J. Protazanov, L. Lukov.

samotná studia. Vznikaly nové fakulty a katedry na univerzitách, byla založena Uzbeká akademie věd, Institut choreografie, a v roce 1943 také Institut filmového herectví.

Uzbeká válečná kultura se nesla v duchu všesvazového vlastenectví, sovětského přátelství a společného multinárodního boje proti fašismu. „Tvůrčí spojení uzbekých filmařů s ostatními svazovými kolegy během války nejen aktivně podporovalo svými snímky bojující vojáky, dodávalo sílu ostatním mimo frontu, ale výrazně obohatilo samotnou uzbekou kinematografii.“¹¹³ Uzbeki dostávali od svých zkušenějších filmařských krajanů velmi poučnou a cennou školu přímo za pochodu.

„Během roku 1941 byly do Taškentu přemístěny Oděská filmová studia, Kyjevská filmová studia, Kyjevská studia dokumentárního filmu a skupiny z filmových studií v Moskvě, Leningradu a v Minsku.“¹¹⁴ 22. listopadu 1941 výnosem Výboru pro kinematografii Ústředního výboru komunistické strany SSSR se Jednotná taškentská filmová studia pod vedením Michajla Iljiče Romma stala druhými centrálními studii Sovětského svazu¹¹⁵. Vše se od základů reorganizovalo. Stavěli se nové pavilony, přestavovali se prostory pro další a další studia, filmaři s sebou přiváželi novou techniku. Již za chodu samotných přestaveb se v starých studiích natáčeli nové snímky. „Natáčelo se na směny, studiové scény se točily v noci, kdy bylo možno vzít elektřinu z města, exteriérové scény se snímaly přes den a v pauzách mezi natáčením se pracovalo ve střížně.“¹¹⁶

Snímky, které Jednotná taškentská filmová studia začala vyrábět téměř okamžitě po vstupu do válečného stavu, neměly zpočátku výrazné umělecké ambice, měly především agitovat,

¹¹³ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 24.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Prvním centrem jednotných filmových studií byla Alma-Ata (dnešní Almaty, bývalé hlavní město Kazachstánu).

¹¹⁶ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 25.

být aktuální, přinášet zprávy z fronty i z domova, podpořit vlastenecké cítění a sílu bojovat a zvítězit proti fašismu u všech svazových národů.

Díky spolupráci všech tvůrců, kteří se sešli ve válečném Taškentu, již během prvního měsíce od vypuknutí války vyšel na plátna dvoudílný krátkometrážní film Nabi Ganijeva vyrobený v Jednotných taškentských filmových studiích *My zvítězíme!* (1941). Snímek prostě a jednoduše zobrazoval klidný a mírný život uzbecké vesnice do vypuknutí války. Po vstupu do válečného stavu matky hrdinně vyprovázejí své syny na frontu, muži se dobrovolně hlásí do boje, ovšem ne všichni odcházejí, i doma v zázemí je potřeba síly. Film jasně nese základní myšlenku podpory národa ve válce, spojení úsilí zázemí i fronty v boji za vlast.

„Další snímky, které byly natočeny již během prvních měsíců, byly dokumentární filmy z válečných bojů.“¹¹⁷ Uzbečtí dokumentaristé M. Kajumov, M. Kovnat, A. Rachimov a další pracovali přímo na frontě. Kromě mnoha záběrů a epizod do ústředních svazových filmových deníků vytvořil M. Kajumov snímek *Sovětský Uzbekistán* a M. Kovnat ve spolupráci s V. Vasiljenkem film *Rodná země*. Záběry z fronty se střídaly s epizodami z historie národa a země, aby společně působily na vlastenecké cítění a odpovědnost všech obyvatel Uzbekistánu i Sovětského svazu.

„Cíl filmů natáčených v době války, podpořit a posílit jak samotný národ tak bojující vojáky, dal vzniknout novému žánru: film-koncert.“¹¹⁸ Tyto snímky většinou obsahovaly: záběry z fronty, zprávy o postupu Rudé armády pro nebojující, zprávy z domova pro vojáky a záběry z vystoupení národních umělců (zpěváků, muzikantů, skeče divadelních herců či tanečníků). Některé film-koncerty byly prostým záznamem koncertu, jako na příklad: *Uzbecký filmkoncert* (J. Agzamov a S. Kazakov,

¹¹⁷ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 25.

¹¹⁸ Tamtéž.

1941), *Přátelé na frontě*, *Dárek vlasti* (K. Jarmatov, 1943), *Koncert pěti republik* (Z. Sabitov, 1944).

„Dalším novým válečným žánrem, který měl podpořit patriotizmus, byly bojové filmové sborníky.“¹¹⁹ Snímky zařazené do těchto sborníků byly biografie zachycující hrdinné osudy sovětských vojáků, důstojníků a partyzánů. Celkem jich bylo během válečných let v Sovětském svazu natočeno dvanáct. V Taškentu vznikly: *Noc nad Bělehradem*, *Matka*, *Mořský jestřáb*, *Sto druhý kilometr*, *Kariéra důstojníka Goppa*. Jednoduše a prostě vyprávěné příběhy měly jedinou funkci, funkci agitátorskou. Příběhy hrdinského chování jak obyčejných vojáků tak i vyšších důstojníků měly inspirovat všechny obyvatele v boji za vlast.

„Kromě bojových filmových sborníků v taškentských studiích vznikly i krátkometrážní filmy N. Ganijeva a E. Brjunčugina *Odvážní kamarádi* (1941) a *Volání vůdce* Z. Sabitova.“¹²⁰ *Volání vůdce* byl jedním z prvních uzbeckých válečných filmů, které zobrazují příběh žen ve válce, ne pouze jako matek vyprovázející syny do války, ale jako přímých účastnic boje proti nepříteli. Sabitov vypráví příběh Uzbečky, která vstupuje po vypuknutí války do kolchozu, přebírá místo, které až doposud vždy patřilo mužům nyní bojujícím ve válce, učí se jejich práci, postupně je dokáže plnohodnotně nahradit. I ona sama, uzbecká žena, se aktivně podílí na zásobování fronty a bojuje tak proti nepříteli vlastním způsobem.

S postupem času i bojů se v taškentských studiích shromáždil dostatek jak samotných válečných záběrů tak i dostatek filmových tvůrců a začaly se natáčet také dlouhometrážní snímky. Vznikly *Cesta ke hvězdám* (E. Lencelin, 1942), *Dva vojáci* (L. Lukov, 1943), *Já, námořník* (A.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 26.

¹²⁰ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 26.

Mačeret, 1944) a *Člověk číslo dvě stě sedmnáct* (M. Romm, 1943)¹²¹.

Dva vojáci, příběh přátelství dvou vojáků Saši (B. Andrejev) a Dzjubina (M. Berně), které svedla dohromady válka, byl plný humoru a opravdového přátelství v podstatě dvou cizích lidí. Film, který se stal okamžitě velmi populární u vojáků i lidí doma, přinesl na plátna vtip, veselou náladu, oddych a dokázal diváky odpoutat od hrůz války. Přesný opakem byl snímek M. Romma *Člověk číslo dvě stě sedmnáct*. Svým filmem Romm ukazuje krutost a bezcitnost fašistické armády, pro kterou jsou lidé pouze čísla. Mladá dívka Taňa se stala svědkem násilného odvodu celé své rodiny do Německa a následky tohoto zážitku jí z veselé, krásné dívky postupně změnil v surový nemilosrdný stroj na pomstu.

V roce 1943 přichází na plátna celého Sovětského svazu *Nasredin v Buchaře*¹²². Snímek podle scénáře L. Solověva v taškentských studiích vytvořil J. A. Protazanov. Na snímku spolupracovali uzbečtí herci i filmaři v čele s Nabi Ganijevem jako druhým režisérem. „Již silně nemocný Protazanov vnesl do válečné kultury opět vtip a radost, na svérázných eskapádách Nasredina oživuje bodrý humor a baví válkou ztrápené diváky.“¹²³ Pro Celý Sovětský svaz, ale především pro středoasijské republiky, ve svém filmu opět oživil legendu, národního lidového hrdinu a jeho osobitý humor. Příběh *Nasredina v Buchaře* přímo sledoval jednu z jeho nejznámějších historek. Nasredin tentokrát díky své chytrosti a ostrovtipu zachrání krásnou Guldžan, spřátelí se s emírem

¹²¹ V Jednotných taškentských filmových studiích vznikly také snímky: Georgij Saakdze, Pán David, Obrana carevny, Kutuzov, Alexandr Pachnomenko, Jeho jméno je Suche-Bator. Tyto snímky však byly natočeny skupinami z ukrajinských, běloruských, arménských, gruzínských a moskevských filmových studií víceméně bez účasti uzbeckých tvůrců.

¹²² Postava a svérázný příběh Chodži Nasredina jsou dobře známy po celé Střední Asii. Je to postava lidového hrdiny, který si z hloupých a bohatých utahoval, jim bral a chytrým a chudým dával a je učil. Pro představu jako ekvivalent pro evropskou kulturu si pak můžeme vzít Ezopa a jeho bajky.

¹²³ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 27.

Buchary a starého chamtivého lichváře Nijaza potrestá. Snímek se opět okamžitě stal „hitem“ na frontě i v zázemí a jeho obliba u uzbeckého diváctva trvá dodnes.

„Nehledě na těžkosti války uzbecká kinematografie jednoduše kvetla.“¹²⁴ „Díky tvůrčí spolupráci s filmaři „v azylu“ se Uzbekům dostalo nesmírně cenné školy a samotná studia byla vybavena nejnovější technikou.“¹²⁵ Přesto však stále chyběl uzbecký film s hrdinou se skutečně národním charakterem.

Tuto mezeru dokázal ještě před koncem války více než důstojně zaplnit, ve své úspěšné „němé filmové“ kariéře pokračující, Nabi Ganijev snímkem *Tachir a Zuchra* (1945).

Od roku 1941 se v taškentském divadle Mukimi hrál muzikál *Tachir a Zuchra*, jehož libreto vzniklo podle lidového příběhu nešťastné lásky Tachira a Zuchry. Velikému chánu Babachánu se narodí dcera Zuchra, ve stejný den se náčelníkovi palácové stráže Bagirovi narodí syn Tachir. Bagir jako důkaz své oddanosti svěřuje svého syna do péče chánovi a chán svou dceru na důkaz díků zasnoubí s Tachirem. Během dospívání obou dětí, Bagir umírá. Nikoli nešťastnou náhodou, ale přímo rukou emira. Ten tak trestá Bavora za neposlušnost, Bagir se místo vykonání popravky na vůdci místního povstání Sardorovi vzepře a k popravě se nabídne sám. V den plnoletosti obou dětí se Tachir dozví pravdu o smrti otce, chán ze strachu před pomstou nechá Tachir v bedně shodit do divoké řeky. Tachira však s pomocí Sardova přežije a do paláce se vrací právě v den svatby Zuchry s Karabatyrem, synem chánova rádce. Zuchra se svatbě vzepře a je uvězněna. Karabatyr se pokusí Tachira zabít, ale umírá sám. Chán svou dceru odmítající mu poslušnost nakonec zabije vlastní rukou. A Tachir, jakmile se dovídá o smrti své lásky, páchá sebevraždu.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

Ganijev si uvědomoval sílu této národní legendy. Psaní scénáře věnoval výraznou pozornost, spolu s A. Spešněvem a S. Abdullem vytváří příběh, nikoli slepě následující legendu, přesto vystihující její kolorit i styl. Vyhnul se sentimentálnosti, přesto zachoval obraz boje dobra a zla i půvab a sílu lásky. „Kladl důraz na realizmus, konkrétnost, syrovost, psychologii postav, maximální umělecký výraz a propracovaný herecký projev.“¹²⁶ Každý záběr byl již předem pečlivě připraven a vypracován (postavení a úhel kamery, tón osvětlení, dekorace či přesný pohyb postav). Střih opět prováděl režisér sám a po každém natáčecím dni. Ani výběr a samotný projev herců nebyl ponechán náhodě či improvizaci. Pro vedlejší role byli vybráni zkušení herečtí profesionálové: chán Babachán (Asad Ismatov), Karabatyr (Šuku Burchanov), Bagir (Abid Džalilov), Sardor (Abrar Chidojatov). Ovšem pro ústřední role mladých hrdinů Tachira a Zuchry Ganijev zvolil mladé, téměř nezkušené studenty hereckého institutu Julduzu Rizajevu a Guljama Aglajeva. Před počátkem natáčení byli všichni herci podrobeni týdnům zkoušek a propracovávali nejjemnější psychologické detaily duchovního života svých postav.

Díky kameře D. Děmuckova¹²⁷ jednotlivé záběry přesně a přímo vystihují náladu děje, jsou plné výrazné bezprostřednosti, dramatičnosti zároveň i silné emocionálnosti, nikoli však prázdné sentimentality. Sílu záběrů Ganijev ještě umocňuje pomocí hudby, kterou složil A. Kozlovskij. Kozlovskij využil v celé hudební kompozici filmu několik melodií i celých árií z původního oblíbeného muzikálu¹²⁸. Tachir a Zuchra byl posledním bodem dovršení vypsání uzbecké kinematografie. „Nabi Ganijev dokázal vystihnout romantický naivní zároveň i

¹²⁶ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 27.

¹²⁷ D. Děmuckij před válkou spolupracoval s A. Dovženkem na jeho snímcích: Arzenál, Ivan, Země.

¹²⁸ V ruské verzi snímku, kvůli složitosti překladu jednotlivých písní byly hudební části potlačeny na minimum.

surový, přímý, realistický ráz národního lidového příběhu a vytvořil kýžené skutečně uzbecké filmové hrdiny. Jeho snímek se stal jasným důkazem růstu uzbeckého filmu.¹²⁹

A tak díky Druhé světové válce kinematografie Uzbekistánu dostihla a plnohodnotně se zařadila, jak technickou vyspělostí tak uměleckým a tvůrčím umem, nejen mezi ruskou ale i mezi světovou kinematografií.

¹²⁹ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 28.

3. Druhá polovina 40. let¹³⁰

S koncem války přichází nové nadšení a optimismus i do sfér kultury, tedy i filmu. Ve filmových denících záběry raněných vojáků, vyhublých uprchlíků, hrdých matek loučícími se s syny padlými ve válce, vystřídaly záběry taškentského nádraží plného vojáků, kteří válku přežili, záběry první úrody, prvních novostaveb a rekonstrukcí i záběry prvních dětí narozených v míru.

Avšak ani uzbecký film nezůstal bez ztrát. „Z války se nevrátili dokumentaristé A. Rachimov, M. Kovnat, A. Nišanov či herec a scénarista E. Chamrajev.“¹³¹

Uzbecký dokumentární film pak víceméně zůstal v rukou M. Kajumova, okolo kterého se s nástupem míru záhy shromáždila generace mladých filmařů¹³². Kajumov v poválečném období natočil dokumenty *Ohně Farchada*, o výstavbě vodní elektrárny na řece Syrdarje, a *Město se čtyřmi bránami* o architektuře a historickém duchu města Chivy. „Uzbeckého filmového deníku se ujal K. Jarmatov a do konce čtyřicátých let vzniklo okolo čtyřiceti dílů deníku Sovětský Uzbekistán.“¹³³

Ve své tvorbě pokračuje po válce i Nabi Ganijev. „Opět se drží a dále rozpracovává téma uzbeckého lidového folklóru.“¹³⁴ Tentokrát však v žánru komedie hledá typický humor národa. Po vzoru Protazanova Ganijev využívá postavu Nasredina, je však dalek slepé nápodoby Protazanovova snímku. *Dobrodružství Nasredina* (1946) vykresluje nejen rázný ostrý až vychytralý humor lidového hrdiny, Ganijev akcentuje především kolorit, ducha a temperament uzbeckého národa.

¹³⁰ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Velká zkouška in *Filmy a roky*. Taškent 1980.

¹³¹ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 30.

¹³² Mezi novou generací patřili na příklad: A. Tursunov, A. Sajdov, K. Muchamedov, Š. Zachydov.

¹³³ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 30.

¹³⁴ Tamtéž.

Nasredin je zde nejen svérázným vtipným charakterem, protivníkem hloupých boháčů, ale i učitelem. Ganijev vnáší do příběhu Nasredina didaktický moment a morální ponaučení.

Dobrodružství Nasredina se opět nese v duchu legráček na účet nízkých, podlých, lživých lidí, výsměchu podlosti a tajnůstkaření. Nasredin (R.Chamrajev) spolu s místní zlodějíčkem „Bezvousáčem“ (R. Pirmuchamedov) vymyslí lest na boháče a chamtivce Agabeka (A. Džalilov). Agabek vlastní jezero v horách, jehož vodu potřebují k životu a hospodaření místní obyvatelé. Aby je již Arabek nemohl pomocí vody vydírat, Nasredin přesvědčí chamtivce, že jeho osel je zakletý bohatý princ, který se probouzí pouze v noci. Zlodějíčka Bezvousáče v noci za prince vydává po dohodě s Agabekem osla za jezero vymění. Postava Bezvousáče, v příběhu stává rovnocennou samotnému Nasredinovi a na ní režisér ukazuje ono poučení a morální vývoj z prostého zlodějíčka v přítele a čestného člověka, který lidem neškodí, ale pomáhá.

Celý snímek se nese především na hereckém umění třech hlavních postav a na jejich ostrých satirických výrazně vypoentovaných rozhovorech jež dokresluje pozadí uzbeckých bazarů, mešit a paláců. „Ganijev na nich vystavěl psychologii a osobitý životní styl i humor národa.“¹³⁵

Během poválečných let se opět v kinematografiích svazových republik zvedá vlna filmů s soudobou tematikou. Uzbekistánu se však nedostává kvalitních, profesionálních námětů a scénářů s aktuálním příběhem. A tak opět přichází průkopník Nabi Ganijev se scénáristou M. Melkumovem, aby se s *Dcerou Fergany*¹³⁶ (1948). zaměřil tentokrát na současné dění v poválečném Uzbekistánu.

Syžet snímku je vystavěn na konfliktu v zemědělském družstvu mezi „starou školou“ a mladými zemědělci využívajícími stroje a moderní technologie k obhospodařování

¹³⁵ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 31.

¹³⁶ Ferganská dolina je jeden z jedenácti regionů Uzbekistánu.

země. První skupinu představuje Džabbar-Ata a druhou v podstatě zbytek jeho rodiny: žena, předsedkyně kochozu, syn inženýr a především dcera Dilbar, která je hlavním nositelem změn a novinek v družstvu. Dilbar a její tvrdá práce měly být hlavní linií příběhu, avšak jak Dilbar tak její matky i bratr jsou vykresleny natolik pozitivně, „růžově“, že jsou jejich postavy zcela ploché až nevěrohodné. Celému snímku tak dominuje Džabbar-Ata (A. Ismatov) jeho zatvrzelý celý život tvrdě pracující otec rodiny, která ho nechápe, a jeho boj s modernizací.

Nabi Ganijev tentokrát svému cíli plnohodnotně nedostál. Až úporná snaha vystihnout aktualitu problému v podstatě udusila osobitost postav, vytvořila film nevyvážený a schematický.

Vedle silné linie soudobých filmů se v druhé polovině čtyřicátých let objevila druhá výrazná žánrová vlna, vlna biografických filmů. „Tu předznamenal již Ejzštejnův *Alexandr Něvský*, Pudovkinův *Suvorov* či Savčenkův *Bohdan Chmelnickij* a po válce v ní pokračovali kazašský snímek *Píseň Abaje*, lotyšský *Rajnis*, tádžický film *Osud básníka* a v neposlední řadě uzbecký *Ališer Navojj*.“¹³⁷

Tento biografický snímek o uzbeckém obrozenci, mysliteli a básníkovi z patnáctého století Ališerovi Navojji natočil v roce 1947 K. Jarmatov. Jarmatov již v roce 1946 vytvořil hraný celovečerní snímek *Bezesná cesta* ten v porovnání s Ališerem Navojji nebyl nijak výrazný a kritikou odsouzený jako příliš strohý, poučný a zjednodušený. Všechny tři negativa se však v jeho dalším hraném snímku staly předností. Zobrazit v tomto filmu všechna historická i biografická fakta, tradice a osobitost té doby přímo vyžadovalo tvůrce schopného zkratky.

