

JAKUB EGERMAJER / 3. 7. 2020

Kočár do nesnází

„Ohlížíme-li se za československou filmovou ‚novou vlnou‘ šedesátých let, potom v dobových hodnoceních tvorba Karla Kachyni většinou nezaujímalá místa nejčelnější. Režisér jakoby stál mimo hlavní proud dobývajících významná ocenění...“^[1] Těmito slovy otevírá Jiří P. Kříž svůj článek napsaný pro Lidové noviny v březnu 1990 u příležitosti obnovené premiéry *Kočáru do Vídně* (1966). Dílo režiséra Kachyni a scenáristy Jana Procházky vyvolalo rozporuplné reakce již při svém prvním uvedení na karlovarském festivalu v roce 1966. Problémovost filmu, která se ukázala již během samotného jeho vzniku, samozřejmě vyvrcholila v době husákovské normalizace, během které byl *Kočár do Vídně* uložen spolu s mnoha dalšími filmy z šedesátých let do tzv. trezoru. Kachyňův a Procházkův *Kočár* je ovšem dílem s výjimečným osudem i v rámci trezorových filmů. Přijetí filmu, navzdory ocenění, kterého se dočkal v Karlových Varech, nebylo přívětivé ani při jeho prvním uvedení, a to ani u kritiků, kteří stáli jednoznačně mimo spolehlivé tvrdé jádro režimní publicistiky. Roli přitom zdaleka nehrál pouze provokativní příběh o venkovance a náctiletém německém/rakouském „vojáčkovi“.

O otcích Kristy a Vojáčka

Karla Kachyňu (1924–2004) a Jana Procházku (1929–1971) spojuje kromě generačního zařazení, moravského původu a spolupráce na celkem třinácti celovečerních filmech (mezi roky 1961 a 1970) také podobný názorový vývoj tváří v tvář poučivému režimu. Oba tvůrci započali své tvůrčí dráhy jako pravověrní komunisté a jako nemálo intelektuálů své generace dospěli postupně k snahám o revizi v post-stalinistickém období přežívajících dogmat. Jejich vývoj (osobní i umělecký) můžeme vnímat jako personifikaci celospolečenského pohybu v Československu v letech 1953 až 1968. Pro účely tohoto textu je na místě připomenout si detaily vývoje alespoň u Jana Procházky.

Ten vstoupil do komunistické strany už v roce 1947 a následně působil jako funkcionář ve svazu mládeže (organizoval pomocné brigády v pohraničí). Stoupající hvězdu mladého komunisty ale zastavil jeho pochybovačný postoj vůči procesu s Rudolfem Slánským. Zůstal nadále členem strany, ale až do roku 1958 ze svého místa v ČSM nepovýšil. Od poloviny padesátých let se angažoval i publicisticky a literárně a velmi brzo si našel cestu i k filmu. Od roku 1961 vedl Procházka v roli vedoucího dramaturga spolu s producentem Erichem Švábíkem na Barrandově vlastní tvůrčí skupinu. Zatímco jeho články z doby pozdního stalinismu lze považovat za typické příklady publicistiky dané doby (Brigády mládeže zahájily práci v pohraničí, Do nové etapy v bytovém hospodářství), v roce 1960 začíná psát pro Literární noviny, které se brzy stanou jedním z hlavních reformních periodik v ČSSR. Procházkovy práce pro film brzy potvrdily jeho příslušnost k liberálnímu proudu. Současně však barrandovský dramaturg nepřestává budovat svou kariéru v politice. V roce 1962 se stává kandidátem Ústředního výboru KSČ a od následujícího roku zasedá v ideologické komisi ÚV, která je v podstatě hlavním cenzurním orgánem v zemi.^[2] Proslulé je rovněž jeho přátelství s prezidentem Antonínem Novotným, od kterého se nakonec (jako téměř všichni) během pražského jara odvrátí.

Kachyňu se svým scenáristou spojovala nabytá deziluze stalinismem i – jak ukázala druhá polovina šedesátých let – odvaha pouštět se do nepohodlných témat. Procházkova pozice ve stranickém aparátu jim přitom poskytovala jistou ochranu, stejně jako literátův nadstandardní vztah s prezidentem Novotným. Tato Procházkova politická prominence, v kombinaci s jeho značnými uměleckými úspěchy, ale současně mohla být zdrojem žárlivosti jeho kolegů a nepřátelství některých kritiků. Scenáristovo bývalé politické postavení bylo také důvodem, proč ho se začátkem normalizace čekal horší osud, než podobně problémové, ale politicky neangažované tvůrce – osud, který skončil jeho předčasným úmrtím.

