

# Psychologiczny balecik w konkretnym układzie sił

O polskiej recepcji *Wozu do Wiednia* Karela Kachyni

KAROL SZYMAŃSKI

*Niezwykłe interesujący film*<sup>1</sup>, *prawdziwa sztuka*<sup>2</sup>, *dzieło wstrząsające*<sup>3</sup> i *wielkiej klasy*<sup>4</sup>, *o wysokich walorach artystycznych*<sup>5</sup> i głęboko humanistycznej, antywojennej wymowie<sup>6</sup> – to z jednej strony. Z drugiej jednak: *coś, co oburza i odrzuca*<sup>7</sup>, *pogwałcenie podstawowych zasad moralnych i wszelkich obowiązujących konwencji*<sup>8</sup>, *dalej – idejka utworu paskudna*<sup>9</sup> i *teatr spekulacji moralnej (...)* *trywialny w swej literackiej pretensjonalności*<sup>10</sup>, *wreszcie – świadectwo fałszywe*<sup>11</sup>, *a co gorsza grzęzawisko relatywizmu politycznego*<sup>12</sup>.

Rzadko kiedy w czasach PRL-u (poza latami stalinizmu, Marcem czy początkiem stanu wojennego) filmy prowokowały do tak bezwzględnych, spolaryzowanych sądów, formułowanych publicznie językiem ostrym i napastliwym. Zwłaszcza jeśli były to filmy pochodzące z bratnich krajów demokracji ludowej, a nie z wrogiego i zepsutego kapitalistycznego Zachodu. Tymczasem do wyrażenia w latach 1966-1967 zacytowanych wyżej bezpardonowych opinii pobudził polskich krytyków *Wóz do Wiednia* (*Kočár do Vídně*, 1966) – utwór zrealizowany w socjalistycznej Czechosłowacji przez Karela Kachynię. Dlaczego właśnie on i właśnie wtedy sprowokował tak niebywale reakcje i tyle agresji? Jak uzasadniano jego *kontrowersyjność* i *drastyczność*? W jaki sposób argumentowano sprzeciw wobec tego, co pokazywał, i dezaprobatę dla jego przesłania?

Odpowiadając na te pytania i analizując recepcję *Wozu do Wiednia*, chciałbym wykazać, że retoryce intelektualnej niezgody i oburzenia moralnego – akceptowanym przecież w krytyce artystycznej, nawet jeśli skrajnym – towarzyszył, coraz mniej szczerze skrywając się pod nimi, dyskurs ideologiczny zgodny z ówczesnym kierunkiem polityki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Dyskurs ten wspierał propagandowo długofalowe działania władzy, a eksploatował przede wszystkim retorykę wzbudzania poczucia zagrożenia, zwłaszcza za pomocą tzw. straszaka niemieckiego<sup>13</sup>, oraz stylistykę „czujnego” donosu na szukającą „socjalizmu z ludzką twarzą” Czechosłowację. Krytycy wygłaszający stanowcze i emocjonalne kazania o nieprawomyślności *Wozu do Wiednia* i nieodpowiedzialności jego twórców, snujący refleksje na temat niejasnych dla zwykłego obywatela kontekstów i możliwych konsekwencji pozaartystycznych filmu, ujawniali mimochodem zasadnicze elementy przekazu „oficjalnego” i aktualnie obowiązującej linii partyjnej, podczepiając się pod nie, a równocześnie też przecież współdefiniując je i konkretyzując.

Recenzje *Wozu do Wiednia* nie tylko więc rejestrowały klimat artystyczny, intelektualny czy nawet polityczny początku drugiej połowy lat 60., ale również brały czynny udział w dojrzywaniu i artykulacji kluczowych tendencji ideologicznych

i treści propagandowych, których ekspansję przyniosła końcówka tejże dekady. W tekstach o filmie *Kachyni* z drugiej połowy 1966 i pierwszych tygodni 1967 r. – jeśli przedrżemy się przez ich nowomowę i język ezopowy – da się bowiem zaobserwować (niczym w „jaju węża”) *zespół oznak*, z których można było wnioskować o *kierunku i charakterze postępowania* <sup>14</sup> władz PRL-u wobec Czechosłowacji w kolejnych miesiącach, z kulminacją w roku 1968, kiedy „straszak niemiecki” i zarzuty „rewizjonizmu” stały się głównymi elementami legitymizacji ostatecznej rozprawy z Praską Wiosną i użycia do tego wojsk Układu Warszawskiego.

Z jednej strony można zatem w recepcji prasowej *Wozu do Wiednia* zobaczyć wyprzedzające próbowanie, testowanie – w skali mikro i na drugorzędnym, krytycznofilmowym froncie – języka, zasadniczych treści i ewentualnych aktorów antyczechosłowackiej akcji propagandowej przeprowadzonej na dobre i konsekwentnie w końcu 1967 i pierwszej połowie 1968 r. <sup>15</sup> Cel tej wzbierającej i uwidaczniającej się przy okazji filmu *Kachyni* akcji nie był jeszcze wówczas zupełnie jasny, pozostawał ukryty i potencjalny, choć bliski w czasie; trudno też było wtedy wyrokować, czy akcja ta była już i ewentualnie w jakim stopniu odgórnie organizowana i sterowana, na razie sprawiała wrażenie nieco abstrakcyjne przez swą ogólnikowość, spontaniczną chaotyczność i brak precyzji co do metod i celów <sup>16</sup>, a ponadto mogłoby się zdawać, że świadczy raczej o polskich konfliktach wewnętrznych, politycznych i społecznych (jakby była „zwykłą” dyskusją publicystyczną) niż o brzemiennych w skutki intencjach polityki zagranicznej. Jednakże z drugiej strony, ze względu na użycie mocnych słów i całego katalogu pejoratywnych określeń, napastliwego języka, skrajnie napiętych figur retorycznych oraz repertuaru rozmaitych środków nowomowy, polemika wokół *Wozu do Wiednia* może stanowić dowód na to, że codzienna indoktrynacja ideologiczna (w której „straszak niemiecki”, jako część bardziej rozległego „straszaka imperialistycznego”, a także – w znacznie mniejszym i raczej tajonym zakresie – resentyment antyczeski były stałymi punktami programu) przeszła już wtedy – na przełomie 1966 i 1967 r., a więc wcześniej niż dotąd sądzono – do wyższego, bardziej dojrzałego etapu metodycznej i umyślnej kampanii propagandowej <sup>17</sup>. Cechą zaś tej kampanii, na etapie recenzji *Wozu do Wiednia*, wydaje się z dzisiejszej perspektywy elastyczność, pewien potencjał możliwych przesunięć, uzupełnień i oscylacji, tak że później, zwłaszcza w 1968 r., mogła ona zostać skutecznie zaprzęgnięta zarówno na użytek kryzysu wewnętrznego (po dodaniu na przykład komponentu antysemitckiego), jak też na potrzeby polityki zagranicznej, przede wszystkim skierowanej przeciwko „rewizjonistycznej” Czechosłowacji.

### Film, którego nie było

Akcja *Wozu do Wiednia* rozgrywa się w maju 1945 r. na Morawach <sup>18</sup>. Napisy wstępne informują, że pewnej wieśniaczce Niemcy powiesili męża za kradzież kilku worków cementu. I że wkrótce po tym, jak go pochowała, do jej domu wtargnęli dwaj mówiący po niemiecku żołnierze, którzy zmusili ją, by zaprzęga konie do wozu i zawiozła ich przez pobliską granicę do najbliższej austriackiej wioski. Kobieta uznała to za znak opatrności i okazję do tego, by się zemścić. Film rozpoczyna się wraz z opuszczeniem domostwa przez Kristę oraz dezertarów i w całości obejmuje ich drogę przez las, zachowując klasyczną jedność miejsca, czasu

i akcji. Jeden z żołnierzy jest ciężko ranny i może tylko leżeć na wozie na sianie, natomiast drugi – młody Austriak Hans – próbuje przyjacielsko rozmawiać z Kristą, głosząc szybki koniec wojny. Kobieta jednak nie reaguje na jego gadaninę i z kamienną twarzą prowadzi konie. Starszy żołnierz cierpi z bólu i próbuje się zastrzelić. Hans jednak odbiera mu pistolet, który Krista niepostrzeżenie wyrzuca na drogę, tak jak już wcześniej zrobiła to z kompasem i sztylblem. Kiedy Hans to zauważy, zostawia kobietę w lesie, ale ta jak cień śledzi uciekinierów i podąża za wozem. Ranny żołnierz umiera i Hans kopie mu grób, a potem zmęczony zasypia. Krista podkrađa się wówczas do wozu i chce zabić śpiącego siekierą. Zamiast tego zaczyna go jednak po przebudzeniu okładać pięściami. Ostatecznie dwójka doprowadzonych do skrajności i wycieńczonych ludzi kończy w objęciach. Tak śpiących bohaterów znajdują partyzanci. Nie zważając na prośby kobiety, wloką za wozem, a potem zabijają Hansa, zaś ją samą gwałcą. W ostatniej scenie Krista wraca z lasu, z ciałem młodego żołnierza na wozie, i otwiera wrota do swego domostwa.

*Wóz do Wiednia* był siódmym z kolei filmem, jaki Karel Kachyňa (1924-2004) nakręcił na podstawie scenariusza Jana Procházki (1929-1971). Mający w swym dorobku ponad pięćdziesiąt długich metraży Kachyňa rozpoczął karierę od kręconych w latach 50., razem z Vojtěchem Jasným, dokumentów i fabuł propagandowych, a zakończył ją telewizyjnymi komediami obyczajowymi zrealizowanymi na początku XXI w. Najwybitniejsze dzieła stworzył w latach 60., właśnie w ścisłej współpracy z Procházką, który wyrósł w teże dekadzie na jedną z najbardziej prominentnych postaci czechosłowackiej sceny polityczno-społecznej i artystycznej i który przeszedł symptomatyczną ewolucję: od organizatora brygad młodzieżowych w latach 50., przez członka komisji ideologicznej Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji i zaufanego człowieka „twardogłowego” prezydenta Antonína Novotnego, po czołowego reprezentanta nurtu reformistycznego w partii oraz aktywnego polityka i publicystę Praskiej Wiosny, po jej zdławieniu zakazanego i zaszczutego aż do przedwczesnej śmierci. Jako wytrawny pisarz, płodny scenarzysta, działacz związku literatów i szef jednego z zespołów filmowych Procházka miał istotny udział w rozkwicie kina czechosłowackiego, przy czym sam największe sukcesy artystyczne osiągał w duecie z Kachynią. Zaczynali filmami lirycznymi, nagradzanymi na międzynarodowych festiwalach, których protagonistkami były dojrzewające i przeżywające pierwsze miłości dziewczęta (*Zmartwienia /Trápení!*, 1961; *Spojrzenie z okna /Závrat!*, 1962; *Z białym murem /Vysoká zed!*, 1964), ale szybko się zradykalizowali, tworząc – począwszy od *Ja, Julinka i koniec wojny (Ať žije republika*, 1965) – kunsztowne formalnie dzieła podejmujące prekursorsko i coraz śmielej tematy dotąd tabuizowane i politycznie niewygodne. Oprócz *Wozu do Wiednia* ich największymi i wzbudzającymi najgorętsze spory dokonaniem stały się: *Noc panny młodej (Noc nevěsty*, 1967) – o kolektywizacji wsi w latach 50., *Śmieszny pan (Směšný pán*, 1969) – o życiu złamanym stalinowskimi represjami oraz *Ucho (Ucho*, 1970) – odłożone na półki przez władze znormalizowanej po 1968 r. kinematografii – odsłaniające oparte na strachu i podejrzliwości kulisy funkcjonowania aparatu komunistycznego.

Premiera *Wozu do Wiednia* odbyła się na XV Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlowych Warach (6-19.07.1966), na którym jury przyznało mu III Nagrodę Główną. W kinach czechosłowackich film był rozpowszechniany od 11 listopada 1966 r.<sup>19</sup> Natomiast polska publiczność (nie licząc ograniczonego

kręgu uczestników Konfrontacji) miała szansę obejrzeć *Wóz do Wiednia* dopiero po mniej więcej czterdziestu latach, jako że nie był on wyświetlany ani w kinach, ani w telewizji zarówno w czasach PRL-u, jak i w pierwszych latach po jego upadku (kiedy m.in. intensywnie nadrabiano zaległości w pokazywaniu zakazanych wcześniej filmów i z Zachodu, i z krajów socjalistycznych). Nieobecność *Wozu do Wiednia* w Polsce jest tym bardziej uderzająca, że filmy produkowane w krajach demokracji ludowej i nagradzane na znaczących festiwalach (zwłaszcza z tzw. kategorii A, a już szczególnie, jeśli to była Moskwa albo Karlowe Wary) właściwie obligatoryjnie i automatycznie wchodziły u nas do dystrybucji kinowej. Przez stosunkowo krótki okres można było – jak pokażę dalej – sporo o *Wozie do Wiednia* przeczytać w polskiej prasie, ale ostatecznie nie można było, mimo zakupu praw do rozpowszechniania, obejrzeć go na ekranach. Dołączył tym samym, niestety, do stosunkowo licznego grona filmów czechosłowackich, szczególnie nowofalowych (takich, jak choćby *Stokrotki /Sedmikrásky*, 1966/ Věry Chytilovej, *Odwaga na co dzień /Každý den odvahy*, 1964/ Evalda Schorma, *Małgorzata, córka Łazarza /Marketa Lazarová*, 1967/ Františka Vlácilá itd.), których w Polsce nigdy właściwie nie było i które do dziś stanowią białą plamę w naszej znajomości kinematografii czechosłowackiej.