S pomocí scénáristy A. Spešněva, a kameramana M. Krasňanskova Jarmatov vystavěl příběh uzbeckého básníka

¹³⁷ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 31.

žijícího na dvoře sultána Chusejna (A. Ismatov). Navoji (R. Chamrajev) se díky své moudrosti, státnickému umu i básnické tvorbě stal sultánovým rádcem. Mezi sultánovi rádce patří i vezír Madžeddin a jeho pomocník Jadygar. Konflikt mezi Madžeddinem a Navoji nese hlavní příběhovou linii. Skrz obraz těchto dvou postav Jarmatov ukazuje základní motivy: boj dobra a zla, čisté, spravedlivé životní filozofie a filozofie hamižné, kořistnickésobecké. Samotný děj se dělí na dvě části, život v sultánově paláci, Ališerovi státnické rady sultánovi, rozvoj umění literatury v paláci, ale i boj s podlým vezírem a život v Astrabádě, kam je Navoji samotným Chusejnem poslán do vyhnanství.

„Jarmatov vytvořil historický biografický snímek, který netrpí rozvláčností, přesto sleduje historická fakta, udržuje si dramatický spád a zároveň vyznívá lyrickým, nikoli sentimentální, dojmem jako básníková poezie.“¹³⁸ Většina snímku se natáčela v exteriérech, v Samarkandu, historickém městě Uzbekistánu, které ideálně navozovalo historický tón filmu. K vystižení nálady i udržení akce Jarmatov používá výrazně rytmický střih. „V dramatické epizodách se nebojí použít velké celky, které děj pozastaví, divákovi tak umožní pochopit, promyslet osud a rozhodování jednotlivých postav, aby je následovaly polocelky a detaily, které děj opět zrychlí.“¹³⁹ „Režisér kromě výrazného herectví, psychologii jednotlivých postav a propracovaným dialogům dává důraz na vnitrozáběrovou akci.“¹⁴⁰ Jasným příkladem může být scéna, kdy sultán Chusejn, po tom co rozhodl o vyhnanství Navoji, v soukromí usedá do podušek. S těžkými pohyby celého těla se velmi pomalu přesouvá na měkké podušky. V následném polodetailu vidíme jak se na sultánově tváři jasně zobrazuje

¹³⁸ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 32.

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Tamtéž.

únava, přichází stáří, ze scény přímo čiší stesk po příteli, kterého sám vyhnal.

„Všechny čtyři hlavní postavy snímku jsou propracovány do detailů, jejich charaktery rozkrýváme až během samotného příběhu, ani jedna z postav netrpí černobílostí či plochostí, naopak jsou velmi přesvědčivé, režisér je nijak neidealizuje.“¹⁴¹ K jejich charakteristice použil řeč, výraz, ale i kostýmy či typická prostředí, ve kterých se pohybují. Navoji je vždy jednoduše oblečen, jeho dikce je výrazná, jasně se vždy soustředí na to, co říká, nemluví zbytečně a ač stojí jakoby v pozadí vždy vyniká. Vezír je naopak vždy výrazně oblečen, často a hodně mluví, přesto nic neříká.

„Ač jde o film historický, vyniká neobyčejnou živostí a bezprostředností, harmonicky spojuje biografická fakta s dramatickým vyprávěním.“¹⁴² Diváka násilně nepoučuje, ale dává mu prostor pro vlastní promyšlení motivů a jednání postav.

Film Ališer Navoji byl posledním počinem uzbecké kinematografie v čtyřicátých letech. Toto poválečné období ukázalo, že tato národní kinematografie již má své filmové režiséry, scénáristy, dramaturgy i herce, kteří dokážou vytvářet výrazné, kvalitní a žánrově různorodé snímky nesoucí filmové umělecké hodnoty.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 32.

4. 50. léta¹⁴³

Druhá světová válka a druhá polovina čtyřicátých let paradoxně pro Uzbekistán a jeho kinematografii byly přínosné a obohacující, krize však nakonec uzbecký film zasáhla neméně silně. Období let padesátých znamenalo obrovský sestup. Již na konci roku 1948 se Jednotná taškentská filmová studia uzavírají a hrané snímky nevznikají celé čtyři roky. „Bezfilmové“ období končí až koncem roku 1952 pohádkou K. Sarmatova *Pohádka o zlém větru*.

Na konci čtyřicátých let opadá veškeré nadšení a energie, kterou přineslo vítězství a porážka fašistického Německa. Evakuovaný průmysl i inteligence se pomalu vrací do svých republik, Uzbekistán je zanechán doslova vysátý a obyvatelstvo na pokraji bídy. Samotné válečné dění dopadlo na toto území až na přelomu desetiletí. Padesátá léta se pak nesla v duchu pomalé náročné obnovy a renovace všeho, samotného národa, zemědělství, průmyslu i kultury.

Úspěch a pokrok, kterého uzbecký film dobyt do roku 1948, s odchodem „válečných emigrantů“ v podstatě zmizel. „Jediné, co se z kinematografie zachovalo a natáčelo byl dokumentární film.“¹⁴⁴ Filmový deník *Sovětský Uzbekistán* vycházel každý měsíc i v „bezfilmovém“ období. Samotné dokumentární snímky se staly jedinou možností jakékoli filmařské práce.¹⁴⁵

„Tvůrci se snaží, alespoň prostředky dokumentu, zachytit současného člověka, jeho denní svět i vykreslit jeho psychologický obraz.“¹⁴⁶ Cílem filmařů se v rámci velmi

¹⁴³ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Tvůrčí hledání in Kino Uzbekistánu. Taškent 1985.

¹⁴⁴ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 53.

¹⁴⁵ Například K. Jarmatov, Z. Sabitov, L. Fajzijej, J. Agzamov patřili právě mezi tyto tvůrce, kteří během „bezfilmového období“ přešli za tvůrčí práci k dokumentárnímu filmu.

¹⁴⁶ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 111.

omezených podmínek stává natočit hluboký psychologický portrét současníka.¹⁴⁷ Na tomto poli dokumentárního filmu realizoval své dva poslední počiny i významný uzbecký tvůrce Nabi Ganijev. Byly to *Ferganská dolina* a *Kanaš*. Další režisér hraného filmu Z. Sabitov v tomto čase natočil portréty *Melikuz Umurzakov*, o vůdci traktorových brigád, a *Obrozená země*, o předsedovi zemědělského družstva a jeho úspěších při pěstování vinné révy.

V době zpožděné poválečné krize opět utužuje vliv komunistická strana. Její zásahy se nevyhnuly ani kultuře, ani samotným snímkům.¹⁴⁸ „Díky obnovenému působení politiky na kulturu se vedle snímků, které se snažily zachytit psychologii lidí a jejich životní podmínky, v dokumentárním filmu padesátých let objevuje nové „svazové“ téma: boj za mír mezi národy.“¹⁴⁹ Snímky mají propagovat přátelství mezi národy, samozřejmě především mezi národy Sovětského svazu, a internacionalismus. M. Kajumov natáčí *Pět rukou člověčenstva*, záznam z konference spisovatelů zemí Afriky a Asie, která se v Taškentu konala roku 1958, či *Filmový festival míru a přátelství*, dokument o prvním ročníku Taškentského filmového festivalu zemí Afriky, Asie a Latinské Ameriky¹⁵⁰.

Další novinkou v uzbeckém dokumentu byly filmy „informační přehledové“. „Cílem těchto informačních přehledových filmů bylo uzbecké diváky seznámit s životem lidí v ostatních územích a republikách.“¹⁵¹ Snímky jako *Sovětská Karakalpakija* (M. Kajumov) či *Amudarja* (L. Fajzijev) měly

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Na počátku padesátých let došlo z hlediska Komunistické strany Uzbekistánu na revizi kultury a samotného filmu. Některé poválečné snímky byly „nařčeny“ za málo angažované, nezdůrazňující sílu idejí komunismu a jejich výrazný podíl na vítězství Sovětského svazu. Tyto filmy byly zařazeny mezi tak zvané „bezkonfliktní“, tedy prázdné, umění.

¹⁴⁹ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 111.

¹⁵⁰ Taškentský filmový festival zemí Afriky, Asie a Latinské Ameriky se od 50. let konal víceméně pravidelně každé dva roky až do zániku Uzbecké sovětské socialistické republiky.

¹⁵¹ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 111

ukázat obyvatele a jejich životní podmínky v dalších oblastech Sovětského svazu. „Nepřinášely však nijak zásadní informace, či hlubší portréty, snažily se pojednat „tak trochu o všem“ a vznikaly tak vágní a povrchní díla. Příliš objemný a široký materiál zbavoval možnosti dosáhnout jakékoli hloubky či podstaty.“¹⁵² Tvůrci si většinu nedostatků tohoto „žánru“ uvědomovali a snažili se s nimi bojovat. „Autoři se snažili o obraz člověka, jeho individuality v denním životě a práci.“¹⁵³ Mezi zdařilejší z nich můžeme zařadit *Ferganskou dolinu* N. Ganijeva či *Amudarju* L. Fajzijeve.

I počín M. Kajumova Přijďte k nám do Uzbekistánu! patří do „informačněpřehledových“ filmů. Ve snímku se zračí tvůrcova láska k vlasti, záběry krajiny Uzbekistánu, historických měst v kontrastu se současným životem obyčejných lidí působí osobitou silou a duchem. Režisér se skutečně pokusil o vystižení ducha Uzbekistánu a jeho národa. Film rozdělil do čtyřech hlav: historická část, období carského Turkestánu, Velká říjnová revoluce a poslední linie současnosti. „Avšak ani tento postup režiséra snímku nepomohl, jednotlivé části nepůsobily celistvě, spojovacím mostem mezi nimi se stal text vyprávěný na pozadí v podstatě ilustrativních záběrů.“¹⁵⁴

Ač filmy této doby nelze zařadit mezi skvosty uzbecké kultury, pro samotnou kinematografii byly doslova životně důležité. Většina autorů na návrat k hrané tvorbě čekala až deset let.

„Tato doba půstu se po znovu otevření filmových studií na konci roku 1952 podepsala na všech odvětvích filmu. Znovu bylo třeba nejprve ovládnout filmařské řemeslo, obnovit rutinu.“¹⁵⁵ Opět se uzbeckým tvůrcům vrátil problém filmové

¹⁵² Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 111.

¹⁵³ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s.112.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 114.

látky, pomyslné desky se scénáři pro hraný film byly zcela prázdné.

Prvním snímkem, který ukončil „bezfilmové“ období, byla pohádka K. Jarmatova *Pohádka o zlém větru* (1952). Další snímek *Pán a chudšas* vznikl v roce 1953 podle proslulé divadelní hry uzbeckého spisovatele Chamzy. Režiséři L. Fajzijev a A. Ginzburg v podstatě natočili film-představení, hybrid divadla a filmu. „O filmovost se filmaři pokusili pouze převedením hry z divadelních prken ven do reálných prostředí a můžeme říci, že veškerá cena filmu spočívá v zachycení slavného divadelního představení.“¹⁵⁶

Hlad po scénářích se tvůrci snažili utišit přizváním ke spolupráci uzbeckých¹⁵⁷ ale i ruských¹⁵⁸ spisovatelů. „Problém spočíval v situaci, kdy jedna skupina v podstatě neznala život uzbeckého národa, o kterém chtěla psát, a druhá ještě neměla dostatek zkušeností s filmovou dramaturgií a scenáristikou.“¹⁵⁹ Rozvoj kinematografie padesátých let a pokus obnovit její úspěch i kvalitu tak byl složitý, pomalý, rozporuplný.¹⁶⁰ Snaha vrátit film na přední místo v kultuře země zůstala v podstatě v rukou velmi úzké skupiny tvůrců soustředěné okolo čtyř režisérů: K. Jarmatova, J. Agzamova, Z. Sabitova a L. Fajzijeva.

Snímky tohoto období se rozdělily na dvě hlavní skupiny: na snímky s tematikou současnosti, kde tvůrci doslova bojovali s filmovou látkou a scénáři, a na historické snímky. „Filmů zachycujících soudobé téma vznikalo stejně jako těch

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Například Ujgun, M. Ševerdin, T. Tula, K. Fajzulín.

¹⁵⁸ Mezi nimi V. Vítkovič, H. Rožkov, B. Laskin, atd.

¹⁵⁹ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 114.

¹⁶⁰ Všechna tato úskalí si vláda Uzbekistánu naštěstí uvědomila. Během padesátých let své politické zásahy ztlumila a ještě během padesátých let vyslala generaci mladých autorů na filmovou školu VGIK (například Damir Salimov, Ali Chamrajev, Eler Išmamedov a další), kteří po návratu dokázali v dalším desetiletí uzbeckou kinematografii dovést k vrcholu.

historických, ovšem nikdy nedosáhly jejich kvality.¹⁶¹ Na druhou stranu útěk do historie řešením krize také nebyl.

Linie soudobé tematiky

Do první skupiny, filmů na současné téma, se řadí *Nové bydlení*¹⁶² (1954) azerbajdžánského režiséra Amo Bek-Nazarova, komedie na motivy oblíbené divadelní hry A. Kachchara *Hedvábné suzany*.¹⁶³ Příběh líčí mladý pár, který se dobrovolně stěhuje do pouště, tak zvané Hladové stepy, aby se podílel na jejím kultivování v bavlníkové pole, jeho rodiče, kteří jim ve snaze chránit své děti v odchodu brání a první potyčky mladých hrdinů s realitou nového života. Původní divadelní hra je plná svižných dialogů a humoru. Přenosem na plátno bohužel svou komičnost i dynamiku ztratila. „Vše na plátně probíhá v podstatě stejně jako na jevišti jen jaksí sama živost se vytratila.“¹⁶⁴ Dialogy převedené ve verše měly zvýšit lyričnost, ale snímku jen uškodily. Filmovějším ani poetičtějším se dílo nestalo a samotné postavy byly výrazně ochuzeny.

Ač další snímek této skupiny *Sejdeme se na stadióně Z. Sabitova*, opět komedie, měl tento „nezdar“ napravit, neúspěch zopakoval, dokonce ještě více ubíjejícím způsobem. „Slabý scénář J. Kalabina rozpracovává klasickou zápletku dobra a zla, kladného a záporného hrdiny, ovšem ani tu nedokáže dovést do konce. V závěru tak divák místo rozuzlení konfliktu odhalí pouze nedorozumění mezi dvěma kladnými hrdiny.“¹⁶⁵ Starý konzervativní předseda kolchozu bojuje proti renovaci stadiónu až mladý inženýr a jeho úspěchy dokážou přesvědčit

¹⁶¹ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 27.

¹⁶² Původní název filmu *Novoselje* přímo jedním slovem označuje oslavu u příležitosti nastěhování do nového domu či bytu.

¹⁶³ *Suzany* je tradiční ručně vyšívaná uzbecká dekorativní látka, která sloužila jako „vizitka“ každé dívky, podle které si jí potencionální ženich vybíral.

¹⁶⁴ Abuk-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: *Kino Uzbekistánu*. Taškent 1985, s. 116.

¹⁶⁵ Tamtéž.

předsedu o nutné modernizaci hospodářství a společnosti. Myšlenka rozvoje sportu na venkově byla sice velmi aktuální a snaha režiséra vnést do příběhu humorný nadhled výrazná, ale ani jedno film nedokázalo výrazně pozvednout.

„Jasným kamenem úrazu snímků se současnou tematikou byly scénáře a nezvládnutá dramaturgie.“¹⁶⁶ Prvním úspěchem na tomto poli se stal až film J. Agzamova *Tebou okouzlen* z roku 1958. Ve filmových studiích se chystá natáčení filmu, režisér je však nespokojen s hereckým obsazením a vydává se hledat herce mezi prosté lidi. Svě představitele nachází mezi řidiči, švadlenami, vojáky a podobně. Během natáčení se mladí hrdinové, zamilují, rozhádají, udobří a nakonec vše končí happyendem. „Jednoduchý příběh a hudební linie prostých ale výrazných písní zafungovala, snímek dodnes patří mezi nejoblíbenější filmy a titulní melodie Píseň o kadeřníkově se stala lidovou.“¹⁶⁷

Této hudební komedii předcházelo několik snímků J. Agzamova. V *Rybářích z Aralu* (1957) prolínal aktuální linii s pohledem do minulosti, život rybářské vesnice s retrospektivou rusko-karakalpakských¹⁶⁸ vztahů. Obě vrstvy se propojují v postavě učitelky Ajdžamal, která v této vesnici žije, pracuje a zároveň píše disertaci právě na téma rusko-karakalpakských vztahů. Obrazy obou rovin jsou však výrazně nerovnocené. V historické části se autoři snaží jak o věrnost a pravdivost faktů, tak o vystižení atmosféry doby a jejích charakterů. Oproti propracovanosti této části současnost sama i její hrdinové působí ploše. „Život vesnice i rybářského závodu nebyly zobrazeny nijak hluboce, spíše jako ilustrace na téma: Současný karakalpakský kolchoz.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 117.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 117.

¹⁶⁸ Karakalpastán a jeho obyvatelé Karakalpakové byli a jsou součástí Uzbekistánu, v současnosti má Karakalpakstán status nezávislé provincie a právě na jeho území se rozkládá, v dnešní době již jen zbytky, Aralské moře.

¹⁶⁹ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 118.

I snímek *Gulbachor* (1956) tohoto režiséra zachycuje soudobou tematiku. Agzamov vypráví příběh dvou mladých žen v podobné situaci: první hrdinku Gulbachor manžel postaví před ultimatum hudba a studium na konzervatoři, nebo on, druhá dívka Džamila stojí před dilematem divadlo a útěk z domova, nebo domluvená svatba a nechtěný ženich. Každá volí jinou možnost. Gulbachor si vymyslí nemoc a konzervatoř opouští, Džamila odchází z domova. Gulbachor však její rozhodnutí nepřináší ani mír ani štěstí, zato Džamila se s otcem nakonec usmiřuje a dál pokračuje v divadelní dráze. Režisér se však bohužel sám ochudil o výrazný soudobý snímek. „Již na počátku příběhu poskytnete vyčerpávající charakteristiku hlavních postav a jejich následný „vývoj“, jednání i volby jsou pak nepřekvapivé a jakoby bez energie.“¹⁷⁰ Snímek tak v podstatě stojí a funguje především díky výrazným kvalitním hereckým výkonům v čele s Z. Tadžibajevovou jako Gulbachor. „Její postava nám zprostředkovává hlavní úmysl filmu: ukázat nerovný a neuctivý postoj k ženě a její tvůrčí samostatnosti.“¹⁷¹

Další snímek J. Agzamova *Ve jménu štěstí* (1954) i film K. Jarmatova *Sestry Rachmanovy* (1954) trpí rozporem mezi tvůrčím individuálním přístupem režisérů a prvoplánovými dostatečně nepropracovanými scénáři. Oba tvůrci si tento problém uvědomují a více či méně úspěšně s problematikou vystižení současnosti a současného hrdiny bojují.

Až na sklonku padesátých let Jarmatov natáčí snímek *Když kvetou růže* (1959), který, co se týká této první skupiny filmů zobrazujících současnost a současného hrdinu, můžeme považovat za nejzdařilejší. „Režisér přichází s novým přístupem, vystihnout u svých postav nejen jejich jednání a skutky, ale také jejich vztah s okolním prostředím své země,

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 119.

