

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Jakub Egermajer

Scenáristická geneze husitské trilogie Otakara Vávry
Otakar Vávra's Hussite Trilogy: A Screenplay Genesis

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ivan Klimeš

2021

Děkuji v první řadě vedoucímu této práce prof. PhDr. Ivanu Klimešovi, který dokázal mé bádání nasměřovat ke konkrétnímu a realistickému cíli, a bez jehož znalostí související literatury a dobového kontextu bych se v tématu jen těžko zvládl zorientovat.

Dále mé díky patří Mgr. Jitce Němcové, která mi laskavě umožnila bádát v pozůstalosti Otakara Vávry a poskytla cenné informace týkající se jeho způsobu práce.

A nakonec také děkuji Národnímu filmovému archivu, především Mgr. Tomáši Lachmanovi, Mgr. Petru Hasanovi, Mgr. Jaroslavu Lopourovovi a Bc. Luboši Markovi, za ochotu a pomoc při bádání v archivních materiálech.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Jakub Egermajer
18. 8. 2021

Abstrakt

Tato bakalářská práce, jak její název napovídá, se soustředí na scenáristický vývoj husitské trilogie režiséra Otakara Vávry natočené mezi lety 1954 a 1956 — filmů *Jan Hus*, *Jan Žižka* a *Proti všem*. Analyzuje ideologické a mocenské vlivy, kterým trilogie podléhá a umisťuje ji do kontextu české kinematografie rané komunistické éry, ale rovněž do širšího narativu tzv. husitské tradice, důležité to součástí moderní české národní identity, kterou si po převratu v roce 1948 přivlastnil komunistický režim.

Ačkoliv literární přípravy vzniku trilogie byly započaty již před únorovým pučem, její hlavní vývojová fáze spadá již do doby stalinismu. Ve stejné době (na počátku padesátých let) se prací mladých komunistických historiků protežovaných z nejvyšších pater aparátu rodila nová marxisticko-leninská interpretace husitského hnutí. Této nové interpretaci byla již od jejího zrodu přiřknuta role historiografického dogmatu. Jeden ze zmíněných mladých historiků, Josef Macek, se podílel na vzniku trilogie coby historický poradce. Ovšem Vávrovu filmovou sérii přesto nemůžeme považovat za pouhé filmové znázornění Mackových závěrů.

Trilogie, jak tato práce nalézá, je totiž do ještě větší míry spojena s podstatně obvyklejšími a tehdy obecně přijímanými interpretacemi husitské doby a jejího odkazu. Tyto interpretace jsou primárně nacionální a získaly značnou popularitu díky literárnímu dílu Aloise Jiráska. Komunistický režim si Jiráskův odkaz a jeho pojetí na husitství přivlastnil, ba ho povýšil na legitimní dějepisný zdroj, ale důraz posunul od nacionálního vyznění směrem k sociálně-třídnímu. Vávrova trilogie je jedním z nejlepších (a divácky nejatraktivnějších) příkladů tohoto posunu, ačkoliv v nezanedbatelné míře vychází i z Mackových závěrů, které jsou vůči starším a zažitějším interpretacím často v otevřeném a viditelném rozporu. Práce se také zabývá Vávrovým vlastním přístupem k dějepisné látce a k žánru historického filmu. Shledává, že tento je sám o sobě vlastně marxistický, bez ohledu na Mackův vliv.

Klíčová slova: husitská trilogie — Otakar Vávra — marxismus — Alois Jirásek — ideologie — Josef Macek — Miloš Václav Kratochvíl — historický film — interpretace

Abstract

This thesis, as its name suggests, deals with the screenplay development of Otakar Vávra's Hussite Trilogy filmed between 1954 and 1956 — *John Huss*, *Jan Zizka* and *Against All*. It analyses the ideological and power influences to which the Trilogy was subjected and places it in the context of the Czech cinematography of the early communist era but also in the wider narrative of the so called Hussite Tradition, a supposedly timeless legacy of the early 15th century's Hussite movement present in the Czech national identity and appropriated by the Communist régime after the 1948 coup d'état.

While literary preparations for the Trilogy began already before the Communist putsch, most of its development already took place under Stalinist totalitarian supervision. In the same time (early 1950s) a new historiographical interpretation of the Hussite movement based on Marxist-Leninist doctrines was conceived by young historians close to the highest levels of power hierarchy. This new interpretation was from its very conception meant to become a historiographical dogma. One of the young historians, Josef Macek, also took part in the development of the Trilogy as a historical consultant. However Vávra's films are by no means a mere cinematic representation of Macek's conclusions.