Znamienny brak dystrybucji *Wozu do Wiednia* może być pośrednim potwierdzeniem tego, jak bardzo był on kontrowersyjny i ostatecznie nieakceptowalny dla polskich władz. Zanim więc przejdę do omówienia jego recepcji, która daje wgląd w kryjące się za tym motywy, chcę pokrótce nakreślić na jego przykładzie meandry pokrętnej polityki dystrybucji filmowej, która a to wykazywała symptomy przymusu propagowania i upowszechniania osiągnąć kultury socjalistycznej, a to cofała się w zetknięciu z dziełami kwestionującymi pewniki ideologiczne. W historii wprowadzania i ostatecznego niewprowadzenia *Wozu do Wiednia* do polskich kin, w próbowaniu różnych ścieżek jego dystrybucji i w wycofywaniu się z wcześniejszych decyzji odzwierciedla się, stosownie do pogłębiającego się kryzysu politycznego i konsolidacji kampanii propagandowej, stan zawieszenia i niepewności co do bieżących norm i praktyk polityki kulturalnej, dualizm obowiązujących w niej reguł oraz konflikty różnych centrów decyzyjnych.

Informacje o zakupie *Wozu do Wiednia* przez Centralę Wynajmu Filmów (CWF) oraz zapowiedzi wprowadzenia go do repertuaru kin w 1967 r. pojawiły się w polskiej prasie – zarówno specjalistycznej, filmowej, jak też w dziennikach, z „Trybuną Ludu” na czele – w grudniu 1966 r.<sup>20</sup> Eksport filmu do Polski potwierdzają także źródła czechosłowackie<sup>21</sup>. Świeżo zakupiony *Wóz do Wiednia* został bardzo szybko wprowadzony do programu odbywającego się od 8 do 24 stycznia 1967 r. w warszawskim kinie „Skarpa” (i powtórzonego potem w Krakowie) Przeglądu Filmów Świata – Konfrontacje ’66<sup>22</sup>. Był tu wyświetlany, obok 16 innych filmów z 11 krajów, z dodatkiem krótkometrażowego dokumentu Władysława Ślesickiego *Rodzina człowiecza* (1966)<sup>23</sup>.

Wyprzedzając nieco analizę recepcji, odnotujmy, że dzieło Kachyni zostało przyjęte przez oceniających Konfrontacje „dziewięciu gniewnych ludzi”, czyli krytyków przyznających oceny punktowe w tygodniku „Film”, zdecydowanie pozytywnie. Obejrzało je ośmiu „gniewnych” i dało mu w sześciostopniowej skali średnią ocenę 4,3 punktu. Tym samym *Wóz do Wiednia* zajął wśród wyświetlanych na Konfrontacjach filmów dziewiąte miejsce; wyprzedziły go m.in. *Kobieta i męż-*





czynna (*Un homme et une femme*, 1966) Claude'a Leloucha, *Bitwa o Algier* (*La battaglia di Algeri*, 1966) Gilla Pontecorva, *Bariera* (1966) Jerzego Skolimowskiego, *Na los szczęścia*, *Baltazarze* (*Au hasard Balthazar*, 1966) Roberta Bressona, *Niepokoje wychowanka Törlessa* (*Der junge Törless*, 1966) Volkera Schlöndorffa i *Matnia* (*Cul-de-sac*, 1966) Romana Polańskiego, a za nim uplasowały się m.in. *Zimne dni* Andrása Kovácsa (laureata II Nagrody Głównej na tym samym festiwalu w Karlowych Warach; *Hideg napok*, 1966), *Sublokator* (1966) Janusza Majewskiego, *Życie zamku* (*La vie de château*, 1966) Jean-Paula Rappeneau czy *Pierwszy nauczyciel* (*Pierwszy uczył*, 1965) Andrieja Michalkowa-Konczalowskiego<sup>24</sup>. Za „bardzo dobry”, czyli zasługujący na piątkę, uznali *Wóz do Wiednia* Leon Bukowiecki, Stanisław Janicki i Zbigniew Pitera, za „dobry” (czyli czwórkowy) – Jerzy Eljasiek, Stanisław Grzelecki, Bolesław Michalek i Jerzy Płażewski, natomiast za dyskusyjny (czyli na trójkę) – tylko Bogumił Drozdowski. Niższych not („słaby” bądź „zły”) nie przyznano. Dzięki temu film Kachyni znalazł się także na dziewiątej pozycji wśród wszystkich produkcji czechosłowackich, jakie „dziewięciu gniewnych ludzi” zdołało ocenić w latach 1958-1973, *ex aequo* z *Lemoniadowym Joe* (*Limonádový Joe*, 1964) Oldřicha Lipský'ego, *Transportem z raję* (*Transport z ráje*, 1962) Zbyňka Brynychy, *Strasznymi skutkami awarii telewizora* (*Ecce homo Homolka*, 1969) Jaroslava Papouška, *Wyższą zasadą* (*Vyšší princip*, 1960) Jiříego Krejčíka i *Za białym murem* samego Kachyni, wyprzedzając nieznacznie na przykład pokrewne tematycznie *Dzwony dla bosych* (*Zvony pre bosych*, 1965) Stanislava Barabáša, *Boksera i śmierć* (*Boxer a smrt'*, 1962; oba średnio po 4,2 pkt.) Petera Solana oraz *Organy* (*Organ*, 1964; 3,9 pkt.) Štefana Uhera, ale ustępując miejsca takim filmom, jak *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (*Ostře sledované vlaky*, 1966; średnia 5,0 pkt.) Jiříego Menzla, *Romeo, Julia i ciemność* (*Romeo, Julie a tma*, 1959; 4,8 pkt.) Jiříego Weissa, *Sklep przy głównej ulicy* (*Obchod na korze*, 1965) Jána Kadára i Elmara Klosa, *Ja, Julinka i koniec wojny* (oba po 4,7 pkt.) Kachyni czy *Śmierć nazywa się Engelchen* (*Smrt si říká Engelchen*, 1963; 4,5 pkt.) Kadára i Klosa. Oceny te skrupulatnie odnotowuję, ponieważ (poza Płażewskim i Eljasikiem) wystawili je krytycy, których opinii o *Wozie do Wiednia* nie odnajdziemy w późniejszych recenzjach, a poza tym uzupełniają one i nieco łagodzą dość pesymistyczny obraz recepcji, który za chwilę zamierzam naszkicować.

Wkrótce po Konfrontacjach *Wóz do Wiednia* miał zostać włączony do programu Dni Filmu Czechosłowackiego, które zorganizowano, wedle oficjalnych komunikatów z okazji 20. rocznicy podpisania Polsko-Czechosłowackiego Układu o Przyjaźni, we wszystkich miastach wojewódzkich od 10 do 16 marca 1967 r. Informacja o udziale filmu Kachyni pojawiła się na początku marca w „Ekranie”<sup>25</sup>, ale ponieważ ostateczny program przeglądu jednak go nie uwzględnił<sup>26</sup>, możemy podejrzewać, że został z niego wycofany w ostatniej chwili. Szkoda, bo repertuar Dni, poza *Pociągami pod specjalnym nadzorem* wyświetlanymi na inaugurację, był dość nijaki – bezpieczny i mało reprezentatywny dla przeżywającego wówczas świetną passę kina czechosłowackiego<sup>27</sup>.

Tymczasem tracimy *Wóz do Wiednia* z pola widzenia – nie pokazano go na marcowych Dniach, nie wszedł do normalnego rozpowszechniania, po recenzjach z Konfrontacji przestało się też – jak zobaczymy – pisać o nim czy nawet go wzmiankować. Później jego kopia, wypożyczana z warszawskiego Ośrodka Kultury Czechosłowackiej<sup>28</sup>, sporadycznie pojawiała się (ale raczej dopiero pod koniec

lat 60. i na początku 70.) na seansach Dyskusyjnych Klubów Filmowych czy przeglądach organizowanych przez Polską Federację DKF-ów, jak na przykład na Obozie Filmowym w Mielnie w lipcu 1972 r., na którym oprócz *Wozu* pokazano też inne „źle widziane” filmy czechosłowackie (m.in. *Palacza zwłok /Spalovač mrtvol*, 1968/ Juraja Herza i *Pali się, moja panno /Hoří, má panenka*, 1967/ Miloša Formana)<sup>29</sup>.

Jednak znienacka w 1974 r. natrafiamy na informację o zakupieniu rok wcześniej *Wozu do Wiednia* do tzw. puli specjalnej, przeznaczonej do wyświetlania jedynie w DKF-ach<sup>30</sup>. Trzeba tu bowiem pamiętać, że Czechosłowacja pozostawała długo jednym z niewielu krajów obozu socjalistycznego (obok Kuby i Koreańskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej oraz Jugosławii), które nie zniosły klauzuli licencyjnej określającej maksymalny okres eksploatacji filmów w kinach. Dla produkcji czechosłowackich wynosił on pięć lat (podobnie jak dla importu z większości krajów kapitalistycznych), a pierwsze tytuły sprowadzone z CSRS bez tego ograniczenia pojawiły się na polskich ekranach dopiero w lutym 1976 r. Możemy się więc domyślać, że kiedy wygasła (bez eksploatacji) pierwotna licencja z 1966 r., ktoś podjął decyzję (może na fali „odwilży Gierkowskiej” z początku lat 70., kiedy na przykład trafiły do kin niektóre filmy polskie i zagraniczne zatrzymane lub wycofane za rządów Gomułki) o ponownym zakupie *Wozu do Wiednia*, tyle że jedynie do ograniczonej dystrybucji klubowej. Żadne inne źródła drukowane nie potwierdzają jednak tego importu<sup>31</sup>, najprawdopodobniej więc umowa licencyjna, nawet jeśli została zawarta lub przedłużona, znowu nie przełożyła się na rzeczywistą dystrybucję.

Ostatecznie *Wóz do Wiednia* został pokazany szerszej polskiej widowni dopiero w pierwszej dekadzie XXI w. W kwietniu 2003 r. znalazł się w programie retrospektywy twórczości Karela Kachyni na V Przeglądzie Filmów Czeskich i Słowackich „Kino na granicy” w Cieszynie. Z kolei w październiku 2004 r. wyświetlono go podczas dużego przeglądu kina czeskiego i słowackiego lat 60. zorganizowanego w Warszawie przez DKF Kwant, pod nazwą „Filmy pod specjalnym nadzorem”. W latach 2007-2010 pokazywała go również Telewizja Polska, tyle że w niszowych kanałach TVP Kultura i TVP Polonia, a na dodatek w późnych godzinach nocnych (na przykład 28.08.2009 r. o 3.50).

### Film, który oburza i odrzuca

Pierwsze informacje o *Wozie do Wiednia* pojawiły się w polskiej prasie już na etapie jego produkcji. Film był zapowiadany jako *ciekawa pozycja*<sup>32</sup> i kameralny dramat, stanowiący dla Kachyni i Procházky – po *Ja, Julinka i koniec wojny – następny krok w odtworzeniu (...)* [czeskiej] *powojennej historii, pokazanej poprzez ludzi*<sup>33</sup>. Eksponowano więc humanistyczny aspekt projektu, chociaż publikowane wówczas wypowiedzi twórców mogły już zapowiadać przyszłą „dyskusyjność” filmu; dowiadujemy się z nich na przykład, że Procházka był zainteresowany *problemem z zakresu etyki: prawem do zemsty* i że zamierzał ukazać *racje moralne wszystkich stron: i Niemców, i kobiety, i grupy partyzantów*<sup>34</sup>.

Główna, a w czasach PRL-u właściwie cała (jeśli pominiemy dwa dość lakoniczne wyjątki, o których wspomnę na końcu) recepcja *Wozu do Wiednia* sprowadzała się do tekstów opublikowanych w ciągu ośmiu miesięcy między lipcem 1966

a przełomem lutego i marca 1967 r. Pierwsza fala tych recenzji przysłała w trakcie festiwalu w Karlowych Warach i po nim, druga zaś była związana z Konfrontacjami. Widać w nich ciągłość – z krystalizowaniem się i nabrzmiewaniem – pewnych tematów i strategii krytycznych, choć na kolejnych etapach podejmowali je coraz to inni autorzy.

W pierwszych relacjach z Karlowych Warów *Wóz do Wiednia* był jeszcze charakteryzowany ogólnikowo, aczkolwiek pozytywnie, jako *niezwykle interesujący film*<sup>35</sup> należący do festiwalowej czołówki<sup>36</sup>, co odzwierciedlało przede wszystkim afirmatywny z założenia stosunek i życzliwe oczekiwanie naszej krytyki co do produkcji socjalistycznej, jak też zapewne skuteczną politykę promocyjną czechosłowackiego Filmexportu. Jednak zaraz potem – po pokazie festiwalowym i pierwszych reakcjach – pojawił się w „Sztandarze Młodych” sygnał Peltza, że żaden film *nie wzbudził tak kontrowersyjnych opinii jak „Wóz do Wiednia”*, chociaż krytyk od razu zaznacza, iż *dyskusja (...) świadczy na jego korzyść*, [bowiem] *prawdziwa sztuka nie znosi wygładzania ostrych kantów, ceni natomiast problemy kontrowersyjne i drażliwe*<sup>37</sup>. Ponieważ w późniejszych polskich reakcjach kilkakrotnie powracał wątek protestów, *strasznych kontrowersji, gwałtownych dyskusji czy gwałtownych sprzeciwów z wielu stron*<sup>38</sup>, jakże *Wóz do Wiednia* wzbudził wśród bliżej nieokreślonych odbiorców w Karlowych Warach, warto zadać pytanie, o kogo tak naprawdę chodziło. Zachodnich wysłanników na festiwal bardziej niż dzieło Kachyni zajmowały inne, pozakonkursowe filmy gospodarzy: *O uroczystości i gościach (O slavnosti a hostech, 1966)* Jana Nèmeca oraz *Każdy młody mężczyzna (Każdý mladý muž, 1965)* Pavla Juračka, a jeśli już poświęcali mu więcej uwagi, to doceniali jego pacyfistyczną wymowę oraz poetycką intensywność i starannie budowane napięcie<sup>39</sup>. Z drugiej strony wiadomo natomiast, że film był powszechnie ganiony przez prasę czechosłowacką<sup>40</sup>, choć to przecież nie on wzbudzał wówczas w CSRS największe kontrowersje polityczne<sup>41</sup>. Dla nas jednak kluczowe wydają się – asekurancko zatajone przez polskich recenzentów – oficjalne protesty delegacji radzieckiej na festiwal, która zarzuciła *Wozowi do Wiednia* propagowanie poglądu, że faszyci byli bardziej ludzcy niż partyzanci<sup>42</sup>.