Revize, minimalismus a nesnáze

Kachyňův a Procházkův snímek *Ať žije republika!* (1965), který je adaptací novely druhého jmenovaného, vznikl jako oficiální jubilejní dílo k dvacátému výročí osvobození Československa. Československý film do něj vložil nemalé finance a podílely se na něm hned dvě tvůrčí skupiny (Procházka–Švábík a Šmída–Fikar). Ambicióznost tohoto projektu se vyplatila, film byl i přes jisté výtky k jeho délce velmi

dobře přijat (i stranickou kritikou) a získal ocenění na festivalech v Mar del Plata a v San Sebastiánu.^[3] Současně ale *Republika* předznamenává historickou revizi, která dostala mnohem větší prostor v *Kočáru do Vídně*, *Noci nevěsty* i *Uchu*.

Příběh o osvobození moravské vsi nahlížený (po způsobu předchozích filmů Kachyni a Procházky) dětskýma očima narušil oficiálně propagovaný heroický obraz konce války nelichotivým portrétem chování českého obyvatelstva v oněch dnech. V tomto případě byl demystifikační pohled ještě přijat s nadšením. Chvály se dočkal dokonce i od neblaze proslulého recenzenta Rudého práva Jana Klimenta. Na druhou stranu uznávaný kritik A. J. Liehm sice myšlenku filmu přijal jednoznačně kladně, ale vytknul tvůrcům určité megalomanství. „Co chvíli zatoužíš po nůžkách, po větší sebekázni a sebekontrolě... Autoři si neodpustí nic, naprosto nic, rozhodli se důsledně nám ukázat všechno, co dovedou,“^[4] napsal v Literárních novinách. Vladimír Bystrov pak byl ještě ostřejší, konkrétně ve vztahu k Procházkovi. Psal přímo o „obžerství jeho talentu“.^[5]

Ještě než se dostal film *Ať žije republika!* do kin, začal ve Švabíkově a Procházkově skupině vznikat další projekt její autorské dvojice, zasazený rovněž na konec války, z produkčního hlediska mnohem méně ambiciózní, ovšem v oblasti historické revize ještě neortodoxnější. Filmovou povídku s pracovním názvem *Vůz* odevzdal Procházka 1. července 1965^[6] a tvůrčí skupina ji okamžitě schválila a podepsala s autorem a s Kachyňou smlouvu o vypracování literárního scénáře.^[7] Ten autoři odevzdávají (se zpožděním) 16. srpna téhož roku.^[8]

Tento scénář, který po vypracování technické verze šel okamžitě do výroby, se od výsledného filmu liší pouze v detailech,^[9] pro jistotu ale stručně shrnu děj. Venkovance Kristě oběsí Němci za drobnou krádež manžela. Když vdova muže pohřbí, přijdou do domu dva němečtí vojáci, kteří nemají o ničem tušení, a přikážou jí, aby s nimi jela s povozem k hranicím. Při cestě nekonečnými lesy Krista schválně bloudí, protože chce zabitím dvojice vojáků (adolescentního „Vojáčka“ a jeho postřeleného staršího druha) pomstít manžela. Příběh, který zpočátku působí jako typické válečné melodrama (pomineme-li, že Kristiny potenciální oběti na jejím zármutku nenesou vinu), se však zkomplikuje. Starší voják podlehne svým zraněním a Vojáček místo aby se stal mstitelčinou obětí, skončí v jejím náručí. Příběh končí v již absolutní tragédii – spící pár objeví banda partyzánů, Vojáčka trápí a zastřelí a Kristu znásilní.^[10]

Není třeba vysvětlovat, proč byl takový příběh už z principu kontroverzní a z hlediska režimu problémový. Kult odboje (ale pouze komunistického) byl jedním z nejdůležitějších ideologických pilířů reálného socialismu.