The Trilogy, as the thesis concludes, is to an even larger extent entangled in much more common and popularly accepted interpretations of the Hussite era and tradition. These are primarily nationalistic and gained widespread popularity thanks to writings of Alois Jirásek, a popular Czech writer of the early 20th century. The Communist régime embraced Jirásek's legacy, but shifted the accent from nationalism to class struggle. Vávra's film project is one of the best (and most attractive) representations of this shift, even though it also includes some of Macek's conclusions which are often in direct contradiction to older interpretations of Hussitism well represented in Jirásek's oeuvre. The thesis also deals with Otakar Vávra's own approach to historical film, which, as it finds, is in itself a Marxist one, regardless of Macek's influence.

The text is subdivided into a historical-theoretical part and one concerned with research of archival materials. The first part introduces the context of the so called Hussite Tradition, its place in the collective mind of modern Czech nation and the relationship of the post-1948 régime towards it. It also describes the functioning of the state-owned Czech film industry in the Stalinist era. Second part of the main text concerns the analysis of each of the versions of the Trilogy's screenplays and interprets it and the final film versions from the point of view of ideology and propaganda.

Keywords: Hussite Trilogy — Otakar Vávra — Marxism — Alois Jirásek — Ideology — Josef Macek — Miloš Václav Kratochvíl — Historical Film — Interpretation

Obsah

1. Úvod.	1
2. Historicko-teoretická část.	3
2.1 Husitská tradice a její interpretace.	3
2.1.1 Pojem “husitská tradice”.	3
2.1.2 Moderní husitská tradice.	5
2.1.2.b Husitská tradice v poválečné a poúnorové republice.	8
2.1.3 Palackého pojetí husitství.	10
2.1.4 Jiráskovo pojetí husitství.	13
2.1.4.b Vztah poúnorového režimu k Jiráskovi.	15
2.1.5 Marxisticko-leninská interpretace husitství.	18
2.1.5.1 Marxistická historiografie obecně.	18
2.1.5.2 Práce poúnorových marxistických historiků o husitském hnutí.	19
2.1.5.3 Josef Macek a jeho pohled na husitství.	21
2.2 Otakar Vávra.	25
2.2.b Vávra a historie.	27
2.3 Miloš Václav Kratochvíl.	32
2.3.b Kratochvíl a historie.	33
2.4 Organizační poměry v poúnorové kinematografii.	36
3. Badatelská část.	39
3.1 Zaměření výzkumu a zkoumané primární prameny.	39
3.2 Přehled scenáristické geneze a schvalovacího procesu.	41
3.3 Interakce mezi tvůrci a představiteli státního a stranického aparátu.	46
3.4 Komparace jednotlivých verzí scénářů a výsledných filmů.	54
3.4.1 Počátky projektu.	54
3.4.2 Literární scénář k prvnímu dílu (1951).	58
3.4.3 Opravený scénář k prvnímu dílu (1952-1953).	60
3.4.4 <i>Proti všem</i> (1949-1955).	63
3.4.5. <i>Kdož jste boží bojovníci/ Jan Žižka</i> (1952-1955).	65
3.5 Interpretace výsledných filmů se zaměřením na ideologický rozměr.	68
3.5.1 <i>Jan Hus</i>	68
3.5.2 <i>Jan Žižka</i>	72
3.5.3 <i>Proti všem</i>	76
3.5.4 Celkové závěry interpretace.	78
4. Závěr.	79
5. Prameny a literatura.	82
5.1 Publikace.	82
5.2 Prameny dostupné online.	83
5.3 Archivní fondy.	83
5.4 Filmové scénáře.	83
5.5 Filmy (chronologicky)	84

1. Úvod

Zrod husitské trilogie režiséra Otakara Vávry a jeho spoluautora Miloše Václava Kratochvíla — filmů *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1956) — trval téměř deset let. Scenáristické přípravy můžeme vysledovat do roku 1947, zatímco distribuční premiéra posledního z trojice snímků se odehrála až na podzim 1957.

Takto vymezená dekáda představuje současně období nástupu a upevňování komunistického režimu v Československu, upevnění také v oblasti kulturního a akademického života. Součástí tohoto procesu byla mj. tvorba marxisticko-leninské reinterpetace českých dějin, zejména její z komunistického hlediska zřejmě nejatraktivnější kapitoly, doby husitské. Zmíněné reinterpetace se na poli historiografie chopila skupina mladých marxistických badatelů, především Josef Macek a František Kavka.

První koherentní publikace o husitském období napsané ve stylu marxisticko-leninské historiografie právě Mackem a Kavkou spatřují světlo světa v letech 1952 a 1953, tedy právě v období vrcholící scénáristické geneze Vávrova a Kratochvílova filmového projektu. Macek se navíc na tématicky spřízněné trilogii podílel jako odborný poradce.