W tej sytuacji nie może specjalnie zaskakiwać, że równocześnie ze sprawozdaniami Peltza pojawiła się – w „Trybunie Ludu”, której *artykuły (...) stawały się zazwyczaj kanonami wyznaczającymi wzór kolejnym dziennikarzom i ich publikacjom*<sup>43</sup> – relacja festiwalowa prezentująca pierwszą, potem uściślaną i wzbogacaną, wykładnię powodów *burzliwych dyskusji*<sup>44</sup> nad *Wozem*. Zbigniew Klaczyński, w kolejnych miesiącach wytaczający przeciw filmowi najcięższe działa, deklarował najpierw, iż rozumie, że w dziełach traktujących wojnę *jako teatr w moralistycznej, czy też szerzej – w humanistycznej refleksji* i badających *człowieka obnażonego, pozbawionego wsparcia moralnych norm, (...) trudno o słowa uładzone i łatwy, czytankowy optymizm*. Dalej jednak zaczął grzmieć: *Ale są przecież granice, poza którymi taki rachunek moralny może zdeformować obraz historii (...). Wydaje się, że (...) [Wóz do Wiednia] przekroczył tę granicę (...). Nie neguję tu prawa sztuki do wyrażania pewnej prawdy o człowieku – nawet prawdy trudnej do przyjęcia. Ale właśnie prawdy. Wątpię jednak, czy można ją odnaleźć w utworze, który swoją dialektykę moralną buduje w oderwaniu od realiów historycznych*<sup>45</sup>.

Widzimy więc, że dyskusja wokół filmu od samego początku miała wysoką temperaturę i że szermowano w niej wielkimi słowami. Właściwie wszyscy pub-



licyści wypowiadający się na temat *Wozu do Wiednia*, łącznie z jego zwolennikami, diagnozowali (jak gdyby od razu ustaliły się pewne etykiety i ramy odbioru) problematyczność dzieła Kachyni i często właśnie od jej stwierdzenia rozpoczynali swoje wywody. Owa problematyczność była opisywana za pomocą różnorodnych, tasowanych i powtarzanych, coraz ostrzejszych przymiotników, określeń, epitetów, peryfraz. W części recenzji, zwłaszcza z początkowego, pofestiwalowego okresu recepcji, przybierały one jeszcze raczej omowną i eufemistyczną formę; mówiło się na przykład o nowym punkcie widzenia, *nowym spojrzeniu czy próbie spojrzenia w jakiś nowy sposób na stary temat*<sup>46</sup>, o *treściach nie zawsze i nie dla każdego łatwych do zaaprobowania*<sup>47</sup> oraz o *sprzecznych uczuciach*, jakie film mógł wywoływać<sup>48</sup>. Jednak u większości publicystów wraz z upływającym czasem pojawiały się sformułowania bardziej dobitne, najczęściej z odcieniem domyślnie pejoratywnego wartościowania; film Kachyni opisywano więc jako dyskusyjny (na przykład *najbardziej, mocno, szeroko dyskutowany*<sup>49</sup>), kontrowersyjny (na przykład *kontrowersyjna próba, rzecz tyleż oryginalna, co kontrowersyjna*, utwór *wzbudzający kontrowersyjne sądy, straszne kontrowersje* itp.<sup>50</sup>) i drażliwy (tj. *poruszający drażliwą problematykę*<sup>51</sup>), dalej – jako drastyczny (na przykład *niezwykle, niebywale drastyczny*, dzieło, którego twórcy posłużyli się *drastycznymi przykładami* itd.<sup>52</sup>), a wreszcie – szokujący i *provokacyjny w samym założeniu*<sup>53</sup>.

Jednocześnie zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy *Wozu do Wiednia* zgadzali się co do jego wartości artystycznej i wysokiej klasy rzemiosła filmowego<sup>54</sup>. Nawet jeden z największych krytyków dzieła – Jan Zbigniew Słojewski (czyli popularny Hamilton) – przyznawał, że *jego ranga artystyczna wydawała się bezsporna*<sup>55</sup>. Recenzenci zwracali uwagę zwłaszcza na walory dramatyczne filmu, klasyczną prostotę konstrukcji<sup>56</sup> oraz *jedność akcji, czasu i miejsca – jak w antycznym dramacie*<sup>57</sup>, doceniali *ascetyzm formalny*<sup>58</sup>, *jednolitą tonację ekspresyjną*<sup>59</sup>, *znakomitą umiejętność osadzenia ludzi w pejzażu*<sup>60</sup>, a nawet *intensywność intelektualną* utworu<sup>61</sup>. Pisano, że *to film piękny, świetna reżyseria, świetni aktorzy, świetnie fotografowany las*<sup>62</sup>. Przede wszystkim jednak zgodnie komplementowano *wspaniałą, popisową* rolę Ivy Janžurovej, w której *nie dostrzeżemy cienia fałszu, nie czyni ona niczego, co nie byłoby umotywowane w najdrobniejszych szczegółach; jej postać jest reżysersko i aktorsko zarysowana w sposób absolutnie pełny*<sup>63</sup>. Według Romana Hivernda (czyli tak naprawdę Romana Zimanda, który pod takim pseudonimem zajmował się krytyką filmową) Janžurová: *Gra tak, jak trzeba grać w filmie, to znaczy skąpym gestem, całą sylwetką, wzrokiem. Ani przez chwilę nie wątpimy w to, że mimo chęci zemsty najważniejszą dla niej sprawą jest gospodarstwo, które musiała zostawić, oraz konie, których nie ma zamiaru stracić. (...) Kreowana przez nią chłopka posiada instynktowną mądrość kontynuacji życia*<sup>64</sup>. Jednakże zdaniem Klaczyńskiego wszystkie wyliczane tu *świetne kreacyjne walory filmu* tylko uwydatniały jego drastyczność, gdyż wspierały siłę oddziaływania czegoś, co zostało przez niego uznane za *świadeństwo fałszywe, niezgodne z tą sumą wiedzy i sądów, którą nazywamy historyczną prawdą*<sup>65</sup>.

Zwolennicy dzieła Kachyni stanowili w toczącej się wokół niego dyskusji prasowej zdecydowaną mniejszość<sup>66</sup>. Jan Józef Szczepański uznał *Wóz do Wiednia* za utwór wybitny i odważny, choć z zastrzeżeniami, bo *zwichnięty (...) pewnym niedostatkim psychologicznej motywacji*<sup>67</sup>. Z kolei Płażewski uważał, że Kachyňa (podobnie jak twórcy innych ówczesnych czechosłowackich filmów wojennych,

na przykład *Pociągów pod specjalnym nadzorem*) dotarł do prawdy moralnej tamtego czasu i tamtego miejsca<sup>68</sup>. Generalnie jednak zwolennicy *Wozu* podkreślali jego ponadczasowy charakter i uniwersalną wymowę. Bronili go jako pewnej metafory, *tragicznej legendy*<sup>69</sup> czy opowieści o wymiarze antycznej tragedii. Według nich film niósł głębokie przesłanie humanistyczne, podejmując ważne problemy moralne i stawiając trudne pytania etyczne, na przykład o stosunek do wroga czy prawo pokrzywdzonych do zemsty<sup>70</sup>. W świetle takich recenzji *Wóz do Wiednia* był nieszablonywym i poruszającym protestem przeciw wojnie, szowinizmowi i okrucieństwu, wpisany w historię ludzkości. Stawał po stronie zwykłego człowieka, *zagubionego w wojennej zawierusze* i wkręconego w tryby *bezdusznego mechanizmu sprawiedliwości dziejowej*, a pragnącego przeżyć<sup>71</sup>. Według Jana Józefa Szczepańskiego twórcy filmu, przeciwstawiając *wielkie, uogólnione racje wojenne indywidualnym racjom ludzkim* i reprezentując *ludzkie spojrzenie na te sprawy*, zajęli *postawę humanistycznego nonkonformizmu*<sup>72</sup>. Peltz z kolei pisał, że *głęboko humanistyczna, antywojenna wymowa tego wstrząsającego dzieła* wynika z tego, iż Kachyňa z Procházką *chcieli udowodnić (...), że na wojnie (traktowanej ponadczasowo) nie ma zwycięzców i zwyciężonych – są tylko ofiary*<sup>73</sup>. Morawski zaś naświetlał to wszystko dokładniej: *Okrucieństwo wojny jest tu motywem naczelnym. Niewinni są wszyscy – kobieta, Hans i partyzanci. Jest to czysty, wyluskany z kontekstu tragizm sytuacji, której ton nadaje bezwzględna, wroga nieufność, a podstawowym językiem międzyludzkim jest broń*. Dalej krytyk ten odcinał się od najważniejszych – jak za chwilę zobaczymy – zarzutów wobec *Wozu do Wiednia*, opowiadając się kategorycznie za jego interpretacją humanistyczną i uniwersalistyczną: *W filmie tym nie dostrzegamy więc żadnej zdrady wielkich spraw partyzanckich ani zwichnięcia uludnych proporcji w prezentowaniu wroga; raczej wrócić uwagi na pojedynczy los ludzki, który z zasady każda wojna gwałci*<sup>74</sup>.

Oczywiście w owym akcentowaniu ponadczasowego i ludzkiego wymiaru filmu był także element gry czy taktyki. Przesuwanie akcentów z *drażliwej* problematyki wpisanej w *drastyczną* historię na uniwersalne dylematy etyczne godne antycznej tragedii miało zneutralizować siłę rażenia tych pierwszych i rozbroić oponentów. Próby oceny filmu z ogólniejszej perspektywy były więc, poza wszystkim innym, także próbami „zagadania” jego problematyczności. A szło przecież w tym przypadku nie tylko o „zwykłe” strategie i różnice interpretacyjne, ale też – czego recenzenci byli zapewne świadomi przy tak niepowszedniej ostrości polemik i nerelewantności zarzutów wysuwanych przez przeciwników filmu – o możliwe praktyczne rezultaty wypowiedianych opinii, na przykład jako argumentów na rzecz ocenzurowania lub wstrzymania dystrybucji *Wozu do Wiednia*. Wyraźne echa tego pobrzmiwają w zakończeniu artykułu Zimanda: *Bronię więc tego, co w aktualnym układzie wydaje się ważne. Piszę o filmie, którego nasz widz nie może sam ocenić, właśnie dlatego, że film ten nie jest wyświetlany. Byłoby bowiem, sądzę, niedobrze, gdyby dzieło tak wielkiej klasy, nie mogąc się niejako bronić samo, było wyłącznie atakowane*<sup>75</sup>. Trzeba przy okazji zauważyć, że podobne taktyki były często stosowane również przez samych twórców kina czechosłowackiego. Uprzedzając na etapie przygotowywania produkcji lub już w trakcie dyskusji nad gotowymi dziełami próbowali oni nadawać recepcji „bezpieczny” kierunek, roztaczając interpretacyjne „zasłony dymne” i podrzucając jakieś wątki, które odwracały uwagę od istoty ich filmów, tak by wydawały się czymś innym i o czymś innym, niż w rze-



czywistości były (dla przykładu Forman prezentował swoje pierwsze długie metraże jako twory o problemach młodzieży, Němec zapowiadał *Męczenników miłości /Mučedníci lásky/*, 1966) jako rozrywkowy film „dla ludzi”, zrealizowany na wzór popularnych piosenek itp.). W podobny sposób działali także twórcy *Wozu do Wiednia*; Procházka deklarował na przykład, że pragnął *dotknąć niektórych odwiecznych prawd*, a Kachyňa wtórował: *przecież to, o czym opowiadamy, mogło się równie dobrze zdarzyć na przykład trzysta lat temu lub podczas jakiegokolwiek wojny w ubiegłym stuleciu* <sup>76</sup>.

Jednak dla krytyków *Wozu do Wiednia* w podnoszonym przez jego zwolenników ponadczasowym charakterze, uniwersalnym, antywojennym przesłaniu czy *humanistycznym nonkonformizmie* tkwił *falsz zasadniczy* <sup>77</sup>. Wytykali dziełu *abstrakcyjną moralistykę*, relatywizm i dwuznaczność, która chciałaby uchodzić za wieloznaczność <sup>78</sup>. Eljasiak w „Sztandarze Młodych” cokolwiek schizofrenicznie (bo, jak pamiętamy, w rankingu „Dziewięciu gniewnych ludzi” ocenił *Wóz do Wiednia* jako „dobry”) oznajmiał, że nie może zaakceptować jego treści: *Rozumiem intencje autorów (...), którzy chcieli (i to im się udaje) pokazać okrucieństwo, nie-ludzkość wojny, zmuszającej człowieka do gwałtu, uczącej nienawiści. Ale jednocześnie trudno mi pogodzić się z traktowaniem ostatniej wojny jako po prostu jednego ze zdarzeń historii ludzkości, stanowiącego pretekst do zbudowania moralitetu, abstrahującego od naszych tragicznych konkretnych doświadczeń. Gdyby ta bardzo sugestywnie opowiedziana historia działa się np. w czasie wojny stuletniej – przyjęlibyśmy jej gorzki moral bez oporu. Jednakże doświadczenia, jakie nam zgotował hitleryzm i okupacja, są zbyt świeże i niezablźnione, byśmy mogli zaaprobować uczuciowo i rozumowo teoretycznie szlachetny i ogólnoludzki sens moralny „Wozu do Wiednia”* <sup>79</sup>. Aleksander Jackiewicz uważał z kolei, że *idejka utworu [jest] paskudna. Namotana, moralnie dwuznaczna* <sup>80</sup>. A przecież – jak upominał Słojewski – *twórcę filmowego, jak każdego twórcę, obowiązuje przestrzeganie pewnych podstawowych zasad moralnych* <sup>81</sup>.

