



Чеське кіно 60-х: досвід свободи

Ольга Брюховецька

■ Кадр з фільму «Маргаритки». Режисер Віра Хітілова. 1966.

На початку квітня Чеський центр провів безпрецедентну в київських кінематографічних колах акцію. Насамперед відмовився від узвичаєної сьогодні стратегії роботи зарубіжних культурних центрів, яка полягає в тому, щоб показувати добірку поганеньких, зате нових фільмів (згадати хоча б традиційні «тижні європейського кіно», на яких вже добре, коли є одна-дві варті уваги картини). Ця настанова на новизну, притаманна масмедіям — починаючи від газет, закінчуючи одноденними голлівудськими блокбастерами, — може, і є рушієм ринку, але в культурно-просвітницькій діяльності аж ніяк не доречна. Хороший фільм, як і вино, чим давніший, тим кращий. Отож можна лише схвалювати вибір Чеського культурного центру на користь власної кінематографічної класики, що пройшла випробування часом. Це п'ять фільмів короткого періоду так званого «соціалізму з людським обличчям»: «Потяги особливого призначення» Іржі Менцеля (1966), «Маргаритки» Віри Хітілової (1966), «Спалювач трупів» Юрая Герца (1968), «Жалобне свято» Зденека Сірового (1969) та «Вуха» Карела Кахині (1969). Два останні зняті вже «після», тому одразу були заборонені і вийшли на екрани кінотеатрів лише в 1990 році. Під «після», звісно, мається на увазі введення радянських військ і процес «нормалізації», політичної і культурної, який майже на три десятки років витіснив яскраве культурне явище під назвою чеська «нова хвиля». Режисери потрапили до «чорного списку», який відбирав у них право на творчість. Було заборонено не лише показувати, а й згадувати про їхні фільми. Звісно, на територіях колишнього Радянського Союзу ці фільми теж замовчувалися. Але чи змінилася ситуація тепер, коли, здавалося б, усе можна? Чому зали Будинку кіно були напівпорожніми?

Хоча ідея ретроспективи не є вже такою ексклюзивною, але одна деталь робить її своєрідною і змушує замислитися. Журналістам оголосили не просто про показ програми, а й про конкурс на відгуки у пресі, виграш — поїздка на кінофестиваль у Карлові Вари. Тут очевидне прагнення привернути увагу журналістів, а отже й громадськості до «ближнього» постсоціалістичного, західнослов'янського (або центральноєвропейського) кіно, яке перебуває в тіні глобалізованої кінопрокатної мережі. Ба й на фестивальных екранах, «вільних» від ринку, воно теж упосліджене. І усвідомлення, що потрібні додаткові стимули... Важко уявити такі пропозиції від німецького чи французького культурних центрів. Про що це свідчить? Про культурний (і не лише) колоніалізм: за парадоксальною логікою колонії набагато більш обізнані з культурою центру, метрополії (хай це буде, залежно від пріоритетів, Західна Європа чи Північна Америка), ніж з культурами сусідніх колоній. Щоб стати славетним потрібно, як Емір Кустуріца чи Славој Жижек, прославитися «там», вписатися в «їхне» Символічне. Ми починаємо цікавитися кіно Гонконгу чи Китаю тому, що воно «там» модне.

Пам'ятаю, як кілька років тому на кінофестиваль «Молодість» доктор Шлегель привіз програму «словацької весни». В майже нічний час у майже порожньому Червоному залі показували одну із пронизливо-повільних, сюрреалістично-ліричних картин. Десь посередині фільму обдодвана парочка у великих кислотних окулярах забрела до залу, вилізла на сцену перед екраном і почала беззвучно танцювати якийсь психоделічний вальс, немов продовжуючи екранне зображення. Ну де ще таке можливе? А пан Шлегель ображено знизував плечима, мовляв, чому такий слабкий інтерес до його програми: «Це ж вам таке близьке!» Надто близьке?