Oficiálně deklarovanou hlavní inspirací pro trilogii ovšem bylo dílo spisovatele Aloise Jiráska, které se nese v duchu českého nacionalismu. Na druhou stranu i toto dílo prošlo po únoru roku 1948 výraznou reinterpetací v rámci tzv. Jiráskovské akce, jejímž účelem bylo již nežijícího literáta posunout do pozic konformních s novým režimem.

Nelze opomenout ani fakt, že spisovatel M. V. Kratochvíl, který je spolu s Vávrou podepsán pod scénáři trilogie, měl s husitskou tematikou sám zkušenosti (mj. na počátku padesátých let se napsal dva romány o Janu Husovi). Současné je třeba mít na paměti, že na počátku rozebíraného filmového projektu stála osobní iniciativa zmíněné autorské dvojice, nikoliv primárně objednávka oficiálních míst.

Navzdory chronologickým a personálním konexím je tedy jasné, že Vávrovu filmovou sérii nemůžeme považovat za pouhé umělecké zpracování rodícího se obrazu husitského hnutí uzpůsobeného potřebám komunistické vlády. Paleta jejich inspirací je evidentně rozsáhlejší.

Předkládaná práce má dvojí cíl. Zaprvé popsat vznik a vývoj scénářů husitské trilogie od prvních filmových povídek až do definitivní verze a realizovaného filmu. Za druhé posoudit vliv výše naznačených interpretací husitské doby (Mackovy marxistické, Jiráskovy nacionalistické a Kratochvílovy a Vávrovy vlastní) na způsob, jakým s historickými událostmi a postavami scénáře výsledné filmy nakládají.

Práce je rozdělená na dvě části: historicko-teoretickou a badatelskou.

V té historicko-teoretické bude popsán vývoj obrazu husitské tradice v českém veřejném prostoru od devatenáctého století do doby vzniku Vávrovy trilogie, a dále v ní budou určena specifika jednotlivých ideologických interpretací husitské tematiky, které mají zjevnou souvislost s rozebíranými filmy — tedy v první řadě pojetí Františka Palackého, Aloise Jiráska a českých marxistických historiků.

Účelem předkládané práce není posuzovat tyto interpretace z hlediska historické skutečnosti (výjimku mohou tvořit pouze případy kdy může takový soud vypovědět o účelovosti dané interpretace), nýbrž je popsat za účelem ustavení kontextu pro výzkum pramenů přímo souvisejících s filmovým triptychem.

Při tvorbě tohoto kontextu jsou nepostradatelnými sekundárními zdroji texty Petra Čorneje, Jiřího Raka, Ivana Klimeše, Petra Šámala a Jana Randáka. Rak se dlouhodobě zabývá vývojem českých historických stereotypů, včetně moderní husitské tradice a jejich dobovými okolnostmi ovlivněných podob. Čornej, Klimeš, Šámal a Randák se v níže citovaných dílech věnují vztahu komunistického režimu a historického žánru. Zejména Čornejovy texty *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového*

*nazírání na dějiny a Husitská trilogie a její dobový ohlas*¹ jsou vzhledem k přímé tematické souběžnosti pro tuto práci kruciální.

Historicko-teoretická část rovněž nabídne základní medailony obou klíčových filmových tvůrců a bude se zabírat charakteristikami jejich stylu se zaměřením na prvky související se způsobem, jakým pracují s historickou látkou. A nakonec první část nastíní organizační poměry v poúnorové české kinematografii související s mocenskými otázkami ve státním filmu a se schvalovacím procesem, kterým musely zkoumané scénáře projít. V těchto otázkách vycházím zejména z knihy Petra Szczepanika *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945-1970*.²

Badatelská část práce se zaměří na samotný výzkum primárních pramenů uložených zejména v Národním filmovém archivu: scénářů, záznamů z jednání Filmové rady, odborných posudků a související korespondence. Část souvisejících dokumentů, zejména osobních písemností Otakara Vávry, se nachází v držení Jitky Němcové, která byla tak laskava a svůj soukromý archiv mi dovolila zkoumat. Důležitým objektem pro výzkum jsou samozřejmě též samotné filmy.

Nastíněný výzkum se zaměřením na ideologické aspekty zkoumaných textů bude doprovázen jejich vzájemnou komparací, jak v případě kontextuálních pramenů v historicko-teoretické části, tak zejména co se týče jednotlivých fází vývoje Vávrových a Kratochvílových scénářů. V kombinaci se zmapováním mocenských vztahů fungujících ve státním filmu ve vytyčené době by tak práce díky tomuto výzkumu a komparaci měla být schopna odpovědět na následující otázky:

1. *Do jaké míry se filmové pojetí husitství shoduje s pojetím Aloise Jiráska, a jak s tímto zdrojovým materiálem tvůrci pracují (také ve vztahu k tzv. Jiráskovské akci)?*

2. *Do jaké míry jsou události a postavy husitské doby ve Vávrově a Kratochvílově pojetí prezentovány ve shodě s oficiální poúnorovou marxistickou interpretací předloženou Josefem Mackem?*

3. *Kdo měl největší vliv na výslednou podobu Vávrový a Kratochvílovy trilogie? Do jaké míry autoři ustoupili oficiálním požadavkům režimní moci představované Filmovou radou a dalšími orgány?*

4. *Je vztah husitské trilogie s předúnorovým vývojem tzv. husitské tradice spíše kontinuální nebo diskontinuální?*

¹ Petr Čornej, *Husitská trilogie a její dobový ohlas*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*. Praha: NLN 2004, s. 84-98.

² Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc*. Praha: NFA 2016.

2. Historicko-teoretická část

2.1 Husitská tradice a její interpretace

2.1.1 Pojem “husitská tradice”

Tzv. “husitská tradice” tvoří nepřehlédnutelnou součást české národní mytologie. Přesto nelze při sledování vývoje této tradice vycházet z dlouho obecně přijímané představy, že odkaz Mistra Jana a “božích bojovníků” tvoří jakousi bílou niť, která se táhne celými našimi moderními dějinami.

Jak uvádí J. Rak: “Starší české dějepisceví s oblibou pěstovalo představu nepřetržité husitské (marxisté přidávali ještě adjektivum ‘revoluční’) tradice, udržující se v lidových vrstvách od lipanské bitvy až do novověku navzdory rekatolizačním pokusům o její vymazání nebo nahrazení tradicemi novými, zvláště nepomucenským kultem. Současné historické bádání těmito názory ovšem důkladně otrásl. Především se ukázalo, že husitské povědomí nebylo v Čechách zdaleka rozšířeno v té míře, která byla předpokládána, a to ani v nekatolickém prostředí.”³

Rak jako příklad uvádí naprostou absenci husitských odkazů při nevolnických bouřích roku 1775, a rovněž množství odmítavých textů týkajících se husitského hnutí publikovaných v reakci na probíhající Velkou francouzskou revoluci. Nalézáme-li u někoho na konci osmnáctého století, tedy v době první (často nazývané “obranné” či “konsolidační”) fáze národního obrození, odkazy na kališnické reminiscence, jsou to jednak někteří “radikální josefinisté usilující o církevní reformu”, kteří “Husa chápali jako jednoho ze svých předchůdců”, a dále ti, kteří se za státní podpory a souhlasu domáhali Žižkovy válečnické tradice s ohledem na výzvu k českému válečnému úsilí proti revoluční a následně napoleonské Francii.⁴

J. Randák v publikaci *V září rudého kalicha* rozebírá samotný termín “husitská tradice”. Tradice, dle Randáka, není jevem stabilním a objektivně daným a nemůže být z takového stanoviska zkoumána (jak činili například marxisté Fr. Kavka a J. Macek). Cituje dále britského historika Erica Hobsbawna a jeho poznatek, “že tradice, kterým je připisováno dlouhé trvání, jsou často dílem nedávných let a starobylost jen účinně předstírají prostřednictvím rozličných festival, rituálů, textů či řečí...”⁵ Tuto definici lze aplikovat i na způsob, kterým jsou v moderním českém veřejném diskurzu využívány husitské reminiscence, ať již v časech pokročilé fáze národního emancipace, první republiky nebo poúnorového režimu.

Přes nastíněnou problematičnost pojmu “husitská tradice” a přestože, jak uvádí Randák, je tato tradice mnohem méně tradičnější než si mnozí uvědomují, bude v tomto textu uvedený termín používán alespoň tam, kde ho nelze nahradit konkrétnějším výrazem. Husitskou tradicí budiž pro účely této práce míněna návaznost, kterou představitelé určitých politických proudů v různých dobách viděli mezi husitským hnutím patnáctého století (včetně jeho předobrazu v postavě církevního reformátora Jana Husa a v širším smyslu i jeho pokračovatelů v podobě utrakvistické církve a českých bratří) a svými vlastními názory a aktivitami, a kterou veřejně propagovali.

³ Jiří Rak, *Bývali Čechové...: České historické mýty a stereotypy*. Praha: H+H 1994, s. 51.

⁴ Tamtéž, s. 52-56.

Srov. Jiří Rak, *Zrod novodobé husitské tradice*. In: *Husitský tábor: Sborník Muzea husitského revolučního hnutí 2*, 1979, s. 97-106.

⁵ Jan Randák, *V září rudého kalicha: Politika dějin a husitská tradice v Československu 1948-1956*. Praha: NLN 2015, s. 59-60.