Zastanówmy się zatem, co było największym *kamieniem obrazy* <sup>82</sup> dla oponentów *Wozu do Wiednia*, jakie *świętości* ten film według nich szargał i jakie *obiektywne racje* negował <sup>83</sup>? A także – co stało za retoryką intelektualnego i moralnego oburzenia?

Na początek możemy stwierdzić, że wszystkie kluczowe zarzuty ogniskowały się wokół protagonistów filmu: głównej bohaterki Kristy, Austriaka Hansa oraz działających niczym *deus ex machina* partyzantów. Przede wszystkim część recenzentów miała ewidentny problem z *osobliwym aktem miłosnym*, czyli *końcowym romansem* <sup>84</sup> Kristy i Hansa. I rzecz nawet nie w tym, co widzieli (bo tak naprawdę można się jedynie domyślać, co zaszło między bohaterami nocą na wozie), tylko w tym, że twórcy filmu skojarzyli parę Czeszka – hitlerowiec (co prawda Austriak), że kobieta zbyt szybko i łatwo się oddała i że zrobiła „to” z wrogiem. Krytycy opisują wątek uczuciowy w krótkich, choć podszytych sarkazmem zdaniach mniej więcej tak: *dziewczyna chce zabić Hansa, ale po spazmach nienawiści lituje się nad nim i spędza z nim noc – a precyzyjniej mówiąc: znajduje ukojenie w ramionach szlachetnego młodzieńca w wehrmachtowskim mundurze – mimo że poprzedniego dnia Niemcy zabili jej męża* <sup>85</sup>. Klaczyński uważał, że *ten psychologiczny balet ik jest sam przez się czymś zdecydowanie trywialnym w swej literackiej pretenjonalności* <sup>86</sup>. Z kolei Jan Alfred Szczepański porównywał tę *szokującą sytuację*



z podobnym wątkiem w „*Dzwonach dla bosych*”, gdzie młoda kobieta ze słowackiego miasteczka (...) oddaje się w głuchą, zimową noc najpierw [partyzantowi] (...), a następnie 17-letniemu żołnierzowi niemieckiemu, ale uważał, że tam sytuacja jest moralnie inna niż w filmie Kachyni, ponieważ hitlerowskie, demoniczne zło zostało jednoznacznie wskazane i potępione<sup>87</sup>. Język, jakim recenzenci referowali tragiczną historię miłosną i sprowadzali ją do *osobliwego aktu*, oraz rzucane przy tym półsłówka i aluzje – kiedy na przykład Jackiewicz grubiańsko komentował: *pokochała go, mówiąc oględnie*<sup>88</sup> – ujawniają mimochodem mizoginizm i kołtunerię polskich publicystów (mężczyzn). Świadczą również o instrumentalnym stylu odbioru filmu – w odmianie, którą Michał Głowiński określił jako czysto utylitarną lekturę nie tyle moralistyczną, ile moralizatorską<sup>89</sup>. Odmienne widział to (poza Morawskim, piszącym o *rodzącym się uczuciu między dwojgiem wrogich sobie osób*<sup>90</sup>) jedynie Zimand, którego trzeźwe refleksje paradoksalnie mniej uwłaczały bohaterce niż pełna hipokryzji obrona jej godności przez zgorszzonego Klaczyńskiego czy absmak Jackiewicza: *Dlaczego przesypia się z tym chłopakiem, którego chciała zabić i który do niej strzelał, z chłopakiem w mundurze będącym symbolem śmierci męża i tylu innych złych rzeczy? A któż to może wiedzieć. Z żalu nad sobą i nad tym przerażonym dezertorem. Z głodu i ze zmęczenia. Z rozpacz, której nie umie inaczej wyrazić*<sup>91</sup>.

Zasadniczego, choć raczej skrywanego motywu opisywanego tu oburzenia możemy się domyślać (abstrahując na chwilę od recepcji prasowej) po sposobie przyjęcia utworu Kachyni przez Aleksandra Forda – historia uczucia Czeszki do niemieckiego (sic!) żołnierza stała się dla niego symbolem nieakceptowalnej z polskiego punktu widzenia współpracy z odwiecznym wrogiem i skłoniła go do uznania *Wozu do Wiednia* za prawdziwie negatywny przykład filmu o wojnie, do którego wyświechtania – jako reżyser *Krzyżaków* (1960) – nigdy by nie dopuścił<sup>92</sup>. W wypowiedzi tej pobrzmiewa wątek, który – niczym „słoń a sprawa polska” – często powracał w latach 50. i 60. w recenzjach czechosłowackich filmów wojennych, a który dotyczy odmiennych postaw Polaków i Czechów wobec okupanta, różnic w przebiegu wojny u nas i u nich, innego stosunku do oporu i walki zbrojnej itp. W związku z *Wozem do Wiednia* oraz *Pociągami pod specjalnym nadzorem* problem ten, dość powściągliwie w porównaniu z innymi podobnymi komentarzami, przywołał Płazewski, któremu filmy te kazały przypomnieć, że w *latach drugiej wojny światowej stopień uwikłania jednostki w historię inny był nad Wełtawą, a inny nad Wisłą*<sup>93</sup>.

Drugim aspektem problematyczności *Wozu do Wiednia* było dla polskich komentatorów to, jak zostali w nim – za pomocą przykładów *szokujących, niemal prowokacyjnych*<sup>94</sup> – pokazani partyzanci. Z *gruntu fałszywe* zakończenie filmu, w którym wkraczają oni do akcji, przekreślało zdaniem Bohdana Węsierskiego całą jego wartość<sup>95</sup>. Bulwersowało mianowicie to, że partyzanci w sposób bezwzględny i sadystyczny torturują, a potem mordują jeńca (choć domyślają się, że jest dezertorem) i gwałcą kobietę. *Nie dość, że twórca „Wozu” darzy sympatią żadną okrutnej zemsty kobietę (...), nie dość, że reżyser kojarzy wkrótce tę parę [Krstę z Hansem], to jeszcze każe czyn okrutny popelniać partyzantom*<sup>96</sup>. Przy tym podczas bestialstw: *Twarze partyzantów nie wyrażają nic. W ujęciu Procházky i Kachyni są to bezduszne mechanizmy, dopełniające z całą bezwzględnością aktu sprawiedliwości*<sup>97</sup>. Słojewski znalazł jednak dla nich wytłumaczenie:



byli to tylko ludzie. Życie w lesie z karabinem odczłowiecza<sup>98</sup>. Klaczyński zaś dodał, że naprawdę szkoda przypominać, że [wojny] powrotna fala, niosąca wolność umęczonym narodom, nie mogła nieść kwiecica w darze agresorom [sic!]<sup>99</sup>. Natomiast rodzaj przewrotnego *votum separatum* w stosunku do takich usprawiedliwień bezinteresownego barbarzyństwa znowu wygłosił Zimand: *Myśle, że w odróżnieniu od niektórych naszych recenzentów bohaterka „Wozu do Wiednia” nie jest tak bardzo oburzona na partyzantów. Pewnie, że to żadna przyjemność być gwałconym i to jeszcze w dodatku jako niemiecka suka, ale zgwałcona czy nie, (...) wraca do swojego gospodarstwa. (...) Dlaczego partyzanci gwałcą tę kobietę i zabijają żołnierza? A właściwie jak mają postąpić? Poczekać aż się skończy wojna i oddać ich pod sąd? Nie bądźmy dziećmi. Przecież w oczach partyzantów sprawa wygląda tak: złapali wydrę, która żyła z Niemcami, a teraz ucieka z jednym z kochanków, bo się pewnie boi zemsty... Mają przesłuchiwać tych dwoje? Przecież nie uwierzyliby w ani jedno słowo opowiedziane przez chłopkę czy przez tego dezertera... (...) Partyzanci nie gwałcą bohaterki „Wozu do Wiednia” dlatego, że brak im kobiet. Oni mszczą się na kimś, kto w ich oczach zhańbił ich siostry i żony. Że nie jest to czyn szlachetny? Ano, nie jest. Ale przecież Kachyña nie twierdzi, że jest<sup>100</sup>.*

Klaczyński przeniósł jednak dyskusję na ten temat na nieco inny, ogólniejszy poziom, kiedy przesunął akcent z konkretnych, bulwersujących czynów na konsekwencję twórców w tym, po czyjej stronie się opowiadają i przeciwko komu wysuwają oskarżenia: *okrucieństwo partyzantów niestety nie ma w filmie charakteru tylko incydentalnego*. Przypomniał, że pojawiają się oni na ekranie już wcześniej, kiedy widzimy, *jak konwojują niemieckich jeńców (jest wśród nich ranny), których zmuszają do dźwigania na uniesionych w górę rękach ogromnej kłody<sup>101</sup>*. W związku z tym, zastanawiając się, *kogo sądzi Kachyña* spośród protagonistów filmu, Klaczyński uznał, że właśnie przede wszystkim partyzantów, którzy w rezultacie stali się jego zdaniem przedmiotem osądu nazbyt uogólnionego i *niesprawiedliwego<sup>102</sup>*. Dla polskich krytyków była w tym *zdrada wielkich spraw partyzanckich<sup>103</sup>*. Czesław Michalski pisał wprost o *przerażeniu tak jawnym odstępstwem od schematów i pogwałceniem wszelkich obowiązujących konwencji<sup>104</sup>*. A Klaczyński, rozwijając dalej logikę swoich wywodów, zarzucał *Wozowi do Wiednia*, że pokazuje *wydarzenia możliwe jako incydent, lecz sprzeczne z (...) generalną prawdą o wydarzeniach tamtych lat<sup>105</sup>*, i retorycznie pytał, *w jakich granicach zobowiązują moralnie twórcę te najogólniejsze prawdy<sup>106</sup>*.

Reakcje takie odsyłają oczywiście do ówczesnych realiów politycznych oraz do ogólnych ram ideologicznych i założeń propagandowych określających „jedyną słuszną” interpretację wydarzeń historycznych. II wojna światowa była szczególnie istotna dla identyfikacji i legitymizacji władzy komunistycznej oraz kształtowanych przez nią obszarów porozumienia ze społeczeństwem, stała się zgoła mitem założycielskim Polski Ludowej<sup>107</sup>. Zaś filmy wojenne okazywały się w takim układzie niewrażliwym obszarem działalności artystycznej, w latach 60. – po odwilżowym poluzowaniu schematów i doświadczeniach szkoły polskiej – znowu silnie skonwencjonalizowanym i poddanym presji propagandowej, zwłaszcza po tym, jak Mieczysław Moczar został w grudniu 1964 r. ministrem spraw wewnętrznych, a w wewnątrzpartyjnych walkach o władzę uaktywniła się frakcja „partyzantów”.

Jednak zacytowane przed chwilą wypowiedzi krytyków *Wozu do Wiednia* nawiązują również bardziej konkretne pytanie o to, jakie granice, schematy czy konwencje ściśle filmowe mogli oni mieć na myśli. Co było dla polskich recenzentów punktem odniesienia w zakresie sposobu prezentowania na ekranie walk, okupacji, ruchu oporu i partyzantki, co pozwalało im twierdzić, że *nikt nie pokazał, jak dotąd, w ten sposób drugiej wojny światowej* <sup>108</sup>? Ogólny kontekst tworzyły na pewno choćby wojenne filmy radzieckie, w tym m.in. powstałe parę lat wcześniej niepatetyczne *Dziecko wojny* (*Iwanowo dietstwo*, 1962) Andrieja Tarkowskiego (ale zdecydowanie antyschematyczna *Próba wierności* /*Prowierka na dorogach*, 1971/ Aleksieja Germana zostanie zrealizowana, i zresztą od razu skierowana na półki, dopiero za kilka lat), czy też liczne waleczne historie partyzanckie, które uchodziły wtedy za specjalność kinematografii jugosłowiańskiej. Na tym tle po jednej stronie możemy wskazywać choćby wcześniejszy o kilka lat film czechosłowacki *Śmierć nazywa się Engelchen*, w którym partyzanci, jak w *Wozie do Wiednia*, też nie są postaciami nieskazitelnymi i również popełniają czyny okrutne, tyle że na hitlerowcach jednoznacznie niegodziwych. Film ten dostał w 1963 r. *imprimatur* w formie Złotej Nagrody na Festiwalu Filmowym w Moskwie i mógł być prezentowany jako dzieło wybitne, a jednocześnie *odważne* czy *kontrowersyjne*, wyznaczając granice tego, co i w jaki sposób miało być dopuszczalne. Natomiast po drugiej stronie stała cała tradycja i aktualność polskich filmów wojennych. Dla recenzentów *Wozu do Wiednia* pozytywnym – bo niesprzecznym z postulowaną *generalną prawdą* – punktem odniesienia musiało być przede wszystkim ówczesne rodzime kino wojenno-kombatanckie <sup>109</sup>, z takimi tytułami, jak na przykład *Zerwany most* (1962) i *Skąpani w ogniu* (1963) Jerzego Passendorfera, *Nieznany* (1964) Witolda Lesiewicza czy *Rachunek sumienia* (1964) Juliana Dziedziny. Szczególne miejsce w tej grupie, istotne dla kontekstu recepcji dzieła Kachyni, zajmowały partyzanckie *Barwy walki* (1964) Passendorfera na podstawie powieści Moczara, w których bezpośrednio odzwierciedlenie znalazła działalność oraz ideologia „partyzantów” <sup>110</sup>. Film ten współkreował bohaterski i patriotyczny *mit partyzancki* <sup>111</sup>, podczas gdy utwory odchodzące od tego stereotypu, jak na przykład *Na melinę* (1965) Stanisława Różewicza, nie były dopuszczane na ekrany.