¹⁷¹ Tamtéž.

vztah který oba elementy výrazně utváří.¹⁷² V příběhu studentky Dilbar, která se snaží začlenit do týmů hydrologů pracujících na kultivaci uzbecké pustiny v úrodnou půdu, se snaží o směr poetického vykreslení přírody s až dokumentární věrohodností a opravdovostí charakterů, kteří v ní žijí. „Klade důraz na zcela civilní „upřímné“ herectví bez afektovaných projevů citů na pozadí lyrických obrazů krajiny.“¹⁷³ Tento nový pohled na hrdinu v jeho prostředí přináší tvůrci úspěch, film získává neumělou dynamiku a nepřehlcený příběh jednoduše funguje. Ač se přece jen v některých sekvencích Jarmatov neubrání, aby scény prostředí nepůsobily prázdňě ilustrativně a jednání postav staticky a strnule, je jeho snímek *Když kvetou růže* v kontextu situace uzbecké kinematografie padesátých velký krok kupředu. „Samotná „poeticko-dokumentární“ estetická struktura se bude během následujícího desetiletí díky nově přichozí mladé generace tvůrců dále rozvíjet.“¹⁷⁴

V roce 1959 vznikl ještě jeden snímek řadící se do první skupiny, *Druhý rozkvět* režiséra L. Fajzijeva je prvním širokoúhlým filmem uzbecké kinematografie. Fajzijev se také pokusil o sepletí svých hrdinů s přírodou, v tomto případě však vztah mezi nimi nefunguje. „Záběry krajiny, ač krásné monumentální a v širokoúhlém snímání velmi působivé, v příběhu vyznívají prázdňě, nepodstatně a samotné postavy vedle nich jsou zcela zbaveny autenticity či věrohodnosti.“¹⁷⁵ Hlavní přínos snímku spočívá především v použití nové širokoúhlé techniky.

„Pokusy tvůrců zprostředkovat život současníka byly sice méně úspěšné, přesto snaha mladého hrdinu hledat a zachytit neustávala a s příchodem nové generace filmařů v šedesátých

¹⁷² Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 122.

¹⁷³ Tamtéž.

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 121.

letech došla naplnění.¹⁷⁶ Filmaři si nedostatky své doby jasně uvědomovali. Bojovali za lepší filmové látky, pracovali na změně hereckého přístupu v více přirozený, upřímný, na znovunabytí, osvojení a vývoji svých filmařských profesí, díky čemuž následné periody uzbecké kinematografii opět přinesly, v „bezfilmovém“ období pozastavenou, kvalitu.

Linie historické tematiky

Ne zcela jednoznačná byla i umělecká kvalita druhé skupiny filmů, filmů historických. Na tomto poli Kamil Jarmatov zdařile zůstává nositelem tradic realistických historických snímků. Film *Avicéna* (1956) snímá v plné síle svého filmového umění. „Scénář tádžického spisovatele S. Ulugzade je přísně podřízen logice historické pravdy, podrobně rozpracovává složitý osud velikého učenice Avicény.“¹⁷⁷ „Jarmatov se v množství postav, setkání a událostí vyhýbá fragmentárnosti tím, že konkretizuje děj, zesiluje jeho napětí, vkládá detaily každodenního života a příběh důrazně soustřeďuje okolo hlavní postavy.“¹⁷⁸ „Pečlivě řídí rytmus montáže každé epizody, dbá na uměleckou důvěryhodnost a historickou věrnost, přesně utváří mizanscénu.“¹⁷⁹ Hlavní akcent klade na rozkrytí myšlenek a pocitů hlavního hrdiny, kde důležitou roli pro pochopení této osobnosti hrají především vztahy k přátelům. „Většina vedlejších postav, ale i samotný Avicéna, jsou charakterizovány především skrz situace setkávání a jednání mezi sebou.“¹⁸⁰ Jarmatov realisticky líčí svého hrdinu jako zaníceného vědce a pravdě oddaného člověka s nejednoduchou povahou i osudem. Jediný poněkud nešťastný moment filmu tvoří rušivý přechod

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 123.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 124.

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 124.

mezi dobou dospělosti a stářím Avicény. „Již tak obsažný příběh by nedokázal pojmout všechna fakta a tak si režisér při přechodu mezi jednotlivými obdobími života pomáhá prostým, poněkud chudým „mostem“.“¹⁸¹ (Avicéna na místním náměstí předčítá z Tísíce a jedné noci, následuje záběr samotné knihy a zpět na tvář Avicény, která mezitím zestárla.) „Jarmatov se v Avicénovi dokázal vyhnout stylizaci, za pomoci kamery G. Garibjana a hudby M. Burchanova vytvořil výrazný plastický obraz hrdiny, jeho doby a prostředí, ve kterém žil.“¹⁸² Tento snímek tak můžeme považovat za jeden z nejzajímavějších v uzbecké kinematografii padesátých let.

Historicko-biografický je i film J. Agzamova *Fukrat* (1959), který zpracovává životní osudy uzbeckého básníka, jenž byl za své moderní názory poslán do vyhnanství. A právě toto období života ve vyhnanství snímek zachycuje. Scénář T. Tula a M. Melkumova je vystavěn na kontrastu osvícenského demokratického ducha básníka s zkosnatělými názory doby, ve které žil. „Snímku se však nepodařilo scelit jednotlivé životní situace jednotnou myšlenkou, která by mohla vybudovat celostnou kompozici a vyjádřit hlavní úmysl tvůrců.“¹⁸³ „Ve vyprávění příběhu převládá především hloubavost, meditace, vyjadřované mimo jiné těžkou pomalou hudbou či recitací básnickových veršů, což výrazně oslabuje dramatismus děje i charakteru postavy hlavního hrdiny, který se tak jeví jako v podstatě pasivní.“¹⁸⁴ Snaha rozkrýt bohatství vnitřního světa významného umělce film nakonec neobohatila, ale utlumila.

Mnoho sporů ve své době vyvolal film Latifa Fajzijeve *Svatá krev* (1956). Předlohou tomuto snímku byl, uzbeckým národem velmi oblíbený, stejnojmenný román uzbeckého spisovatele Ajbeka. Právě obliba a všeobecná známost

¹⁸¹ Tamtéž, s. 125.

¹⁸² Tamtéž, s. 126.

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 126.

předlohy postavily před Fajzijeva velký závazek. „Scénář k snímku si režisér rozpracoval sám a v tom, jak převedl tuto prózu na plátno se jasně odrazil přístup uzbeckých filmařů k problematice zfilmování literárního díla.“¹⁸⁵

V dramaturgie historických filmů těch let se vše dění koncentrovalo obvykle okolo hlavního hrdiny. „Skrz jeho osud a charakter se rozkryly zvláštnosti dané historické doby a hlubina vystižení historického materiálu se odvíjela od originálního rozkrytí světonázoru a duševního rozpolení hrdiny.“¹⁸⁶

Fajzijev soustředil většinu vnímání na obraz hlavního hrdiny Julči, tak jak je tomu i v původním románu. Udržel osnovu i hlavní myšlenku díla Ajbeka, ale epickou šíři událostí i postav musel podstatně zkrátit a vytvořil tak příběh o jednom hrdinovi, kde většina ostatních postav hraje vedlejší pomocné role. „Dramaturgie filmu je vystavěna jako řada větších epizod-bloků, kde se každá z nich odehrává na principu zápletky, kulminace, rozuzlení.“¹⁸⁷ Mizanscénou režisér vytváří z důrazem na detail a životní styl dané doby. Vysokou kvalitu obrazové kultury pak přináší kameraman A. Pann. „Jeho záběry, vyznačující se výraznou kompozicí a přesným řešením světelných tónů, jsou proniknuty náladou a hlubokým citem.“¹⁸⁸ Samotný příběh je vystavěn na změně životního přístupu Julči. První část snímku zachycuje hrdinu jako poslušného pracovitěho sluhu svého pána, který věří, že za dobrou práci se mu dostane štěstí i uznání. Nesouhlas s krutým a nespravedlivým jednáním svého pána a následný protest Julču dovede do vězení, ze kterého po letech vychází jako přesvědčený hrdý revolucionář bojující za práva nemajetných. „Většina výtek týkajících se filmu, který byl první samostatnou prací Latifa Fajzijeva, podle významného románu se nakonec

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 128.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ Tamtéž.

¹⁸⁸ Tamtéž.

povětšinou týkaly jen jeho jisté „nezralosti“ a ještě patrného tvůrčího hledání.“¹⁸⁹

Na filmu *Pád emirátu* (1955) L. Fajzijeve spolupracoval s V. Basovem a opět zachycovali téma sovětské revoluce, boje Rudé armády a obyčejných lidí za svržení emíra Buchary a přiřazení k Sovětskému Turkestánu. „Většina postav byla zbavena jakékoli hlubší psychologie a snímek byl pojat především jako epos o romantice revoluce, kde velkou část zaujímali válečné hrdinné scény.“¹⁹⁰

V roce 1958 Fajzijeve již samostatně natáčí *Na příkaz Lenina*. I tento snímek zachycuje období dvacátých let, období revoluce, ovšem zcela odlišným způsobem. „Tvůrci se tentokrát snaží vystihnout atmosféru těch let, hlubokou nefalšovanou emocionálnost, zajímavé detaily a podrobnosti „všedního“ života v době revoluce.“¹⁹¹ Revoluční dění na území Turkestánu ještě není u konce a Lenin vydává příkaz o založení univerzity, jež měla bojovat s velmi vysokou negramotností v této oblasti. Na detailní charakteristice postav zakladatelů a prvních studentů univerzity Fajzijeve zobrazuje dění dvacátých let. Jakýkoli propagandistický záměr je zcela potlačen, a sám příběh revoluce je řešen jako fakt doby. Proklamačním heslům a plakátovým frázím se režisér zcela vyhnul a zprostředkovává události publicistickým pohledem. Podrobného vystižení jako u „kladných“ postav tvůrců nové univerzity a jejich žáků i jejich prostředí se již bohužel nedostalo postavám z řad „třídního nepřítele“. „Odpůrci Sovětů bojující za původní uspořádání zůstávají zcela plochými černobílými osobami.“¹⁹² Tento v podstatě zdařilý pokus o sociálně-psychologické drama se stal důkazem, že na pole uzbecké kinematografie přišel nový

¹⁸⁹ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 130.

¹⁹⁰ Tamtéž.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 131.

¹⁹² Podrobnější charakteristiky a vyjádření vnitřního světa se postavy „nepřítele“, záporných hrdinů dočkají až ve snímcích šedesátých let. Např. právě ve filmu L. Fajzijeve *Ulugbekova hvězda* (1964).

tvůrce (ač jeho tvorba na poli soudobého filmu tak úspěšná nebyla) s výrazným osobitým stylem, jež vkládal další naděje do budoucnosti uzbeckého filmu, který na přelomu čtyřicátých a padesátých let trpěl výrazným přerušením jakékoli tvůrčí práce.

Posledním historickým snímkem padesátých let byl snímek Z. Sabitova *Synové pokračují dále* (1958). Sabitov tentokrát zachycuje dobu před revolucí. „Na příkladu malé uzbecké vesnice dokazuje sílu národa a jeho duší, postupné zesilování sociální hnutí, které vyústilo v revoluci. Film měl sloužit jako zrcadlo, které ukazuje obraz hnutí revoluční bouře.“¹⁹³ „Bohaté obrazové řešení klade důraz na konkretizaci detailů z životních osudů obyvatel vesnice je výrazně doplněno hudbou J. Jurovskovo a D. Zakirova.“¹⁹⁴ Sabitov zde zdůrazňuje jednotlivé osudy obyčejných lidí, jež až konkrétní životní situace „dohání“ k hrdinství. Ač se snaží vyhnout falešnému patosu, přesto hlavní hrdina a vůdce revoluce ve vesnici Hakim zůstává prvoplánově kladným.

Obě hlavní line v kinematografii padesátých let, filmy se soudobou tematikou i snímky historické, měly své dobré i špatné zástupce, za největší úspěch však po dlouhé „bezfilmové“ pauze můžeme považovat to, že se filmy vůbec točily. Tvůrci se většinu zbytku padesátých let v podstatě hledali, znovu osvojovali řemeslo, pracovali na nedostatku filmové látky a její kvalitě, aby v následující periodě mohli točit snímky, které by navázaly na úspěchy i hodnoty těsně poválečných filmů. A aby připraveni mohli přivítat novou mladou uzbeckou generaci filmařů z VGIKu.

¹⁹³ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 134.

¹⁹⁴ Tamtéž.

5. 60. léta¹⁹⁵

Během 60. let zažívá rozmach nejen filmové umění, ale i celé kultury většiny sovětských republik Střední Asie. „K již úspěšně existujícím kinematografiím Kazachstánu a Tádžikistánu se přidávají i ty mladší, Kyrgyzstánu a Turkmenistánu. Ve všech těchto zemích vznikají snímky, které upoutávají plně novátorským řešením.“^{196 197} Filmařské práce dosahují vysoké úrovně a i estetická kritéria jejich hodnocení se zcela mění. Nejen nejlepší provedení původního záměru či vystižení doby a prostředí, ale i nejvíce smělá a novátorská technika se stává zásadním prvkem v pohledu kritiky.¹⁹⁸ Rozšiřuje se boj proti „středoproudovému filmu“, výběr nejde již jen po linii „čistého“ profesionalizmu, ale po stupni umělecké hodnoty a novátorského ducha tvorby. Od filmařů se očekává hlubokého rozpracování daného problému, sociální situace, ale i pravdivá umělecká hlubina obrazů.¹⁹⁹

Počátek šedesátých let do uzbecké kinematografie, vedle obrovského vzestupu samotných filmů, přináší i technické změny. Již na konci let padesátých se Taškentská filmová studia se stěhují z bývalé metresy do nové taškentské čtvrti Čilanzar a dostávají nový název Uzbekfilm. Kromě větších prostor získávají nové technické vybavení a Oddělení dokumentárních a populárně-naučných filmů se definitivně mění v samostatnou jednotku Uzbekfilmu.

¹⁹⁵ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Na nové cestě in Kino Uzbekistánu. Taškent 1985

¹⁹⁶ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 137.

¹⁹⁷ Např.: kazašské – *Země otců (Zemlja otcov)*, *Jmenuje se Koža (Jego zovut Koža)*, *Píseň o Manšuk (Pjesnja o Manšuk)*; tádžické – *Chasan-arbakeš (Chasan-arbakeš)*, *Děti Pamíru (Djeti Pamíra)*, *Léto roku 1943 (Ljeto 1943 goda)*; turkménské – *Soutěžení (Sostjazanije)*, *Uhasit žízeň (Utolenije žaždy)*; kyrgyzské – *Parno (Znoj)*, *Těžký převoz (Trudnaja pereprava)*, *První učitel (Pjervij učitel)*.

¹⁹⁸ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 137.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 138.

„Celkový rozvoj v přístupu i práci zažívá i dokumentární film.“²⁰⁰ Dokumentaristé se snaží vyhybat jakékoli ilustrativnosti, svazovým tématům a informačním snímkům²⁰¹. „Nacházejí nová smělá řešení, rozpracovávají témata čistě publicistický stylem.“²⁰² Tvůrci již pouze nekonstatují fakta, zabývají se možnostmi obrazového řešení tématu, symbolického zobecnění scén a pravdivého rozkrytí charakteru postav. S novátorským přístupem přichází i veterán uzbeckého dokumentu M. Kajumov ve snímku *Od jara do jara* (1962). V tomto jeho snímku nenajdete žádnou lživou krásu či patetiku. „Kajumov ukazuje život bavlníkového závodu ve vší syrovosti, stává se svědkem, který zaznamenává denní realitu pěstitelů „bílého zlata“.“²⁰³ V dalším dokumentu *Setkání s Tádžikem* (1963) Kajumov zachycuje život uzbecké aktivistky za ženská práva Tadžichon Šadievy. „Svým stylem dokáže vyjádřit přirozený tok času v životě ženy, který je plný dramatických událostí a převratů.“²⁰⁴ Dalšími výraznými dokumenty tohoto režiséra jsou: *13 vlaštovek (13 lastoček)* 1964, *Zlatá svatba (Zolotaja svatba)* 1966, *Taškent, zemětřesení (Taškent, zemljatreseniye)* 1968.

Nová generace

Generace absolventů filmové školy VGIK v šedesátých letech nepřinese nový příliv sil pouze na pole hraného filmu, ale posílí i dokumentární tvorbu. Dokumentárními snímky začínají: A. Chamrajev *Lenin a Turkestán (Lenin i Turkestan)*, U. Nazarov Abdula Kachar (Andulla Kachchar) i E. Išmuchamedov *Cyklistický závod (Velogonka)*.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 139.

²⁰¹ Jsou to například snímky: R. Grigorjeva *Lidé modrého ohně (Ljudi holubovo ognja)*, K. Fatejeva *Dvě jména-jeden život (Dva imjeni – odna žizn)*, N. Atulajeva *Učitel (Učitel)*.

²⁰² Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 140.

²⁰³ Tamtéž, s. 141.

²⁰⁴ Tamtéž, 143.

Nemálo tvůrčích změn čeká i hraný film šedesátých let: oživení filmové produkce, posílení materiální základny a především příchod nové filmově vzdělané generace mladých tvůrců. „Výrazně se rozšiřuje žánrový i tematický záběr, klade se důraz na tvůrčí hledání a zvyšování umělecké hodnoty.“²⁰⁵ Ne všechna díla dosahují nejvyšších kvalit, ale většina z nich se o nové postupy a hledání vlastní filmové řeči snaží. Pod vlivem těchto nových postupů se v kinematografii rozšiřuje princip autorského filmu. Pozornost se zároveň soustředí i na rozvoj ostatních filmových profesí: kameramanů, scénáristů²⁰⁶ a také na kvalitu hereckého projevu. „Filmaři si jasně uvědomují, že bez kvalitní filmové látky nelze vytvářet snímky, které by měly kvality, jež do nich svou tvůrčí prací chtějí vkládat, které by rozpracovávaly témata do hloubky a vyhýbaly se povrchnosti a schematismu.“²⁰⁷ „Dalším typickým rysem šedesátých let se tak stává úzké sepětí filmu a literatury, boj za kvalitní scénáře a dramaturgii.“²⁰⁸

Nastupující mladou generaci představují absolventi VGIKu A. Chamrajev, E. Išmuchamedov, D. Salimov i Š. Abbasov, R. Batyrov, A. Kabulov, A. Chačaturov, U. Nazarov, K. Kalamova.

Začátky ne všech tvůrců však byly úspěšné a kvalita jejich filmového umění se projevovala až později.²⁰⁹ Mezi plodnější tvůrce patřili A. Chačaturov a R. Batyrov, kteří společně natočili v roce 1963 snímek *Tvoje stopy*. „Byla to smělá, ač ve všem ne zcela úspěšná, první zkouška jejich sil.“²¹⁰ Po té se jejich tvůrčí cesty rozdělují Chačaturov natáčí

²⁰⁵ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 144.

²⁰⁶ Mezi novou generací jsou i tvůrci kteří na VGIKu absolvovali vzdělání právě v těchto profesích.

²⁰⁷ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s.149.

²⁰⁸ Tamtéž. (Mezi spisovaleči, kteří v 60. letech výrazně spolupracovali s filmem byli: K. Jašej, M. Šejhzade, H. Safarov, R. Fajza a další.)

²⁰⁹ Například U. Nazarov a A. Kabulov.

²¹⁰ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s.164.

Vstříc svědomí (1965) a *Hrdinství Farchada* (1967) a *Batyrov 26-tého nestřílet* (1966).

Dalším tvůrcem jehož první díla již patřila mezi výrazné počiny byl Š. Abbasov. V roce 1960 natáčí svůj debut *O tom hovoří celá čtvrť*. „Snímek zobrazuje sám reálný život s jeho detaily a podrobnostmi.“²¹¹ „Film byl postaven na široko rozvrstveném syžetu dramaticky rozvíjejícím nálady a charakteru postav.“²¹² Mladé dvojici brání oboje rodiče ve sňatku, pár se velmi miluje, všechny peripetie překoná a nakonec dospěje k vytoužené svatbě. Příběh mladých hrdinů se však režisérovi zcela rozpadla do nesoudržných linií, které Abbasov nedokázal spojit. Tento výrazný tvůrce uzbeckého filmu dokázal růst s každou novou látkou a již jeho následující snímek překvapil velmi vyzrálým filmovým uměním.

