

LA TRADIZIONE CINEMATOGRAFICA CECOSLOVACCA

TRADÍCIA ČESKOSLOVENSKEJ FILMOVEJ KINEMATOGRAFIE
CZECHOSLOVAK FILM TRADITION

Andrea De Luca

Department of Romanistic, Faculty of Philosophy, Constantine the Philosopher University in Nitra

2.1.23. Theory of literature and history of national cultures and literature, 2nd year, External study
delucone@hotmail.com

Supervisor: **prof. Michelangelo Zaccarello (michelangelo.zaccarello@univr.it)**

Klíčov^é slová

Nová vlna, Ján Kadár, Laterna Magika, Devětsil, Alexander Hackenschmied, avantgarda

Parole chiave

Nová vlna, Ján Kadár, Laterna Magika, Devětsil, Alexander Hackenschmied, Avanguardia

Key words

Nová vlna, Ján Kadár, Laterna Magika, Devětsil, Alexander Hackenschmied, Avant-garde

Lo sfondo politico e culturale: dal secondo dopoguerra alla Laterna Magika

La Cecoslovacchia nasce il 28 ottobre 1918 dalla dissoluzione dell'Impero austro-ungarico e include nei propri confini gruppi etnici e culture diversi tra loro. Percepita come unitaria per tutto il XX secolo, riunisce fino al 1945 una consistente minoranza tedesca ed altre più ridotte – ucraini, ruteni, polacchi, ungheresi, ebrei – con due componenti maggioritarie, cechi e slovacchi, divisi in primo luogo sulla lingua, che entrano a far parte del nuovo Stato con livelli di sviluppo economico, esperienze politiche, tradizioni nazionali, una storia e una vita culturale molto differenti (Pitassio, 2000, p. 1251). Alla fine della seconda guerra mondiale, la conferenza di Yalta sancì che la Cecoslovacchia era allo stesso tempo sotto le sfere occidentali e sovietiche e l'armata rossa ebbe il compito di liberare Praga. L'occupazione sovietica che era durata sei mesi dopo la liberazione fu l'inevitabile premessa ad un governo comunista. La Realpolitik dei grandi poteri russi che aveva governato nel 1938 lo avrebbe fatto di nuovo. Il nuovo governo durò meno di tre anni prima di essere rimpiazzato da una dittatura comunista che fu una delle più conformiste e repressive nell'Europa dell'est.

L'Unione Sovietica alleata con le forze occidentali aveva fatto scattare un meccanismo di collaborazione che in Cecoslovacchia si tradusse in una specifica strada verso il socialismo (Hames, 2005, p. 20). L'idea di un comunismo cecoslovacco abbracciò allo stesso tempo nazionalismo, democrazia e comunismo e, soprattutto, si differenziò dal modello sovietico. Durante la presenza dell'esercito russo, che finì nell'estate del 1945, le commissioni nazionali erano già formate, condotte da attivisti reclutati e indottrinati a Mosca. Klement Gottwald, leader del partito democratico, fu abile anche nell'assicurare un controllo comunista dei ministeri-chiave come interni ed informazione. Nelle elezioni del 1946 il partito comunista ottenne il 38% dei voti e divenne il partito più forte della nazione. È importante notare l'esistenza di un consistente fronte popolare che supportava ideali democratici e nazionalisti.

Jiří Pelikán, membro della commissione centrale del partito e capo della televisione nazionale, dichiarò che la Cecoslovacchia si distingueva dalle altre nazioni dell'est Europa liberate dai sovietici per due importanti questioni: l'esistenza legale di un partito comunista nel periodo prima della guerra e l'esistenza di una classe operaia industriale con tradizioni rivoluzionarie e democratiche. Fu per questi motivi che la repressione stalinista fu più dura che in qualsiasi altro territorio. Le vittime dal 1938 al 1952 degli anni furono quasi 136.000 (Hames, 2005, p. 36).

Il cinema, a differenza della carta stampata in quel periodo, non ha la possibilità di una produzione clandestina. La produzione cinematografica subì una progressiva centralizzazione, sottraendo l'autonomia ai gruppi di produzione creati dopo il 1945 e concentrando il potere in un dramaturg (consigliere artistico) centrale (Pitassio, 2000, p. 1270).

Da questi fatti nacque nell'opinione pubblica il sentimento che portò, nel 1968 alla Primavera di Praga. Gli intellettuali e gli studenti furono i primi a opporre una strenua resistenza alla oppressione russa. Durante il secondo congresso degli scrittori, nell'aprile del 1956, autori come Ladislav Mňačko e i poeti František Hrubín e Jaroslav Seifert criticarono le pratiche staliniste. Nel maggio del 1956 le manifestazioni studentesche di Bratislava e Praga inneggiavano alle liberalizzazioni e a un contatto con l'occidente.

Nel 1957 e nel 1958, i primi film della Nová vlna fecero la loro apparizione, dimostrando una singolare consonanza con la società, e in alcuni frangenti, ha una funzione anticipatrice in grado di rispondere a certi appelli politici (Pitassio, 2000, p. 1252). Nel 1959 il congresso comunista tenutosi nella città di Banská Bystrica sancì la messa al bando dei film più critici prodotti negli anni precedenti e una riorganizzazione degli studi cinematografici Barrandov di Praga.

I cambiamenti degli anni '60 devono il loro sviluppo iniziale al dodicesimo congresso del partito comunista cecoslovacco tenutosi nel dicembre del 1962. Esteriormente conformista, il partito rilasciò una importante concessione, istituendo una commissione per investigare sui casi di persecuzione dei leader comunisti negli anni 1949-1954. L'esito finale dei processi colpì molti capi storici del partito tra cui Rudolf Barák e Rudolf Slánský. Il film *Hoří, má panenko* [Al fuoco, pompieri!] di Miloš Forman nel 1967 è una formidabile allegoria dei vari tentativi del partito di fuggire alla realtà di quell'epoca.