Чи не криється причина нехиті в спільній травмі радянського минулого? Фільми студії «Барандов» для глядача, обізнаного з радянським кінопрокатним репертуаром, назавжди залишились поганим об'єктом. І цей негативний стереотип проєктується на все чеське кіно. Однак існував короткий період, коли чеське кіно не було кастроване цензурою, заборонами на творчість, — всіма тими каральними й ідеологічними засобами, що так добре знайомі й представникам київської школи поетичного кіно. Йдеться, — і тут ми вже підходимо до теми статті, — про унікальний політичний і культурний досвід під назвою «Празька весна», найгучніше і наймедійніше з трьох придушених повстань у таборі «народної демократії». Власне, історики називають цей період не лише чеською «ноюю хвилею», за аналогією з французькою та іншими національними кінематографіями, а й «чеським кінодивом». «Вплив цього руху на світове кіно, — зазначає Девід Кук, — дорівнює впливові італійського неореалізму; він був і політичним, і мистецьким, його основна мета полягала в тому, щоб чехи колективно усвідомили, що вони є учасниками системи пригнічення і безправ'я, яка довела їх до звірячого стану. Успіх цього зростання свідомості був тотальним, і сьогодні мало в кого викликає сумнів те, що чеське кіно 1963 — 1968 років, як і польське «кіно морального неспокою» 1976 — 1981 років, становило значну частку фундаменту лібералізації. Воно також поставило чеську кінематографічну індустрію на позицію однієї з найпомітніших у світі»¹.

Якщо сформулювати основну тему добірки чеських фільмів, запропонованих київському глядачеві, то вона обертається довкола стосунків з Великим Іншим. Стосунки ці набирають різних форм і напрямків. У «Потягах» він висміюється і зво-

диться до абсурдної, порожньої оболонки. У «Спалювачі трупів», навпаки, на нього переносяться несвідомі бажання, які надають йому демонічної сили; більше того, цей трансфер переходить в ідентифікацію. У «Вухові» ситуація інакша, тут діють механізми проєкції, що ведуть до параноїдальної одержимості Великим Іншим. І, зрештою, у «Жалобному святі» він розчакловується, персоніфікується у тремтячому чиновникові. Звісно, мається на увазі Великий Інший як одне з основних понять люблянської лаканівської школи, тобто йдеться про ідеологію, про символічний лад, про Закон, в його тоталітарному перетворенні на «непристойний Закон, просякнутий насолодою» (Славој Жижек), про усі форми ідеологічного апарату, який налядає і карає.

У цьому контексті виникають стійкі асоціації з двома літера-



■ Кадри з фільму «Потяги особливого призначення». Режисер Їржі Менцель. 1966.

турними іменами, що пов'язані з Прагою, хоча вони й належать до різних культурних і мовних середовищ, — Гашеком і Кафкою, бравим солдатом Швейком і Йозефом К. Десь там, між запаскудженим мухам портретом найяснішого цесаря і запилюженими горищами, де серед стосів папок і розвішаної білизни сидять чиновники, розгортається основна колізія цих фільмів.

У «Потягах особливого призначення» Їржі Менцеля, фільмі, що приніс чеському кіно другого «Оскара», приваблює насамперед непервершене почуття гумору, яке балансує між смішним і сумним, та вишуканий візуальний почерк

стилізації під ретро не лише другої, а й першої світової війни. У картині йдеться про світ провінції на узбіччі глобальних історичних процесів, власне, про сільську залізничну станцію, яка немов уособлює тодішню постімперську Чехословаччину. Це замкнений світ, в якому час немов зупинився. Лише окремі загрозливі відгомони війни проникають сюди то у формі особливих директив і нацистських нашивок на лацканах ревізора, то у появах таємних німецьких потягів особливого призначення. Все це лише тло для смертельно важливих переживань юного Мілоша, дрібного станційного службовця, усі думки якого поглинає головне питання — інтимні стосунки з коханою дівчиною, яких він палко бажає і панічно боїться. Після першого фіаско і спроби самогубства, Мілоша, майже к'еркегорівського персонажа, цікавить лише одна проблема — передчасна еякуляція, яка й робить неможливими сексуальні стосунки. Допомогти йому береться старший колега, черговий по станції Губічка, що має вельми багатий досвід на любовній ниві. Він приводить Мілошеві дорослу жінку, щоб та показала йому, що й до чого. І хіба важливо, що ця жінка — партизанка, яка принесла бомбу, щоб Мілош і Губічка підірвали німецький потяг? Хіба взагалі важлива війна, потяги, нацисти, зброя! Мілош щасливий, може, вперше в житті, він вирішив екзистенційну проблему і домовляється зі своєю коханою про побачення. І, підірвавши потяг, гине від кулі німця. Ніякого героїзму, смерть як завжди абсурдна і несподівана. «Потяги особливого призначення» — субверсивний погляд на другу світову війну. Він підриває той специфічний канон військового фільму, який насаджувався в рамках системи соцреалізму, з неодмінним пафосом героїзму, великих вчинків, слів і жестів, самопожертви як кінцевої мети і сенсу життя радянської людини. Світ «Потягів» більше гашеківський (а точніше, грабалівський, екранізація оповідання Богуміла Грабала) ніж кафкіанський. Великий Інший не набуває демонічних рис всесильного і всюдисущого спостерігача, а проектується на річ — фетиш, символічний об'єкт для одних, «всього лише річ», функціональний об'єкт для інших. Згадати хоча б бундючу присутність казенного дивана. Для начальника вокзальної станції він — свідчення причетності до Великого Іншого, святина, фетиш. Губічка ж використовує його за його прямим призначенням — віддається любошам на цьому шкіряному монстрі. Оббиття дивана рветься, Великий Інший дає тріщину. Подібне стається, коли Губічка використовує в своїх любовних іграх печатки, штампуючи ними тіло дівчини. Власне, тут ми спостерігаємо метафорично виражену субверсію лібідинальної економіки будь-якої ідеології, яка репресує сексуальну енергію і спрямовує її на ідеологічні об'єкти: уніформа, нашивки, печатки та інші символи влади набувають таким чином латентного сексуального змісту. Розгальмовування цієї сексуальної енергії ідеологічна система переслідує і карає як прямий замах на власні засади існування. В карикатурному вигляді Менцель зображає це у епізоді судового процесу над Губічкою за те, що він спаллює честь печаток, а не дівчини. Власне, тут віпізнаємо давні сюрреалістичні мотиви поєднання сексуальної і політичної свободи, розуміння того, що репресивна машина існує саме завдя-