„*Ty nejsi sirotek* z roku 1962 všechny porazil syrovým, vášnivým realizmem a obnaženými city.“²¹³ Podle scénáře R. Fajči Abbasov vytvořil snímek o rodině, která během Druhé světové války adoptuje čtrnáct válečných siroteků. „Obraz tohoto ctihodného činu v době strastí a krutostí války se v zpracování Abbasova mění na symbolický akt odrážející humanismus uzbeckého národa.“²¹⁴ Centrem myšlenkové linie filmu jsou postavy matky (L. Sarymkova) a otce (A. Džalilov), kteří nenápadně avšak jistě vládou svému „malému světu“. V jejich světě působí dvě proti sobě stojící síly: člověk věřící v dobro lidstva a zlo nevěřícího. Ukázkou Abbasovy práce se symbolikou v tomto filmu může být scéna, kdy si adoptované děti hrají „na válku“. Jeden z chlapců-důstojník polapí druhého-partyzán odvádí ho do zajetí, avšak chlapec-důstojník postupně ztrácí kontrolu nad svou rolí a svou krutost nevědomě stupňuje. Abbasov jasně odkazuje na absurditu války, ve které se i dobří lidé mění v bezcitné bestie. „Realistické rozkrytí vnitřního světa

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Tamtéž.

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Tamtéž, s. 165.

hrdinů a důraz na detail životního prostředí postav vytvořily výrazné charaktery a navždy současný příběh, který dokáže oslovit diváka dodnes.“²¹⁵ „Obrazové ztvárnění kameramana Ch. Fajzijeva dokázalo ještě více pozvednou filmovou kulturu tohoto snímku.“²¹⁶ *Ty nejsi sirotek* patří mezi nejvýraznější snímky uzbecké kinematografie vůbec. Režisér na něm dokázal svou zralost a vysoké filmové umění a zařadil se mezi nejvýznamnější tvůrce. Abbasov v nastolené linii pokračuje dalším snímkem podle stejnojmenné povídky A. Neverova *Taškent – úrodné město* (1967). Na příběhu pouti Miši Dodonova do hlavního města Uzbekistánu zobrazuje sociální atmosféru. Nikoli vnější události a dobrodružství, jež na cestě Mišu (V. Vorobjej) potkávají, ale rozkrytí duchovního a sociálního světa postavy, jeho myšlenek a strachů je cílem tvůrce. „A právě díky nim dokáže Abbasov vytvořit živoucího věrohodného hrdinu, který se divákovi vryje do paměti a přinutí ho k zamyšlení.“²¹⁷

„Další představitelé filmové generace šedesátých let přinášejí do uzbecké kinematografie výraznou linii „nové poetiky“.“²¹⁸ „Tento nový přístup je syntézou hluboké psychologické analýzy a jemného poetického pozorování.“²¹⁹ Vlna uzbeckého poetického filmu přichází s E. Išmuchamedovem a jeho krátkometrážním snímkem *Shledání* (1965). „Svůj bohatý lyrický pohled na svět Išmuchamedov přenáší na plátno pomocí montáže a rytmu i hlubokého rozboru lidských myšlenek.“²²⁰ Poetiky ve svém snímku dosahuje za výrazné pomoci kameramana D. Fatchulina. Jeho práce přináší nepoznané obrazy krásy uzbecké krajiny a její svébytnost. Následující snímek těchto

²¹⁵ Tamtéž, s. 167.

²¹⁶ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s.168.

²¹⁷ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 171.

²¹⁸ Tamtéž, s. 182.

²¹⁹ Tamtéž.

²²⁰ Tamtéž.

tvůrců *Něžnost* (1966) dále rozvíjí novou poetiku. Snímek se skládá ze tří filmových novel. Kromě obrazového ztvárnění se *Něžnost* liší zcela novým přístupem k dramaturgii. Tvůrci se rozloučili s tradiční konstrukcí syžetu. První novela je vystavěna montáží obrazů, které výrazným emocionálním jazykem vyjadřují nálady radosti, smutku a stezku. Další novela se soustředí na téma lásky, nikoli však na konkrétní příběh, ale pomocí organizace záběrů, rytmu a hudby na obecné zachycení pocitu zamilovanosti. Ve svém přístupu k filmovému umění Išmuchamedov nezůstává sám dalšími následovníky linie poetického filmu jsou A. Chamrajev a D. Salimov.

Snímek A. Chamrajeva *Bílí, bílí čápi* (1966) zobrazuje život člověka, který se vypořádává s existencí v moderní společnosti a zároveň s vlivem starých tradic. I Chamrajev se soustřeďuje na vnitřní prožitky hrdiny a jeho sepjetí s krajinou. D. Fatchullin opět mistrně zachycuje monumentálnost uzbecké krajiny. *Kruh* D. Salimova (1966) se soustředí na vzpomínky hrdiny, na jeho dětství. Příběh i obraz filmu je vystavěn na černo-bílém kontrastu. „Ač snímek vyznívá trochu infantilně autorovi nelze upřít humanistické zaměření a poetické rozrušení umocněné vysokým obrazovým uměním.“²²¹

Ač představitelé nové poetiky E. Išmuchamedov, A. Chamrajev. Damir Salimov kameramané D. Fatchullin a Davran Salimov čersvě vstoupili na pole filmového umění, přinesli zcela nový styl, vlastní osobitou filmovou řeč. Důraz kladli na vystižení nálady a na poetické zobrazení krajiny. Vraceli pozornost k národním tradicím, k vnímání přírody a životního okolí jako nejnaternější součásti člověka.

Snímek E. Išmuchamedova *Zamilovaní* (1969) odhalil limity tohoto tvůrčího přístupu. Nutnost dramaturgické kompozice, která by dokázala mnohoobrazné linie spojit v živoucí celek. Příběh nenaplněné lásky Rodina a Tanji se

²²¹ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 185.

rozpadá v složité kompozici poetických obrazů. „Snaha zachytit nálady vnitřního světa ubírají příběhu kontinuitu, která by scelila snímek v kompaktní dílo.“²²²

„Ke konci šedesátých let se poetický film pomalu stává filmovou manýrou, tvůrci zaměřují snahu o hlubokou analýzu duchovního světa člověka za povrchní prvoplánově stylizovaný estetický obraz.“²²³ I vůdčí představitelé opouštějí tento tvůrčí přístup a posunují svou filmovou tvorbu dále. Na příklad A. Chamrajev natáčí komedii *Kde jsi, moje Zulfijo?* (1968) či spolu s A. Akbarchodžajevem historicko-revoluční *Rudé písky* (1968).

Hlavním hrdinou *Rudých písků*, filmu z dob sovětské revoluce je důstojník Miršarapov (B. Bejšenalijev). Příběh postavený na reálných faktech jeho života a událostí revoluce rýsuje atmosféru této nejisté doby. Snímek se snaží diváka zaujmout nikoli pouze dramatickými událostmi revoluce, ale i odkrytím hrdého romantického ducha hlavního hrdiny. I tento snímek si zachovává obrazovou vytříbenost a zdůrazňuje roli kameramana (A. Pann) při řešení autorských záměrů. Následující dílo A. Chamrajeva *Mimořádný komisař* (1970) vznikl na přelomu dvou period a přinesl zcela nový přístup tohoto významného uzbeckého tvůrce. A. Chamrajev zde propojuje postupy poetického filmu s dokumentem a přichází s novou tvůrčí linií poetického dokumentarismu. „Poetický dokumentarismus propojuje obraz hrdiny s analýzou jeho duchovního a sociálního rozpoložení a klade vysoké nároky na obrazové ztvárnění filmu.“²²⁴ Chamrajev vidí svého hrdinu jako rozporuplnou osobnost a na historicky konkrétních faktech rozpracovává jeho nejednoznačný charakter. Kamera Ch. Fajzijeva mu pomáhá vyjádřit atmosféru silného emocionálního lidského vypětí. „Propojením dokumentarismus s poetickým obrazem národních tradic životního prostředí

²²² Tamtéž, s. 186.

²²³ Tamtéž, s. 188.

²²⁴ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 192.

Uzbeků v snímku *Mimořádný komisař A. Chamrajev* posunuje uzbecký film k novému vrcholu.²²⁵

Starší tvůrci

V šedesátých letech ovšem netvoří pouze nově příchozí generace. Své snímky točí i příslušníci generace starší: Z. Sabitov, J. Agzamov, L. Fajzijeve a K. Jarmatov. I oni se však nechávají inspirovat novátorskými postupy.

Z. Sabitov, který do uzbecké kinematografie vstoupil ve třicátých letech, natáčí v roce 1962 snímek *Letadla nepřistála*. Sabitov zde rozkrývá lidské drama během bojů Druhé světové války, zdůrazňuje dopad této války na společnost a kulturu Střední Asie. Dynamiku a detailní rozbor charakterů svých hrdinů uplatňuje i v dalším snímku *Generál Rachimov* (1967). „Hlavním cílem Sabitova bylo ukázat generála Rachimova jako člověka silné vůle a velkého patriota, zároveň však také jako, ve svých životních prožitcích, obyčejného člověka.“²²⁶

Dalším představitelem starší generace je J. Agzamov. Ten se ve své tvorbě v šedesátých letech soustředí především na téma současníka. „Ve svých snímcích vždy klade důraz na profesionální rozpracování scénáře, obrazovou úroveň a kvalitní herecký projev.“²²⁷ Podle těchto kritérií vznikají *Stránka ze zápisníku* (1965) či *Zvon Sajata* (1966).

L. Fajzijeve natočil během šedesátých let snímky: *Neveliký ptáček* (1961), *Hvězda Ulugbeka* (1964), *Nataša Chapum* (1965) a *Synové vlasti* (1968). Vrcholem jeho tvorby v tomto období byl jednoznačně historický snímek o životních osudech vladaře Ulugbeka. Ten během své vlády spíše než války a územní rozmach podporoval vědecký a kulturní rozvoj.

²²⁵ Tamtéž, s. 196.

²²⁶ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 158.

²²⁷ Tamtéž.

„Fajzijejev svůj historický příběh rozehrává zcela netradičním způsobem.“²²⁸ Vytváří jej na dvou liniích: na obrazu Ulugbeka jako moudrého člověka, filosofa a humanisty a na obrazu sultána, vladaře v době středověku. Tyto linie pak staví do kontrastu a ukazuje celoživotní boj Ulugbeka mezi těmito „rolemi“.

Poslední z představitelů starší generace K. Jarmatov natočil monumentální trilogii o revoluci *Bouře na Asii* (1964), *Jezdci revoluce* (1968) a *Smrt černého konsula*. Vytvořil dílo zachycující dobu občanské války na přelomu desátých a dvacátých let dvacátého století, jejímž účastníkem byl i on sám. „Jarmatov natáčí svůj snímek na principu hrdinsko-epické filmové básně zachycující celou epochu revoluce.“²²⁹ Jarmatov ve svém eposu nesleduje postupy dokumentarismu, přesně využívá filmovou řeč k zesílení vyznění dramatických a hrdinských událostí odehrávajících se na plátně. Charaktery jednotlivých postav směřuje podle národních romantických tradic. *Bouře nad Asii* zachycuje revoluci v klasickém širokém epickém obrazu historicko-revolučního eposu. *Jezdci revoluce* zprostředkovávají autobiografický pohled tvůrce a *Smrt černého komisaře* líčí drama jediné bitvy. „Jarmatova trilogie přinesla do uzbecké kinematografie první takto ucelený historický popis výrazného zvratu v dějinách uzbeckého národa.“²³⁰ A byla chápána jako vrchol tvorby zachycující události občanské války.²³¹

²²⁸ Tamtéž, s. 154.

²²⁹ Tamtéž, s. 173.

²³⁰ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 181.

²³¹ Po roce 1991 nic, co pozitivně líčí události sovětské revoluce, nelze oficiálně chápat jako vrcholné dílo.

6. 70. léta²³²

Počátek sedmdesátých let v kinematografii Uzbekistánu se nese pod znovu zesíleným politickým vlivem. Komunistická strana opět výrazně zasahuje do kultury celého Sovětského svazu. Politické restrikce plně dolehly i na uzbecký film. Literatura a film jsou nuceny vrátit svou pozornost na život a hrdiny pracující třídy a zdůrazňovat internacionalismus a přátelství národů v rámci Sovětského svazu.

„Hlavním tématem dokumentárního filmu sedmdesátých let je rozpracování obrazu současnosti, charakteru soudobého hrdiny a života uzbecké společnosti sedmdesátých let.“²³³ Ve studiích dokumentárního filmu tvoří starší generace např. M. Kajmov, A. Tursunov a A. Sajidov i tvůrci nového pokolení: N. Gibalevič, R. Rachimbajev, Davron Salimov, Š. Šaripdžanova a další. „Studia ročně vyprodukují až padesát snímků, z toho pět až šest celovečerních dokumentárních snímků.“²³⁴

M. Kajumov zůstává i v tomto desetiletí v čele celé skupiny dokumentárních tvůrců. Jeho snímky zachycují rodný kraj a běžný život uzbeckého národa i ostrý obraz problémů současnosti sedmdesátých let. Mezi jeho vrcholná díla tohoto období však patří sociální analýza jiného asijského národa *Zlatý Bangladéš* (1975).

Počátky 70. let

Výrazné společenské změny a komunistická kritika uměleckého přístupu předešlých let se dotýká i hraného filmu. Hlavním cílem, jež uzbeckému filmu stanovuje komunistická

²³² Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Umělecká kinematografie 70. let in *Filmy a roky*. Taškent 1980.

²³³ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 65.

²³⁴ Tamtéž.

strana, je rozpracování materiálu současného života uzbeckého národa v rámci sovětské společnosti.

„Autor filmu *Čekáme tě, chlapče* (1972) R. Batyrov neskrývá inspiraci poetickým filmem šedesátých let, na jeho principech je založen charakter hrdiny i sama osnova dramaturgie.“²³⁵ Mladý dělník Timur je po kritice vedení svého závodu pověřen funkcí v odborech továrny. Timur své okolí překvapuje a náročné úkoly s přehledem zvládne. Příběh měl zdůraznit důležitost aktivního podílu na životě pracující třídy. Přes pokus o tvůrčí přístup při vystižení obrazu mladého hrdiny se snímek s výrazným politickým zatížením nedokázal vyhnout schematismu, nevěrohodnosti postav a epizodičnosti. I další snímek R. Batyrova *Můj dobrý člověk* (1973) zachycuje téma současníka, jeho život a přístup k lidem i práci a jeho morálku. Ač je toto vyprávění opět zatíženo politicky Batyrov dokázal vystavět příběh hrdiny, který mění sebe i přístup k okolní společnosti. „Nad linií základní fabule vykresluje složité a hluboké myšlenky hlavního hrdiny Rustama (R. Sagdullajev).“²³⁶ „Na plátně tak vytváří organický obraz života a za pomoci kameramana A. Panna dokáže vystihnout atmosféru příběhu.“²³⁷

I snímek dalšího filmaře mladé generace šedesátých let E. Išmuchamedova *Shledání a rozcházení* (1973) je pod silným politickým vlivem. Příběh pilota vrtulníku Rustama rozpracovává sociální konflikt při setkání tohoto sovětského člověka s emigranty. Obě strany zastoupené v tomto filmu jsou zobrazeny zcela černobíle. Chybí jakýkoli individuální obraz hrdiny či věrohodné chování postav. Také Š. Abbasov se ve svém snímku *Drama lásky* (1971) pokusil o propojení politických požadavků sociálního filmu s reálným plastickým příběhem, jehož hrdinové nebudou černobílé loutky. „Režisér

²³⁵ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 67.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Tamtéž.

využil syrovou stylistiku, která mu dala možnost na plátně zachytit pravdu života v nepříkrášleném obrazu.²³⁸ Přesto, že tento pokus patří mezi zdařilejší snímky počátku 70. let, ani on se nevyhnul jisté plochosti a schematičnosti.

Ve filmu *Tobě naproti* (1972) se jeho režisér A. Chačaturov snaží sociálně-morální téma zcela obejít. Soustředí se na příběh lásky mladého architekta Kamila a obyvatelky horské vesničky Malachat. Rozpracovává zajímavé charaktery obou osobností na pozadí poetických obrazů krajiny jezera Isyk-Kul. *Tobě naproti* se podařilo umně vyhnout politickému ovlivnění, nikoli však již filmu *Ten slavný chlapec*. Zde Chačaturov rozpracovává osud mladého fyzika Timura, ze kterého se pod vlivem životních událostí, stává prospěchářský kariérista, Režisér nedokázal věrohodně zobrazit jednotlivé události, které hrdinu ovlivňují a charakter mladého člověka zůstává naprosto plochý.

Snímky počátku sedmdesátých let jasně trpí politickým zatížením a kompromisy, k nimž byli tehdy filmaři nuceni.

Druhá polovina 70. let

Postupem doby politická nadvláda nad kulturou ustupuje do pozadí a uzbecké kinematografii se dostává svobody pokračovat v uměleckém rozmachu, který nastolila šedesátá léta. „Z předešlé periody se přenáší hlavní téma obrazu současnosti.“²³⁹ Jsou to právě tvůrci mladé generace²⁴⁰ šedesátých let, kteří v sedmdesátých letech vytvořili nejvýznamnější díla tohoto desetiletí. Jejich novátorské přístupy a progresivní rozvoj dokázali opět obnovit filmovou řeč uzbecké kinematografie. „Největšího úspěchu tito filmaři dosahují

²³⁸ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 68.

²³⁹ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s.69.

²⁴⁰ Byli to: A. Chamrajev, D. Salimov, U. Nazarov, Š. Abbasov, R. Batyrov, E. Išmuchamedov a další.

v dílech, která směle a ostře rozpracovávají problémy doby a řeší otázky vnitřního světa hrdinů.“²⁴¹

„Úspěchu tito tvůrci však dosahují i v rozvoji tradice historicko-biografických snímků.“²⁴² Výrazným příkladem je snímek *Abu Rejchan Beruni* (1974) Š. Abbasova. Film je věnovaný velkému učenci a obroditeli uzbeckého jazyka Berunimu. Abbasov líčí jeho příběh pomocí spojení dvou linií. Filosofického rozboru vnitřního světa učence se strohým dokumentárním zobrazením historických událostí. Ač zobrazuje život Beruniho od dětských let po stáří, dokázal režisér udržet celistvost, dramatismus, vystihnout atmosféru doby a formování osobnosti hrdiny. Jediným výrazným nedostatkem, který подрývá tvůrčí cíl Abbasova, je slabý herecký výraz představitele hlavní role P. Sajtkasimova.

„Cit k historii a zájem o minulost národa rozvíjí v dalším historickém filmu *Sama uprostřed lidí* (1973) K. Jarmatov.“²⁴³ Ten zpracovává osud uzbecké básnířky devatenáctého století. Jarmatov se soustřeďuje na krásu vnitřního světa, silnou vůli a inteligenci, která hlavní hrdince dodává morální převahu nad jejími protivníky. „Snímek se vyhýbá strohé kánonické dramaturgii a zaměřuje se na psychologickou charakteristiku postavy Nodiry (M. Isajeva) a jejího soudobého životního prostředí.“²⁴⁴

Historicko biografické snímky sedmdesátých let nastolují nový přístup k zpracování historie. „Tento postup spojuje cíle tvůrců publicisticky zaznamenat fakta doby s filosofickým rozbohem historických osobností.“²⁴⁵

Historicko-revoluční téma občanské války dvacátých let uzbečtí filmaři rozpracovávají zcela odlišným způsobem. „U.

²⁴¹ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 69.

²⁴² Tamtéž.

²⁴³ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 69.

²⁴⁴ Tamtéž.

²⁴⁵ Tamtéž.

Nazarov v *Ohnivém břehu* (1975) vytváří obraz této doby jako romantický hrdinský filmový epos.²⁴⁶ Postavy plné až naivních idejí svobody bojují za nezávislost uzbeckého národa. V podobném stylu tradice romantických a dobrodružných filmů zachycuje téma revoluce i R. Batyrov ve svém snímku *Láska a vášeň* (1978).