Jan Sedmidubský píše v souvislosti s válečnými filmy padesátých a šedesátých let o „pravidlech, jež po léta určovaly českým filmarům, odkud až kam mohou jít. Partyzán, sovětský voják, německý voják, český civilista, německý civilista, sudetonemecký civilista (či voják), diverzant český, diverzant západní či německý – všechny tyto druhy postav měly ještě patnáct let po válce většinou jasně danou svou funkčnost, platnost, úlohu v ději. Dalo by se říci, že měly své jasně dané souřadnice, s nimiž se dalo pohybovat jen minimálně“.^[11]

Samozřejmě, že i zobrazení válečných dob se začalo určitým způsobem posouvat dál od zavedených klišé. *Přežil jsem svou smrt* (1960) od Vojtěcha Jasného, Brynychův film *...a pátý jezdec je Strach* (1964) i další snímky nabídly citlivější portrét konfliktu jedinců s nacismem. Sequensův *Atentát* (1964) porušil tabu a připomněl i zahraniční (západní) oboj. A konečně filmy dua Kadár–Klos *Smrt si říká Engelchen* (1963) a *Obchod na korze* (1965) zproblematizovaly černobílé vidění válečných let, stejně jako zmíněné *Ať žije republika!* Většině uvedených filmů je také vlastní přesvědčivější zobrazení německých postav.

Scénář nazvaný „Vůz“, který se měl brzy proměnit v *Kočár do Vídně*, ale k narušování ustanovených norem válečného filmu přidal vypravěčský a charakterizační minimalismus. Partyzáni tudíž v mikrokosmu, zhmotněném nekončícím hvozdem, nejsou v pravém slova smyslu „problematizováni“, hrají zde roli ryze zápornou, diváku jsou odporní. Naopak Vojáčka nemůžeme než litovat. Nepochybnou roli hraje také, že do úlohy vystrašeného adolescenta v německé uniformě obsadil Kachyňa Jaromíra Hanzlíka, tedy v době uvedení divákům již poměrně známou tvář a brzy idol mnoha dívek.^[12] Sedmidubský trefně konstatuje, že *Kočár* zavedená schémata československého válečného filmu „nejen překračuje a porušuje, ale prakticky ignoruje“.^[13]

Natáčení filmu, který bude nazván *Kočárem do Vídně*, začalo 5. října 1965 a s přerušením v prosinci, kdy podle pozdější výrobní zprávy napadl sníh, pokračovalo do konce února. Zmíněná zpráva uvádí, že výroba snímku probíhala celkem

bezproblémově, navzdory některým zádrhelům – kromě prosincového sněhu také přerušení dokončovacích prací z důvodu Kachyňovy cesty do Mar del Plata, kde byla uváděna *Republika*, a nesnadnému hledání vhodných herců pro německé postsynchrony. Z rozpočtu stanoveného na 1 854 000 Kčs zůstalo nevyčerpáno více než 400 tisíc a výroba předběhla plán.^[14]

Idylický obraz, který vytváří raport vedoucího výroby Kučery, ale samozřejmě zamlčuje záležitosti politického dohledu nad kinematografií. Barrandov začal výrobu *Kočáru*, aniž by byl scénář schválen ideologickou komisí ÚV. Ve zprávě z února 1966 stojí, že film byl již v říjnu 1965 označen za problematický.^[15] Odbor umění upozorňoval na problematiku závěru. Podle Daniely Havránkové bylo natáčení pozastaveno právě z důvodu dodatečného zákazu způsobeného nepřijatelností příběhu (v Kučerově zprávě je, jak již bylo uvedeno, hlášen coby důvod sníh).^[16]

Únorová zpráva uvádí, že v době jejího psaní závěr filmu existuje ve třech verzích a čeká se na rozhodnutí. Výsledný film oproti scénáři utlumil surovost závěru. Samotné Kristino znásilnění je přerušeno zatmívačkou a zmizel také její výkřik „Prasata!“ určený partyzánům. Stejně tak ve filmu chybí i Vojáčkova prosba o milost slovy „Ich bin nicht... Ich bin Österreicher, aus Wien!“, na což měli partyzáni odpovídat „Všeci jste ted'ka Vín, Esterajch!“ Místo toho Rakušan pouze křičí, že je nevinen.^[17]

Pozoruhodný kontext poslední jmenované změně dodává zpráva odboru umění, kde je uvedeno stanovisko Hlavní správy tiskového dohledu, že závěr „vyvolá nežádoucí odezvu, především v Rakousku“.^[18] Můžeme jediné hádat, zda se jednalo o skutečnou obavu (jak by dokládala odstraněná zmínka o „Esterajchu“), nebo pouze o zástupnou výtku, která měla zdůvodnit zmírnění konce filmu, aniž by byl otevřeně řečen pravý problém – nelichotivé vykreslení partyzánů.