Un altro importante fattore che gettava benzina sul fuoco era la situazione economica in continuo deterioramento, mentre la Cecoslovacchia era stata la prima potenza dell'Europa orientale; nel 1962 la crescita industriale della Cecoslovacchia aveva il tasso più basso di tutta l'Europa dell'est; nel 1963 la produzione industriale scese ancora dello 0,4 per cento; la produzione agricola era agli stessi livelli del 1938 (Hames, 2005, p. 66). La situazione aveva bisogno di un rapido cambiamento, e la rivolta degli intellettuali si scatenò apertamente contro il chiaro fallimento delle politiche economiche del regime e si schierò a favore delle liberalizzazioni.

Nel gennaio del 1963 *Plamen e Slovenské pohľady*, i giornali del circolo cecoslovacco degli scrittori, organizzarono un simposio sui problemi contemporanei della letteratura al quale furono invitati anche scrittori da tutta l'Europa dell'est, comprese Jugoslavia e Unione Sovietica. Durante la conferenza la scrittrice Jarmila Glazarová attaccò duramente la corruzione della prosa a causa della strumentalizzazione politica; Milan Kundera si scagliò contro la tradizione del socialismo reale, lamentando l'isolamento che subiva la letteratura cecoslovacca dell'epoca; Karel Kosík reclamava una riscoperta dei lavori di Jaroslav Hašek e Franz Kafka. Nel maggio dello stesso anno, Eduard Goldstücker organizzò il convegno di Liblice, in Cecoslovacchia, che vide finalmente il riconoscimento e la riabilitazione dei lavori di Kafka. Il convegno dura due giorni, raccogliendo interventi di scrittori e intellettuali marxisti, cechi ed internazionali sulla figura di Franz Kafka. Una breccia viene aperta. Gli editori riprendono a pubblicare le sue opere in Cecoslovacchia, poi di seguito in Polonia, in Ungheria, anche in Unione Sovietica e per ultimi nella Germania dell'Est, dove il ritardo non può essere attribuito alla traduzione (Kafka, si sa, scriveva in tedesco). Così succede che lo schivo, pudico Franz, quarant'anni dopo la sua morte diviene la famosa "penna che ferisce più della spada". Testa d'ariete per il rinnovamento culturale, che come una valanga cresce veloce e cambia il Paese. Dopo Kafka è il tempo dell'economia, cambiano i vertici dell'Accademia delle Scienze, cambiano i vertici del Partito nelle segreterie ceche e slovacche (un nome su tutti comincia la sua carriera in quel '63: Alexander Dubček diventa primo segretario del Partito Comunista Slovacco).

Dialettica del concreto, l'opera filosofica di Karel Kosík pubblicata in Italia da Bompiani nel 1972, fu il punto di svolta per la cultura cecoslovacca negli anni '60, una sorta di spartiacque tra vecchio e nuovo mondo. Il saggio affrontava lo sviluppo di tutti gli aspetti della cultura: letteratura, cinema, arte e politiche culturali. L'idea di fondo era la "concreta totalità" che presenta una sintesi originale delle idee di Martin Heidegger sulla fenomenologia e le idee del giovane Marx. Tutti i suoi saggi successivi si compongono di una forte critica alla società moderna da una posizione di sinistra.

Per Kosík la concreta totalità è: “Il mondo della pseudoconcretezza è un chiaroscuro di verità e inganno. Il suo proprio elemento è il doppio senso. Il fenomeno indica l'essenza e contemporaneamente la nasconde. L'essenza si manifesta nel fenomeno, ma soltanto in modo inadeguato, parzialmente, oppure solo per certi lati e certi aspetti. Il fenomeno rimanda a qualcosa d'altro da se stesso, e vive soltanto grazie al suo contrario. L'essenza non è data immediatamente: è mediata dal fenomeno e pertanto si manifesta in qualcosa d'altro da se stesso. L'essenza si manifesta nel fenomeno. Il suo manifestarsi nel fenomeno rivela il suo movimento e dimostra che l'essenza non è inerte e passiva. ma proprio allo stesso modo il fenomeno rivela l'essenza. La manifestazione dell'essenza è appunto l'attività del fenomeno” (Kosík, 1963, p. 73).

In estrema sintesi, il testo di Kosík riformulava la dialettica in modo da porre la soggettività come base, parlava di uomini e non di classe. Ed è all'interno di questo contesto che muovevano i primi passi i film maker, nel quadro della nota relazione tra il cinema e le altre arti, soprattutto la letteratura. Molti titoli di autori, tra i quali Kafka, Jan Grossman, František Hrubín, Arnošt Lustig vennero usati come fonte per produrre pellicole; spesso scrittori e registi coscienti della potenza del mezzo cinematografico, lavorano fianco a fianco. Una delle influenze più grandi sulla Nová vlna fu esercitata dalla Laterna Magika di Alfréd Radok, un teatro sperimentale con sede a Praga, nato originariamente in concomitanza con l'Expo '58 di Bruxelles. Gli spettacoli allestiti dalla Laterna Magika sono una combinazione di danza, cinema e teatro, all'insegna di una performatività multimediale. Il direttore Alfréd Radok e lo scenografo Josef Svoboda usavano il polyekran [multischermo] una proiezione parallela a più schermi sincronizzata con movimenti teatrali individuali, concertando così una performance multi-genere. Miloš Forman, Evald Schorm, Jan Švankmajer, Ladislav Rychman e altri colleghi dell'epoca lavorarono al Laterna Magika almeno una volta, riversando successivamente nelle loro pellicole metodi e sperimentazioni collaudati nel teatro diretto da Radok.