„Zcela odlišný postoj k zobrazení občanské války zaujímá A. Chamrajev.“²⁴⁷ Tento filmař ve svých dílech *Beze strachu* (1971) a *Sedmá kulka* (1972) hledá novátorské postupy a klade důraz na význam samotného tvůrčího úmyslu a jeho skutečnou vypovídací hodnotu. Snímek *Bez strachu* vystihuje historicko-revoluční minulost národa novým způsobem, jako ostrý konflikt mezi úlohou jednotlivce a společenským tlakem. *Bez strachu* je snímek, který směle a otevřeně řeší problém emancipace uzbecké ženy, ženy svázané tradicemi. „Lidství i prostota vyjádření vysokých úmyslů vyděluje práci Chamrajeva z řady podobných filmů na toto téma.“²⁴⁸

Filmové umění Aliho Chamrajeva se plně rozrůstá až se zpracováním tématu současnosti. Jeho filmová novela *Ctítel* (1973) zachycuje život vesnického mladíka. Jeho prostředí Chamrajev ukazuje jako neobyčejný svět plný zvuků, hudby a jasně barevných obrazů. V tomto filmu je syžet nedůležitý, slouží pouze jako vedlejší linie přiložená k bohaté fantazii tvůrce. Obrazy naplněné sluncem dýchají radostnou atmosféru kouzelného dětství především díky vysoké profesionalitě kameramana A. Antipenka. „Tuto neobyčejnou filmovou řeč dovádí téměř k dokonalosti ve svém vrcholném díle *Člověk sleduje let ptáků* (1975).“²⁴⁹

Příběh je založený na těžkém osudu chlapce Farucha, který při narození ztratí matku a později i otce. Když se otec upije k smrti, obyvatelé vesnice si rozeberou jejich skromný

²⁴⁶ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 70.

²⁴⁷ Tamtéž.

²⁴⁸ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky*. Taškent 1980, s. 70.

²⁴⁹ Tamtéž.

majetek, jako splátky otcových dluhů. Faruch odchází spolu s přítelem Chabibem z vesnice. Na osamělé cestě, oživené snahou vydělat si peníze pasením dobytka, zachraňují dívku, plavoucí na vodě na kmeni stromu. I tato dívka ztratila celou svou rodinu. Společný osud všechny tři semkne a když uspořádají život a postaví obydlí vstupuje mezi ně zlodějská tlupa. Oba dva přátelé Farucha umírají a on opět zůstává sám. Na cestě potkává potulného starce, který mu radí aby šel za křídly ptáků.

„I zde hraje hlavní roli umění kameramana, které vytváří podrobné obrazy koloritu naplněné dramatismem atmosféry postihující tok času.“²⁵⁰ „Síla těchto elementů poetiky nijak nenarušuje celistvost filmu a naopak se stává tvůrčím obrazem, který odkrývá nové překvapující možnosti uměleckého vlivu filmu na vnímání diváka.“²⁵¹ Jeden z nejvýraznějších snímků uzbecké kinematografie se stal jasným důkazem tvůrčovy vysoké úrovně filmového myšlení a jeho zralosti, se kterými dosahuje neopakovatelné formy svých snímků. Mezi snímky, které sledují tuto lyrickou vlnu můžeme zařadit i jeho další počín *Triptych* (1979). I další autoři se snaží ve svých filmech vystihnout tuto linii. Jako například *Vlaštovky přilétají na jaře* (1974) a *Čtyři roční období* (1976) Ch. Achmara, *Babička-generál* (1982) M. Antalova i *Cizí štěstí* (1978) K. Kamalové „Avšak *Člověk sleduje let ptáků* dosud zůstává vrcholným dílem této linie i samotného tvůrce.“²⁵²

Důležitým prvkem, který se na konci sedmdesátý let objeví a v budoucnu výrazně ovlivní uzbeckou kinematografii, je koprodukční práce uzbeckých a indických filmařů. V roce 1979 to byl snímek *Dobrodružství Alibaby a čtyřiceti loupežníků* L. Fajzijeve a indického režiséra O. Mehra.

²⁵⁰ Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: Kino Uzbekistánu. Taškent 1985, s. 229.

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Filmy a roky. Taškent 1980, s. 71.

Po překonání politické zatíženosti z počátku 70. let se zbytek tohoto desetiletí nese ve znamení filmů, které jsou plné hledání nových filmových myšlenek, napětí, konfliktů rozdílných tvůrčích pohledů na svět. Filmaři vytváří novátorské postupy a netradiční obrazy hrdinů i jejich životního prostředí.

7. 80. léta

80. léta již patří do periody uzbecké kinematografie, kdy se ještě plně pokračuje v tvorbě filmů pod „křídly“ Ruska, ve výrobě snímků v rámci komunistického režimu sovětské republiky i celého Sovětského svazu (a zde nemám na mysli samotný politický vliv, myslím celkové kulturní i společenské podnebí jako takové), ovšem záznamy jež by nám v dnešní době tyto roky a jejich filmy zprostředkovaly chybí. Uzbekistán se stal samostatnou nezávislou republikou v roce 1991 a s osamostatněním přichází i kritika všeho sovětského, což se v době počátku devadesátých let rovnalo ruskému, tedy špatného a nenáviděného. Již tak obtížný přístup k jakýmkoli zdrojům se v podstatě zúžil na minimum a proto v této kapitole čerpám ze tří zdrojů. Osobně ústně získaných informací v Muzeu kina²⁵³, z jejich „brožury“, která obsahuje osnovy textů výkladu pro návštěvníky muzea²⁵⁴ a z dvou publikací o činnosti Svazu filmových tvůrců v letech 1981-1985²⁵⁵ a 1986-1989.²⁵⁶ Jelikož mi možnosti těchto materiálů nedovolily jinak, obsah je kapitoly méně obsáhlý a velmi zhuštěný.

První polovina osmdesátý let nepřináší na pole uzbecké kinematografie žádné výrazné změny či přelomy. Plně se pokračuje v linii nastolené v předešlé periodě, pouze množství i různá odvětví a žánry filmu doslova bují. Uzbekfilm má již z minulosti samostatné oddělení pro dokumentární a populárně naučné filmy, dále se během let osmdesátých vyděluje

²⁵³ Muzeum kina, Dom Kino, náměstí Družby Narodov, Taškent, Uzbekistán.

²⁵⁴ Tato brožura neuvádí ani autora, ani rok vydání či vydavatelství, slouží čistě pro účely muzea.

²⁵⁵ Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985). Taškent 1986.

²⁵⁶ Materiály ke zprávě o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi VI a VII sjezdy. Taškent 1990. (Oba sborníky pak přikládám k této diplomové práci jako přílohy.)

samostatné studio pro televizní tvorbu Uzbektefilm, definitivně se odtrhávají i studia animovaného filmu a v Karakalpakstanu vzniká samostatná filiálka Uzbekfilmu.

Ročně se v uzbekfilmu natáčí okolo šesti hraných filmů, okolo třech filmových sérií, zhruba osm animovaných filmů, mezi patnácti až dvaceti dokumentárními celovečerními snímky, okolo dvaceti krátkometrážních a naučně-populární filmy a reklamní snímky. Karakalpacké studio vyrobí dva až tři snímky ročně plus vlastní filmový deník Sovětský Karakalpakstan. Uzbektefilm vyprodukuje dvacet až dvacet pět snímků, jak hraných, tak dokumentárních.²⁵⁷

Jedním z hlavních témat, které přechází ze sedmdesátých let, zůstává obraz Druhé světové války a podíl uzbeckého národa na vítězství Sovětských vojsk.²⁵⁸ Mezi tyto snímky patří *Občané Leningradu, děti moje!* Damira Salimova, *Dlouhá cesta domů a 40 let od dob dětství* Davrana Salimova, *Drazí moji Moskvané* Ch. Achkata, či *Vina důstojníka Nekrasova* R. Batirova. Filmaři zobrazují tuto tematiku především z pohledu budoucnosti. Kladou důraz na obraz války jako nezbytného boje za obecné dobro, za svobodu, nezávislost a sociální spravedlnost. Solidarita a budoucnost dětí se jeví hlavní charakteristikou válečných filmů uzbeckých tvůrců.

Historické snímky nezaznamenávají pouze téma Druhé světové války, ale vrací se zpět k době přelomu desátých a dvacátých let, k době Sovětské revoluce v tehdejší Turkestáně.²⁵⁹ Jako například filmy: *Střílet ve vzteku nemá cenu*, M. Aga-Mirzajev (1982), *Probuzení* L. Fajzjev (1983) a *Heslo - hotel „Regina“*, J. Agzamov, Z. Rejzman (1983).

²⁵⁷ Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985). Taškent 1986, s. 197-276.

²⁵⁸ Brožura Muzea kina, 80. léta, s. 10.

²⁵⁹ Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985). Taškent 1986, s. 2.

Š. Abbasov se vrací do těchto dob dvoudílným eposem *Ohnivě cesty* o národním umělci Chamzovi.²⁶⁰ Snímek zachycuje celý život tohoto básníka a spisovatele, jeho aktivní boj za sestavení uzbeckého státu, osvobození uzbeckého národa.

Uzbečtí filmaři sahají ještě dále do historie za sovětskou revoluci. „E. Išmuchamedov vytváří snímek *Mladí genia* o filosofovi a jednom ze zakladatelů medicíny Abu Ali Ibn-Sinovi (Avicena).“²⁶¹

„Dalším velmi výrazným tématem, které se opět vrací do uzbecké kinematografie je osvobození a zrovnoprávnění žen.“²⁶² Například ve snímku A. Kabulova *Nepokorná*. Snímek byl natočen podle románu T. Kajpbergenova *Dcera Karakalpakstánu*.

„V osmdesátých letech také pokračuje linie zahraničních koprodukcí a výrazně zesiluje vliv Indie a její kinematografie, který po odtržení od Sovětského svazu nabude nebývalých rozměrů.“²⁶³ Koprodukční snímky natáčí především L. Fajzijeve. V indické koprodukci to byly *Dobrodružství Alibaby a čtyřiceti loupežníků* a *Legenda o lásce*, v nikaragujské koprodukci pak *Lov na draka*.

²⁶⁰ Brožura Muzea kina, 80. léta, s. 10.

²⁶¹ Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985). Taškent 1986, s. 3.

²⁶² Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985). Taškent 1986, s. 2. (Zrovnoprávnění postavení žen v uzbecké společnosti zůstávalo stále aktuální otázkou. Nelze nepřiznat, že sovětská ideologie se neustále snažila zdůrazňovat a podporovat boj za rovnost žen. Druhou stránkou však zůstávalo o jakou rovnost šlo. Ženy se především měly zapojit do pracovního procesu (kdy jejich práce byla mnohdy velmi hrubá a pro ženy zcela nevhodná), aby i ony přispívaly státní ekonomice. Tedy práce pro všechny ženy a uzákonění zákazu nosit parandžu (již ve 20. letech) byly nakonec v podstatě jediné oficiální kroky na tomto poli. Samozřejmě nutno zdůraznit, že situace žen v uzbecké společnosti se výrazně posunula, přesto do dnešní doby přetrvává mnoho zastaralých tradic, které život ženy omezují. /Např. většina manželství je stále domlouvána rodiči apod. viz 90. léta./)

²⁶³ Brožura Muzea kina, 80. léta, s. 10. (Z vlastní zkušenosti toho, co jsem viděla v uzbeckých kinech, je vliv Bollywoodu na většinu současných filmů až neuvěřitelný.)

„Do zorného pole uzbeckých filmařů se dostaly dětské filmy.“²⁶⁴ Jak pohádky a snímky pro děti jako *Cizí jednička* G. Bzarova či *Zítřka skončíš školu?* K. Kamalové, tak i snímky o dětech zažívají obrovský rozmach. „Ve filmu *Přijde laskavý déšť* N. Tuljachodžajev na dětském osudu poukazuje na hlubší téma. Jeho film snímek míří proti militarizmu a válečnému běsnění.“²⁶⁵

„Hlavním směrem tvorby uzbecké kinematografie 80. let se jeví obrat k současníkovi, vytvoření obrazu hrdiny osmdesátých let, který by byl obdařen věrohodnými lidskými črtami, reálnými situacemi a jednáním zasazenými do života uzbecké společnosti.“²⁶⁶ Tvůrci se snaží zachytit rozpory a složitosti jejich současné doby. *Přec se vrátil tento chlapec* R. Batyrova a především *Sbohem, zelené léto!* E. Išmuchamedova jsou vystaveny na sociálních konfliktech s ostrým reálným charakterem. Snímek měl obrovský divácký úspěch, nepřinesl jen příběh lásky ale jistou reflexi jež nutila uzbeckého k pozastavení a zamyšlení, rozhlédnutí se kolem sebe.

Nový tvůrčí přístup a obrat v pohledu na soudobou tematiku přináší do uzbecké kinematografie až druhá polovina osmdesátých let díky příchodu nových absolventů VGIKu (mimo jiné Farid Davletšin, Džachangir Fajzijev, Jusuf Azimov, a později i Zulfikar Musakov).

S přílivem celé mladé a silné generace tvůrců vyvstává potřeba nové filmaře v jejich počátcích podpořit. V roce 1986 vzniká tvůrčí oddělení pro mladé tvůrce Debut, které je v roce 1986 přejmenováno na Studio 5. V produkci tohoto studia

²⁶⁴ Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985). Taškent 1986, s.3.

²⁶⁵ Velkým přínosem do této skupiny filmů dětských filmů byly i snímky animované, které v Uzbekistánu vznikají již od šedesátých let, a to jak snímky kreslené tak i loutkové.

²⁶⁶ Brožura Muzea kina, 80. léta, s. 10.

vznikli například snímky *Tichošlápek* J. Azimova, *Večeře v bílém domku* D. Fajzijeva či *Vlci* S. Nazarmuchamedova.

Tito mladí tvůrci přináší do tématu života současníků zesilující motiv morální. Ostrá sociální analýza mravních principů uzbecké společnosti do této kinematografie vpouští téma kritiky sovětské společnosti a jejího zřízení. „Poprvé se objevují motivy absurdity života, či obraz rozbujelé korupce, nebo tragedie Aralského moře.“²⁶⁷ Jsou to snímky *Vojenská pohádka* Z. Mušáková, *Klinika* R. Malikova, *Hořkost pádu* S. Babajeva, *Hon na psi* D. Salimova. Toto znamenalo velmi smělý krok uzbeckých filmařů – ve svých snímcích zobrazit pravdu reálného života. „Spolu s tématem kritického pohledu na současnou společnost se objevují i snímky vypovídající o své době s pohledu kritiky Kultu osobnosti Stalina.“²⁶⁸ Jsou to *Kamenný idol* I. Ergaševa a *Barbar* K. Kalamové. Byly to právě tyto snímky, které pokračovali v rozvoji tradice uzbecké kinematografie a přinášeli novátorské pohledy i postupy.

Duchovní svět, cílevědomost, faleš života či falešná morálka, tyto črty typické pro obraz současníka, byly rozkryty i v krátkometrážních dokumentárních snímcích: *Bolest* D. Salimova, *Zkouška po řadě* a *Zkouška pochvalou* N. Azimova i v celovečerním dokumentárním filmu *Informace k zamyšlení* M. Kajumova. M. Kajumov také dokument *Afganistan: revoluce* pokračuje o snaze sovětských vojsk získat vliv i na území Afagánistánu.²⁶⁹

Osmdesátá léta se nesou ve znamení obrovského nárůstu filmové tvorby a první oficiální kritiky současné uzbecké společnosti, přesto opět vyplouvá na povrch hlavní problém a

²⁶⁷ Brožura Muzea kina, 80. léta, s. 10.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ Snímek zachycuje skutečnosti, které se odehrávaly v Afganistanu v osmdesátých letech, zcela z pohledu sovětských vojsk.

tím je scénář.²⁷⁰ Vzniká nedostatek kvalitní filmové látky, samotné scénáře se opět stávají povrchními a nepropracovanými. Vznikají snímky i podle slabých předloh v naději, že kvalitní režisér z nich dokáže „vykřesat“ dobrý film, avšak prvopočáteční bezbarvost a plochost rodí jen další bezbarvost a neúspěch. Problémová situace scénářů se šíří po celém filmovém poli. Netýká se pouze tvůrců hraných snímků, ale i dokumentu a animovaných filmů. Uzbečtí spisovatelé jakoby naprosto ignorovali místní folklór.²⁷¹ Začínají se uchylovat k látkám ovlivněným indickou kulturou, snaží o exotičnost, efektnost a dramaticnost, ale ani jedno v kontextu uzbecké kultury nefunguje.

Příchod mladé nadějně generace filmových tvůrců a rozvoj jejich práce je však zcela přerušena osamostatněním Uzbekistánu od Sovětského svazu a vznikem Uzbecké republiky 1. září 1991. Vývoj kinematografie je výrazně narušen, většina tvůrců ruského původu odchází zpět do Ruska a s ní emigruje i mnoho filmařů uzbecké národnosti. Následující perioda tak pro film Uzbekistánu znamená další nový a opět velmi těžký začátek.

²⁷⁰ Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985). Taškent 1986, s. 4.

²⁷¹ Tamtéž.

8. Současná kinematografie

Jelikož neexistuje žádná literatura, jež by se zabývala kinematografií po roce 1990 a mým jediným zdrojem zůstala brožura z Muzea kina, která obsahuje osnovy textů výkladu pro návštěvníky muzea a snímky, které jsem viděla v kinech, rozhodla jsem se poslední kapitolu v kinematografii Uzbekistánu pojmout zcela odlišně. Chtěla bych prostřednictvím svých zkušeností a poznatků o současné uzbecké společnosti nastínit celkovou situaci, ve které dnešní filmaři tvoří svá díla.

Politické situace

Republika Uzbekistán (O‘zbekiston Respublikasi) vznikla 1. září 1991. Prezidentem se stal bývalý předseda Komunistické strany Uzbekistánu Islam Karimov. Oficiální politické zřízení je parlamentní demokracie, reálné pak prezidentská diktatura.²⁷² Jasným příkladem „demokracie“ v Uzbekistánu může být sama volba prezidenta. Podle uzbecké ústavy může jeden kandidát zastávat prezidentský post maximálně dvě po sobě jdoucí pětiletá období. Druhé volební období „si nechal“ Islam Karimov prodloužit z pěti na sedm let v lednu 2002. Po té v prosinci 2007 bez jakékoli oficiální snahy změnit ústavu Islam Karimov kandidoval na prezidenta po třetí a opět byl zvolen.²⁷³

V podstatě mohu prohlásit, že Uzbekistán v roce 1991 pouze vyměnil nadvládu Sovětského svazu za nadvládu vlastního prezidenta. Potřeba prezidenta řídit a spravovat celou zemi se pak promítá do všech složek života. Neexistuje možnost volného podnikání, vše funguje pouze na „státní

²⁷² Roux, J.-p.: Základní statistické údaje in Dějiny Střední Asie. Praha 2007.

²⁷³ OSCE, Organization for Security and Co-operation in Europe neuznala tyto volby jako dekratické.

povolení“, které nezískáte pokud nemáte potřebné „styky“.²⁷⁴ To vede k obrovskému bujení korupce na všech úrovních státní správy. Ale bohužel i kdekoli jinde. Zkoušky na univerzitách se běžně kupují, kupují se dokonce i diplomy bez absolvování jakéhokoli studia. Ve většině státních podniků existuje obrovská přezaměstnanost. Dalším rysem typickým rysem režimu je úzká skupina velmi bohatých „vyvolených“ lidí, mezi nimiž a obyčejný obyvatelstvem existuje nepřekonatelná propast.