Te skrajności wyznaczały wówczas granice gatunkowe filmu wojennego (z podgatunkiem filmu partyzanckiego) w jego specyficznej odmianie socjalistycznej. Odmiana ta miała mutacje krajowe, podlegała też oczywiście przemianom ze-strojonym z cyklami koniunktury politycznej, istniały jednak pewne punkty wspólne: wroga przedstawiano w jednoznacznie negatywnym świetle, heroizm działania „naszych” żołnierzy czy partyzantów nie podlegał dyskusji, perspektywa zbiorowa (narodowa, klasowa itd.) zazwyczaj dominowała nad jednostkową itp. Granice odstępstw od konwencji były w poszczególnych krajach nieskodyfikowane, raczej dorozumiane niż zewnętrznie narzucane, ale jednak bacznie obserwowane (w tym przez krytyków filmowych) i pilnie strzeżone, przy czym strażnikiem „prawomyślności” lub pierwszą siłą sprawczą akceptacji bądź jej braku mogły być agendy władzy radzieckiej (na przykład sankcjonujące *Śmierć nazywa się Engelchen*, a potępiające *Wóz do Wiednia*). Mogły, lecz nie musiały, albowiem władza kształtowania akceptowalnych ram, schematów i konwencji tego swoistego, „internacjonalistycznego” gatunku filmu wojennego była ewidentnie rozproszona. Dlatego właściwe wydaje mi się traktowanie go jako specyficznego pasa transmi-

syjnego nie tyle sowietyzacji, ile samo-sowietyzacji w rozumieniu Pavla Skopala<sup>112</sup>. Pozwala to spojrzeć na film wojenny (w tym na film partyzancki) jak na szczególnie instrument, urządzenie bądź procedurę zapewniającą adaptację, wdrażanie i synchronizację kluczowych dogmatów komunistycznych oraz ich aktualnych interpretacji w całym bloku krajów demokracji ludowej. Emancypacyjny *Wóz do Wiednia* sypał piasek w tryby takiego sprawnie działającego systemu obiegu treści i form filmowych zestandaryzowanych na służbie ideologii. Naruszał równocześnie kilka kluczowych tabu związanych z wykorzystywaniem przez władzę komunistyczną obrazu II wojny światowej. W związku z tym mógł się stać, przypomnijmy, negatywnym przykładem filmu o wojnie, który w Polsce w ogóle nie powinien zaistnieć<sup>113</sup>.

Wszystko to staje się jeszcze bardziej ewidentne w kontekście trzeciego głównego problemu, jaki z *Wozem do Wiednia* mieli polscy krytycy. Ich najpoważniejszym i najbardziej brzemiennym w skutki zarzutem było bowiem to, że Kachyña pokazał „dobrego Niemca” (nieważne, że Austriaka) i że uczynił z niego jedyną pozytywną postać filmu, której widz współczuł z powodu bezsensownej i okrutnej śmierci. Recenzenci zauważali, że co prawda w *Wozie do Wiednia* jeden z żołnierzy reprezentuje typ hitlerowskiego zbira, ale drugi jest młody, prosty i niezwykle sympatyczny<sup>114</sup>, na dobrą sprawę jedyny cywilizowany człowiek wśród krwawej dziczy<sup>115</sup>. Według Zdzisława Beryta to nie pokrzywdzona i nie mściciele budzą współczucie i sympatię, a przedstawiciel wroga. (...) *Ale Procházka i Kachyña idą dalej. Niemiec jest u nich jedyną pozytywną postacią, co wydobywają i podkreślają wszystkimi filmowymi środkami*<sup>116</sup>. Dla Peltza młodzieńcy sympatyczny wiedeńczyk, który marzy tylko o tym, by jak najszybciej wrócić do domu, jest po prostu jednym z milionów ludzi zagubionych w wojennej zawierusze. (...) *Po jego stronie jest racja człowieka, który pragnie przeżyć, racja poparta świadomością przez twórców – wyposażyli bowiem tę postać we wszelkie cechy ludzkie, w urok chłopięcej młodości, w nieśmiałość, wdzięk*<sup>117</sup>. Nawet dla Klaczyńskiego młody Niemiec jest w filmie jedyną osobowością o prawdziwie ludzkich znamionach<sup>118</sup>.

Co więcej, wątek ten oraz omawiane poprzednio zastrzeżenia co do sposobu ujęcia postaci partyzantów spletały się ściśle w tekstach recenzji i prowadziły krytyków do konkluzji na temat *zwichnięcia, odwrócenia* bądź *zagubienia* proporcji<sup>119</sup> w prezentowaniu obu stron wojennego konfliktu albo wręcz zrównania partyzantów z hitlerowcami oraz *moralnych racji napastnika i napadniętych*<sup>120</sup>. Zdaniem recenzentów okrucieństwo tych dwóch grup ludzi *zostało pokazane na tej samej płaszczyźnie*<sup>121</sup>. A przecież – chociaż, jak przyznawał Słojewski, *Niemcy (...) byli różni – nawet najbardziej odczłowieczony partyzant w ostatecznym rachunku był bardziej moralny niż najbardziej kulturalny, najbardziej humanitarny żołnierz hitlerowski*<sup>122</sup>. W zarzutach tych pobrzmiewa oczywiście echo przytaczanych już, choć idących jeszcze o krok dalej, a kierowanych przez karlowarską delegację radziecką oskarżeń pod adresem filmu o upowszechnianie poglądu, że faszyci byli bardziej ludzcy niż partyzanci.

Według krytyków *pozorny obiektywizm*<sup>123</sup> w ocenie partyzantów i hitlerowców tak naprawdę *grzeszy (...) odwróceniem rzeczywistego układu wartości*<sup>124</sup> i jest *negacją obiektywnych racji, w imię których walczone w czasie ostatniej wojny*<sup>125</sup>. Dla polskiej recepcji *Wozu do Wiednia* zasadnicze było jednak uznanie owych zwichniętych proporcji oraz odnalezienie w filmie sympatii dla wroga za problem

nie światopoglądowy, tylko polityczny<sup>126</sup>. Przeniosło to dyskusję prasową w zupełnie inny wymiar, w którym roztrząsano postawę ideową twórców oraz nie tylko moralną, lecz przede wszystkim polityczną wymowę filmu<sup>127</sup>. Klaczyński postawił sprawę jasno: w *Wozie do Wiednia* tematyka II wojny światowej stała się *soczewką ogniskującą określone tendencje polityczne, moralne i ideowe*<sup>128</sup>. A w recenzji Beryta pojawiło się już nawet złowrogie słowo *rewizjonizm*<sup>129</sup>, które wejdzie do ścisłego katalogu czechosłowackich win – jako „czechosłowacki rewizjonizm”, demaskowany najpierw w prasie moskiewskiej, a potem w mediach kolejnych państw obozu – dopiero w marcu 1968 r.<sup>130</sup> Wtedy to, w kampanii skierowanej przeciw Praskiej Wiośnie (na przykład w ślad za pełnym *elokwencji i pasji* ujęciem wydarzeń rozgrywających się w CSRS przez Władysława Gomułkę), „rewizjonizm” będzie prezentowany jako główny instrument *imperializmu i kontrrewolucji*<sup>131</sup>.

U niektórych krytyków wnioski z odczytywania *Wozu do Wiednia* przez pryzmat współczesności i aktualnej polityki były formułowane jeszcze dość ogólnie i łagodnie. Eljasiak uważał na przykład, że *doświadczenia, jakie nam zgotował hitleryzm i okupacja, są zbyt świeże i niezabliźnione, byśmy mogli zaaprobować uczuciowo i rozumowo teoretycznie szlachetny i ogólnoludzki sens moralny* filmu<sup>132</sup>. Jednak wraz z wypowiedziami Słojewskiego, Klaczyńskiego i Beryta zrobiło się już poważnie. Wytaczone przez tych publicystów zastrzeżenia i stawiane przez nich pytania retoryczne pokazują, że ich rozeznanie sytuacji oraz ocena kierujących jakoby Kachynią i Prochązką *określonych tendencji politycznych i ideowych* były jednoznaczne. Klaczyński pytał więc najpierw niewinnie, *czy można traktować wojnę (zwłaszcza ostatnią, której rany do tej pory nie pokryły się całkiem bliźniami) jako teatr spekulacji moralnej, abstrahującej całkowicie od tej sumy wiedzy i sądów, jaką nazywamy historyczną prawdą*<sup>133</sup>. A wtórował mu Słojewski: *Gdzie kończy się prawda, a zaczyna się fałsz? (...) Gdzie zaczyna się grzechawisko relatywizmu politycznego i moralnego? (...) Jest w tym (...) coś, co oburza, co od tego filmu odrzuca. Wszystkie wydarzenia w tym filmie mogły się oczywiście zdarzyć naprawdę. (...) Ale wszystko to nie powinno się zdarzyć w filmie*<sup>134</sup>.

Dalej jednak publicyści przechodzili do ataku frontalnego: *wiemy skąd wyszła wojna, która spopieliła Europę*<sup>135</sup>. *Panowie Procházka i Kachyňa zapomnieli, że wojna nie spadła z nieba. Ktoś zapędził do lasów tych ludzi, których sądzą w swym filmie za okrucieństwo. Ktoś rozpętał huragan zbrodni i pokrył cmentarzami Europę. Ktoś był przecież w tej wojnie agresorem. (...) Nie ma historii poza żywymi, a więc poza współczesnością, która ją sądzi*<sup>136</sup>. U Beryta wróg był już wskazany wprost: *Czy w konkretnej sytuacji, w konkretnym układzie sił nie jest to próba „obiektywizowania” czasów wojny? Obiektywizowania, które na przykład w NRF służy jednoznacznie zrzucaniu winy, rozciągnięciu jej na wszystkich uczestników wojny?* Recenzenta oburzały głosy odczytujące ten film *nie tylko jako „nowe spojrzenie na losy uczestników wojny”, ale [też] jako „wielką metaforę skomplikowanych stosunków wzajemnych ludzi dwóch narodów”, względnie wręcz jako „nareszcie sprawiedliwe ukazanie Niemców”*. Według niego *historyczny kosztium (...) służy sprawom stale aktualnym. Zbrodnie wojenne i ludobójstwo, cena życia i sens śmierci, ocena postaw ludzi (...) – wszystko to nie przestało niepokoić i dzisiaj. Więcej: sprawy te nabrały nowej aktualności (...). Dziś wiemy, (...) do czego prowadzić mogą mniej lub bardziej kunsztowne manewry. Kto zamyka na to oczy, automatycznie wyłącza się z gry, w której stawką jest własny los*<sup>137</sup>.

Wszystkie te płomienne słowa (jakby dla niektórych publicystów wojna nigdy się nie skończyła) ujawniają, że ukrytym kluczowym mechanizmem krytycznego przyjęcia *Wozu do Wiednia* w Polsce był – obok wzburzenia na naruszanie partyzanckiego tabu, wchodzące w konflikt z nacjonalizmem środowiska „moczarców” – tzw. straszak niemiecki (przybierający postać, jak można sądzić po niektórych recenzjach, wręcz „histerii antyniemieckiej”). Władze PRL-u dysponowały całym zespołem straszaków: niemieckim, żydowskim, radzieckim, przy czym ten pierwszy był stałym komponentem całej polskiej propagandy, podczas kampanii jedynie intensyfikowanym i radykalizowanym<sup>138</sup>. Jak pisze Antoni Dudek, *rozmaicie konfigurowane i eksponowane wydarzenia z dziejów stosunków polsko-niemieckich* oraz przedstawianie Niemiec jako odwiecznego agresora były przez cały okres Polski Ludowej – a szczególnie do początku lat 70., kiedy to podpisano traktat graniczny, a potem ożywiono kontakty polityczne i wymianę gospodarczą z NRF – jednym z najistotniejszych wątków propagandy oraz jedną z najważniejszych zasad szeroko rozumianej polityki kulturalnej i oświatowej<sup>139</sup>. „Straszak niemiecki” miał oczywiście wymiar jak najbardziej aktualny – Niemiecka Republika Federalna była traktowana jako spadkobierczyni wszystkich najgorszych tradycji niemieckiego nacjonalizmu, ekspansjonizmu i militarystyki czy wręcz jako kontynuatorka Trzeciej Rzeszy<sup>140</sup>. Gomułka twierdził przecie, że *nasza czujność (...) wynika zarówno z naszej bezpośredniej znajomości historii niemieckiego imperializmu, której liczne karty zapisane są morzem krwi narodu polskiego, jak i z dokładnej znajomości mechanizmów politycznych obecnej NRF*<sup>141</sup>. Tak ustawiony „straszak niemiecki” stał się również jednym z głównych elementów legitymizacji wkroczenia wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji w 1968 r.<sup>142</sup>