Daniela Havránková dále uvádí, že výroba *Kočáru* měla být obnovena po osobním zásahu prezidenta Novotného. Dokončený film pak byl promítnut před předsednictvem ÚV. Údajně pak následovalo dlouhé ticho, až nakonec hlava státu lakonicky prohlásila „To vám národ nepřijme“.^[19] V červnu 1966 byl snímek konečně schválen Aloisem Poledňákem k veřejnému uvedení.^[20] Polemiky, které začaly už před jeho uvedením, daly brzy za pravdu Novotného soudu.

Polemiky

Patnáctý karlovarský filmový festival byl po třinácti dnech zakončen slavnostním předáváním cen 19. června 1966. Že se mezi oceněnými filmy objevil *Kočár do Vídně*, a to dokonce v kategorii hlavních cen (na třetím místě), muselo být překvapením. Článek Britky Dilys Powellové, který vyšel v Sunday Times pět dní po konci festivalu, popisuje nevraživý postoj, který k filmu zaujala přítomná odborná veřejnost. Powellová spekuluje nad důvodem takového nepřátelství k podle jejího názoru velmi kvalitnímu snímku a všímá si, že se jedná „o vůbec první film z komunistické země, který je kritičtější k partyzánům“. Ovšem nikdo z přítomných jí prý nechtěl přiznat, že právě tento aspekt je důvodem mrazivého přijetí.

14. října, necelý měsíc před oficiální premiérou, vychází v gottwaldovské *Naší pravdě* článek o *Kočáru*, doplněný o dvě krátké explikace od režiséra a scenáristy. Zvláště Procházkova slova jsou hodna pozornosti, protože popírají, že by jeho hlavním záměrem byla historická revize:

„Tímto filmem chceme s režisérem Kachyňou říci, že válka je největší zločin, jaké vůbec může být. Všichni lidé v tomto příběhu mají svou pravdu, podle zákona války. Není totiž možné brát na logiku války mírovou logiku a soudit s odstupem dvaceti let...“^[21]

10. listopadu je v Rudém právu publikována kritika obávaného recenzenta Jana Klimenta. Píše se v ní mimo jiné: „Je to podle něho (Procházky) film proti válce. Jistě. A je prý to film proti konvencím. Ale jakým? Proti těm, které zjednodušovaly tak, že říkaly, že kdo má na sobě hitlerovskou uniformu, je nepřítel? Je to prý film proti nedůtklivým nacionalistům. Boje proti buržoaznímu nacionalismu není a nebude nikdy dost. Ale pak bylo nutné dokázat, že ti partyzáni z konce příběhu jsou právě takovými šovinisty, protože tak jak to film dělá, o nich víme příliš málo, abychom je mohli pochopit stejně jako odsoudit.“^[22]

Těžko si představit, že Kliment mohl zaujmout k filmu příznivý postoj.

Antinacionalistické vyznění filmu kritik používá jako záminku k útoku na to, co komunistický režim nazýval buržoazním nacionalismem. Na druhou stranu snad nevědomky upozorňuje na již uvedený důležitý faktor: o postavách víme v rámci příběhu příliš málo. Právě tento minimalismus je hlavním zdrojem nepochopení poselství filmu ze strany Klimenta a většiny dobové kritiky. Dokládá to i následnou

pochvalou filmu *Smrt si říká Engelchen* a rovněž výrokem „jenomže by přece jenom stálo za to vědět, co ten voják dělal na frontě a ve válce vůbec, až do té chvíle, než jsme ho poznali...“^[23]

U Klimenta se rovněž setkáváme s otázkou, kterou si bude pokládat i liberálnější kritika, a sice zdali film „neobrací jen na ruby jednoduché (i když dobově značně pochopitelné) schéma o dobrých partyzánech a zlých Němcích...“^[24] Jiní prorežimní kritici zjednodušovali film ještě více. Psali o módnosti, existenciálním schématu a torzovitosti. František J. Kolár napadá tvůrce také za to, že protagonistku udělali z ženy, jež prý jako by stála na úrovni pouhého „zvířete bez uvažování, bez názoru, bez ideologie“.^[25] V době normalizace pak i Kliment zaujal k filmu primitivnější odsudek. Nazval ho ideologickým paskvilem a „jedním z nejodpornějších filmů, v němž (tvůrci) představili své vlastní lidi – partyzány – v nelibé podobě. Vyšli tím vstříc západní propagandě, podle níž byly v průběhu války výstřelky na obou stranách“.^[26]