Společnost

V dnešním Uzbekistánu žije zhruba 27,7 milionu obyvatel z toho 80% uzbeků, 5% Rusů, 5% Tádžiků. Zhruba 88% obyvatelstva se hlásí k Islámu.²⁷⁵ Přestože většina uzbeckých muslimů patří k velmi mírné podobě Islámu (Ramadán dodržuje jen malá část populace, zcela běžně přes den uvidíte Uzbeky v tomto období jíst i požívat alkoholické nápoje), přesto některé zvyky jsou natolik zakořeněny, že jsou již považovány za tradice uzbecké více než muslimské. Jednou z nejsilnějších z nich je princip tradiční rodiny. Sňatky jsou i nadále z silně převažující části domluvené mezi rodiči budoucích manželů, a to buď na žádost budoucího manžela, který si svou nevěstu „vyhlédne“ a rodiče pak mezi sebou doslova vyjednávají podmínky, či čistě dohodou mezi rodiči bez jakéhokoli vlivu ženicha, o nevěstě absolutně nemluvě. Ačkoli žena v Uzbekistánu může svobodně studovat a pracovat, jejím hlavním úkolem stále zůstává vdát se²⁷⁶ a posléze rodit manželovi děti. Po svatbě se manželé nastěhují do domu ženicha a není výjimkou, že nevěsta se stává služkou své

²⁷⁴ Příkladem může být osud pivovaru Pulsar v Samarkandu. Český podnikatel vytvořil a rozběhl tento projekt, který se stal úspěšný, začal vydělávat. Posléze byl uzbeckou vládou v podstatě donucen odevzdat 51% svého podílu státu a jeho pivovar tak byl znárodněn.

²⁷⁵ Demographics. http://en.wikipedia.org/wiki/Republic_of_Uzbekistan. 12.4.2009.

²⁷⁶ A to nejpozději do dvacetidvou let, neboť nevěsty které tento věk přesáhly jsou považovány za staré a jejich šance na „dobrou partii“ se rapidně snižují.

tchýně. Odpor ženy proti výběru budoucího partnera je v podstatě nemožný a pokud by snad mělo dojít k rozvodu manželství, žena tímto činem nejen pošpiní sebe, ale i celou svou rodinu.²⁷⁷

Kultura

Se snahou prezidenta řídit vše ve své republice přichází i ovlivňování kultury. Islam Karimova průběžně vydává výnosy, které upravují organizaci a vznik jednotlivých umění, stanovují jejich cíle.²⁷⁸

Nejjasněji se jeho působení projevuje v médiích. Ta jsou pod přímou státní kontrolou a nepustí žádné místní či zahraniční informace, které by se jakkoli negativně zmiňovaly či dotýkaly Uzbekistánu. Noviny vycházejí v ruském i v uzbeckém jazyce, avšak zprávy v jednotlivých jazykových vydáních se liší.²⁷⁹ Ostatní uzbecká periodika existují v minimálním počtu a většinou jde o časopisy typu „rady pro maminky“ či různé kuchařské recepty.²⁸⁰ Periodikum, které by se zabývalo současnou filmovou tvorbou, nevychází.

Film

Filmové umění je mezi uzbeckým obyvatelstvem velmi oblíbené. Uzbeki chodí i v dnešní době do kina velmi často a

²⁷⁷ Tento model uzbecké rodiny sice zachovává tradici soužití všech generací a zdůrazňuje péči o starší členy v rámci vlastní rodiny, ovšem otázkou zůstává, za jakou cenu?

²⁷⁸ Většina výnosů týkajících se kultury z počátku devadesátých let výrazně brojila proti sovětské (což bylo v té době chápáno jako sovětské=ruské) kultuře a snažila se její vliv zcela vytlačit. Po roce 2000, kdy si prezident začal uvědomovat, že ekonomika Uzbekistánu bez spolupráce s Ruskem nebude prosperovat, jeho restrikce a kritika všeho ruského se výrazně umírnily.

²⁷⁹ Především proto, že většina diplomatů a zahraničních pozorovatelů rozumí rusky, ale málokdo i uzbecky. Ne snad, že by se v uzbecké verzi objevovala přímá kritika, přesto dochází i k třídění informací pro místní obyvatele a zahraniční komunitu.

²⁸⁰ Na druhou stranu periodika ruské produkce v Uzbekistánu sežene všude a to v celém jejich širokém výběru, od časopisů o výtvarném umění, architektuře, filmu, hudbě po nejrůznější lifestylové magazíny pro ženy i muže.

rádi. Kdykoli jsem byla na filmové projekci uzbeckého snímku, kino bylo vždy minimálně z poloviny plné. Návštěva kina patří mezi společenské události, ale je nutné poznamenat, že ne vždy se pozornost diváků soustřeďuje na film.²⁸¹ Uzbecké snímky již vznikají pouze v uzbeckém jazyce²⁸², případně je možno je sehnat na DVD se skutečně hrozným ruským dabingem.

Kromě uzbeckých filmů přichází do místní distribuce ještě dvě další skupiny filmů: americké blockbustery typu Indiana Jones či James Bond, které běží v kinech několik měsíců, a snímky z produkce Bollywoodu²⁸³, jejichž obliba je až zarážející.

S datem 1.9.1991 přichází zcela nová kapitola do kinematografie Uzbekistánu. Filmové svazky s předešlými periodami jsou záměrně přetřhané. S novým režimem přichází přísná kritika režimu starého a všeho, co vznikalo pod jeho vedením. To ovšem pro filmovou tvorbu mělo pouze negativní účinky. Většina původem ruských tvůrců se vrací zpět do Ruska a zároveň se objevuje velká vlna odlivu i významných uzbeckých tvůrců, v čele s Ali Chamrajevem. V Uzbekistánu tak v podstatě zůstává minimum zkušených tvůrců a téměř nikdo, kdo by byl schopen novou generaci vychovat. V rámci Divadelního institut v Taškentu existuje Katedra filmové a divadelní tvorby, ale v této době není, kdo by v ní učil.²⁸⁴

„Již 9. března 1992 je vydán Výnos prezidenta Uzbekistánu o úloze filmového umění v nových historických

²⁸¹ Návštěva kina je často chápána jako návštěva společenské události, kde je nutno se ukázat, předvést. Uzbeki v kině běžně telefonují, konzumují zakoupené potraviny, řeší „osobní problémy“ či se seznamují.

²⁸² Snímky, které vznikaly před osamostatněním Uzbekistánu byly natočeny v ruštině či většinou měly verzi uzbeckou i ruskou.

²⁸³ Uzbekistán je největší dovozcem snímků z této produkce ve Střední Asii.

²⁸⁴ Až ke konci devadesátých let se znovu vrací tradice, kdy někteří nadaní mladí tvůrci odchází studovat do VGIKu.

podmínkách.²⁸⁵ Ten vytyčuje cíle filmařů zcela obdobným způsobem, jakým to dělala Komunistická strana, pouze s rozdílem, který akcentuje samostatný rozvoj uzbeckého národa, jeho vlastní historii před Sovětským svazem a potlačuje rusko-uzbecké vztahy. „Situace první poloviny devadesátých let byla poměrně „divoká“. Kromě zmíněného výnosu neexistovala jiná pravidla, která by určovala fungování filmových studií či principy distribuce.“²⁸⁶ V této době vznikají především snímky s akcentem na mravní motivy hrdinů. Na příklad: *Abdulachon neboli věnováno Stevenu Spielbergovi* Z. Mušáková (1991), *Já hořce pláču* S. Nazarmuchamedova (1991), *Celé okolí zasypané sněhem* K. Kamalové (1993), *Krok vpravo, krok vlevo* J. Sabitova (1995) a *Do svítání* J. Azimova (1995).

„29. dubna 1996 je vydán Výnos prezidenta Uzbekistánu o založení Státní filmové organizace Uzbekkino, která bude řídit produkci a distribuci uzbeckých snímků.“²⁸⁷ Výnos dále upravoval podmínky činnosti filmových studií Uzbekfilm. Ještě v roce 1997 vzniká pouze jeden hraný uzbecký snímek *Margiana* Ch. Fajzijeva, avšak již od roku 1998 se tato „divoká“ situace změní a převratů uklidňuje a produkce dostává stabilní charakter. „Ve snímcích se objevuje výrazná linie současnosti, která se snaží zachytit osobitost současného národního života ve zcela nových politických podmínkách.“²⁸⁸ (Snímky: *Řečník* (1998) či *Soudruh Bojkenžajev* (2003) J. Razykova či *Pari Momo* M. Radžabova (1999). „Zcela nový pohled přináší historické filmy, které zdůrazňují počátky uzbeckého národa sahající do středověku, před jakákoli ruský vliv.“²⁸⁹ Jsou to *Prošlé dny* M. Abzalova (1998), *Edgar* Ch. Maximova, *Tulipány na sněhu* A. Šachobiddinova a E. Tujčijeva (1999), také *Veliký*

²⁸⁵ Brožura Muzea kina, Současné filmové umění Uzbekistánu, s. 12.

²⁸⁶ Tamtéž.

²⁸⁷ Brožura Muzea kina, Současné filmové umění Uzbekistánu, s. 12.

²⁸⁸ Tamtéž.

²⁸⁹ Tamtéž.

*Amir Timur*²⁹⁰ I. Ergaševa a B. Sadykova (2000) a rozsáhlý epos Š. Abbasova *Údolí mých otců* (1998), který zachycuje uzbecký národ během celého století.

Po roce 2000 jsou vydány ještě další výnos prezidenta a usnesení vlády upravující filmovou produkci, její distribuci a to i za hranicemi země. „19. března 2004 Výnos prezidenta Republiky Uzbekistán O zdokonalení řízení ve sféře kinematografie a 17. března Usnesení Kabinetu ministrů Republiky Uzbekistán organizaci činnosti státní filmové organizace Uzbekkino.“²⁹¹ V novém tisíciletí pokračuje v uzbeckém filmu tradice snímků o současnosti, o soudobém hrdinovi, který se vypořádává s novou situací své země. Tuto tematiku zpracovávají snímky *Říše žen* J. Razykova (2001), *Nebeští chlapci* (2004) a *Maminka* (2003) Z. Musakova či *Fellini* H. Abbasova (2004). „Právě tato díla zakládají osnovu obrazu hrdiny dvacátého prvního století v novodobé filmové tvorbě Uzbekistánu.“²⁹²

Významnou linií, která je naznačena již v předcházejícím období jsou snímky ve stylu bollywoodské kinematografie. Ty přenášejí na území Uzbekistánu atributy této indické filmové kultury: povrchní milostná zápletka, zpěvy a tance na tradiční lidovou hudbu, bohatou výpravu, kult herce a v podstatě nevýznamnost tvůrce. V Uzbekistánu pak vznikla absurdní situace, kdy kdokoli, kdo má peníze a hezkou dceru nebo manželku „produkuje“ film s ní v hlavní roli. Neskutečnost této situace umocňuje fakt, že z těchto „hereček“ se skutečně stávají hvězdy²⁹³ a Uzbeki na tyto snímky, které se dostávají do běžné distribuce velmi rádi chodí. (Jsou to snímky jako: *Promiň ...* Kečire A. Juldoščonova, 2008, *Sogdiana* B. Jakubova, 2006, *Čest Ch. Nasimova*, 2006 a desítky dalších.)

²⁹⁰ Amir Timur se po osamostatnění stává doslova národním hrdinou Uzbekistánu a v dnešní době je pro Uzbeky něco jako pro český národ Karel IV.

²⁹¹ Brožura Muzea kina, *Současné filmové umění Uzbekistánu*, s. 13.

²⁹² Brožura Muzea kina, *Současné filmové umění Uzbekistánu*, s. 13.

²⁹³ Takovými hereckými hvězdami jsou například Fatima Redžametova, Malika Husajnova, Šodija Tuchtajeva

Situace současné kinematografie Uzbekistánu je velmi rozporuplná a bude ještě dlouho trvat, než se dokáže vrátit po řemeslné i po umělecké stránce ke svým vrcholům. Základem je výchova nových tvůrců, kteří budou ovládat filmařské řemeslo a kteří budou k filmu přistupovat jako k umění, nikoli jako k jakýmsi klipům, které točí na počkání. Jednu obrovskou výhodu však uzbecká kinematografie již má, věrného diváka, který film miluje.

Seznam filmů ke kapitole Současná uzbecká Kinematografie²⁹⁴

Abdullažon ili posvjaščajetsja Spilbergu (Abdulažon nebo-li věnováno Spilbergovi)

Uzbekfilm: 1991

Režie: Z. Musakov

Vo vsjo ja gorko plaču (Za vše hořce pláču)

Uzbekfilm: 1991

Režie: S. Nazarmuchamedov

Vokrug vsjo zasypalo snjegom (Celé okolí zasypané sněhem)

Uzbekfilm: 1993

Režie: K. Kamalova

Šag vpravo, šag vlevo (Krok vpravo, krok vlevo)

Uzbekfilm: 1995

Režie: J. Sabitov

Do rassvjeta (Do svítání)

Uzbekfilm: 1995

Režie: J. Azimov

Margiana (Mariana)

Uzbekfilm: 1997

Režie: Ch. Fajzijejv

Orator (Řečník)

Uzbekfilm: 1998

Režie: J. Razykov

²⁹⁴ Tento seznam příkládám přímo na závěr samotné kapitoly, jelikož nejde o ucelený seznam všech hraných snímků současné uzbecké kinematografie (ten do dnešní doby neexistuje). Jde pouze o seznam filmů, které v této kapitole zmiňuji.

Pari Momo (Pari Momo)

Uzbekfilm: 1999

Režie: M. Radžabov

Minuvšije dni (Prošlé dny)

Uzbekfilm: 1998

Režie: M. Agzamov

Tjulpany na snjegu (Tulipány na sněhu)

Uzbekfilm: 1999

Režie: A. Šachobiddinov, E. Tujčijev

Velikij Amir Timur (Velký Amir Timur)

Uzbekfilm: 2000

Režie: I. Ergašev, B. Sadykov

Dolina mojich otcov (Údolí mých otců)

Uzbekfilm: 1998

Režie: Š. Abbasov

Carstvo ženščin (Říše žen)

Uzbekfilm: 2001

Režie: J. Sabitov

Njebesnyje malčiki (Nebeští chlapci)

Uzbekfilm: 2004

Režie: Z. Musakov

Mamočka (Maminka)

Uzbekfilm: 2003

Režie: Z. Musakov

Tovařišč Bojkenžajev (Soudruh Bojkenžajev)

Uzbekfilm: 2003

Režije: J. Razykov

Fellini (Fellini)

Uzbekfilm: 2004

Režie: N. Abbasov

Kečir ... prosti ... (Promiň ... Kečire)

Zaminfilm: 2008

Režie: A. Juldoščonov

Sogdiana (Sogdiana)

Šajchontochurfilm: 2006

Režie: B. Jakubov

Čest' (Čest)

Filmová studia Vatan: 2006

Režie: Ch. Nasimov

C. Závěr

Celkový pohled na kinematografii Uzbekistánu

Kinematografie Uzbekistánu je jednou z nejstarších kinematografií ve Střední Asii. Její tradice sahá k samým počátkům filmu, do dob, kdy byl chápán ještě jako „zábavný vynález“. Bez ohledu na politické restriktce na poli celé společnosti i kultury to byla především zásluha Sovětského svazu, který nové umění na celém svém území velmi podporoval.

Byli to ruští filmoví tvůrci, kteří v ranném období na toto území přinesli své řemeslné i umělecké filmařské schopnosti, předávali je dále uzbeckým filmařům a vznikla první generace uzbeckých tvůrců²⁹⁵. Byli to právě ruští umělci²⁹⁶, kteří sem emigrovali během Druhé světové války. Díky jejich škole film Uzbekistánu na konci války dosáhl prvního tvůrčího vrcholu.²⁹⁷

Po tomto vrcholu však přichází pro uzbecký film nejtragičtější období. Na počátku let padesátých filmová studia zcela přerušují tvorbu a kromě filmového týdeníku a několika dokumentů jiné snímky nevznikají. Po takovéto nucené tvůrčí pauze si museli filmaři osvojovat své řemeslo a styl téměř „od píky“.

Výrazným zvratem se stává až období šedesátých let, kdy do kinematografie vstupuje nová generace tvůrců, absolventů filmové školy VGIK²⁹⁸. Přivádí zpět na území Uzbekistánu kvalitní filmařskou práci i zcela nový tvůrčí svěží pohled a vytváří si osobitou filmovou řeč. Následující perioda je ve znamení kontinuity s šedesátými léty. Tvůrci pokračují

²⁹⁵ Například: N. Ganijev, S. Chodžajev, J. Agzamov.

²⁹⁶ Byli to především tvůrci Leninfilmu. M. Romm, L. Lukov a další.

²⁹⁷ Příkladem tohoto vrcholu jsou snímky Nabi Ganijeva *Nasredin v Buchaře* (1946) a Kamila Jarmatova *Ališer Navoji* (1947).

²⁹⁸ Byli to: Šuchrat Abbasov, Ali Chamrajev, Elder Išmuchamedov, Ravil Batyrov, Kamara Kamalova.

v rozvoji svých postupů a vzniká jeden z nejméně výraznějších snímků kinematografie Uzbekistánu vůbec. Snímek Ali Chamrajeva *Člověk sleduje let ptáků* (1975).

Další výrazný okamžik přichází až v druhé polovině osmdesátých let, kdy vstupuje do uzbeckého filmu „druhá“ výrazná skupina absolventů VGIKu²⁹⁹. Jejich rozvoj je však přerušeno již na počátku devadesátých let.

1.9. 1991 se Uzbekistán stává samostatnou nezávislou republikou a s vládou prezidenta Islama Karimova přichází doslova zavržení všeho sovětského i ruského a popření významnosti tohoto vlivu. Většina ruských tvůrců Uzbekistán opustila, došlo i k emigraci uzbeckých tvůrců. Ač si nový prezident uvědomuje významnost i oblibu toho umění a film výrazně podporuje, kinematografie se nachází v bludném kruhu. Trpí nedostatkem zkušených tvůrců, zároveň také není téměř nikdo, kdo by nové filmaře vychoval a zkušenosti jim předal. S přelomem tisíciletí se začínají objevovat noví absolventi VGIKu, přesto dosud chybí výrazná skupina, která by dokázala tuto kinematografii pozvednout na bývalou úroveň.

S vývojem techniky a příchodem digitální kamery i do Uzbekistánu vzniká nový fenomén, celá řada „filmových studií“ produkující filmy velmi nízké kvality. Tyto počiny připomínají spíše delší videoklipy na téma: on miluje ji, ona miluje jiného ... Nelze hovořit, o konkrétních tvůrcích, neboť snímky vznikají na principu výrobního pásu, tvůrčí přístup je nedůležitý a nejméně výrazným rysem se stává „herecká hvězda“.

Z obyčejného lidského pohledu nelze zakončit myšlenkou, která by nekriticky vychválila sovětskou kulturu a její působení na tu uzbeckou. Nelze opomenout, že ač podpora a vliv, kterých se z tohoto pohledu dostalo Uzbekistánu, sebou

²⁹⁹ Mezi nimi: Farid Davletšin, Džachangir Fajziev, Jusuf Azimov, neskôr Zulfikar Musakov.

zároveň nesla nadvládu, politické restrikce a nesvobodu nejen v tvorbě kultury i umění. Ale, a to především, přinášela výrazný útlak do běžného života lidí. Příchod Sovětských vojsk a vznik Uzbeké socialistické republiky vytrhl původní uzbeckou kulturu od muslimských tradic, násilně nutil uzbecký národ k rusifikaci a zcela převrátil uspořádání společnosti.

Na druhou stranu je nutné zdůraznit, že osamostatnění Republiky Uzbekistán celkově společnosti ani lidem výrazné osvobození nepřineslo. Prezident Islam Karimov ve své zemi nastolil pouze další diktaturu. Kultura zůstala pod ostrou cenzurou, pouze se změnil cenzor. Opozice režimu je stále stíhána a perzekuována. Média jsou snad pod ještě výraznější kontrolou než za Sovětského svazu i obraz Uzbekistánu v celosvětovém měřítku je bedlivě hlídán.

Tedy, z pohledu filmového, lze pouze říci, že během nadvlády Sovětského svazu kinematografie Uzbekistánu dosáhla svých vrcholů a vychovala své nejlepší filmové tvůrce, kteří dosud nebyli překonáni.

Na budoucnost je však třeba se dívat pozitivně. Já tedy pevně věřím a očekávám příchod dalších výrazných tvůrců, kteří tuto národní kinematografii opět pozvednou a posunou k novým vrcholům.