Ci troviamo in anni in cui la sperimentazione internazionale è molto effervescente, dopo Laterna Magika nacque nel 1961 in Germania il movimento Fluxus, da un'idea dell'artista lituano George Maciunas e rappresenta un movimento mirato a fondere tutte le arti rispettando comunque le specifiche di queste. Le opere di Fluxus sono azioni, eventi che tendono a sottolineare quanto la quotidianità e la banalità della vita di ogni individuo possa essere intesa come evento artistico.

La tradizione cinematografica cecoslovacca

La Cecoslovacchia è stata uno dei principali centri culturali del modernismo e dell'avanguardia nell'arte e nella letteratura precedentemente al primo conflitto mondiale.

Dopo la prima guerra mondiale, con la disgregazione della monarchia e la nascita della Repubblica cecoslovacca, il cinema ceco assorbì alcuni grandi impulsi stranieri e il loro forte slancio nella sperimentazione formale: l'espressionismo tedesco e il kammerspiel berlinese di intonazione sociale, oltre alla grande stagione del muto sovietico (Boček, 1959, p. 94).

Le radici del cinema sperimentale cecoslovacco affondano nel movimento Devětsil [farfaraccio] del 1920, che univa artisti di ogni genere nell'avanguardia di Praga prima e Brno poi; successivamente è stato molto influente anche il movimento surrealista. Molti nomi associati a questi movimenti come Jiří Voskovec, Jan Werich, Martin Frič, Vladislav Vančura, Vitězslav Nezval hanno lavorato nell'ambito di film che erano considerati avanguardisti.

Il gruppo artistico Devětsil operò dal 1920 al 1931; il suo nome deriva da quello di un fiore selvaggio, il farfaraccio, con il significato letterale di “nove punti di forza”. Le sue attività si estendevano in vari campi artistici, tra cui la letteratura, il design, la musica, l'architettura, il teatro, il cinema e la critica. Le prime pubblicazioni erano proprio degli articoli sul cinema di Jean Epstein, Louis Delluc e dal cecoslovacco Karel Teige, grafico, fotografo e tipografo, considerato una delle figure maggiori del movimento Devětsil; successivamente le pubblicazioni si occuparono dello sviluppo dei movimenti poetici e surrealisti.

Charlie Chaplin, Harold Lloyd e Douglas Fairbanks furono nominati da una commissione speciale, membri onorari del Devětsil. Pioniere del cinema sperimentale fu Alexander Hackenschmied con il film *Bezúčelná procházka* [Passeggiata senza meta] del 1930. Hackenschmied era emigrato

negli Stati Uniti nel 1939 e, nel 1946, adottò il nome di Alexander Hammid. Successivamente alla sua emigrazione aveva co-diretto il film pioniero dell'Avanguardia americana *Meshes of the Afternoon* [Reti del pomeriggio] del 1943 con la moglie Maya Deren. Anche se continuò a lavorare con Maya Deren in altre pellicole come direttore della fotografia e al montaggio, abbandonò in gran parte il lavoro sperimentale dopo il loro divorzio nel 1947. Hackenschmied diede un fondamentale contributo al cinema avanguardista cecoslovacco, ma questo gli è stato gradualmente riconosciuto nel corso degli anni. Una ragione di questo è senza dubbio il fatto che egli sembra essere stato molto contento di accettare ruoli di supporto come direttore della fotografia, consulente artistico o editore e di lavorare su una vasta gamma di film, ognuno dei quali avrebbe incontrato i suoi criteri di "indipendenza", senza necessariamente essere sperimentali. In un articolo apparso nella rivista "Studio" Thomas Valasek nel 1930, ha definito il film indipendente come più ampio di significati di quello delle avanguardie e, come tale, possibile provocatore di una riforma sociale e ideologica del settore film (Valasek, 1979, p. 166). Egli, inoltre sosteneva che il film indipendente non si è opposto all'industria cinematografica ma cercava di lavorare in quei campi che altrimenti sarebbero stati trascurati. Anche il suo lavoro come fotografo di scena è di notevole significato.

L'impegno di Hackenschmied nell'avanguardia fu chiaro quando, insieme con Ladislav Kolda, organizzò la prima settimana di film d'avanguardia a Praga nel novembre 1930. Accanto a *Bezúčelná procházka*, furono proiettati *Entr'acte* [Intervallo] di René Clair del 1924, considerato il manifesto del cinema dadaista, e *A Propos de Nice* [A proposito di Nizza] di Jean Vigo del 1930. Altre due settimane di proiezioni furono organizzate nel 1931 e una ulteriore rassegna di pellicole d'avanguardia ci fu nel 1937 sempre a Praga. *Bezúčelná procházka* è un cortometraggio muto, l'occhio della camera segue la passeggiata di un uomo per le vie di Praga. Tuttavia, non si tratta di un punto di vista da "tourist's-eye" ma le riprese mostrano chiatte nel fiume, fabbriche, impalcature e scene di abbandono. Come il critico Jaroslav Anděl sottolinea, il film si compone di tre elementi: riprese che includono il protagonista, riprese dal punto di vista del protagonista e immagini di riflessioni (Anděl, 2000, p. 8). Hackenschmied sosteneva che l'idea di separare un essere umano in due parti, interiore ed esteriore, lo aveva sempre affascinato ed è questo il concetto principale che struttura il film, che fornisce tre sequenze di separazione o di scissione nel finale, emblematiche di questo pensiero. In una di queste sequenze, viene utilizzata la particolare tecnica del panning [ripresa di soggetti in movimento] che consente alle due "anime" del protagonista di comparire nella stessa inquadratura. In una discussione più vasta del film, il critico Anděl dimostra l'influenza del fotografo francese Eugène Atget sul lavoro di Hackenschmied, che si manifesta in ripetute riprese di riflessi sull'acqua. Il tema di *Bezúčelná procházka* appare di nuovo in *Meshes of the Afternoon* e *At Land* realizzati da Maya Deren, in quest'ultimo ritroviamo la camminata della protagonista con i diversi accompagnatori e la scena finale della corsa e delle orme da lei lasciate sulla spiaggia (Trivelli, 2003, p. 119). Come Jaroslav Anděl suggerisce, questi lavori contengono il motivo del rispecchiamento e della divisione del personaggio principale ed entrambi rappresentano uno spostamento di una visione soggettiva, che evoca il mondo interiore del sogno e dell'immaginazione. Uno sguardo al lavoro fotografico di Hackenschmied, che comprende numerose immagini riflesse e maschere, rivela certamente una continuità di temi e di visioni.