Ani režimem nezatížení kritici ovšem film nepřijali příliš kladně. Nepodepsaný recenzent v deníku *Práca* viděl nedostatek Kachyňova filmu v „násilně vykonstruované základní situaci, která vzhledem k závažnosti tématu nepůsobí celkem hodnověrně.“^[27] Jozef Bobok ze slovenské *Pravdy* také označil film za vykonstruovaný a vytkl mu minimalistický styl, který prý brání se s postavami ztotožnit.^[28]

Podobné výtky asi nejlépe shrnul Miloš Fiala roku 1967 v článku *Deziluze? ve Filmu a době*. Vedle přílišné stylizovanosti vidí autor chybu v nuceném antischematismu, který se zjednodušeně snaží svrhnout zavedené iluze protikladem, tedy deziluzí.^[29]

Podobně tak A. J. Liehm píše o „schematismu naruby“. Podle Liehma film nefunguje už proto, že vše, co předchází jízdě lesem, je sděleno jen úvodním titulkem – „má-li (divák) projít krutým mlýnem ‚citové převýchovy‘ a nakonec z něho vyjít silnější úctou k vlastnímu lidství a jeho autonomní hodnotě, musí prožít spolu s hrdiny příběhu jejich existenciální situaci od začátku do konce, v celé její hrůze a krutosti.“^[30]

Vladimír Remeš z plzeňské *Pravdy* na jednu stranu nesouhlasil s „naivní a ryze diváckou argumentací“, která film odsuzuje na základě portréту partyzánů, ale současně shrnuje důvody, proč *Kočár* „není dobrý film“. Uvádí v první řadě neschopnost vžít se do příběhu, jehož výchozí bod je nám představen pouze titulkem, a nepřístupnost, způsobenou tím, že o „pochodech v nitru hrdinů můžeme usuzovat

pouze z gest a výrazu v obličeji“. Nucený antischematismus prý dělá ve scéně s partyzány z tragédie frašku.^[31]

Debata o převráceném schematismu dominovala v týdnech po uvedení celé odborné diskuzi o *Kočáru do Vídně*. I v tomto kontextu byl (stejně jako v Klimentově recenzi) vyzdvihován film *Smrt si říká Engelchen*, který naopak ve své historické revizi „postupuje od reality k anekdotě“. ^[32] Na samém okraji odborného zájmu zůstal článek Miroslava Stoniše z ostravské *Naší svobody* s názvem „Kočár z nesnází“. Ten sice rovněž film kritizuje, ale spekuluje nad motivacemi ostatních negativních recenzí, konkrétně nad tendencí české kritiky mít nedůvěru k autorům, kteří „hodně pracují a publikují“. Naznačuje tedy určitou osobní předpojatost recenzentů vůči Procházkovi. ^[33]

Zahraniční kritika film naopak přijala téměř výhradně kladně. Nejzajímavější je reakce Poláka Czesława Michalského, kde autor tvrdí, že Češi – zatížení konkrétní historickou zkušeností – film nechápou, když ho vnímají pouze ve vztahu k druhé světové válce a jejímu obrazu v českém filmu. Michalski píše, že „Kachyňa a Procházka podali ve skutečnosti syntézu všech válek, jaké svět zná. A v této syntetické pravdě filmu tkví jeho síla“. ^[34]

Kočár znovu nalezený

Jan Sedmidubský vidí s odstupem čtyřiceti let poselství *Kočáru* v „čiré humanitě, lásce k člověku, snaze překonat nenávist a zásadu ‚oko za oko‘“. Podle něj se zdá „nepochopitelné, jak mohla být česká kritika své doby tak mimořádně hluchá ke křesťanskému poselství filmu, který jako jeden z prvních u nás ignoruje tezovitost (možná až ostentativně – to vadilo) a ukazuje zoufalství člověka v temnotě nenávisti, vzteku, rozbouřených emocí, úzkosti z vlastního svědomí a strachu ze smrti.“ ^[35]

Odpovědí se nabízí několik. Jednu nevědomky naznačuje Jan Kliment, když se ptá, „jestli naše stále ještě velmi pohnutá doba vyhovuje skutečně tomuto lidsky upřímnému vyznání“. ^[36] To samozřejmě neznamená obviňovat Liehna, Fialu a další z tzv. buržoazního nacionalismu. Ale zdá se pochopitelné, že válka byla v polovině šedesátých let stále příliš živá na to, aby ani ti nejkompetentnější čeští kritici nedokázali vidět *Kočár* coby film s nadčasovým poselstvím, nikoliv pouze revizi pohledu na válečnou zkušenost.