ки пригніченій сексуальній енергії. Мотив, який знову набув актуальності в 60-ті роки.

Інший погляд на нацизм, а, власне, на Великого Іншого, у фільмі Юрая Герца «Спалювач трупів». Якщо у «Потягах» чеське репрезентоване у дусі швейківського тілесного гумору, радикальної опозиції приватного світу, який не піддається перетворенню під тиском гетерономного Великого Іншого, то у фільмі «Спалювач трупів» показано якраз сам цей процес трансформації у Великого Іншого. Атмосфера картини за своєю пригніченою напруженістю, некрофілічною сексуальністю і холодною симетричністю нагадує картини Поля Дельво. Дія фільму припадає на той період, коли цей художник-сюрреаліст створив свої найвідоміші полотна, — моторошний період кінця 30-х років, приходу нацизму до влади.



Фільм вказує не просто на міщанське коріння нацизму, а, більше того, на той специфічний тип людей, структура психіки яких робить їх надзвичайно піддатливим матеріалом для тоталітарної ідеології. Працівник крематорію Карел Копфкінгл не просто закоханий у свою роботу, в його одержимості впорядкованістю процесу переробки людського тіла на попіл є щось більше, ніж виробничий ентузіазм та кар'єристські прагнення, тут криються набагато глибші лібідинальні навантаження. Спадає на думку інший тоталітарний лицар віри. Андрій Платонов, персонаж якого міг, дивлячися на свою коханку, розмірковувати про те, скільки шкіри, волосся і кісток можна отримати з цього тіла. Крематорій для Карела є моделлю досконалого світу, світу, що ґрунтується на раціональності (він постійно зайнятий «раціоналізацією» процесу спалювання трупів) та ірраціональній насолоді. Ми бачимо майже повний набір символів «нацистського» типу характеру, топосів гітлерівської ідеології: пристрась до порядку і чистоти, страх перед мікробами й заразними хворобами, замилювання класичною музикою. Карел — не стільки сло-

тердайківський цинік чи пристосуванець до владної ідеології, що добре виправляється у подвійній бухгалтерії вартостей, скільки такий тип слуг, які насолоджуються своїм служінням, для яких причетність до Великого Іншого є справою надзвичайної ваги, чимось священним, чимось, що наділяє його самого напівбожественним ореолом. Що, зрештою, розв'язує руки для здійснення найбільш нищих дій, знущання. Остання третина фільму присвячена тому, як Карел, цей ідеальний батько родини, відчувши силу належності до арійської крові, без будь-яких сумнівів, методично, з притаманним йому винахідливим раціоналізаторством, знищує свою дружину і двох дітей через те, що вони отруєні єврейською кров'ю.