Celkové osobní zhodnocení práce

Možnost napsat diplomovou o tématu, které je v kontextu Evropy v podstatě neznámé ve mne vyvolalo obrovskou euforii. Po příjezdu do Uzbekistánu a prvních pokusech seznámit se s touto kinematografií nadšení a zápal vystřídala doslova beznaděj. Až s objevem Muzea kina a prvních podstatných materiálů se mému vědomí výrazně ulevilo. Ač byla situace literatury a pramenů, ze kterých bych mohla čerpat, naprosto mimo moje očekávání, nebyla bezvýchodná. Postupně jsem získávala další informace a postřehy, které jsem se snažila plně využít. S vědomím problematičnosti tohoto přístupu jsem jako konečné (a podle mého názoru jediné možné) řešení zvolila úzké propojení osobních poznatků a literatury.

Postupné pronikání do historie uzbeckého filmu mi odhalilo bohatost této kinematografie. Moje diplomová práce se soustředí především na hrané snímky, ale dokument, animovaný či dětský film, ty všechny by si zasloužily samostatnou práci. Podle mého názoru vrcholných období dosáhly uzbecké snímky za existence Uzbecké sovětské socialistické republiky, avšak i současná kinematografie obsahuje fenomény, které by stály za samostatné zpracování.

Tato práce si nikdy nedělala ambice na detailní rozbor historie a současnosti, neboť každá perioda je natolik bohatá, aby vydala na vlastní rozpracování. Mým cílem bylo přinést základní informace o významných tvůrcích, obdobích a filmech národní kinematografie a tento materiál dále zprostředkovat, aby se neznámá, ale podle mého názoru nikoli nevýrazná, kinematografie středoasijské republiky dostala za hranice svého regionu.

Díky tomu, že tuto práci právě čtete, se mi, myslím, vytyčený úkol zdařil.

Anotace

Titul a jméno autora: Klára Šádová
Univerzita: Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Název práce: Kinematografie Uzbekistánu
Vedoucí práce: doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D
Počet znaků: 157 482
Počet příloh: 6
Počet titulů použité literatury: 9
Rok obhajoby: 2009

Klíčová slova: historie národní kinematografie, kinematografie republik Střední Asie, kinematografie Uzbekistánu, hraný film Uzbekistánu, němý film Uzbekistánu, zvukový film Uzbekistánu, současný film Uzbekistánu

Tato práce si klade za cíl popsat dějiny hraného filmu kinematografie Uzbekistánu od prvních snímků z počátku dvacátého století po současný stav . Práce sleduje uzbeckou kinematografii v chronologicky řazených periodách, poukazuje na vrcholná období, významné tvůrce a výrazné snímky. Snahou bylo zachytit tvorbu filmů Uzbekistánu s akcentem na společenský, kulturní a politický vývoj této země.

Abstrakt

Athor's name: Klára Šádová
School: Palacký University Olomouc
Philosophical Fakulty
Departement of Theatre, Film and Media

Studies

Title: Cinematography of Uzbekistan
Konsultant: doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D
Numer of characters: 167 482
Numer of attachments: 6
Date: 2009

Key words: history of national cinematography, cinematography of republics of Central Asia, cinematography of Uzbekistan, feature film of Uzbekistan, silent film of Uzbekistan, talking film of Uzbekistan, contemporary film of Uzbekistan

This thesis describes the history of feature movies of cinematography of Uzbekistán since the first film production in the beginning of the 20.th century until nowadays. The thesis chronologically follows Uzbek cinematography, shows the most important periods, artists and their movies. This thesis presents the production of movies of Uzbekistán in the cultural and political development point of view.

Seznam literatury:

Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: *Filmy a roky (Filmy a gody)*. Vydavatelství literatury a umění Gafura Guljama, Taškent 1980. BBK 85.5.778.

Abul-Kasymova, Ch. – Tešabajev, D. – Mirzamuchamedova, M.: *Kino Uzbekistánu (Kino Uzbekistana)*. Vydavatelství literatury a umění Gafura Guljama, Taškent 1985. BBK 85.543(2U).

Abul-Kasymova, CH. H.: *Kino a umělecké kultura Uzbekistánu (Kino i chudožestvjenaja kultura Uzbekistana)*. Vydavatelství FAN, Taškent 1991. ISBN 5-648-01013-3.

Jakubchodžajev, A.: *Filmaři Sovětského Uzbekistánu (Kinematografisti Sovjetskogo Uzbekistana)*. Vydavatelství literatury a umění Gafura Guljama, Taškent 1979. BBK 85.5(2U) 778.³⁰⁰

Materiály ke zprávě o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi VI a VII sjezdy (Materialy k otčetu dejatelnosti cojuza kinematografistov Uzbekistana mežu VI i VII sjezdami (1986-1989)). Taškent 1990.³⁰¹

Prospekt Filmové půjčovny: *Představuje Sovětský Uzbekistán (Pokazyvajet Sovjetskij Uzbekistán)*. Nakladatelství Ústředního výboru Komunistické strany Uzbekistánu, Taškent 1972. BBK 778.

Roux, J-P.: *Kolonizace in Dějiny Střední Asie*. Nakladatelství lidové noviny, Praha 2007. ISBN 978-80-7106-867-9.

Tešabajev, D.: *Uzbecké kino: Tradice a novátorství (Kino Uzbekistana: Tradicija i novatorstvo)*. Vydavatelství literatury a umění Gafura Guljama, Taškent 1979. BBK 85.53(2)T38.

Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985) (Očet o dejatelnosti cojuza kinematografistov Uzbekistana mezi V i VI sjezdami (1981-1985)). Taškent 1986.³⁰²

³⁰⁰ Přikládám jako přílohu č. 3

³⁰¹ Přikládám jako přílohu č. 5

³⁰² Přikládám jako přílohu č. 4

Prameny:

Brožura, která obsahuje osnovy textů výkladu pro návštěvníky Muzea kina v Taškentu, Uzbekistán.³⁰³

<http://www.mzv.cz/tashkent>

<http://www.wikipedia.org/>

<http://www.kino.uz/>

³⁰³ První list z této brožury, která neuvádí ani autora ani datum či místo vydání, přikládám pro ilustraci jako přílohu č.6 této diplomové práce.

Přílohy:

Příloha č. 1: Seznam celovečerních uzbeckých hraných filmů.

Příloha č. 2: Seznam uzbeckých filmů v české distribuci.

Příloha č. 3: Jakubchodžajev, A.: Filmaři Sovětského Uzbekistánu. Vydavatelství literatury a umění Gafura Guljama, Taškent 1979. BBK 85.5(2U) 778.

Příloha č. 4: Zpráva o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi V a VI sjezdy (1981-1985). Taškent 1986.

Příloha č. 5: Materiály ke zprávě o činnosti Svazu filmových tvůrců Uzbekistánu mezi VI a VII sjezdy. Taškent 1990.

Příloha č. 6: Úvodní list brožury z Muzem kina.

Přílohy

Příloha č. 1

Seznam celovečerních uzbeckých hraných filmů³⁰⁴

Seznam vznikl propojením Seznamu uměleckých hraných filmů³⁰⁵ a seznamu, který jsem získala v Muzeu kina³⁰⁶.

Minaret smjerti (Minaret smrti)

Buchkino, 1924

Režie: Viskovskij

Musulmanka – Doč Korána (Muslimka - Dcera Koránu)

Buchkino, 1924

Režie: D. Bassalygo

Solnce sčastja (Slunce štěstí)

Uzbekkino, 1925

Režie: V. Krivcov

Vtoraja žena (Druhá žena)

Uzbekgoskino, 1927

Režie: M. Dorotin

Šakaly rabata (Šakalí práce)

Uzbekgoskino, 1927

Režie: K. Gertjel

Čadra (Čadra)

Uzbekgoskino, 1927

Režie: M. Averbach

Iz-pod svodov mečeti (Pod klenbou mešity)

Uzbekgoskino, 1927

Režie: K. Gertjel

Krytyj furgon (Krytý povoz)

Uzbekgoskino, 1928

Režie: O. Frelich

Prokažennaja (Darebnice)

Uzbekgoskino, 1928

Režie: O. Frelich

³⁰⁴ Přesně jde o seznam hraných filmů vyrobených v uzbeckých filmových studiích od vzniku prvního studia až do roku 1989. Snímky řadím chronologicky od nejstaršího po nejmladší. Jako první je uveden původní název (v případě několika známých názvů uvádím všechny) a v závorce pak můj překlad, pokud se snímek objevil v české distribuci uvádím jako první český distribuční název a poté původní.

³⁰⁵ Abdullaev, A. – Muchamedov, S.: Seznam uměleckých hraných filmů in Filmy a roky. Taškent 1980.

³⁰⁶ Muzeu kina, Dom Kino, náměstí Družby narodov, Taškent, Uzbekistán.

Poslednij bek (Poslední bek)
Uzbekgoskino, 1930
Režie: Č. Sabinskij

Doč svjatovo (Dcera svatého)
Uzbekgoskino, 1930
Režie: O. Frelich

Arabi (Arabové)
Uzbekgoskino, 1930
Režie: N. Zubova

Jijo pravo (Její právo)
Uzbekgoskino, 1931
Režie: G. Černjak

Podjom (Vzestup)
Uzbekkino, 1931
Režie: N. Ganijev

Amerikanka iz Bagdada (Američanka z Bagdádu)
Uzbekgoskino, 1931
Režie: N. Klado

Chitraja Lovuška, Makrili čangal (Chytrá léčka)
Uzbekgoskino, 1932
Režie: V. Kozlov

Ramazán (Ramadán)
Uzbekfilm, 1932
Režie: B. Nogin

Taškent – gorod grjaznyj (Taškent – město špinavé)
Uzbekfilm, 1932
Režie: N. Klado

Pjered rassvjetom (Před rozedněním)
Uzbekfilm, 1934
Režie: S. Chodžajev

Kolodjec smjerti (Studna smrti)
Uzbekfilm, 1934
Režie: N. Klado, N. Ganijev

Klyč (Klíč)
Uzbekgoskino, 1935
Režie: J. Agzamov

Egit (Povstání)
Uzbekfilm, 1936
Režie: N. Ganijev

Kljatba (Přísaha)
Uzbekfilm, 1937
Režie: A. Usolcev-Garf

Azamat (Azamat)
Uzbekfilm, 1939
Režie: A. Kordjum

Asal (Asal)
Uzbekfilm, 1940
Režie: M. Egorov, B. Kazačkov

Rubinovyje zvjozdy (Rubínové hvězdy)
Uzbekfilm, 1940
Režie: A. Usolcev

Otvažnyje družja (Odvážní přátelé)
Taškentská filmová studia, 1941
Režie: N. Ganijev, E. Brjunčugin

Koncert frontu (Koncert z fronty)
Taškentská filmová studia, 1941
Režie: J. Agzamov, S. Kazakov

My pobjedim (My zvítězíme)
Taškentská filmová studia, 1941
Režie: K. Jarmatov

Mať (Matka)
Kijevská filmová studia, Taškentská filmová studia, 1941
Režie: L. Lukov

Poslednjaja očered' (Poslední fronta)
Taškentská filmová studia, Oděská filmová studia, 1941
Režie: G. Tasin

Morskoj jastreb (Mořský jestřáb)
Oděská filmová studia, Taškentská filmová studia, 1942
Režie: V Braun

Říkají mu Suche-Bator (Jeho zovut Suche-Bator)
Mongolkino, Taškentská filmová studia, Leninfilm, 1942
Režie: A. Zarchi, I. Chejfic

Doroga k zvjozdam (Cesta ke hvězdám)
Taškentská filmová studia, 1942
Režie: E. Pencelin

Podarok rodiny (Dárek vlasti)
Taškentská filmová studia, 1943
Režie: K. Jarmatov

Nasredin v Buchaře (Nasreddin v Buchare)
Taškentská filmová studia, 1943
Režie: J. Protazanov

Dva kamarádi (Dva bojca)
Taškentská filmová studia, 1943
Režie: L. Lukov

Tri gvardjejca (Tři gardisté)
Taškentská filmová studia, 1943
Režie: V. Braun, N. Sadkovič

Člověk číslo dvě stě sedmnáct (Čelovek No. 217)
Taškentská filmová studia a Mosfilm, 1943
Režie: M. Romm

Koncert pjati respublik (Koncert pěti republik)
Taškentská filmová studia, 1944
Režie: Z. Sabitov

Ja – Černomorec (Já – námořník Černého moře)
Taškentská filmová studia, Tbiliská filmová studia, 1944
Režie: A. Mačeret

Tachir i Zuchra (Tachir a Zuchra)
Taškentská filmová studia, 1945
Režie: N. Ganijev

Chirurg / Doroga bez sna (Chirurg / Cesta bez snu)
Taškentská filmová studia, 1946
Režie: K. Jarmatov

Položdenija Nasreddina (Dobrodružství Nasredina)
Taškentská filmová studia, 1946
Režie: N. Ganijev

Ališer Navoji (Ališer Navoji)
Taškentská filmová studia, 1947
Režie: K. Jarmatov

Doč Fergany (Dcera Fergany)
Taškentská filmová studia, 1948
Režie: N. Ganijev

Pohádka o zlém větru (Pachta – oj)
Taškentská filmová studia, 1952
Režie: K. Jarmatov

Baj i batrak (Pán a chud'as)
Taškentská filmová studia, 1953
Režie: L. Fajzijev, A. Ginzburg

Novoselje (Nové stěhování)
Taškentská filmová studia, 1954
Režie: A. Bek-Nazarov

Sestry Rachmanovy (Sestry Rachmanovy)
Taškentská filmová studia, 1954
Režie: K. Jarmatov

Krušeníje emiraty (Pád emirátu)
Taškentská filmová studia, Mosfilm, 1955
Režie: V. Basov, L. Fajzijev

Vstretimsja na stadione (Sejdeme se na stadionu)
Taškentská filmová studia, 1955
Režie: Z. Sabitov

Gulbachor (Gulbachor)
Taškentská filmová studia, 1956
Režie: J. Agzamov

Avicenna (Avicéna)
Taškentská filmová studia, 1956
Režie: K. Jarmatov

Svjaščennaja krov (Svatá krev)
Taškentská filmová studia, 1956
Režie: A. Pann

Rybaki Arala (Rybáři Aralského moře)
Taškentská filmová studia, 1957
Režie: J. Agzamov

Po putjevke Lenina (Na příkaz Lenina)
Taškentská filmová studia, 1957
Režie: L. Fajzijev

Slučaj v pustynje (Příhoda v poušti)
Taškentská filmová studia, 1957
Režie: Z. Sabitov

Plamennyje gody (Plamenné roky)
Taškentská filmová studia, 1958
Režie: A. a E. Eleksejev

Očarován tobou (Tebou okouzlen)
Taškentská filmová studia, 1958
Režie: J. Agzamov

Synovja idut dalje (Synové půjdou dále)
Uzbekfilm, 1958
Režie: Z. Sabitov

Vtoroje cvjetjenije (Druhé květy)
Uzbekfilm, 1959
Režie: L. Fajzijev

Furkat (Furkat)
Uzbekfilm, 1959
Režie: J. Agzamov

Kogda cvjetut rozy (Když kvetou růže)
Uzbekfilm, 1959
Režie: K. Jarmatov

Moščnyj plast (Silná vrstva)
Uzbekfilm, 1960
Režie: D. Salimov, E. Šerstobitov

Chamra (Chamra)
Uzbekfilm, 1960
Režie: Z. Sabitov

Ob etom govorit vsja machallja (O tom hovoří celá čtvrť)
Uzbekfilm, 1960
Režie: Š. Abbasov

Ptička – njevjelička (Neveliký ptáček)
Uzbekfilm, 1961
Režie: L. Fajzijev

Otvjergnutaja njevjesta (Odmítnutá nevěsta)
Uzbekfilm, 1961
Režie: J. Agzamov

Ty nje sirota (Ty nejsi sirotek)

Uzbekfilm, 1962

Režie: Š. Abbasov

Samoljoty nje prizemlilis (Letadla nepřistála)

Uzbekfilm, 1962

Režie: Z. Sabitov

Pjatjero iz Fergany (Pět z Fergany)

Uzbekfilm, 1963

Režie: J. Agzamov

Tvoji sledy (Tvoje stopy)

Uzbekfilm, 1963

Režie: P. Batyrov, A. Chačaturov

Nad pustynjej njebo (Nebe nad pouští)

Uzbekfilm, 1963

Režie: D. Salimov

Trudnyj put' (Těžká cesta)

Uzbekfilm, 1964

Režie: Ch. Achmar

Gdje ty, moja Zulfija (Kde jsi, moje Zulfijo)

Uzbekfilm, 1964

Režie: A. Chamrajev

Burja nad Asijej (Bouře nad Asií)

Uzbekfilm, 1964

Režie: K. Jarmatov

Zvjozda Ulugbeka (Ulugbekova hvězda)

Uzbekfilm, 1964

Režie: A. Pann

Listok iz bloknota (Stránka ze zápisníku)

Uzbekfilm, 1965

Režie: J. Agzamov

Kanatochodci (Provazochodci)

Uzbekfilm, 1965

Režie: R. Batyrov

Nataša – Chanum / Rodivšijsja v grozu (Nataša – Chanum / Narozen
v bouři)

Uzbekfilm, 1965

Režie: L. Fajzijej

Žizň prošla nočju (Život přešel přes noc)

Uzbekfilm, 1965

Režie: U. Nazarov

Navstreču sovjesti (Vstříc svědomí)

Uzbekfilm, 1965

Režie: Chačaturov

Odjeržimyj (Vyhraný)

Uzbekfilm, 1965

Režie: Z. Sabitov

Prozrenije (Prozření)

Uzbekfilm, 1965

Režie: Š. Abbasov

Bjelyje, bjelyje ajisty (Bílí, bílí čápi)

Uzbekfilm, 1966

Režie: A. Chamrajev

Tajna Kanijuta (Tajemství Kanijuta)

Uzbekfilm, 1966

Režie: Ch. Fajzijej

Krug (Kruh)

Uzbekfilm, 1966

Režie: D. Salimov

Kolokol Sajata (Zvon Sajata)

Uzbekfilm, 1966

Režie: J. Agzamov

Poema dvuch serdjec (Báseň dvou srdcí)

Uzbekfilm, 1966

Režie: K. Jarmatov

Nježnost' (Něžnost)

Uzbekfilm, 1966

Režie: E. Išmuchamedov

V 26-vo njestreljat' (26-tého nestřílet)

Uzbekfilm, 1966

Režie: R. Batyrov

Taškent – gorod chlebnyj (Taškent – úrodné město)

Uzbekfilm, 1967

Režie: Š. Abbasov

Podvig Farchada (Hrdinství Farchada)

Uzbekfilm, 1967

Režie: A. Chačaturov

Pljus jedinica (Plus jedna)

Uzbekfilm, 1967

Režie: J. Stěpčuk

Genjeral Rachimov (Generál Rachimov)

Uzbekfilm, 1967

Režie: Z. Sabitov

Vojdi v moj dom (Vejdi do mého domu)

Uzbekfilm, 1967

Režie: A. Kabulov

Dilorom (Dilorom)

Uzbekfilm, 1968

Režie: A. Chamrajev

Krasnyje pjeski (Rudé písky)

Uzbekfilm, 1968

Režie: A. Akbarchodžajev, A. Chamrajev

Pareň i djevuška (Chlapec a dívka)

Uzbekfilm, 1968

Režie: U. Nazarov

Syny otječjestva (Synové vlasti)

Uzbekfilm, 1968

Režie: L. Fajzijev

Vsadniki revoljuciji (Jezdci revoluce)

Uzbekfilm, 1968

Režie: K. Jarmatov

Vozvraščenije komandira (Návrat velitele)

Uzbekfilm, 1968

Režie: D. Slimov

Minuvšije dni (Prošlé dny)

Uzbekfilm, 1969

Režie: J. Agzamov

Zamilovaní (Vljublennyje)