Druhou možnou odpovědí je z některých recenzí dosti patrné nepřátelství k Janu Procházce, dané snad jeho produktivitou nebo nemaskovanou političností. Kritiky oblíbené filmy nové vlny vyjadřují politiku – pokud vůbec – pomocí metafor. Práce Kachyni a Procházky z let 1965–1970 jsou naopak zcela konkrétní, apelativní. Fungují jako podobenství, ale na rozdíl například od *O slavnosti a hostech* (1966) na nich není nic metaforického.^[37] Bylo to možná právě Procházce poměrně výsadní postavení v rámci KSČ, co jemu a Kachyňovi umožnilo neuchylovat se k alegoriím, a také toto mohlo dobové odborné veřejnosti vadit.

Po sovětské invazi *Kočár* pomalu zmizel. Původně se měl ještě v srpnu 1969 promítat na Setkání s československým filmem v Sorrentu. Po zásahu nového vedení Barrandova byl ale z programu stážen, a po dohodě s italskou stranou nakonec došlo pouze k uvedení pro novináře. Zdeněk Míka v referátu pro seminář svazu dramatických umělců v dubnu 1972 označil *Kočár* za film, který „měl humanizovat německé vojáky a na druhou stranu dehonestovat partyzány, které ukazuje jako vulgární živly“.^[38] Jiný výklad poté nebyl v husákovské době přípustný. Roku 1973 byl Kachyňův film „definitivně vyřazen z distribuce“, tedy uložen do pomyslného trezoru.^[39] Když byl po revoluci opětovně uveden, jako by si na výhrady z doby vzniku již nikdo nepamatoval. *Kočár* již neměl problém se spolu s dalšími „zakázanými“ filmy zařadit mezi nejobdivovanější tituly české kinematografie.

V jednom z textů, které Jan Žalman psal za normalizace „do šuplíku“, se v souvislosti s Kachyňovým filmem dočítáme: „Tak skončil příběh, který pod nenávistnou slupkou skrýval poselství porozumění a lásky a který takřka beze slov dokázal vyjádřit to nejšlechetnější, co dává smysl lidskému soužití. Tak alespoň se *Kočár do Vídně* jeví, díváme-li se na něj hranolem časového odstupu... Což neznámá, že takto byl chápán a interpretován od samého začátku.“^[40] Můžeme pouze spekulovat, nakolik *Kočáru* pomohl pouze časový odstup, a jaký vliv měl na jeho rehabilitaci trezorový status či tragická smrt Jana Procházky, uštvaného StB, která jako by kompenzovala jeho dřívější prominentní postavení.

Poznámky:

^[1] Jiří P. Kříž, Lidé na cestě k nepochopení. *Lidové noviny*, 7. 10. 1990, s. 4.

- [2] Daniela Havránková, *Revize minulosti ve filmech Jana Procházky (diplomová práce)*. Praha: Univerzita Karlova 2012, s. 9–10.
- [3] D. Havránková, c. d., s. 44.
- [4] A. J. Liehm, Ten dvanáctiletý Olin..., *Literární noviny* 14, 1965, č. 46, s. 4.
- [5] Vladimír Bystrov, Procházka s Kachyňom v hemžení na náměstí, *Film a divadlo* 9, 1965, č. 23, s. 8–9.
- [6] Smlouva o dílo, Korespondence_a_autorske_smlouvy, Praha, 1. 7. 1965. Archiv–Barrandov Studios as, f. 5B, k. SCE.
- [7] Smlouva o dílo, Korespondence_a_autorske_smlouvy, Praha, 1. 7. 1965. Archiv–Barrandov Studios as, f. 5B, k. SCE.
- [8] Smlouvy–Výplaty, Korespondence_a_autorske_smlouvy, Praha, 16. 8. 1965. Archiv–Barrandov Studios as, f. 5B, k. SCE.
- [9] Po uvedení filmu vyšel Procházekův *Kočár do Vídně* i ve formě stejnojmenné novely.
- [10] Trudnost venkovančina osudu je v literárním scénáři a v novele ještě dokreslována flashbaky, které ukazují její nešťastné manželství, porod mrtvého dítěte a výčitky okolí, že není schopna porodit dítě zdravé.
- [11] Jan Sedmidubský, *Obraz sudetských Němců a sudetoněmecká otázka v českém hraném filmu 1945–1969 (diplomová práce)*. Praha: Univerzita Karlova 2006, s. 149.
- [12] Hanzlík byl v té době studentem předmaturitního ročníku a Erich Švábík se musel zaručit, že štáb mladému herci poskytne doučování, aby neutrpěla jeho příprava na maturitu.
- viz. Dopis E. Švábíka (v.r.) Josefu Havlínovi, vedoucímu III. odd. ÚV KSČ (do vlastních rukou), Korespondence_a_autorske_smlouvy, Praha, 23. 9. 1965. Archiv–Barrandov Studios as, f. 5B, k. SCE.
- [13] J. Sedmidubský, c. d., s. 150.