Цьому фільмові, однак, можна зробити такий же закид, який свого часу зробив Ролан Барт фільмові «Сало, або 120 днів Содому» П'єра-Паоло Пазоліні. Пазоліні зобразив фашистів якимись нелюдами, жорстокими і садистичними монстрами. Це дає парадоксальний комфорт пересічному глядачеві, який спокійно каже: «Я не такий», тоді як насправді він мав би побачити коріння фашизму чи тоталітаризму в собі самому. Він не до кінця послідовний у викритті банальності зла.

З цього погляду показовим є фільм «Вухо», параноїдальна кафкіанська драма людини, над котрою проводять процес, сенсу якого вона не знає. Йдеться про апріорну вину перед Великим Іншим. Дійові особи цієї замкненої драми у стилі камершпіль — високий чиновник та його дружина. Вони наділені всіма людськими вадами, протягом однієї ночі вони демонструють цілий спектр емоцій, від панічного страху перед Великим Іншим до відчаю і цілковитої апатії, від ненависті і презирства одне до одного до турботи і співчуття. Але домінує у цій емоційній палітрі страх, він і є відповіддю на фінальне запитання, чому цього чиновника не арештовують, а призначають міністром. Кількома словами ситуація така: на офіційному бенкеті — його подано у серії флешбеків-спогадів — герой дізнається, що його начальника-міністра та інших колег заарештовано. Щоб уникнути тієї ж долі, гарячково спалює всі сумнівні папери. А оскільки він давно знає, що за його домом стежать і підслуховують, то робить це в темряві у вбиральні, не відчиняючи вікон і задихаючися в ядучому димі. Фактично він постійно живе під наглядом Великого Іншого, непомітного Вуха, його помешкання поділене на зони, де можна говорити, а де ні. Кухня, ванна і вбиральня — вільні зони, приватний простір, там можна зберігати маленькі таємнички, називати певні імена і речі, ділитися сумнівами, кохатися.

Фільм балансує на грані між тим, що існує реально, а що — лише параноїдальна проекція наляканих людей. Питання, на яке вони натужно намагаються відповісти — чи всі дивні дрібниці, які стаються, є тільки випадковими збігами, чи знаками діяльності Великого Іншого? Чому двері їхнього будинку були відчинені, немов там хтось таємно робив трус? Що означає світло в порожньому сусідньому домі, коли у них його відключили? Усі побутові деталі, фрази, погляди, спогади набувають раптом іншого забарвлення, гарячково вибудовуються в ряди можливих ланцюгів значень, так, щоб вони відкрили щось таємне, приховане. За законами саспенсу протягом фільму з'являється кілька фальшивих загроз, поліція, яка грюкає серед ночі у двері, виявляється давніми друзями героя, які з чиновницькою безцеремонністю влаштувують на кухні пиятику. Остання і найбільш радикальна загроза — матеріалізація

всесильного Вуха, яке «показує себе» у формі мініатюрних радіопередавачів, погано прихованих по всіх приватних зонах. Отже, Вухо все чуло, воно знає усі їхні секрети! Саме в цей момент лунає телефонний дзвінок, і спантелечений чоловік дізнається, що його призначили міністром. Це ніяк не вкладається в його голову, адже Вухо знало про все, і ті крамольні речі, які він намагався приховати. «Вухо» — по-орлівськи радикальне у запереченні будь-якої можливості приватного простору, а отже й опозиції Великому Іншому. На відміну від «Потягів», де приватний простір є автентичним острівцем опору та єдиним серйозним і вартим уваги ділом, на відміну від «Спалювача трупів», де приватний простір знищується, припиняє існування, у «Вухові» зображено трансформацію самого приватного простору, який існує в ілюзорному модусі, бо насправді і тут порядкує Великий Інший. Він знає тебе краще, ніж ти сам, він з цікавістю препарує людину, вивчає її найпотаємніші страхи, розгвинчує її, як механізм. «Вухо» — про анатомію людського страху, на якому, власне, й тримається усяка репресивна система.