Je nutné zdůraznit, že pokud můžeme mluvit o nějaké kontinuální husitské tradici, jedná se právě o její moderní vývoj, tedy od národního obrození do reálného socialismu (a vlastně do dnešních dob). Předkládaná práce takto vyznačený časový horizont nepřekročí, což snad poslouží jako dostatečné ospravedlnění použití jinak abstraktně působícího pojmu “husitská tradice”.

2.1.2 Moderní husitská tradice

Novodobá husitská tradice se výrazně rozvíjí v druhé (tzv. ofenzivní) fázi národního obrození, tedy v první polovině devatenáctého století. Postavy husitského hnutí se postupně stávají častým námětem divadelních her. Své široké rétorické uplatnění tradice nalézají během pražských revolučních událostí roku 1848.

Jak uvádí Petr Čornej: “Tkvělo hluboko v logice věci, že české národní hnutí jako organická složka moderních emancipačních proudů našlo v husitství svůj předobraz i historické zdůvodnění.”⁶

František Palacký vydává v letech 1850-51 třetí díl svých *Dějiny národu českého*, zabývající se právě husitstvím. Palackého dílo a jeho naprosto krucióální význam pro všechny následující vědecké i populární interpretace husitské doby bude rozebráno níže.

Zásadní pro masovou popularitu husitské tradice a nalezení jejího nezaměnitelného místa v domácím veřejném diskurzu je ale nepochybně období vzniku moderní české politické reprezentace po liberalizaci rakouské monarchie započaté v šedesátých letech devatenáctého století, především pak v souvislosti s prusko-rakouskou válkou, která po letech opět dala Čechům zažít přítomnost nepřátelské armády na vlastním území, a s rakousko-uherským vyrovnáním, kterým se čeští představitelé cítili odsunutí na vedlejší kolej.⁷

Rak uvádí, že roku 1868 došlo v souvislosti s dualizací monarchie k “vlně protestních lidových shromáždění, příznačně označovaných jako tábory lidu, které se konaly na památných místech, spojených většinou s význačnými historickými událostmi, mezi nimiž pochopitelně nemohly chybět lokality husitské. Právě proslovy zde přednášené” pokračuje Rak “a celková atmosféra doprovázející táborové hnutí přispěly k definitivnímu fixování podoby husitské tradice jako nosné osy celých českých dějin, k chápání českého národa jako dědice a pokračovatele božích bojovníků.”⁸

Právě žně husitské tradice zažívá v obecném povědomí a veřejném i politickém prostoru v časech první republiky, jež se k ní i ústy Tomáše Garrigua Masaryka oficiálně přihlásila (příkladem budiž enigmatický výrok pronesený prvním československým prezidentem při návratu do vlasti: “Tábor je náš program!”).⁹ V lednu 1920 vzniká z disentuující části českých katolíků Církev československá, která se v Husovi a jeho následovníkům bezvýhradně hlásí. Podobně tak se českojazyční luteráni již v prosinci 1918 spojí s některými dalšími protestantskými denominacemi v Českobratrskou církev evangelickou, která se přihlásí k Husovi, Chelčickému a Komenskému. Husitská ikonografie je výrazně přítomná Československých legiích a v po válce budované branné moci (a zůstane neméně přítomnou i v komunistické lidové armádě a moderní Armádě České republiky).

Součástí veřejností Masarykovy republiky přijímaného a státním aparátem zdůrazňovaného utrakvistického dějinného narativu je i představa přímé ideové návaznosti mezi husity, českými bratry, národními obrozenci a zakladateli samostatného Československa. Výstižným příkladem propagace této kontinuity budiž úryvek z textu k i dnes populárnímu sokolskému pochodu Josefa Suka *V nový život*, který u příležitosti uvedení kompozice na olympijských hrách v Los Angeles v roce 1932 napsal Petr Kříčka:

⁶ Petr Čornej, *Husitství a husité*. Praha: Karolinum 2019, s. 445.

⁷ J. Rak, *Bývali Čechové...*, s. 59.

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž, s. 63.

*“V boj, národe můj,
ať pravda Páně vítězí,
ať hvězdou věků v dál
z Čech plá lidstvu ideál.
Zaň zmíral Mistr Jan, trpěl Amos a bil se Masaryk.
Plápol pravdy té znovu vás nechať zapaluje v šik!”¹⁰*

Husitské reminiscence používá v časech první republiky v té či oné formě nejen sokolská obec ale i většina obdobných českojazyčných vlastenecky zaměřených zájmových spolků i politických stran napříč politickým spektrem (přirozenou výjimku tvoří lidovci, stejně jako nemalý počet katolických sdružení, např. Orel). To co nazýváme husitskou tradicí tvoří tedy ve dvacátých a třicátých letech již naprostou většinou veřejnosti obecně přijímanou součástí českého národního vědomí. Její postavení bylo navíc průběžně aktivně upevňováno, protože téměř na všechny roky mezi lety 1915 až 1937 připadlo pětisté výročí nějaké z kališnického hlediska významné události. K tomu musíme ještě přičíst třísté výročí proklínané bitvy na Bílé hoře v roce 1920 a slavnosti pětistého desátého výročí upálení Jana Husa v roce 1925, které byly určitou náhradou za válkou a rakouskými úřady výrazně umenšené oslavy o deset let dříve.¹¹