Alla fine degli anni '30, con l'incombere di un'altra guerra e, successivamente, gli anni '40 sono per la Cecoslovacchia un'epoca di stagnazione, di esasperato controllo su tutti gli strumenti di produzione compresa quella culturale. Per il cinema, i risultati sono disastrosi, il pubblico è sommerso da noiosi inni al lavoro, alla vita nei campi, da odi rivolte a Stalin, da romanzi ambientati in fabbriche. In quegli anni di appiattimento culturale, dove il minimo allontanamento dalla norma, politica e comportamentale, veniva visto come un attentato alla sicurezza dello Stato, negli autori si rispecchia la staticità che si respirava nella nazione. I film mettono in scena conflitti artificiali dove lo spettatore può facilmente immaginare lo svolgimento e la conclusione delle pellicole (Štabla – Taussig, 1981, p. 70).

La sperimentazione formale è totalmente accantonata. Rifiutando l'eredità lasciata da Alfréd Radok e Josef Svoboda, rispettivamente direttore e scenografo della Laterna Magika, la cinematografia cecoslovacca si ostinava a riprodurre schemi narrativi superati, la collettivizzazione imperante appiattiva ogni inventiva stilistica. Per il cinema, in particolare, la mancanza di

sceneggiatori capaci impediva sul nascere un qualunque prodotto di qualità, mentre lo schematicismo della rappresentazione allontanava sempre più gli spettatori dalle sale cinematografiche.

Con la metà degli anni '50 e la prima forte crisi economica che scuote il Paese, in Boemia cominceranno ad apparire i primi segnali di disgelo prima nella letteratura e poi nel cinema. Iniziava a farsi avanti la necessità di una descrizione più profonda e veritiera dei rapporti del singolo con la realtà che lo circondava. Spinti da questa esigenza, faranno la loro comparsa temi fino ad allora emarginati: le esitazioni del Občan Brych [Cittadino Brych], di Otakar Vávra del 1958, incerto tra emigrazione e un impegno civile più durevole; il mondo interiore di Pavel ed Ester, persi con la loro fragile e tragica storia d'amore in una Praga ancora guardata a vista dai tedeschi in *Romeo, Julie a tma* [*Romeo, Giulietta e le tenebre*] di Jiří Weiss del 1960. Entrambi i lavori, però, sono originariamente opere letterarie dello scrittore Jan Otčenášek, uno dei primi rappresentanti del mite disgelo boemo. Appariranno allora le prime storie a tematica ebraica *Noc a naděje* [*La notte e le speranze*], *Démanty noci* [*I diamanti della notte*], *Ulice ztracených bratří* [*La strada dei fratelli perduti*], tutti capolavori narrativi di Arnošt Lustig (Angeli, 1990, pp. 57 – 71).

Il disgelo avanza, dunque. Proceede di pari passo con la crisi economica di cui è specchio e conseguenza. E poi in Russia c'era stato nel 1956 il XX Congresso del Partito Comunista che aveva posto finalmente un argine alle brutture più vistose dello stalinismo creando uno scompiglio di cui la cultura per prima saprà avvantaggiarsi. Approfittando anche di una nuova organizzazione della cinematografia statale, fin dal 1955 fanno il loro ingresso nel mondo della regia nomi nuovi come Ladislav Helge, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Zbyněk Brynych e cominciano ad apparire film "diversi", anche se la loro diversità riguarda ancora essenzialmente il livello tematico, con l'introduzione di motivi nuovi e di problemi in genere tenuti in disparte in quegli anni. In quelle pellicole, vengono infatti affrontati problemi sociali particolarmente scottanti come si nota in *Tři přání* [*Tre desideri*, 1958] di Ján Kadár ed Elamr Klos o in *Zde jsou lvi* [*Qui ci sono i leoni*, 1958] di Václav Krška, dove è la sempre decantata solidarietà fra compagni ad essere smascherata come falsa ed ipocrita. Il rapporto dell'autore con la realtà rappresentata è, infatti, nel frattempo mutato, e alla fredda registrazione dei movimenti di una superficie ormai da troppo tempo piatta si sostituisce una denuncia, coraggiosa e responsabile, di quanto avviene sotto lo smalto dell'ideologia.

Verso la fine degli anni '50 le maglie della censura si allargano ulteriormente e, da un letargo decennale nei cassetti di Josef Škvorecký, esce finalmente il romanzo *Zbabělci* [*I vigliacchi*, 1948], un testo che sconvolgeva il conservatorismo linguistico di quegli anni proprio per l' "effetto realtà" ottenuto dal linguaggio dei ventenni cresciuti con la guerra e il jazz, un linguaggio, per certi versi, in "presa diretta". Nel suo romanzo d'esordio, attraverso lo sguardo straniante del giovane Danny, Škvorecký si permette una lettura dei giorni eroici della lotta contro i tedeschi in fuga, con finti eroismi, paure ed esitazioni. I miti fondatori del nuovo Stato sono attaccati e posti in pericolo.