Uzbekfilm, 1969

Režie: E. Išmuchamedov

Jablička z roku čtyřicet jedna (Jabloki 41-go goda)

Uzbekfilm, 1969

Režie: P. Batyrov

Vozvraščajsja s solncem (Vrať se se sluncem)

Uzbekfilm, 1969

Režie: Ch. Fajzijejv

On byl ne odin (Ne byl jediný)

Uzbekfilm, 1969

Režie: Z. Sabitov

Črezvyčajnyj komisar (Mimořádný komisař)

Uzbekfilm, 1970

Režie: A. Chamrajev

Intjegrál (Integrál)

Uzbekfilm, 1970

Režie: Ch. Achmar

Slepoj dožd' (Slepý déšť)

Uzbekfilm, 1970

Režie: A. Kabulov

Pod paljaščim solncem (Pod žhavým sluncem)

Uzbekfilm, 1970

Režie: A. Chačaturov

Gibjel černovo konsula (Zkáza černého konzula)

Uzbekfilm, 1970

Režie: K. Jarmatov

Poryv (Náraz)

Uzbekfilm, 1971

Režie: U. Nazarov

Njeožidanoje rjadom (Nečekané je blízko)

Uzbekfilm, 1971

Režie: Z. Sabitov

Drama lásky (Drama ljubvi)

Uzbekfilm, 1971

Režie: Š. Abbasov

Gorjačije tropy (Horké tropy)

Uzbekfilm, 1971

Režie: J. Agzamov

Sjemurg (Semurg)

Uzbekfilm, 1971
Režie: Ch. Fajzijej

Bez stracha (Beze strachu)
Uzbekfilm, 1971
Režie: A. Chamrajev

Čekáme tě, chlapče (Ždjom tjebja, pareň)
Uzbekfilm, 1972
Režie: P. Batyrov

Sjed'maja pulja (Sedmá střela)
Uzbekfilm, 1972
Režie: A. Chamrajev

Navstreču tjebje (Tobě naproti)
Uzbekfilm, 1972
Režie: A. Chačaturov

Etot slavnyj pareň (Ten slavný chlapec)
Uzbekfilm, 1972
Režie: E. Chačaturov

Gory zovut (Hory volají)
Uzbekfilm, 1972
Režie: D. Salimov

Pobjeg iz t'my (Útěk z tmy)
Uzbekfilm, 1973
Režie: J. Agzamov

Karavan (Karavana)
Uzbekfilm, 1973
Režie: U. Nazarov

Odna sredi ljudjej (Sam mezi lidmi)
Uzbekfilm, 1973
Režie: K. Jarmatov

Moj dobryj čelovjek (Můj dobrý člověk)
Uzbekfilm, 1973
Režie: R. Batyrov

Vstreči i rasstavanija (Setkání a loučení)
Uzbekfilm, 1973
Režie: E. Išmuchamedov, O. Agišev

Poklonnik (Ctitel)
Uzbekfilm, 1973

Režie: A. Chamrajev

Isporčennyj prazdnik (Zkažený svátek)

Uzbekfilm, 1973

Režie: A. Chačaturov

Abu Rejchan Beruni (Abu Rejchan Beruny)

Uzbekfilm, 1974

Režie: Š. Abasov

Lastočki priljetajut vjednom (Vlaštovky přilétají na jaře)

Uzbekfilm, 1974

Režie: A. Pann

Njezabytaja pjesnja (Nezapomenutá píseň)

Uzbekfilm, 1974

Režie: R. Batyrov

Glavnyj djeň (Hlavní den)

Uzbekfilm, 1974

Režie: I. Chamrajev

Eti besstrašnyje rebjmata na gonočnych avtomobiljach (Ty neohrožené děti v závodních autech)

Uzbekfilm, 1975

Režie: D. Salimov

Člověk sleduje let ptáků (Čelovek uchodit za pticami)

Uzbekfilm, 1975

Režie: A. Chamrajev

Gorkaja jagoda (Hořká jahoda)

Uzbekfilm, 1975

Režie: K. Kamalova

Pro tebe zpívám (Ty – pjesnja moja)

Uzbekfilm, 1975

Režie: A. Kabulov

Ognjennyj bjereg (Ohnivý břeh)

Uzbekfilm, 1975

Režie: U. Nazarov

Povjest' o dvuch soldatach (Pověst o dvou vojácích)

Uzbekfilm, 1976

Režie: Z. Sabitov

Dalekije, blizkije gody (Daleké, blízké roky)
Uzbekfilm, 1976
Režie: K. Jarmatov

Četyre vremeni goda (Čtyři roční období)
Uzbekfilm, 1976
Režie: Ch. Fajzijejv

Radi drugich (Kvůli ostatním)
Uzbekfilm, 1976
Režie: J. Agzamov

Pticy našich nadježd (Ptáci našich nědějí)
Uzbekfilm, 1976
Režie: E. Išmuchamedov

Velikolepnyj mečtatjel (Báječný snílek)
Uzbekfilm, 1976
Režie: R. Batyrov

Bujným lebed' (Nezkrotná labuť)
Uzbekfilm, 1977
Režie: M. Ara-Mirzajev

Ženščina iz Mjevazara (Žena z Měvazaru)
Uzbekfilm, 1977
Režie: A. Chamrajev

Dom pod žarkim solncem (Dům pod horkým sluncem)
Uzbekfilm, 1977
Režie: G. Bzarov, Z. Rojzman

Ozornik (Výtržník)
Uzbekfilm, 1977
Režie: D. Salimov

Podarju tjebje gorod (Daruji ti město)
Uzbekfilm, 1978
Režie: E. Chačaturov

Ljubov i jarost' (Láska a vášeň)
Uzbekfilm, 1978
Režie: P. Batyrov, Ž. Ristič

Čužoje sčasuje (Cizí štěstí)
Uzbekfilm, 1978
Režie: K. Kamalova

Jasnyje ključi (Čisté prameny)

Uzbekfilm, 1978

Režie: A. Akbarchodžajev

Duel pod činaroj (Duel pod platanem)

Uzbekfilm, 1978

Režie: M. Abzalov

Dobrodružství Alibaby a čtyřiceti loupežníků (Priklučenija Ali-Baby i soroka razbojnikov)

Koprodukce Uzbekfilm, Eagle Films India

Režie: L. Fajzijev, O. Mehra

Otcovskij nakaz / Volčja past' (Otcův příkaz / Vlčí tlama)

Uzbekfilm, 1979

Režie: J. Agzamov

Na ring vyzyvajetsja (Výzva do ringu)

Uzbekfilm, 1979

Režie: E. Chačaturov

Bjeregis, zmjeji (Zmiz, draku)

Uzbekfilm, 1979

Režie: Z. Sabitov

Triptych (Triptych)

Uzbekfilm, 1979

Režie: Ali Chamrajev

Bolšaja korotkaja žizň (Velký krátký život)

Uzbekfilm, 1980

Režie: J. Agzamov

Raduga sjemi nadježd (Duha sedmi nadějí)

Uzbekfilm, 1981

Režie: Ch. Fajzijev

Vod vjernulsja etot pareň (Přec se vrátil tento chlapec)

Uzbekfilm, 1981

Režie: R. Batyrov

Njepokornaja (Nepokorná)

Uzbekfilm, 1981

Režie: A. Kabulov

Zolotoje runo (Zlaté rouno)

Uzbekfilm, 1981

Režie: M. Ara-Mirzajev, L. Fajzijev

Dorogije moji Moskviči (Drazí moji Moskvané)

Uzbekfilm, 1981

Režie: Ch. Achmar

Rošča pamjati (Háj vzpomínek)

Uzbekfilm, 1982

Režie: U. Nazarov

Čužaja pjatjorka (Cizí jednička)

Uzbekfilm, 1982

Režie: G. Bzarov

Mládí génia (Junost' Genija)

Uzbekfilm, 1982

Režie: E. Išmuchamedov

Perevorod po instrukciji 107 (Převrat podle nařízení 107)

Uzbekfilm, 1982

Režie: Z. Sabitov, G. Bzarov

Babuška genjeral (Babička generál)

Uzbekfilm, 1982

Režie: M. Abzalov

Streljať sgorjača ne stojit (Střílet ve vzteku nemá cenu)

Uzbekfilm, 1982

Režie: M. Aga-Mirzajev

Probuždjenje (Probuzení)

Uzbekfilm, 1983

Režie: L. Fajzijejv

Parol – otjel „Regina“ (Heslo - hotel „Regina“)

Uzbekfilm, 1983

Režie: J. Agzamov, Z. Rejzman

Uroki na zavtra (Úkoly na zítra)

Uzbekfilm, 1983

Režie: A. Akbarchodžajev

Naš vnuk rabotajet v miliciji (Náš vnuk pracuje u policie)

Uzbekfilm, 1983

Režie: M. Kamalova

Reportaž iz bjezdny (Reportáž z propasti)

Uzbekfilm, 1984

Režie: G. Bzarov

Legenda o ljubvi (Legenda o lásce)
Uzbekfilm, Eagle Films India, 1984
Režie: L. Fajzijej, U. Mechra

Najedinje (O samotě)
Uzbekfilm, 1984
Režie: G. Šermuchamedov

Bunt njevjestok (Vzpoura snach)
Uzbekfilm, 1984
Režie: M. Abzalov

Kljatba Džantaja (Přísaha Džantaja)
Uzbekfilm, 1984
Režie: A. Kabulov

Njevjestica iz Vuadilja (Nevěsta z Vuadilja)
Uzbekfilm, 1984
Režie: A. Chamrajev

Vina lejtenanta Njekrasova (Vina poručíka Někrasova)
Uzbekfilm, 1985
Režie: R. Batyrov

Proščaj zeljeň ljeta (Sbohem zelené léto)
Uzbekfilm, 1985
Režie: E. Išmuchamedov

Grubaja posadka (Hrubé přistání)
Uzbekfilm, 1985
Režie: M. Aga-Mirzajev

Provody njevjesty (Loučení s nevěstou)
Uzbekfilm, 1985
Režie: U. Nazarov

Objatije mečty (Náruč snu)
Uzbekfilm, 1985
Režie: F. Zajnutdinov

Ochota na drakona (Lov na draka)
Uzbekfilm: 1986
Režie: L. Fajzijej

O tom, čevo nje bylo (O tom, co se nestalo)
Uzbekfilm: 1986
Režie: K. Kamalova

Ja tjebja pomnju (Já se tě pamatuji)

Uzbekfilm: 1986

Režie: A. Chamrajev

Armon / Uchodja, ostajutsja (Armon / Odchází, zůstávají)

Uzbekfilm: 1986

Režie: M. Abzalov

Tajnoje putješestvije emira (Tajná cesta emíra)

Uzbekfilm: 1986

Režie: F. Davletšin

Vjernitje babušku (Vraťte babičku)

Uzbekfilm: 1986

Režie: M. Aga-Mezajev

Smysl žizni (Smysl života)

Uzbekfilm: 1987

Režie: D. Salimov

Po vtoromu krugu (V druhém kruhu)

Uzbekfilm: 1987

Režie: R. Batyrov

Klinika (Klinika)

Uzbekfilm: 1987

Režie: R. Malikov

Goreč padjenija (Hořkost pádu)

Uzbekfilm: 1987

Režie: S. Babajev

Veld (Veld)

Uzbekfilm: 1987

Režie: N. Tuljachodžajev

Šok (Šok)

Uzbekfilm: 1988

Režie: E. Išmuchamidov

Dikar (Divoch)

Uzbekfilm: 1988

Režie: K. Kamalova

Vsje my njemnožko lošadi (Všichni jsme trošku koně)

Uzbekfilm: 1988

Režie: M. Aga-Mirzajev

Zolotaja golova mstitjelja (Zlatá hlava mstitele)

Uzbekfilm: 1988

Režie: A. Chamdamov

Čudovišče ili kto-to drugoj (Netvor nebo někdo jiný)

Uzbekfilm: 1988

Režie: A. Fatchullin

Maljenkij čelovjek v bolšoj vojnje (Malý člověk ve velké válce)

Uzbekfilm: 1989

Režie: Š Abbasov

Barchan (Barchan)

Uzbekfilm: 1989

Režie: S. Babajev

Vostočnaja plutovka (Podvodnice z Východu)

Uzbekfilm: 1989

Režie: M. Abzalov

Vožd' na odnu smjenu (Vůdce na jednu směnu)

Uzbekfilm: 1989

Režie: S. Nazarmuchamedov

Poznamenání Kandahárem (Opaljonnyje Kandagarom)

Uzbekfilm: 1989

Režie: J. Sabitov

Příloha č. 2

UZBECKÉ FILMY³⁰⁷

- kritérium výběru podle výrobního studia

I. Taškentskaja kinostudija

Říkají mu Suche-Bator / Jego zovut Suche-Bator / Taškentskaja kinostudija + Mongolkino 1942 / r. Iosif Chejfic - Alexandr Zarchi

Dva kamarádi / Dva bojca / Taškentskaja kinostudija 1943 / r. Leonid Lukov

Nasreddin v Buchaře / Nasreddin v Buchare / Taškentskaja kinostudija 1943 / r. Jakov Protazanov

Člověk číslo dvě stě sedmnáct / Čelovek No 217 / Taškentskaja kinostudija + Mosfilm 1944 / r. Michail Romm

Pohádka o zlém větru / Pachta-Oj / Taškentskaja kinostudija 1952 / r. Kamil Jarmatov

II. Uzbekfilm

Jablíčka z roku čtyřicet jedna / Jabloki sorok pervogo goda / Uzbekfilm 1969 / r. Ravil Batyrov

Zamilovaní / Vljublennyje / Uzbekfilm 1969 / r. Eljor Išmuchamedov

Drama lásky / Drama ljubvi / Uzbekfilm 1971 / r. Šuchrat Abbasov

Čekáme tě, chlapče / Žd'om t'ebja, pareň... / Uzbekfilm 1972 / r. Ravil Batyrov

Sama mezi lidmi / Odná sredi ljuděj / Kamil Jarmatov / Uzbekfilm 1974 / r. Kamil Jarmatov

Člověk sleduje let ptáků / Čelovek uchodit za pticami / Uzbekfilm 1975 / r. Ali Chamrajev

Pro tebe zpívám / Ty pesňa moja / Uzbekfilm 1975 / r. Anatolij Kabulov

Dobrodružství Ali-Baby a čtyřiceti loupežníků / Priključenija Ali-Baby i soroka razbojnikov / Uzbekfilm + Eagle Films India 1979 / r. Latif Fajzijev, Uměš Mehra

Triptych / Triptich / Uzbekfilm 1979 / r. Ali Chamrajev

³⁰⁷ Tento seznam uzbeckých filmů, které byli v české distribuci jsem získala od Mgr. Tomáše Hály z Oddělení filmových historiků Národního filmového archivu.

Mládí génia / Junost' genija / Uzbekfilm + Tadžikfilm 1983 / r. Eljor
Išmuchamedov

Poznamenání Kandahárem / Opaljonnyje Kandagarom / Uzbekfilm
1989 / r. Jurij Sabitov

Příloha č. 3

**КИНЕМАТОГРАФИСТЫ
СОВЕТСКОГО
УЗБЕКИСТАНА**

Справочник

Музей кино-искусства
Узбекистана
Принт 197 г.
декабрь

Издательство литературы и искусства
имени Гафура Гуляма
Ташкент — 1979

Příloha č. 4

ШЕСТОЙ СЪЕЗД КИНЕМАТОГРАФИСТОВ УЗБЕКИСТАНА

Для делегатов съезда

ОТЧЕТ

О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ УЗБЕКИСТАНА
МЕЖДУ V И VI СЪЕЗДАМИ
(1981—1985 гг.)

Апрель 1986 год
г. Ташкент

Р. 01040 Подписано к печати 8.03.86 г.
Зак. — Ш-982 Тираж 400 1986 г. Об. 17,25 п. л.
Отпечатано в Г. П. ГИПО «Мартюот»

Ташкент, Нарои, 30.

Příloha č. 5

СЕЛЪМОН СЪЕЗД КИНЕМАТОГРАФИСТОВ УЗБЕКИСТАНА

Для делегатов съезда

МАТЕРИАЛЫ
К ОТЧЕТУ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ
УЗБЕКИСТАНА МЕЖДУ VI И VII
СЪЕЗДАМИ

(1986—1989 г.г.)

АПРЕЛЬ 1990 год
г. ТАШКЕНТ

Příloha č. 6

НАЧАЛО

Первый киносеанс в Узбекистане, в Ташкенте был устроен в 1897 году, а вскоре открываются прокатные конторы и небольшие кинотеатры.

Узбекистан с его большой и разнообразной природой, прекрасными памятниками архитектуры Ташкента, Бухары, Самарканда, Хивы, с их красочными рынками, разными типами населения становятся надолго объектом съёмок операторов кинофильмов России и Франции. Собственного кинопроизводства в Узбекистане тогда не было.

Но в эти годы жил в Хорезме и проводил киносъёмки разных событий Худейбердиевич Диванов (1878 – 1940 гг.) – первый узбекский кинооператор. Свои киносюжеты, такие фильмы как «Памятники архитектуры Средней Азии» (1913 г.), «Хива и Хивинцы» (1916 г.) он печатал в своей домашней лаборатории и демонстрировал позже в своём домашнем кинотеатре. Х. Диванов был кинокорреспондентом, хроникально – документальных журналов «Узбекгоскино» и «Совкино».

Кино – это чудо XX века вошло в жизнь, быт узбекского народа в 1917–1924 благодаря интенсивной работе Киноотдела Наркомпроса Туркеспублики.

В 1923 году создаётся организация «Туркгоскино» ведавшая кинопрокатом по Средней Азии. В 1924 году возникает первая в Средней Азии киноорганизация «Бухкино» на основе договора между Бухарской народной республикой и Российской организацией «Севзапкино». «Бухкино» были произведены съёмки нескольких документальных, хроникальных фильмов и поставили один игровой фильм «Минарет смерти» режиссёра В. Висковского, все роли в котором исполняли российские актёры.

В начале 1925 года появляется на экранах фильм «Мусульманка» режиссёра Д. Б. Салыго, созданный российской организацией «Пролеткино».

После национально – государственного размежевания и образования республики Узбекистан постановлением Наркомпроса от 4 июня 1925 года создаётся трест «Узбекгоскино», к которому отходят «Туркгоскино», «Бухкино».

«Узбекгоскино» занимается всей киноработой в республике. В его ведение находилась киностудия «Шарк Юлдузи», расположившаяся в мечети Илланкы Шайхантахурского медресе.

Правительство республики заботилось о кино и уже первые хроникальные ленты «Журнал Узбекгоскино» и фильм «Пахта-Арал» режиссёра Щербатова появляются в 1925 году.

Вокруг киностудии «Шарк Юлдузи» собирается узбекская молодёжь, твёрдо решившая посвятить себя киноискусству. И среди них были – Наби Ганиев, Сулейман Ходжаев, Собир Искандеров, Камил Ярматов, Рахим Пирмухамедов, Рахим Ахмедов, Рустам Тура-Ходжаев, Юл-даш Агзамов и другие.

По праву огромную роль в формировании узбекского киноискусства сыграл Н. Ганиев. Он деятельно участвовал в производстве художественных фильмов, сделал все, что нужно, чтобы решить проблему подготовки национальных кинематографистов и в 1927 году первая группа молодёжи поехала учиться в кино-техникумы Москвы, он пишет первые книги о кино «Киносценарий» и «Кино-актёр» (1927 г.). При его участии было создано Общество друзей кино Узбекистана, открыт кинотехникум по подготовке кинемехаников, который носит теперь его имя.

В качестве консультантов по быту, ассистентами, помощниками режиссёра исполнителями ролей оба талантливых человека Н. Ганиев и С. Ходжаев участвовали в фильмах 20-х годов, которые ставили российские режиссёры пока шла подготовка национальных кадров кинематографистов.

Фильмы студии «Шарк Юлдузи» отличались остротой социальных сюжетов, четкой характеристикой героев. Они рассказывали о живой реальности 20-х гг. Фильмы