Саме безстрашність є тією силою, яка змушує тремтіти чиновників у фільмі «Жалобне свято» Зденека Сірового. Його картина відрізняється від вищезгаданих не лише формальною аскетичністю, напівдокументальним натуралізмом сінема-веріте, а й певним моральним пафосом, у ній порушена проблема справедливості, совісті, солідарності. Парадоксальним чином колізія фільму, епіцентром якого є мрець, структурно, але не за атмосферою, перегукується з Гічкоковою картиною «Неприємності з Гаррі», але тут «неприємності» починаються у чиновників, які на початку 50-х проводили насильницьку колективізацію і дуже незатишно почувають себе в часи лібералізації. Повернення депортованого за часів сталінізму небіжчика в село спричиняє народний рух і викликає зрадливий страх у тих, хто ще десять років тому почував себе всесильним, насолоджувався владою і ламав людські долі. Мовчазний і скорботний героїзм жінки, яка кидає виклик Великому Іншому, репресивній машині місцевої бюрократії, долає усі перешкоди на шляху до коли не відновлення справедливості, то принаймні публічного нагадування про несправедливість. Саме тому, що вона вже позбавлена приватного простору і свого власного обійстя, землі й сім'ї, саме тому, що її існування вже є нестерпним, позапросторовим, вона береться відвойовувати клопоть цвинтарної землі. І ця справа неймовірно серйозна. Як і сам фільм, нагадує про трагедію селянства, народу, вкоріненого у землі. Колективізація — це ще одна форма позбавлення приватного простору.

Цілком закономірно, що тема стосунків зі специфічним, тоталітарним Великим Іншим домінувала в чеському кіно цього періоду, адже воно було однією з ланок ширшого інтелектуального руху соціально-політичної лібералізації. Про кровивдову згуртованість цього руху свідчить хоча б те, що всі чотири фільми були екранізаціями сучасної чеської літератури: як вже зазначалося, «Потяги особливого призначення» поставлені за твором Богуміла Грабала (письменник фільм Менцеля ставив вище за свій оригінал), «Спалювач трупів» — за романом Ладислава Фукса, «Вухо» — за романом Яна Прохазки, «Жалобне свято» — за романом Еви Кантуркової. Тісний зв'язок цих та інших фільмів чеської «нової хвилі» з експериментальними напрямками в чеській та словацькій літературах навіть дали привід Мілану Кундері назвати їх складовою частиною історії чехословацької літе-

ратури. Можна сказати, зазначена тема була спільна для всіх наративних мистецтв.

З цього контексту виокремлюється фільм Віри Хітілової «Маргаритки». Він не має літературної основи і, що навіть більш принципово, не дотримується наративної структури: фільм будується виключно на візуальних засобах, починаючи від нанізування гектів, притаманного німим комедіям, закінчуючи абсурдистськими колажами, авангардистськими прийомами денатуралізації та брехтіанським відчуженням. Більше того, національна укоріненість, притаманна чеським фільмам, змінюється на невизначене «десь» і «колись», більш наближене до позаісторичного первинного процесу, який намагалися відтворити сюрреалісти. До того ж Великий Інший, який невразно маячить десь за дужками фільму, трохи інший, ніж той тоталітарний коричнево-червоний, про якого мовилося вище. Якщо і йдеться в картині про якогось Великого Іншого, то це глобальний світовий лад. Лад настільки звихнутий, зіпсутий, корумпований, що він перетворюється на безлад. От, власне, таку картину абсурдистського безладу і маємо в «Маргаритках», які, швидше, виступають аналогом західних дітей квітів, відлунням сексуальних і психоделічних революцій та молодіжних рухів 60-х.

Дві дівчини, Марія I і Марія II, блондинка і брюнетка, синхронність жестів і слів яких нагадують про Анну I і Анну II з брехтіанських «Семи смертних гріхів дрібного буржуа», вирішують не відставати від світу, що похитнувся і геть зіпсувався через війни і ядерні вибухи (вступні кадри фільму). Дівчата повсякчас змагаються одна з одною у безглузких поганих «вчинках», обмані і руйнуванні заради них самих. Треба сказати, що їхні розваги зводяться загалом до кумедного хуліганства й стихійного анархізму. Дівчата промишляють у вокзальному ресторані, водять за ніс старих чоловіків, наїдаються за їхній рахунок, а потім садовлять простаків на поїзд. Ще напиваються і по-чаплінівськи падають на відвідувачів. Вибравшись на природу, вони плондрують грядки і обривають кукурудзу, яку тут-таки розкидають. Зрештою, апогеєм їхньої асоціальності є деградація банкетної зали. Набиваючи роти делікатесами, запускаючи пальці в гастрономічні шедеври, вони під музику Вагнера розправляються з розкішним сервірованим весільним столом. Після кулінарної оргії з неодмінним киданням кремкових тортів, гойданням на люстрі, биттям посуду, дві Марії з'являються обгорнуті в газети, — рупор ідеології, примовляючи: «Ми станемо кращими і будемо щасливі», й намагаються виправити безнадійно-незворотний розгардіяш у банкетній залі. Аж поки на них не падає та сама люстра, на якій вони розгойдувалися.