Gli stessi venti di rivoluzione iniziavano a soffiare anche per il cinema cecoslovacco del tempo. Nell'ambito del primo festival del cinema cecoslovacco, in una conferenza organizzata nel 1959 a Banská Bystrica, nella attuale Slovacchia centrale, anche la cinematografia aveva iniziato a porsi delle domande e a riflettere su se stessa. Questa riflessione si risolse, con un attacco che, diretto inizialmente contro i film di Kadar, Klos e di Krška, si allargherà poi a tutta la produzione che cercava di introdurre contenuti nuovi nel cinema di quegli anni. In modo particolare venivano attaccati i film del giovane Ladislav Helge *Škola otců* [*La scuola dei padri*, 1957] e *Velká samota* [*La grande solitudine*, 1959] (Štabla, 1993, p. 14).

Con la fine del decennio, le acque che si erano disciolte con il disgelo si raffredderanno di nuovo e in modo brusco trascinando con sé opere che, almeno per un breve lasso di tempo avevano potuto raggiungere lo sguardo del pubblico, ma anche opere che a un passo dall'uscita avrebbero dovuto aspettare l'avvento di nuove e più liberali stagioni.

La "prima onda" di cineasti

La Nová vlna fu davvero un'ondata e fu davvero nuova. Il rallentamento del processo di destalinizzazione, dopo il congresso di Banská Bystrica del 1957, fece sì che le forze innovatrici venissero compresse nei cinque anni successivi; al primo aprirsi di uno spiraglio, tra il 1962 e il 1963,

le energie dei nuovi registi si riversarono verso direzioni più radicali rispetto a quelle tentate timidamente dai loro predecessori, come Kadár e Klos e i registi della “generazione del 1956” (Turigliatto, 1994, p. 10).

Realizzati da autori intorno ai trent'anni, i film della Nová vlna, raccontano storie di giovani con problemi esistenziali e conflitti generazionali, mostrando sapienza narrativa e di montaggio, e notevoli doti figurative; girati quasi sempre in bianco e nero, dettero vita a un cinema basato su stridenti contrasti, con piani geometrici spesso di gusto astratto, volti duri e intensi, tensioni trattenute e poi drammaticamente straripanti. La “libertà” della quale i giovani cineasti godono ancora, grazie ad un generale “rilassamento” del regime, si rispecchia pienamente nelle loro pellicole, la forte censura era ancora là da venire. I primi passi della “nuova onda cecoslovacca” sono normalmente fatti risalire ai debutti cinematografici di Miloš Forman, Věra Chytilová e Jaromil Jireš nel 1963, ma è fondamentale capire il lavoro dei loro predecessori, quelli della “prima onda”, per comprendere le innovazioni apportate attraverso la rottura con le tematiche convenzionali del Socialismo Reale. Per la Nová vlna il vivaio per i futuri talenti fu la leggendaria scuola cinematografica, la FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze). La maggior parte degli studenti della facoltà di cinema e televisione di allora era formata da dissidenti rispetto al regime comunista che era al potere in Cecoslovacchia dal 1948. Se la FAMU preparava i futuri registi da un punto di vista tecnico e creativo, era il contesto politico dell'epoca a fornire i cineasti della giusta motivazione, quella di rendere il popolo ceco consapevole della propria partecipazione ad un sistema di oppressione. È importante considerare il loro operato per il modo in cui esso ha preparato la strada per i nuovi registi degli anni '60 e per il significativo contributo alla diversità creativa del periodo che va dal 1948 ai primi anni '60.

Due generali tendenze possono essere identificate. Da una parte si trovavano quei registi, come Ladislav Helge e Ján Kadár, che hanno affrontato temi socialmente rilevanti e li hanno sottoposti ad un “trattamento” duro e critico. Dall'altra parte troviamo quei registi come Vojtěch Jasný e Štefan Uher che tornavano verso la tradizione ceca di un cinema con atmosfere più oniriche e fiabesche associandovi però una critica ideologica.

Il cinema ceco e slovacco era particolarmente sensibile a quanto avveniva a est e ovest: molto si discuteva di Jean-Luc Godard, di Michelangelo Antonioni e Glauber Rocha sulle pagine di “Film a doba” e i film rivelano i propri modelli. I contatti con la Gran Bretagna erano intensi, come dimostra la collaborazione di Miroslav Ondříček, operatore di Miloš Forman, con il Free Cinema (Pitassio, 2000, p. 1275)

Le innovazioni, formali e strutturali, avute con *Touha* [Desiderio] e *Až přijde kocour* [C'era una volta un gatto] di Vojtěch Jasný e *Slnko v sieti* [Il sole nella rete] di Štefan Uher hanno spianato il campo per i successivi lavori di Věra Chytilová, Pavel Juráček, Jan Němec, Juraj Jakubisko e altri. La combinazione delle due tendenze ha portato alla qualità unica e al decisivo ruolo della Nová vlna (Comolli, 1988, pp. 27 – 36). Questo gruppo include i primi laureati alla Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze [FAMU, Facoltà di cinema, televisione e musica di Praga], come Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa e Štefan Uher, ma anche non laureati alla FAMU come František Vlácil, Ladislav Helge, Ján Kadár e Zbyňek Brynych. Tutti erano orientati politicamente verso una sinistra più progressista e non di tipo sovietico. Un ampio numero di artisti di sinistra erano già stati associati ai movimenti avanguardisti e surrealisti nel periodo tra le due guerre. Le innovazioni vengono recepite in breve tempo e si sommano alla necessità di chiudere i conti con il decennio precedente: da qui il sorgere della Nová vlna, la sua concezione inclusiva estensibile a cineasti precedenti. Il fattore più evidente e caratterizzante è la comune volontà di ribaltare i topoi del realismo socialista, di dare voce a personaggi meno monolitici, di proferire una verità finora taciuta (Pitassio, 2000, p. 1275).