*Wóz do Wiednia* został w tym wszystkim potraktowany dosyć instrumentalnie, a pojawił się i zajął polskich krytyków w okresie apogeum rozpalania nastrojów antyniemieckich i sprzęgania ich z propagandą nacjonalistyczną. Kolejne etapy intensywnego wykorzystywania „straszaka niemieckiego” przez władze komunistyczne wyznaczały bowiem m.in. monumentalne obchody 550. rocznicy bitwy pod Grunwaldem (1960), wydarzenia „drugiego kryzysu berlińskiego” (1961), uroczystości związane z 25. rocznicą wybuchu II wojny światowej (1964) oraz ceremonie z okazji Tysiąclecia Państwa Polskiego (1966), podczas których głoszono, że niemieckie zagrożenie dla Polski i światowego pokoju jest w toku dziejów czymś stałym, a zmieniają się jedynie mundury. Poza tym kiedy polscy krytycy pozycjonowali film Kachyni, musieli mieć jeszcze w świeżej pamięci wielką kampanię propagandową z przełomu 1965 i 1966 r. wymierzoną przeciwko „Orędziu biskupów polskich do biskupów niemieckich” (*udzielamy wybaczenia i prosimy o nie*) oraz odrzucenie przez PRL, razem z innymi państwami Układu Warszawskiego, zaproszenia do poprawy wzajemnych stosunków zawartego w nocy pokojowej kanclerza RFN Ludwiga Erharda z marca 1966 r. Te ostatnie wydarzenia przyniosły kolejną eskalację antyniemieckiej demagogii – szczytującą potem w kampanii marcowej i przede wszystkim antyczechosłowackiej – której narzędziem były także ówczesne produkcje polskiej kinematografii, takie jak na przykład *Spotkania w mroku* (1960) Wandy Jakubowskiej, *Zejsście do piekła* (1966) Zbigniewa Kuźmińskiego, *Wycieczka w nieznane* (1967) Jerzego Ziarnika lub *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968, prem. 1971) Jana Batorego, zawierające akcenty skierowane jednoznacznie przeciwko Niemcom Zachodnim<sup>143</sup>. Takie filmy stanowiły



siłą rzeczy, obok m.in. wspomnianych utworów wojennych w rodzaju *Barw walki*, kontekst i punkt odniesienia dla odbiorców ówczesnego kina czechosłowackiego, w tym takich jego dokonań, jak *Wóz do Wiednia*.

\* \* \*

Podsumowując, możemy stwierdzić, że w krytycznym odbiorze *Wozu do Wiednia* w końcu 1966 i początkach 1967 r. trzy wątki (zgorszenie związkiem miłosnym Czeszki i żołnierza wrogiej armii, sprzeciw wobec nieheroicznego sposobu ukazania partyzantów oraz oburzenie na pozytywną postać „sympatycznego Niemca”) układały się ostatecznie w pewną całość, którą Michał Głowiński nazwał typową dla komunistycznej propagandy *wiązanką ubeckich melodii*<sup>144</sup>. W kilku kluczowych recenzjach filmu retoryka wzbudzania strachu mieszała się bowiem z retoryką politycznej „odpowiedzialności” i ideologicznej „czujności”, stylistyką donosu oraz sformułowaniami, które brzmią jak pogrożki. A kierowane przeciw dziełu Kachyni zarzuty rewizjonizmu, podważania prawdy historycznej i zamykania oczu na groźbę niemieckiego rewanżyzmu współbrzmiały idealnie z niezmienną peerelowską tezą propagandową (w 1968 r. stanie się ona jednym z koronnych argumentów za podjęciem interwencji w Czechosłowacji) o wielkim zagrożeniu i międzynarodowym spisku – antysocjalistycznym i antypolskim. Wszystko to pozwala widzieć w recepcji *Wozu do Wiednia* przygrzywkę albo jedną z pomniejszych prób generalnych antyczechosłowackiej kampanii propagandowej i złowieszczą zapowiedź przyszłych wydarzeń. Głowiński stwierdził wszak, że *niektóre wyrażenia i środki językowe nowomowy pociągają działania oraz stanowią zapowiedź terroru i prześladowań*<sup>145</sup>.

W marcu 1968 r., podczas tzw. trybunału drezdeńskiego nad Czechosłowacją (w trakcie spotkania przywódców państw Układu Warszawskiego), Gomulka oskarżał, że wszystko *zaczyna się (...) od kultury. Pod sztandarem obrony kultury i obrony wolności, pod tą maską, pracuje (...) wróg, pracuje kontrrewolucja, pracują zagraniczne służby wywiadowcze. W ten sposób chcą wywołać takie nastroje, by przy ich pomocy osiągnąć swoje cele*<sup>146</sup>. W świetle takich słów nie dziwi więc ani z jednej strony znaczenie, jakie nadano w wojnie ideologicznej właśnie *Wozowi do Wiednia*, ani z drugiej jego jednak instrumentalne wykorzystanie. Kachyňa i Procházka znaleźli się w Polsce na chwilę na pierwszej linii frontu i stali się (zostali mianowani) – nawet jeśli wbrew *subiektywnym intencjom i nie chcący*<sup>147</sup> – reprezentantami „określonych tendencji politycznych w konkretnym układzie sił imperializmu i kontrrewolucji”.

*W pewnych sytuacjach style odbioru stać się mogą kryteriami wyboru, ujawniając wówczas swój charakter aksjologiczny*<sup>148</sup>. Ta uwaga Głowińskiego doskonale współgra z recepcją *Wozu do Wiednia* – sposób odbioru filmu, prezentowania go czytelnikom, konceptualizowania i osadzania w różnych kontekstach pokazuje, że za wyborami estetycznymi, ideowymi i politycznymi krytyków stały ostatecznie kryteria etyczne. Przy okazji pisania o dziele Kachyni uwidoczniły się dwie strony barykady, dwie linie większego podziału, który stał się wyraźny kilkanaście miesięcy później – w roku 1968. Tak się bowiem złożyło, że ci, którzy najbardziej bronili *Wozu do Wiednia* – Zimand i Morawski – znaleźli się wtedy po stronie szykanowanych, represjonowanych i zakazanych<sup>149</sup>, natomiast najzago-

rzalsi przeciwnicy filmu – Klaczyński i Słojewski – opowiedzieli się po stronie władzy, znajdując zresztą w łączeniu wielkich słów i małych charakterów „godnych” następców w osobach na przykład Ryszarda Gontarza czy Kazimierza Kąkola.

Kiedy już przy okazji *Wozu do Wiednia* powiedziano w stosunkowo krótkim czasie wszystko to, co powiedziano, kiedy skończyła się jego pretekstowa użyteczność dla formułowania argumentów w wojnie politycznej i rozpowszechniania hasła kampanii propagandowej, kiedy wreszcie zdecydowano o niewprowadzaniu filmu do dystrybucji, zapadło na jego temat niemal kompletne milczenie aż do końca istnienia PRL-u. Jeszcze tylko w 1968 r., ale już po zbrojnym zdławieniu Praskiej Wiosny i w okresie wyciszania „tematu czechosłowackiego”, napisał krótko o *Wozie do Wiednia* Janusz Skwara w wydanej z perturbacjami książce *Nowy film czechosłowacki*. Autor wypunktował wszystkie „kontrowersje” utworu, determinujące jego wcześniejszą recepcję, i przychylił się do oceny, że Kachyňa *popadł w pułapki schematycznego antyschematyzmu*, ale jednocześnie zdecydowanie odżegnał się – co za odmiana! – od tłumaczenia tego filmu w *kategoriach dyskusji ideowej* i odnoszenia go do jakiegokolwiek *prawidłowości historycznej i społecznej*. Według Skwary u podłoża filmowego dramatu leżał bowiem erotyzm, a jego motorem, potwierdzającym *naturalistyczne skłonności Kachyni*, był wyłącznie biologiczny konflikt płci oraz gwałtowne uczucia bohaterów: miłość, nienawiść i zemsta<sup>150</sup>.

Podobnie skrajne przesunięcie interpretacyjne znajdujemy w wydanym kilkanaście lat później leksykonie Henryka Tronowicza *Film czechosłowacki w Polsce*. Autor poświęcił *Wozowi do Wiednia* kilka zdań, wciąż podkreślając jego kontrowersyjność, prowokacyjną intrygę i towarzyszące mu *mieszane odczucia*, ale w ostatecznym rozrachunku stwierdził, że *w filmie jednak idzie o płaszczyznę uczuciowo-moralną*<sup>151</sup>. Owa zmiana w recepcji dotyczyła zresztą całego dorobku Kachyni. Kiedy już w Polsce nie pisano (nie można było pisać) o *Wozie do Wiednia*, *Śmiesznym panu* czy *Nocy panny młodej*, reżyser był prezentowany – w nawiązaniu zarówno do jego sukcesów z początków lat 60., jak i do aktualnych dokonaniań – jako *czołowy liryk ekranu, który (...) obserwuje świat oczami istot najwrażliwszych – dzieci*<sup>152</sup>. Znakiem firmowym takiego „znormalizowanego”, zinfantylizowanego Kachyni miały być wedle polskiej krytyki *pięknie komponowane, wiarygodne portrety psychologii dziecka*<sup>153</sup>, pełne poezji, wzruszającej prostoty i intymnego realizmu<sup>154</sup>.

Na początku XXI w., kiedy już polscy widzowie mieli możliwość zapoznania się z *Wozem do Wiednia*, pojawiły się też jego pierwsze nieobciążone ideologią i propagandą omówienia. Pisało się o nim na przykład jako o *tragicznej balladzie (...) zaskakującej w podsuwanych wnioskach*<sup>155</sup> i *bulwersującym obrazie antywojennym*, w przypadku którego *nie można [jednak] mówić o pełnym sukcesie*<sup>156</sup>. I dopiero kilka lat temu Tadeusz Sobolewski mógł w końcu stwierdzić o filmie po prostu i bez zastrzeżeń: *arcydzieło*<sup>157</sup>.

- <sup>1</sup> J. Peltz, *Echa wojny głównym tematem festiwalu*, „Sztandar Młodych” 1966, nr 166, s. 3. Wszystkie podkreślenia w tekście – K. S. W cytatach ujednolicono pisownię nazw własnych, ale zachowano oryginalną interpunkcję.
- <sup>2</sup> Tenże, *O wojnie na serio i komediowo*, „Sztandar Młodych” 1966, nr 168, s. 4.
- <sup>3</sup> (pel) [J. Peltz], *Wóz do Wiednia*, „Film” 1966, nr 35, s. 3.
- <sup>4</sup> (Hiv.) [R. Hivernrd, właśc. R. Zimand], *Nasze konie, nasz wóz*, „Argumenty” 1967, nr 9, s. 12.
- <sup>5</sup> S. Morawski, *Konfrontacje 66. Postawy – dzieła – indywidualności*, „Ekran” 1967, nr 6, s. 3, 10.
- <sup>6</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>7</sup> J. Z. Stojewski, *Film niemoralny?*, „Ekran” 1967, nr 5, s. 10.
- <sup>8</sup> C. Michalski, *Festiwal rozczarowań. Karlove Vary 1966*, „Ekran” 1966, nr 31, s. 10-11.
- <sup>9</sup> A. Jackiewicz, *Laureaci festiwalu 1966*, „Życie Literackie” 1967, nr 6, s. 12.
- <sup>10</sup> Z. Klaczyński, „Konfrontacje 66”. *Mężczyźni i kobiety*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 13, s. 4.
- <sup>11</sup> Tenże, *Jubilat na stypie. Karlove Vary 1966*, „Kultura” 1966, nr 32, s. 1-2.
- <sup>12</sup> J. Z. Stojewski, dz. cyt.
- <sup>13</sup> Zob. więcej np. w: A. Dudek, *Wybrane czynniki historyczne wpływające na politykę władz PRL*, w: *Polityka czy propaganda. PRL wobec historii*, red. P. Skibiński, T. Wiścicki, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2009, s. 21-23; M. Mazur, *Propagandowy obraz świata. Polityczne kampanie prasowe w PRL 1956-1980. Model analityczno-koncepcyjny*, Trio, Warszawa 2003, s. 178; M. Głowiński, *Peereliada. Komentarze do słów 1976-1981*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 49.
- <sup>14</sup> Por. M. Głowiński, *Peereliada...* dz. cyt., s. 151. Głowiński przywołuje w tym kontekście przykład dziennikarza angielskiego Victora Zorza, który utrzymywał, opierając się wyłącznie na analizie propagandy sowieckiej, że inwazja na Czechosłowację nieuchronnie nastąpi. I czynił to w momencie, kiedy już się wydawało, że Kreml jakoś się pogodził z ekipą Dubczeka (tamże).
- <sup>15</sup> M. Fik, *Marcowa kultura. Wokół Dziadów. Literaci i władze. Kampania marcowa*, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1995, s. 210.
- <sup>16</sup> Zob. charakterystyka kampanii prasowych w: M. Mazur, dz. cyt., s. 40 i nn. oraz M. Fik, dz. cyt., s. 189.
- <sup>17</sup> Odróżnienie „kampanii propagandowych” od „codziennej ideologicznej indoktrynacji” za: M. Fik, dz. cyt., s. 189.
- <sup>18</sup> Zob. opis filmu w: *Český hraný film IV. 1961-1970. Czech feature film IV. 1961-1970*, Národní Filmový Archiv, Praha 2004, s. 200.
- <sup>19</sup> <https://www.csfid.cz/film/4952-kocar-do-vidne/prehled/> (dostęp: 27.02.2018).
- <sup>20</sup> (jak), *Nowe zakupy*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1966, nr 23, s. 32-33; H. Mocek, *W naszych kinach w przyszłym roku*, „Ekran” 1966, nr 51-52, s. 4; (J. Jur.) [J. Jurczyński], *Nowe zakupy filmowe*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 337, s. 6; tenże, *Na co pójdziemy do kina w 1967 roku*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 343, s. 3; *Kronika. Film*, „Życie Literackie” 1966, nr 51, s. 14; (mch), *Co zobaczymy na ekranach w 1967 r.*, „Dziennik Bałtycki” 1966, nr 310, s. 7.
- <sup>21</sup> J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966-1970*, Československý Filmový Ústav, Praha 1976, s. 254. Spośród innych krajów socjalistycznych *Wóz do Wiednia* zakupiły do 1970 r. tylko Bułgaria, Węgry i Jugosławia (tamże).
- <sup>22</sup> Konfrontacje były imprezą organizowaną – najpierw tylko w Warszawie, a później również w niektórych miastach wojewódzkich – corocznie od 1958 do 1991 r. (z przerwą w roku 1982 z powodu stanu wojennego; w 1994 r. zorganizowano, ale już poza strukturami państwowej sieci dystrybucji, ostatnią – trzydziestą czwartą – edycję Konfrontacji). Impreza pierwotnie odbywała się pod nazwą Festiwal Festiwalu Filmowych, ale właśnie w 1967 r. zmieniła nieco formułę i szły na Przegląd Filmów Świata – Konfrontacje. Na przegląd, który stawał się zwykle uczcą dla kinomanów, składało się kilkanaście najlepszych filmów minionego sezonu z całego świata. Kinetematografia czechosłowacka była na nim reprezentowana regularnie (choć ze znaczącą dłuższą przerwą w latach 1968-1972), zwykle jednym filmem (ale w 1964 i 1965 r., kiedy polscy krytycy entuzjasmowali się narodzinami Czechosłowackiej Nowej Fali, były to aż 2-3 tytuły).
- <sup>23</sup> *Kronika wydarzeń*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1967, nr 3, s. 1-2; (ep), *Diariusz kinematografii polskiej 1967*, w: *Mały rocznik filmowy 1967*, Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF, Warszawa 1968, s. 29.
- <sup>24</sup> *Dziewięciu gniewnych ludzi ocenia Konfrontacje 66*, „Film” 1967, nr 7, s. 15.
- <sup>25</sup> *Przegląd filmów czechosłowackich*, „Ekran” 1967, nr 9, s. 2.
- <sup>26</sup> (J. Jur.) [J. Jurczyński], *Kina w tygodniu*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 64, s. 9; tenże, *16 premier filmowych marca. Przegląd filmów czechosłowackich*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 62, s. 5; (e), *Czechosłowackie kino, teatr i telewizja na*