Віра Хітілова створює життєрадісний гротескний сюрреалізм, в якому немає місця ні реалістичним характеристам, ні психологічним мотиваціям. Вона використовує непрофесійних акторів-типажів і створює брехтіанський ефект відчуження. Крім латентної політичної критики у душі сюрреалістів, фільм є вибухом формального експериментаторства, створення колажів, які майже переходять в анімацію (саме звідси росте коріння чеського мультиплікатора Яна Шванкмаєра), рапідний монтаж, сюрреалістичні трюки, наприклад, коли Марії бавляться у відрізування рук, ніг і голів одна одній. В адекватному сприйнятті цього фільму на часовій і культурній відстані виникають певні труднощі якраз тому, що він залишає конкретні історичні координати за дужками. А попри це, якщо враховувати історичний контекст,

виховання соціалістичної людини, громадянина, сенс життя якого полягає у боротьбі, в якій він має вбачати найвищу насолоду. Вже саме звернення до безпосереднього принципу насолоди, пов'язаного з тілесністю, перетворює «Маргаритки» на крамолу.

Сьогодні такий хіпівський анархізм, як і весь досвід свободи 60-х, зокрема, його соціалістична модифікація, має гіркуватий присмак. Йдеться не просто про те, що хіпі перетворилися на япі, що бунт проти Великого Іншого приречений на провал, вбивство батька веде до повернення імені батька. Йдеться, швидше, про те розчарування, яке ще в 70-ті роки відчувається у Цветана Тодорова, коли він, порівнюючи місце радянського інтелігента і західного інтелектуала, відзначав, що в тоталітарному суспільстві цензура є парадоксальним свідченням того, наскільки цінують слово і думку інтелігента, який набирає ваги пророка. У певного волеюбного кола інтелігенції тоталітарного суспільства є ілюзія, що тільки-но вдається потрапити у вільне, демократичне суспільство, де ніхто не забороняє висловлювати правду, вона скаже те найголовніше... Але опинившись у відкритому суспільстві, вона помічає, що втрачає сам статус пророка: вона опиняється на маргінесі суспільного і ринкового життя, звідки може говорити скільки хоче і що хоче, її просто не слухають. Ідеологія ринку володіє набагато дійовішими засобами, ніж карна система цензури.

З цього погляду «Празька весна», досвід лібералізації, так брутально обірваний силовим втручанням в момент ейфорії, — це досвід, який ще не зазнав більш радикального внутрішнього розчарування... Тоді чеська й словацька інтелігенція дістала можливість висловитися, не втрачаючи свого статусу, чільного місця, з якого вона говорить. Вона стала авангардом руху лібералізації. Стосовно кіно це має принципове значення, адже воно найбільше пов'язане з індустрією, воно найдорожче і найбільш технічне з мистецтв. Йдеться про той простий факт, що кіно хоч і можуть «покласти на полицю», його неможливо робити «в шухляду», як це, скажімо, водиться у літераторів. Кілька найрадикальніших чеських фільмів середини 60-х, «Маргаритки» зокрема, було покладено на полицю, так що вони вийшли на екран лише в 1968 році, сім фільмів, знятих в 1968 — 69 роках, ще два десятки років чекали свого часу. Це були найхімерніші формальні експерименти, найрадикальніші політичні алегорії. Але вони були зняті! І рано чи пізно вони знайшли шлях до глядача.

Чому сьогодні, коли існує свобода слова (хоча б номінально), ні в Чехії, ні в інших пострадянських країнах не спостерігається нічого за масштабами подібного до того вибуху, що стався в період лібералізації? Чи не тому, що умовна ізоляваність, а фактично, якщо дивитися під іншим кутом зору, захищеність внутрішнього ринку (і захищеність від ринку), є однією з необхідних, хоча й недостатніх умов для появи самотньої національної кінематографії? Як це, скажімо, було в Німеччині 20-х років. Чеські кінематографісти 60-х дістали можливість творчої свободи, не втрачаючи державного фінансування. Вони критикували, висміювали систему, користуючись водночас з матеріального забезпечення, яке вона давала митцям. І хай це не буде приводом для ностальгії, а стане приводом для глибшого розуміння парадоксів свободи.

¹Cook, D. History of Narrative Film. — New York, — 1993, — P. 705 — 706