Husitská tradice nebyla za první Československé republiky méně všudypřítomná a méně oficiálně propagovaná, než později v období vlády komunistické strany, kterému se tato práce bude blížeji věnovat na následujících řádcích. Přesto je třeba právě na tomto místě zmínit jeden důležitý rozdíl: za předmnichovské republiky neexistoval, narozdíl od doby po roce 1948, žádný mocenský a ideologický monopol v podobě úřadu kontrolujícího státní propagandu nebo ve formě vlády jen jedné politické skupiny.

Ve výkladu husitského hnutí za první republiky existovala pluralita, a to nejen v propagační rovině týkající se politických a občanských uskupení, ale také v odborné sféře. V letech 1927 až 1933 vychází čtyřdílná publikace Josefa Pekaře (1870-1937) *Žižka a jeho doba*, v níž renomovaný historik zpochybňuje Palackého představu husitství coby primárně národně (protiněmecky) zaměřeného hnutí.

Již v úvodu k prvnímu dílu Pekař vyzývá k odbornějšímu a vyváženějšímu pohledu na husitskou dobu, zbavenému novodobých ideologických aktualizací: “Každý dějinný činitel, každá myšlenka jeho i všecko dílo jeho nese na sobě duchovní pečeti své doby: jen s ní a v ní možno je mu rozuměti, jen s ní a z ní možno jej vyložiti...”¹² Vývody Palackého v poslední formulaci jejich byly psány před více než padesáti lety, koncepce jejich pocházejí však již z doby Palackého vědeckých počátků před sto lety a je přirozeno, že nesou na čele znamení svého duchovního rodiště. T. j. té doby, v níž romantismus, nacionalismus i liberalismus se spojily, aby zidealisovaly a vlastním představám a cílům přiblížily podobu daleké minulosti, která měla stát se poněkud i vzorem a programem přítomnosti...¹³ Dnešní česká přítomnost není, pravda, veskrze přízniva vědecké snaze, která touží poznati skutečnost v pravdě její, bez ohledu na to, ruší-li tím populární představy, z nichž některé se staly agitační pomůckou stran.”¹⁴

¹⁰ Viz Josef Suk, Petr Kříčka, *V nový život: Slavnostní pochod (noty a slova)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy 1932.

¹¹ Petr Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 13. (3)

¹² Josef Pekař, *Žižka a jeho doba, Díl první: Doba se zvláštním zřetelem k Táboru*. Praha: Vesmír 1933, s. 9.

¹³ Tamtéž, s. 11.

¹⁴ Tamtéž.

Pekařův přísně vědecký styl, odmítající veškeré aktualizace husitského odkazu a zpochybňující zavedené a široce přijímané mýty, se samozřejmě nedočkal (to ani nebylo autorovým úmyslem) popularity u neodborné veřejnosti. Přesto se autor *Žižky a jeho doby* dočká v poválečné době obzvláštního zatracení ze strany Zdeňka Nejedlého i poučkových marxisticko-leninských historiků.

Základ oficiální interpretace husitství z doby po roce 1948 se objevuje také již v meziválečné době. Je obsažen ve dvojici textů komunistického novináře a blízkého Gottwaldova spolupracovníka Jana Švermy (1901-1944): *Proti panské jednotě* (1936) a *Hus, Tábor a naše doba* (1937). Pozdější padlý bojovník Slovenského národního povstání zde poprvé soustavněji nastiňuje komunistický výklad husitství, navíc tak činí již v době ohrožení republiky nacismem.

“Ne, husitské války nebyly náboženským blouzněním, ani národní válkou Čechů. Husitské války — to byla sociální revoluce českého lidu proti vykořisťování, proti útlaku a za svobodu”, navrhuje v prvním uvedeném textu Šverma náboženský i nacionalistický výklad, a dále vytváří explicitní paralelu mezi lipanskou panskou jednotou a českou předválečnou buržoazií a také mezi Zikmundem a jeho křižáky a “fašistickou kontrarevolucí”.¹⁵

Při popírání nacionálního významu husitství zdůrazňuje, že “po boku českých husitů bojovala řada německých lidí”.¹⁶