Dopo il colpo di stato dei comunisti cecoslovacchi nel 1948, cessò quel breve periodo di democrazia e libertà, soprattutto artistica, durato appena tre anni dopo la fine del secondo conflitto mondiale. La terza repubblica cecoslovacca era terminata (Pelikán, 1972, p. 10). I registi della “prima onda” lavoravano durante gli anni più duri dello stalinismo, quando ogni segno di identità di gruppo era interpretato come una cospirazione. Nonostante le avverse condizioni politiche e sociali, furono realizzati film di qualità come *Láska* [Amore eterno] di Otakar Vávra del 1949 e *Radostné dny* [Giorni felici] di Jiří Weiss del 1951. Se il talento dei registi non si realizzò completamente è soltanto perché

i tempi non lo permettevano. La censura cinematografica e le torture contro gli oppositori del regime soffocavano ogni voce fuori dal coro (Hames, 2004, p. 4).

Questi registi, inoltre, inserivano le loro esplorazioni nell'imprevisto in una prospettiva particolare, legata all'esperienza specifica del popolo cecoslovacco e a tutta la sua memoria: la prospettiva di uno smantellamento sistematico delle illusioni da parte del potere totalitario (Král, 1994, p. 47).

Tra i cineasti più influenti che possiamo annoverare nella "prima onda" dei primi anni '50, c'è il regista Ján Kadár ed il suo abituale collaboratore, sceneggiatore e produttore Elmar Klos, che era anche coinvolto nell'opera di nazionalizzazione dell'industria cinematografica. Insieme hanno occupato una posizione intermedia tra la vecchia generazione e quella che ha fatto il proprio debutto alla fine degli anni '50. Il primo film di Kadár è *Katka [Caterina]*, del 1950, che narrava le vicende di una giovane contadina che lascia i campi per diventare un'operaia. Questo film, secondo la censura, oscurava i valori nazionali e fece espellere Kadár dalla sua città Rožňava. Costretto a guardare altrove per trovare lavoro, incontrò Klos negli studi cinematografici Barrandov di Praga (Kadár, 1974, p. 401). Il primo film del loro sodalizio artistico fu *Únos [Rapiti]*, 1952, la storia di un agente della CIA camuffato da aviatore cecoslovacco. Fu inizialmente accusato di "populismo borghese" ed etichettato come un classico film "da guerra fredda" e poi salvato dalla censura comunista. Ispirato a un romanzo di Ladislav Grosman, il loro film più importante e conosciuto è sicuramente *Obchod na korze [Il negozio al corso]* del 1965, il primo film cecoslovacco a vincere un Oscar come miglior film straniero. Un racconto di vita in Slovacchia durante lo Stato indipendente fascista, dove una anziana e sorda ebrea stabilisce dei rapporti professionali con il giovane Tóno Brtko, il suo "controllore ariano" mandato dal regime. I negozi ebrei sono tutti sotto amministrazione "ariana". Tóno Brtko falegname senza un soldo si ritrova a capo di uno di questi negozi, grazie ad una raccomandazione. La proprietaria, la vecchia signora Lautmann, non è a conoscenza delle nuove leggi razziali. Tóno viene scambiato dalla signora per il nuovo commesso. Quest'ultimo alla fine la proteggerà, mentre fuori sfilano le milizie armate. La grande qualità della pellicola sta nel rifiuto dei più ovvi stereotipi, nel mix tra realtà e fantasia e, soprattutto, è un attento ritratto delle ideologie personali che si scontrano con quelle di una intera comunità, gli ebrei appunto. Kadár stesso era ebreo e il film fu accusato dalla censura stalinista di essere sbilanciato a favore degli ebrei ma comunque non venne ritirato dalle sale, la stessa cosa però non successe negli anni settanta quando Kadár emigrò negli Stati Uniti a causa dell'invasione delle truppe del Patto di Varsavia.

Il regista Ladislav Helge, invece, muoveva la sua critica da un punto di vista interno al problema. Da comunista impegnato, prendeva di mira ogni tentativo di attacco agli ideali più puri della sinistra come sostiene Antonín Liehm nel suo *Closely watched films: the Czechoslovak experience* del 1974. Tornando a Helge, il suo *Škola otců [Scuola per padri]* del 1957 è guardato dalla critica cecoslovacca come il primo vero film della "prima onda" che affronta i problemi sociali del tempo direttamente, senza troppi giri di parole.

Škola otců è una dura critica sui metodi di insegnamento durante lo stalinismo, dove nelle scuole elementari si preferiva istruire gli alunni più sulla coscienza di classe che su nozioni di base e metodi di studio. Dopo aver vinto il premio come miglior film cecoslovacco dell'anno, Helge firmò un altro film dalla forte tematica antistalinista, *Velká samota [La grande solitudine]*, 1959, la storia di un capo di un villaggio cooperativo che era allo stesso tempo grande lavoratore ed onesto comunista. Entrambi i lavori erano il risultato di una collaborazione con lo scrittore moravo Ivan Kříž. In tutti i film della sua carriera vengono affrontati argomenti quali: la natura della democrazia, la moralità della denuncia ed il conflitto tra il "vecchio" e il "nuovo" comunismo. Sembra ricorrere la domanda nei suoi protagonisti: "Perché la gente non fa nulla?". Molto spesso gli eroi delle sue pellicole finiscono in solitudine, rifugiati nell'alcol, isolati nel buio delle notti nei villaggi cecoslovacchi, come appunto *Velká samota* che è sia il nome del paesino che il titolo del film.