- [14] Film „Vůz“, „Kočár do Vídně“, č. f. 15047. Výrobní zpráva, Korespondence_a_autorske_smlouvy, Praha, 11. 5. 1966. Archiv–Barrandov Studios as, f. 5B, k. SCE.
- [15] Zpráva HSTD Sekretariátu ÚV KSČ, Praha, únor 1966. Národní filmový archiv (NFA) – Oddělení písemných archiválií (OPA), f. VJ, k. 6.
- [16] D. Havránková, c. d., s. 67.
- [17] Jan Procházka: Kočár do Vídně. Vůz. Literární scénář. J. Procházka. K. Kachyňa. Literarni_scenar, Praha, srpen 1965. Archiv–Barrandov Studios as.
- [18] Zpráva HSTD Sekretariátu ÚV KSČ, Praha, únor 1966. Národní filmový archiv (NFA) – Oddělení písemných archiválií (OPA), f. VJ, k. 6.
- [19] D. Havránková, c. d., s. 67.
- [20] Zápis z porady ÚŘ ČSF, Praha, únor 1966. Národní filmový archiv (NFA) – Oddělení písemných archiválií (OPA), f. EB, k. 7.
- [21] Anon., Kočár do Vídně. Příběh o mladé ženě, které oběsili muže. *Naše pravda*, 14. 10. 1966, s. 13.
- [22] Jan Kliment, Kočár do Vídně. *Rudé právo – Kulturní tvorba*, 10. 11. 1966, s. 13.
- [23] Tamtéž.
- [24] Tamtéž.
- [25] František J. Kolár, Listy z deníku. *Život strany* 1, 1967, č. 1, s. 57.
- [26] Jan Kliment, Čekáme – nikoliv na Godota. Splatí filmaři dluh květnu 1945?. *Film a doba* 19, 1973, č. 5, s. 230.
- [27] Anon., Koč do Viedne. *Práca*, 11. 11. 1966, s. 9.
- [28] Jozef Bobok, Kočiar trochu precenený. *Pravda*, 7. 11. 1966, s. 12.
- [29] Miloš Fiala, Deziluze? *Film a doba* 13, 1967, č. 1, s. 30–34.

- [30] A. J. Liehm, Kolem mezinárodních úspěchů... *Literární noviny* 15, 1966, č. 43, s. 8.
- [31] Vladimír Remeš, Je Kočár do Vídně dobrý film?. *Pravda* (Plzeň), 20. 11. 1966, s. 13.
- [32] A. J. Liehm, c. d.
- [33] Miroslav Stoniš, Kočár z nesnází. *Naše svoboda* (Ostrava), 25. 12. 1966.
- [34] Czesław Michalski, Kočár do Vídně a česká kritika. *Film a doba* 13, 1967, č. 3, s. 162-163.
- [35] J. Sedmidubský, c. d., s. 150.
- [36] J. Kliment, *Kočár do Vídně*.
- [37] Co se týče úlohy alegorie v nové vlně, srov.: Zdeněk Hudec, Alegorismus ve filmech české nové vlny. *Cinepur* 11, 2002, č. 3, s. 20-23.
- [38] 1972 Zpráva místopředsedy Svazu českých dramatických umělců v Plzni 12.4. Národní filmový archiv (NFA), f. Fondy institucí, k. 11.
- [39] Filmy pozastavené a vyřazené 1973, Praha, 6. 9. 1973. Národní filmový archiv (NFA) – Oddělení písemných archiválií (OPA), f. EB, k. 2.
- [40] Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: Levné knihy 2008. s. 230.