Náboženský výklad husitství zase Šverma umenšuje v *Husovi, Táboru a naší době*: “‘Pokrokáři’ včerejška i dneška, kteří věc pokroku posuzují úzce ze svého idealistického stanoviska, snažili se zase využití náboženského charakteru husitského hnutí k tomu, že J. Husa a husitské hnutí stavěli proti strnulosti katolických náboženských dogmatu, jsouce hotovi pod praporem falešného ‘pokrokářství’ vésti spory a boje, které v dnešní době ztratily již reality a tím významu.”¹⁷

Odboj husitů proti římské církvi tak Šverma zdůvodňuje, jak se v marxistickém výkladu následně stane obvyklým, ryze materiálně: “...povstal všechen český pracující lid, aby se osvobodil od církve, která tehdy vlastnila jednu třetinu veškeré půdy a která byla největším boháčem a vykořisťovatelem”.¹⁸

Je nutno zmínit, že Šverma narozdíl od pozdějších marxistických historiků (a také od filmů *Vávry* a *Kratochvíla*), neinterpretuje Husa jako sociálního reformátora a revolučního rétora. Vlastně se jeho úloze v podstatě nevěnuje, a soustředí se primárně na kazatelovy následovníky.

A právě husitství již jednoznačně představuje jako hnutí sociálně revoluční, které předběhlo svou dobu, a komunisty dvacátého století prezentuje jako jeho přímé nástupce.

V podobném duchu husitství ve stejné době interpretovali také marxističtí historici Jan Slavík, Závaš Kalandra a Kurt Konrad. První dva jmenovaní se ovšem následně s komunistickou stranou rozešli (Kalandra dokonce skončil v roce 1950 na šibenici), takže jejich vliv na poučkový marxistický výklad, nemohl být narozdíl od prací Konrada a Švermy zmiňován. Čornej přitom zvláště Kalandrovu brožuru *Znamení Lipan* označuje za práci nejen agitační, ale (narozdíl od Konradových a hlavně Švermových textů) do značné

¹⁵ Jan Šverma, *Proti panské jednotě*. In: František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 310-311.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Jan Šverma, *Hus, Tábor a naše doba*. In: František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 314.

¹⁸ J. Šverma, *Proti panské jednotě*, s. 310.

míry i plně odbornou. Kalandrovo vysvětlení husitství v souvislosti s Engelsovou teorií “obecné krize feudalismu” se koneckonců po Únoru stalo oficiálním dogmatem.¹⁹

2.1.2.b Husitská tradice v poválečné a pounorové republice

Po druhé světové válce se husitské reminiscence vracely s nově obnovenou silou, přičemž již před únorem 1948 můžeme shledat, že sociální rozměr začíná ve veřejném vnímání tohoto hnutí hrát výraznější roli. Příkladem může být předúnorový film Vladimíra Borského *Jan Roháč z Dubé* (1947), ve kterém sice ještě jednoznačně dominuje nacionální rozměr polipanského odboje, ale jehož mluvený prolog je na druhou stranu kompilací vět z obou citovaných textů Jana Švermy (včetně zmínky o tom, že zápas mezi “českým revolučním lidem” a panskou jednotou “trvá v našem národě podnes”).²⁰

Patrně nejdůležitějším dokumentem z let třetí republiky je ve vztahu k vývoji prezentace husitskému odkazu publikace historika a politika Zdeňka Nejedlého *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa* z roku 1946. Nejedlý byl v mnoha ohledech paradoxní osobnost: velebil Masaryka i Lenina, byl nacionalistou vzhlížejícím se v národním obrození i propagátorem proletářského internacionalismu, především šlo ale (zvláště v pozdních letech života, tedy právě po druhé světové válce) o dogmatika s — jak uvádí J. Randák — “dichotomickým a mechanicky dialektickým viděním světa”.²¹

Toto vše jej činilo logicky nejlépe vybaveným propagátorem nové a v porovnání s dobou první republiky podstatně nacionalističtější linie poválečné KSČ. Zatímco Šverma, Kalandra a Konrád v předmnichovské době zdůrazňovali téměř výhradně společenský a internacionální rozměr husitského hnutí, Nejedlý neváhá hrát na národoveckou strunu stejně jako na tu sociálně revoluční.

“Ale ovšem naše ideologie nás učí a naše zkušenost nás naučila velmi dobře rozeznávat všelijaké složky národa. My ne každého a ne všechny pokládáme za národ a národní lidi. My víme, že národ je složen ze tříd, že je složen i z rozličných vrstev, a že tyto třídy a vrstvy nesterjně reprezentují národ a ne všechny stejně jsou nositeli národních tradic,” uvádí například.²² Nejedlý tedy pojem “národ” ztotožňuje pouze s jeho lidovými vrstvami.