- polskiej widowni, „Sztandar Młodych” 1967, nr 60, s. 2; zob. także szczegółowy repertuar Dni Filmu Czechosłowackiego np. w Trójmieście („Dziennik Bałtycki” 1967, nr 57, s. 4; nr 58, s. 4; nr 59, s. 6; nr 60, s. 6; nr 61, s. 6; nr 62, s. 4; nr 63, s. 4; nr 64, s. 4). Przeglądy kinematografii narodowych, zwane „festiwalami” albo mniej szumnie „przeглядami”, „tygodniami” czy „dniami filmu”, były stałym elementem krajobrazu filmowego PRL-u. Systematycznie organizowano je przede wszystkim w celu propagowania twórczości państw socjalistycznych, natomiast przeglądy filmów kinematografii kapitalistycznych czy krajów tzw. rozwijających się – silnie uzależnione od aktualnych kierunków polityki kulturalnej – odbywały się zdecydowanie rzadziej i nieregularnie. Dni Filmu Czechosłowackiego w 1967 r. były jednym z największych pokazów dorobku kinematografii czechosłowackiej (obejmowały także retrospektywy starszych filmów), obok podobnych Dni w maju 1965 r. oraz corocznych Festiwalu Filmu Czechosłowackiego w latach 1949-1953.
- <sup>27</sup> Polskiej widowni zaprezentowano wojenne *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, *Organy i Dzwony dla bosych*, kryminał *Anioł błogosławionej śmierci* (*Anděl blažené smrti*, 1965) Štěpána Skalský’ego, zresztą według scenariusza Procházky, obyczajowe *Jej siedem wieczorów* (*7 zabitych*, 1965) Pavla Kohouta oraz komedię *Biała pani* (*Bílá pani*, 1965) Zdenka Podskalský’ego.
- <sup>28</sup> Nie udało mi się jednoznacznie rozstrzygnąć, czy po zakupie licencji w 1966 r. wykonano w Polsce kopie eksploatacyjne *Wozu do Wiednia*. W zbiorach Filмотeki Narodowej zachowała się jedynie lista napisów do tego filmu (informacja od Grzegorza Balskiego, głównego specjalisty ds. baz danych Filмотeki, e-mail z 12.07.2011 r.). Lista taka służyła jako materiał wyjściowy do tłoczenia napisów na kopiach, co może potwierdzać przynajmniej ich przygotowywanie, jednak równie dobrze mogła być sporządzona np. tylko na potrzeby seansów na Konfrontacjach (do odczytywania przez lektora). Według Grzegorza Pieńkowskiego z Polskiej Federacji DKF, długoletniego pracownika Filмотeki (e-mail z 27.07.2017 r.), do *Wozu do Wiednia* przygotowano wówczas kopie (ale z przeznaczeniem dla DKF-ów, czyli jak się domyślam: tylko jedną, dwie), których ostatecznie nie skierowano do rozpowszechniania i przekazano do archiwum Filмотeki. Natomiast Piotr Kotowski ze Stowarzyszenia CinéEuropa, długoletni działacz ruchu klubowego, twierdzi, że kopie *Wozu do Wiednia*, ale wykonane dopiero w 1973 r. (o czym dalej), miały polskie napisy (e-mail z 14.03.2015 r.); może więc lista z Filмотeki była materiałem wyjściowym właśnie dla nich, a nie dla kopii z roku 1966.
- <sup>29</sup> *Kronika*, „Kultura Filmowa” 1972, nr 12, s. 95.
- <sup>30</sup> A. Horoszczak, *Dyskusyjne kluby filmowe*, w: *Mały rocznik filmowy 1973*, Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF, Warszawa 1974, s. 24; *Pula specjalna – filmy tylko dla DKF*, „Film na Świecie” 1976, nr 3-4, s. 48.
- <sup>31</sup> Ten sam *Mały rocznik filmowy 1973*, który wspomina o zakupie *Wozu do Wiednia* (A. Horoszczak, dz. cyt.), nie wymienia go wśród filmów wprowadzonych do rozpowszechniania (*Filmy zagraniczne*, w: *Mały rocznik filmowy 1973*, Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF, Warszawa 1974, s. 112-113). Informacja o ewentualnej dystrybucji *Wozu* nie pojawia się ani w żadnym późniejszym *Małym roczniku filmowym*, ani np. w żadnym „Filmowym Serwisie Prasowym” czy „Filmie”, które anonsowały wszystkie tytuły wprowadzane na ekran.
- <sup>32</sup> (wt), *Kinematografie krajów socjalistycznych. Czechosłowacja. Nowe filmy fabularne*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1966, nr 12, s. 54-55.
- <sup>33</sup> *Źródło českich kompleksów. Korespondencja własna z Pragi*, rozm. L. Pijanowski, „Film” 1965, nr 43, s. 11.
- <sup>34</sup> Tamże; *Dla Wajdy i Czuchraja*, „Film” 1966, nr 1, s. 9.
- <sup>35</sup> J. Peltz, *Echa wojny...* dz. cyt.
- <sup>36</sup> Tenże, *Brak faworytów do Kryształowego Globusa*, „Sztandar Młodych” 1966, nr 160, s. 3.
- <sup>37</sup> Tenże, *O wojnie na serio...* dz. cyt. W późniejszej recenzji dla „Filmu” Peltz potwierdził swoje stanowisko: *sam fakt takiej dyskusji [po pokazie festiwalowym], jej polemiczna ostrość były najlepszym świadectwem intelektualnych i artystycznych wartości tego niezwykłego filmu* (/pel/, dz. cyt.).
- <sup>38</sup> J. Z. Słojewski, dz. cyt.; J. Eljasziak, *Początek Konfrontacji*, „Sztandar Młodych” 1967, nr 11, s. 3; (pel), dz. cyt.; (Jaszcz) [J. A. Szczepański], *Wojna z różnych dystansów*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 266, s. 5.
- <sup>39</sup> Zob. np. relacja z festiwalu w: E. Stein, *Festivals 66. Karlovy Vary*, „Sight and Sound” 1966, t. 35, nr 4, s. 171-172.
- <sup>40</sup> J. Křípač, *Kritika Kachyňových filmů ve „Filmu a Době” šedesátých let*, „Film a Doba” 2016, nr 4, s. 23.
- <sup>41</sup> Takie batalie (z cenzurą, o dopuszczenie do rozpowszechniania itp.) toczyły się przede wszystkim wokół dzieł nowofalowców, m.in. *O uroczystości i gościach Němeca*, *Strokrotek*

- Chytilovej, *Każdego dnia odwagi* Schorma itp. (zob. np. L. Skupa, *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*, Národní Filmový Archiv, Praha 2016, s. 136-141; J. Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I: 1954-1974*, Akademie Múzických Umění, Praha 2014, 229-231).
- <sup>42</sup> P. Koura, *Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989*, w: *Film a dějiny*, red. P. Kopal, Lidové Noviny, Praha 2004, s. 235.
- <sup>43</sup> M. Mazur, dz. cyt., s. 257.
- <sup>44</sup> Z. Klaczyński, *Wojna na ekranie. XV Festiwal Filmowy w Karlových Varach*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 195, s. 6.
- <sup>45</sup> Tamże. Głowiński wyświechtany zwrot „są granice, których przekroczyć nie wolno!” nazywa ironicznie *petite phrase* nowomowy (tenże, *Peereliada...* dz. cyt., s. 240).
- <sup>46</sup> Z. Beryt, *Wojna się skończyła*, „Kino” 1966, nr 10, s. 18-21; C. Michalski, *Festiwal rozczarowań...* dz. cyt.
- <sup>47</sup> J. Eljasiak, *Początek Konfrontacji*, „Sztandar Młodych” 1967, nr 11, s. 3.
- <sup>48</sup> (Jaszcz) [J. A. Szczepański], *Sprawy male i bardo wielkie*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 72, s. 6.
- <sup>49</sup> W. Cybulski, „*Dzwony dla bosych*”, „Dziennik Polski” 1967, nr 60, s. 6; H. Mocek, dz. cyt.; C. Michalski, *Festiwal rozczarowań...* dz. cyt.
- <sup>50</sup> H. Mocek, dz. cyt.; J. Giżycki, *Więcej cieni niż blasków. Karlove Vary 1966*, „Kino” 1966, nr 10, s. 29-30; J. Eljasiak, dz. cyt.; J. Z. Słojewski, dz. cyt.
- <sup>51</sup> W. Cybulski, dz. cyt.
- <sup>52</sup> Z. Klaczyński, *Wojna na ekranie...* dz. cyt.; tenże, *Jubilat na stypie...* dz. cyt. (jak), dz. cyt.; *Kronika. Film...* dz. cyt.
- <sup>53</sup> J. Peltz, *O wojnie na serio...* dz. cyt.
- <sup>54</sup> Jedyńm nieczułym na walory intelektualne i estetyczne *Wozu* pozostawał Jackiewicz, który pisał: *Czytam, że można sobie wyobrazić widzów, dla których ten film stanie się przeżyciem artystycznym, albo widzów oburzonych; nie można sobie wyobrazić widzów obojętnych. Można. Jestem jednym z nich* (A. Jackiewicz, *Laureaci festiwalu...* dz. cyt.). Zarazem jednak przecież ostro wypowiadał się przeciwko *dwuznacznej* wymowie moralnej *Wozu* (zob. przyp. 80).
- <sup>55</sup> J. Z. Słojewski, dz. cyt. Zob. także (Jaszcz) [J. A. Szczepański], *Z czechosłowackiej nowej fali*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 51, s. 6: *Ogromne walory formalne przyznali „Wozowi do Wiednia” wszyscy*.
- <sup>56</sup> (Hiv.), *Nasze konie...* dz. cyt.
- <sup>57</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>58</sup> J. Eljasiak, dz. cyt.
- <sup>59</sup> S. Morawski, dz. cyt.
- <sup>60</sup> (Hiv.), *Nasze konie...* dz. cyt.
- <sup>61</sup> W. Cybulski, dz. cyt.
- <sup>62</sup> J. Z. Słojewski, dz. cyt.
- <sup>63</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>64</sup> (Hiv.), *Nasze konie...* dz. cyt. *Wozowi do Wiednia* Zimand przyznał swoją prywatną *Wielką Nagrodę* za najlepszy film pokazany podczas Konfrontacji, a Janżurovej – nagrodę za najlepszą rolę kobiecą na tym przeglądzie (tamże; tenże, *Konfrontacje?*, „Argumenty” 1967, nr 7, s. 1). Janżurová dostała w 1968 r. prestiżową nagrodę FITES-u (Svazu Československých Filmových a Televizních Umělců) Trilobit 1967 za role w *Wozie do Wiednia* oraz *Pensjonacie dla samotnych panów* (*Pension pro svobodné pány*) i *Ślub jak się patrzy* (*Svatba jako řemen*, oba w reż. Jiřího Krejčíka). Filmy te rozpoczęły jej wspaniałą aktorską passę (zastopowaną w okresie normalizacji), ukoronowaną na początku lat 70. rolami w filmach Juraja Herza: *Lampy naftowe* (*Petrolejové lampy*, 1971) i *Morgiana* (1972) – zob. więcej np. w: G. Piotrowski, *Juraja Herza sposób na stylizację rzeczywistości. Przypadek „Morgiany”*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89-90, s. 110.
- <sup>65</sup> Z. Klaczyński, *Jubilat na stypie...* dz. cyt.
- <sup>66</sup> Pomijam tu nazwiska wspomnianych wcześniej siedmiu z „dziewięciu gniewnych ludzi”, którzy co prawda przyznali *Wozowi do Wiednia* wysokie noty (5 i 4), ale nie wypowiedzieli się (poza krótkimi wzmiankami Eljasiaka i Płażewskiego) na jego temat w żadnych znanych mi tekstach.
- <sup>67</sup> J. J. Szczepański, *Konfrontacje 66 w Krakowie*, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 9, s. 4.
- <sup>68</sup> J. Płażewski, *Jak jest „heroizm” po czesku?*, „Kino” 1966, nr 12, s. 60-61.
- <sup>69</sup> Określenie z: *Mówią twórcy „Wozu do Wiednia”*, oprac. (p.) [J. Peltz], „Film” 1966, nr 35, s. 12.
- <sup>70</sup> Zob. np. C. Michalski, dz. cyt.
- <sup>71</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>72</sup> J. J. Szczepański, dz. cyt.
- <sup>73</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>74</sup> S. Morawski, dz. cyt.
- <sup>75</sup> (Hiv.), *Nasze konie...* dz. cyt.
- <sup>76</sup> *Mówią twórcy „Wozu do Wiednia”...* dz. cyt.
- <sup>77</sup> J. Z. Słojewski, dz. cyt.
- <sup>78</sup> Z. Klaczyński, *Jubilat na stypie...* dz. cyt.; J. Z. Słojewski, dz. cyt.; Z. Beryt, dz. cyt.; A. Jackiewicz, *Dobrze o Nasfeterze*, „Życie Literackie” 1969, nr 3, s. 7.
- <sup>79</sup> J. Eljasiak, dz. cyt.
- <sup>80</sup> A. Jackiewicz, *Laureaci festiwalu...* dz. cyt.
- <sup>81</sup> J. Z. Słojewski, dz. cyt.