Vojtěch Jasný è stato un altro regista "condannato" nel citato congresso di Banská Bystrica ed il primo importante regista ad emergere dalla FAMU. Con il suo compagno di classe, Karel Kachyňa, ha diretto otto documentari a tema politico. Il primo film che vide Jasný solo alla regia è stato *Zářijové noci [Notti di settembre]*, del 1957, ispirato al romanzo di Pavel Kohout; la pellicola è una satira sul tema dell'esercito. Il primo lavoro di Jasný a superare i confini della Cecoslovacchia è stato

Touha [Desiderio] del 1958, che venne presentato al festival di Cannes. La pellicola consiste in quattro storie contrastanti, una per ogni stagione dell'anno e delle quattro età dell'uomo. Il film ha una struttura ciclica e si muove attraverso quattro stadi simbolici: infanzia (magia e meraviglia), giovinezza (amore e illusione), mezza età (rivoluzioni e battaglie) e vecchiaia (solitudine e tristezza). La pellicola si conclude con la contrapposizione nascita-morte. La consacrazione internazionale arriva con *Až přijde kocour* [C'era una volta un gatto, 1963], che valse a Jasný il premio speciale della giuria di Cannes. Il film, che narra con atmosfere fiabesche l'arrivo di un misterioso circo in un piccolo paese cecoslovacco, è un attacco all'ipocrisia morale di un sistema dove una dottrina gode del monopolio della verità. Il luogo dell'ambientazione non è specificato, come a voler sottolineare la generalizzata lotta sociale presente in tutta la Cecoslovacchia prima della "primavera di Praga". I temi politici sono facilmente riconoscibili in personaggi della scuola dove è ambientato (per esempio, il maestro in continua lite sui metodi di insegnamento per i loro bambini). Viene qui ricalcato lo stesso modello presente in *Škola otců* di Ladislav Helge, dove viene preso di mira il sistema educativo sovietico.

Il film più famoso di Jasný è *Všichni dobří rodáci* [Cronaca morava] del 1968. La sceneggiatura è basata sui ricordi d'infanzia della madre del regista nel suo piccolo villaggio di campagna, tra il 1945 e il 1957, con un epilogo nel 1968. La storia ruota intorno alle vite dei cecoslovacchi di campagna che lottano ogni giorno per sottostare, vivere e adattarsi alle regole del regime comunista (Žalman, 1986, p. 53). Il film è stato successivamente censurato dopo l'invasione sovietica del 1968, all'indomani del fallimento della "Primavera di Praga".

Il primo film ambientato a Bratislava fu, nel 1962, *Slnko v Sieti* [Il Sole nella rete] di Štefan Uher, un regista chiave nella Nová vlna della parte slovacca del paese. L'importanza della pellicola consiste nel fatto che segna un passaggio dal cinema "controllato" dal regime verso una cinematografia più "libera". Il film è girato tra i grigi palazzoni popolari di una Bratislava vuota e triste, con gli aerei militari che attraversano un instabile cielo d'agosto e gli studenti che fanno "volontariato" per la raccolta del grano in campagna. Ancora una volta la vita delle persone semplici è protagonista. Vietato a Bratislava, ne venne decretato il successo dai critici cechi che organizzarono una proiezione a Praga. Il film, ovviamente critico verso la politica del tempo, sfrutta il nuovo corso del comunismo cecoslovacco dei primi anni '60, che cominciava ad allentare le maglie del controllo dando inizio ad una fase più "morbida": il famoso "socialismo dal volto umano" auspicato dal capo del Partito Comunista slovacco Alexander Dubček.

Successivamente, gli anni '60 in Cecoslovacchia rappresentano una fase di vivacità culturale e mutamenti sociali. In ambito cinematografico il movimento della Nová vlna, in analogia con l'affermazione delle new waves in tutto il mondo, è l'acume di un rinnovamento generale. Il cinema ceco e slovacco trova vasta eco internazionale, fino agli Oscar a *Obchod na korze* [Il negozio al corso, 1965] di Kadár e Klos e *Ostře sledované vlaky* [Treni strettamente sorvegliati, 1966] di Jiří Menzel (Pitassio, 2000, p. 1274).

In conclusione, anche in Boemia e Slovacchia, ci furono negli anni '60 l'avventura e il gusto della ricerca, il movimento e la mutazione. Anche in Cecoslovacchia circolò quella comunicazione mondiale che è il contrassegno del decennio (Turigliatto, 1994, p. 11). Nei primi anni '60 la Cecoslovacchia offriva condizioni favorevoli per la nascita di un cinema nuovo: in quel periodo il Paese, spinto da un'atmosfera riformista, si diresse verso un "socialismo di mercato", e il cinema ebbe una parte decisiva nel rinnovamento culturale e riuscì a ottenere il sostegno finanziario dello Stato. Nel 1968, con la nascita di case di produzione cinematografica indipendenti, la realizzazione e circuitazione dei film era agevolata dato che la censura era più "leggera". I registi del movimento sono stati degli "eroi" nel fare cinema in una situazione generalizzata di appiattimento culturale e di pericolo per qualsiasi tipo di opposizione. Questo spiega il frequente ricorso alla metafora e all'allegoria per descrivere i vari problemi. Ogni film, parla, a suo modo di coraggio. La Nová vlna, insomma, ha trasposto in pellicola i mali della sua epoca, ma un controllo troppo soffocante che ne impediva anche la commercializzazione all'estero non ha favorito la circuitazione meritata.

References

- ALISON, Frank. 2010. Formal Innovation and Feminist Freedom: Věra Chytilova's Daisies. In: *CineAction*, 2010, No 81. ISSN 0826-9866
- ANDĚL, Jaroslav. 1989. *Artist as filmmakers*. Boston : Bulfinch Press, 1989. ISBN 0890900485
- BALDINI, Enrico. 2009. L'occasione della libertà. In: *Cineforum*, 2009, No 482. ISSN 0009-7039
- BALLESTER, Cesar. 2011. Subjectivism, uncertainty and individuality: Munk's Czowick na torze/Man on the tracks (1956) and its influence on the Czechoslovak new wave. In: *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 2.1, 2011. ISSN 2040-350X
- BOČEK, Jaroslav. 1959. *Film, tvorba a řemeslo*. Praha : Československý spisovatel, 1959.
- BLÁHOVÁ, Jindřiška. 2011. The good, the bad, and the un-American: the Czechoslovak film monopoly, Hollywood, and American independent distributors. In: *Post Script*, Vol. 30.2, 2011. ISSN 0277-9897
- BROOKE, Mark. 2011. From avant-garde to new wave: Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties. In: *Sight and sound*, Vol. 21.7, 2011. ISSN 0037-4806
- BRUNETTA, Gian Piero. 2000. *Storia del cinema mondiale, L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Vol. 2, 2000, tomo III. ISBN 8806145312
- COCKRELL, Eddie. 2001. The Shop on the main street. In: *Variety*, Vol. 384, 2001, No 10. ISSN 0042-2738
- COMUZIO, Ermanno. 1995. Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60. In: *Cineforum*, Vol. 35, 1995. ISSN 0009-7039
- HAMES, Peter et al. 2012. Reviews. In: *Studies in eastern European Cinema*, Vol. 3.1, 2012. ISSN 2040-350X
- HAMES, Peter. 2010. Peter Hames's stimulating personal journey through Czech and Slovak cinema of the last hundred years. In: *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 1.1, 2010. ISSN 2040-350X
- HAMES, Peter. 2006. Long walk to freedom. In: *Sight & Sound*, Vol. 16.2, 2006. ISSN 0037-4806
- HAMES, Peter. 2005a. East of the west. In: *Sight & Sound*, Vol. 15.9, 2005. ISSN 0037-4806
- HAMES, Peter. 2005b. *The Czechoslovak new wave*. London & New York : Wallflowers Press, 2005. ISBN 1904764207
- HAMES, Peter. 2004. *The cinema of central Europe*. London & New York : Wallflowers Press, 2004. ISBN 1904764207
- HAMES, Peter. 2000. Czechs on the rebound. In: *Sight & Sound*, Vol. 10.7, 2000. ISSN 0037-4806
- KEENAN, Richard. 1988. The sense of an ending: Jan Kadar's distortion of Stephen Crane's The blue hotel. In: *Literature Film Quarterly*, Vol. 16.4, 1988. ISSN 0090-4260
- MACEK, Václav. 2011. *Ján Kadár*. Bratislava : Central European House of Photography, 2011. ISBN 8085187523
- MAZIERSKA, Ewa. 2012. Introduction: Cinema and the realities of work. In: *Framework: The journal of cinema & media*, Vol. 53, 2012, No 1.
- OWEN, Jonathan. 2012. Heroes of the working class? Work in Czechoslovak Films of the New-Wave and Postcommunist Years. In: *Framework : The journal of cinema & media*, Vol. 53.1, 2012. ISSN 0306-7661
- ŠMATLÁKOVÁ, Renáta. 2005. *Film profiles, Slovak feature film directors*. Bratislava : Slovak film institute, 2005. ISBN 80-85187-46-9
- TRIVELLI, Anita. 2003. *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*. Torino : Lindau, 2003. ISBN 887180449X
- TURIGLIATTO, Roberto. 1994. *Nová vlna, Cinema cecoslovacco degli anni '60*. Torino : Lindau, 1994. ISBN 9788871801070
- VECCHI, Paolo. 2005. *Juraj Jakubisko*. Torino : Lindau, 2005. ISBN 887180533X

Resumé

Príspevok sa zaoberá filmovým hnutím Československá nová vlna a jeho kritikmi. Analyzované sú nielen diela českých a slovenských režisérov, ale aj štýl a poetika hnutia, ktoré bolo výrazne

poznačené historicko-politickým charakterom doby, v ktorej vzniklo. Táto štúdia sa zrodila vďaka interview s najdôležitejším slovenským filmovým kritikom Václavom Macekom, ktorý je zároveň riaditeľom Slovenského filmového ústavu a profesorom dejín filmu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Rozhovor s ním ponúka pohľad na ozajstnú skúsenosť s Novou vlnou vo vtedajšom Československu, pričom vysvetľuje podmienky vzniku a vývoja tohto hnutia. Československá nová vlna má mnoho aspektov a práve tie sa nachádzajú aj v tejto práci, v ktorej je možné identifikovať tieto hlavné body: 1. Hlavná charakteristika tradície československej filmovej tvorby s dôrazom na tridsiate roky; československá kultúra a spoločenské pozadie v šesťdesiatych rokoch s odkazom na Pražskú jar ako politický a kultúrny scenár, ktorý bol kľúčovým pre vznik novej národnej filmovej tvorby. 2. Pohľad na prvú vlnu Novej vlny, ktorej hlavnými predstaviteľmi boli predovšetkým Ján Kadár, Elman Klos a Štefan Uher, ktorého Václav Macek považuje za otca tohto prúdu; vplyv talianskeho neorealizmu na diela režisérov ako Jaromil Jireš, Evald Schorm a Miloš Forman.

Summary

This work focuses on the cinematographic movement Czechoslovak nová vlna [new wave] and on its critical reading. Furthermore there is the analysis of the work of filmmakers Czechs and Slovaks as well as styles and poetics of a movement strongly characterized by the historical-political period in which it was born. This study was born thanks to an interview I made with the most important Slovak film critic, Václav Macek, Director of Slovenský filmový ústav [Slovak Film Institute] and professor of film history at the Vysoká škola múzických umení [Academy of Fine Arts] in Bratislava. The interview, was a living experience of the "new wave" in Czechoslovakia, explaining the birth and the development of the movement. There are various aspects of the Czechoslovak new wave, and topics that have been included in the article, so that it can be schematically illustrated in its key points: 1. the features of the Czechoslovak film tradition, especially in the 30s; Czechoslovak culture and society in the 60s, with references to the Prague Spring as a political and cultural scene that allowed the birth of a new course of national cinema; 2. an overview of the first wave of the Nová vlna, composed primarily by Ján Kadár, Elman Klos and Štefan Uher, considered by Václav Macek, the father of the movement; the influence of Italian neorealism, with reference to the work of Jaromil Jireš, Evald Schorm and Miloš Forman.