- <sup>82</sup> (Jaszcz), *Z czechosłowackiej nowej fali...* dz. cyt.
- <sup>83</sup> Zarzuty szargania świętości i negacji obiektywnych racji przytacza, nie identyfikując się wszak z nimi, Peltz (pel/, dz. cyt.).
- <sup>84</sup> Tamże.
- <sup>85</sup> A. Jackiewicz, *Laureaci festiwalu...* dz. cyt.; Z. Klaczyński, „Konfrontacje 66”... dz. cyt.
- <sup>86</sup> Z. Klaczyński, „Konfrontacje 66”... dz. cyt.
- <sup>87</sup> (Jaszcz), *Z czechosłowackiej nowej fali...* dz. cyt.
- <sup>88</sup> A. Jackiewicz, *Dobrze o Nasfeterze*, dz. cyt. O wartościowaniu przez manipulowanie różnymi środkami językowymi zob. np.: M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990, s. 10-17 i passim.
- <sup>89</sup> M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3, s. 24.
- <sup>90</sup> S. Morawski, dz. cyt.
- <sup>91</sup> (Hiv.), *Nasze konie*, dz. cyt.
- <sup>92</sup> Opinie te wyrażał podczas kolaudacji *Długiej nocy* Janusza Nasfetera (1967) – I. Kurz, „Our folks”: *ordinary people in Czechoslovak and Polish cinema around 1968*, w: *Višegrad cinema. Points of contact from the New Wave to the present*, red. P. Hanáková, K. B. Johnson, Casablanca, Praha 2010, s. 103.
- <sup>93</sup> J. Płażewski, dz. cyt.
- <sup>94</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>95</sup> B. Węsierski, *Prowokacje 66*, „Kulisy” 1967, nr 5, s. 3. Warto tu jednak zauważyć, że polscy krytycy mieli problem z zakończeniem filmu, mimo że ostatnia sekwencja została na żądanie cenzury czechosłowackiej zmieniona, aby nie wydawała się tak brutalna (P. Koura, dz. cyt., s. 235).
- <sup>96</sup> C. Michalski, *Festiwal rozczarowań...* dz. cyt.
- <sup>97</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>98</sup> J. Z. Słojewski, dz. cyt.
- <sup>99</sup> Z. Klaczyński, *Wojna na ekranie...* dz. cyt.
- <sup>100</sup> (Hiv.), *Nasze konie...* dz. cyt.
- <sup>101</sup> Z. Klaczyński, *Wojna na ekranie...* dz. cyt.
- <sup>102</sup> Tenże, „Konfrontacje 66”... dz. cyt.
- <sup>103</sup> Cyt. za: S. Morawski, dz. cyt.
- <sup>104</sup> Michalski (*Festiwal rozczarowań...* dz. cyt.) powoływał się tu na opinie innych recenzentów; sam natomiast wypowiedział się o *Wozie do Wiednia* pozytywnie nie tylko na łamach „Ekranu”, ale też w prasie czechosłowackiej (C. Michalski, *Dopis z Varšavy*. „Kočár do Vidně” a česká kritika, „Film a Doba” 1967, nr 3 – cyt. za: J. Křipač, dz. cyt., s. 23).
- <sup>105</sup> Z. Klaczyński, „Konfrontacje 66”... dz. cyt.
- <sup>106</sup> Tenże, *Jubilat na stypie...* dz. cyt.
- <sup>107</sup> P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 108.
- <sup>108</sup> Z. Klaczyński, *Jubilat na stypie...* dz. cyt.
- <sup>109</sup> Zob. więcej w: P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 59.
- <sup>110</sup> Tamże, s. 87; zob. także G. Wołowiec, „Barwy walki” i polska droga do socjalizmu, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowiec, T. Żukowski, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2014, s. 39 i nn.
- <sup>111</sup> Zob. więcej w: P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 168 i nn.
- <sup>112</sup> P. Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*, Host, Brno 2014, s. 15 i passim; P. Skopal, L. Karl, *Introduction*, w: *Cinema in service of the state. Perspectives on film culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, red. L. Karl, P. Skopal, Berghahn, New York – Oxford 2015, s. 4-5.
- <sup>113</sup> Zob. przyp. 92.
- <sup>114</sup> Z. Klaczyński, *Wojna na ekranie...* dz. cyt.; (pel), dz. cyt.
- <sup>115</sup> Z. Klaczyński, *Jubilat na stypie...* dz. cyt.
- <sup>116</sup> Z. Beryt, dz. cyt.
- <sup>117</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>118</sup> Z. Klaczyński, „Konfrontacje 66”... dz. cyt.
- <sup>119</sup> Z. Beryt, dz. cyt.; (pel), dz. cyt.; S. Morawski, dz. cyt.; (Aleksandra) [L. Kydryński], „Dzwony dla bosych” – słowacki dramat partyzancki, „Przekrój” 1967, nr 1145-1146, s. 26.
- <sup>120</sup> (Jaszcz), *Z czechosłowackiej nowej fali...* dz. cyt.
- <sup>121</sup> J. Z. Słojewski, dz. cyt.
- <sup>122</sup> Tamże.
- <sup>123</sup> (Jaszcz), *Z czechosłowackiej nowej fali...* dz. cyt.
- <sup>124</sup> Z. Klaczyński, „Konfrontacje 66”... dz. cyt.
- <sup>125</sup> (pel), dz. cyt.
- <sup>126</sup> Z. Klaczyński, „Konfrontacje 66”... dz. cyt.
- <sup>127</sup> (Jaszcz), *Z czechosłowackiej nowej fali...* dz. cyt.; J. Z. Słojewski, dz. cyt.
- <sup>128</sup> Z. Klaczyński, *Wojna na ekranie...* dz. cyt.
- <sup>129</sup> Z. Beryt, dz. cyt.
- <sup>130</sup> M. Fik, dz. cyt., s. 20. Z licznych przykładów w polskiej prasie w okresie inwazji wojsk Układu Warszawskiego zob. np. J. Lovell, *Sprawa Czechosłowacji*, „Życie Literackie” 1968, nr 35, s. 1: *Rewizjoniści czescy (...) atakują (...) pewniki, (...) „constans” ideologii i strategii komunistycznej*.
- <sup>131</sup> P. Machcewicz, „Do diabła z suwerennością”. *Władysław Gomułka wobec praskiej wiosny*, w: *Wokół praskiej wiosny. Polska i Czechosłowacja w 1968 roku*, red. Ł. Kamiński, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2004, s. 64-65.
- <sup>132</sup> J. Eljasiak, dz. cyt.

- <sup>133</sup> Z. Klaczyński, „Konfrontacje 66”... dz. cyt.
- <sup>134</sup> J. Z. Słojewski, dz. cyt. Procházka odżegnywał się od zamiaru stworzenia *skandalizującego filmu o akcentach politycznych* i odpierał zarzuty proniemieckości, powołując się m.in. na własne i reżysera doświadczenia: *Trudno oczywiście zaprzeczyć, że nasz film dotyka wielu aktualnych problemów politycznych, zwłaszcza problemu niemieckiego. (...) [Jednakże] Nigdy nie byłem w Niemczech ani w żadnym innym kraju, w którym mówi się po niemiecku. I nie chcę tam jechać. Niemcy zabili ojca mojej żony i wielu ludzi, których kochałem. Kachyna przebywał podczas wojny w niemieckim obozie jenieckim i ryzykując życie, zbiegł stamtąd (Mówią twórcy „Wozu do Wiednia”... dz. cyt.)*.
- <sup>135</sup> Z. Klaczyński, *Wojna na ekranie*... dz. cyt.
- <sup>136</sup> Tenże, *Jubilat na stypie*... dz. cyt.
- <sup>137</sup> Z. Beryt, dz. cyt.
- <sup>138</sup> M. Mazur, dz. cyt., s. 178. Zob. też: M. Głowiński, *Peereliada*... dz. cyt., s. 162.
- <sup>139</sup> A. Dudek, dz. cyt., s. 21-23.
- <sup>140</sup> Tamże, s. 22; M. Mazur, dz. cyt., s. 178. Po podpisaniu w grudniu 1970 r. układu między PRL i RFN o normalizacji stosunków Jan Szydłak – członek Biura Politycznego KC PZPR – zamartwiał się, *kim będziemy teraz straszyc i integrować Polaków* (cyt. za: P. Gajdziński, *Marcowe migdały*, „Odra” 2018, nr 3, s. 7).
- <sup>141</sup> A. Dudek, dz. cyt., s. 22.
- <sup>142</sup> Przykładowe tytuły prasowe z okresu Praskiej Wiosny: *NRF próbuje budować przyczółek polityczny w Czechosłowacji* („Dziennik Polski” 1968, nr 169, s. 1-2), *Bezceremonialna ingerencja bońska w wewnętrzne sprawy Czech* („Dziennik Polski” 1968, nr 176, s. 1-2) itp. Jednak w początkach 1967 r. było to jeszcze np.: *W PRL i CSRS (...) jednakowo ocenia się niebezpieczeństwo płynące z rozwoju militarystyki i ruchu odwetowego w Niemczech zach.* (*W żywotnym interesie Polski i Czechosłowacji*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 55, s. 4).
- <sup>143</sup> O negatywnym obrazie Niemców w kinie polskim lat 60. zob. więcej w: P. Zwierzchowski, dz. cyt., s. 125 i nn.
- <sup>144</sup> M. Głowiński, *Peereliada*... dz. cyt., s. 217.
- <sup>145</sup> Tamże, s. 151, 174.
- <sup>146</sup> Cyt. za: P. Błażek, „*Wszystko pójdzie w innym kierunku*”. *Wpływ polskiego Marca '68 na praską wiosnę*, tłum. T. Grabiński, w: *Wokół praskiej wiosny*... dz. cyt., s. 34.
- <sup>147</sup> Z. Klaczyński, *Wojna na ekranie*... dz. cyt.; J. Z. Słojewski, dz. cyt.
- <sup>148</sup> M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*... dz. cyt., s. 28.
- <sup>149</sup> Zimand był w 1968 r. obserwatorem procesów politycznych, w latach 70. współpracownikiem wydawnictw niezależnych i emigracyjnych, internowanym po wprowadzeniu stanu wojennego w 1981 r.; Morawski został w marcu 1968 r. wyrzucony z Uniwersytetu Warszawskiego razem z m.in. Leszkiem Kołakowskim i Zygmuntem Baumanem.
- <sup>150</sup> J. Skwara, *Nowy film czechosłowacki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 34.
- <sup>151</sup> H. Tronowicz, *Film czechosłowacki w Polsce*, Redakcja Wydawnictw Filmowych Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, Warszawa 1984, s. 31.
- <sup>152</sup> B. Zagroba, *Fantazja scenograficzna*, „Film” 1978, nr 14, s. 8.
- <sup>153</sup> H. Tronowicz, dz. cyt., s. 228.
- <sup>154</sup> J. Skwara, *Ballada o zakochanej dziewczynie*, „Film” 1964, nr 37, s. 5; A. Korzycka, *Latem*, „Film” 1979, nr 36, s. 8.
- <sup>155</sup> *Filmy pod specjalnym nadzorem. Kino czeskie i słowackie lat 60. Festiwal 18-28.10.2004*, red. K. J. Zarębski, J. Słodowski, DKF Kwant, Warszawa 2004, s. 172.
- <sup>156</sup> A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwartą. 1967-1973*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 146.
- <sup>157</sup> T. Sobolewski, *Kino swoimi słowami*, Universitas, Kraków 2012, s. 149.