Současně navazuje na již za první republiky populární představu husitské tradice jako něčeho postupujícího českými dějinami a vedoucího národ ke společenskému pokroku. Místo návaznosti mezi velkými osobnostmi (Hus, Komenský, Masaryk) a konkrétními hnutími (husité, čeští bratři, obrozenci), ale Nejedlý pracuje s představou husitského odkazu jako něčeho neseného lidovou tradicí. A tento odkaz měl v každé době najít uplatnění v určitém pokrokovém společenském či politickém proudu. Může být překvapivé, že vedle obvyklé Jednoty bratrské a národního obrození považuje za takový pokrokový proud i mladočeské politiky v druhé polovině devatenáctého století (mladočeši se později spojili do Československé národní demokracie, nejpravicejší státoprávní strany první republiky), a ještě i masarykovskou “táborskou republiku”, kterou označuje za nesplněný ideál.²³

Vrcholem této lidové tradice husitství ale má být bolševická revoluce a tudíž komunistická strana:

¹⁹ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 18. (č. 3)

²⁰ J. Šverma, *Hus, Tábor a naše doba*, s. 316.

²¹ J. Randák, c.d., s. 61.

²² Zdeněk Nejedlý, *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*. Praha: Československý spisovatel 1950, s. 15.

²³ Tamtéž, s. 29 a 32.

“A proč my — a my tak jako nikdo jiný — můžeme takto stoprocentně a bez všelijakých jinde oblíbených vytáček přijímat a pokračovat v těchto tradicích? Protože jsou-li velké tradice našeho národa lidové — a ony skutečně jsou! — pak my nemáme nejmenší příčiny k jakékoliv rezervě neb nedůvěře k nim, jakou mají jiní, protože my se lidu nebojíme!”²⁴

Nejedlý přitom (opět narozdíl od předválečných marxistů) neaktualizuje pouze husitské revoluční hnutí, ale i samotného Husa. Až komický vrchol této jeho poválečné aktualizace nalézáme ve vyjádření, že “Dnes by Hus byl hlavou politické strany a jeho tribunou by nebyla kazatelna, ale pražská Lucerna anebo Václavské náměstí. A jeho strana by byla velmi blízko — o tom můžeme být přesvědčeni — nám komunistům.”²⁵

Zd. Nejedlý zaujal v tzv. košické vládě (1945-46) za komunisty post ministra školství a osvěty a do této funkce se opět vrátil po únoru 1948. Právě on stál v první řadě za vyhlášením tzv. Jiráskovské akce, která se stala prvním krokem v komunistické reinterpetaci českých dějin.

²⁴ Tamtéž, s. 104.

²⁵ Tamtéž, s. 47.

2.1.3 Palackého pojetí husitství

Význam historika a politika Františka Palackého (1798-1876) pro historiografické zpracování husitství i pro jeho obecnou popularizaci je nedocenitelný. Palacký husitskou dobu zpracoval ve třetím díle své pentalogie *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě* (vydaném v letech 1850-51). Jeho práce o husitství se nejen stala dílem široce oblíbeným, ale rovněž svým prvenstvím a rozsahem získala postavení výkladu, na který v podstatě všichni pozdější badatelé museli reagovat — Palackého pojetí rozvíjet, polemizovat s ním nebo ho vyvracet. To platí jak v případě Jiráska, tak u marxistických historiků i u Kratochvíla a Vávry.

Palacký popsal husitské období v jeho celistvosti, pro účely této práce se však soustředí pouze na jeho popis období kryjící se s dějem trilogie a jeho hlavní aktéry.

Palacký nahlíží na husitství jako na klíčové období českých dějin, které více, než kterékoliv jiné může národu pomoci, aby “vzpamatoval se v tom, čeho mu zapotřebí jest”.²⁶ Stojí jednoznačně na straně husitů a následně táboritů a sirotků. Jeho vidění historických událostí však není černobílé či ideologicky předem determinované.

Samotného Husa charakterizuje Palacký mj. následujícími slovy:

“Mnoholeté působení tohoto skutečně výtečného kazatele v kapli Betlemské na Starém městě Pražském náleží mezi nejdůležitější zjevy věky onoho. Byv méně hrubým v řečech nežli někdy Kunrat Valdhauser (Konrad Waldhauser), a méně blouznivým v myšlenkách nežli Milič (Milíč z Kroměříže), nerozbuřoval také posluchačů v té míře, jako tito jeho předchůdcové: za to ale oučinek jeho kázání byl trvalejší. Mluvívalť zajisté především k rozumu, vodil ku přemýšlení, a poučiv a přesvědčiv dříve, potom teprv užíval také slov dojmavých a pronikavých.”²⁷

Palacký rovněž značně detailně zaznamenává obsah Husových kázání a jeho následnou obhajobu, kteréžto citace budou z velké části zadaptovány u Jiráska i ve Vávrově trilogii:

“Veliký hluk způsobila zvláště sada ta, že papež, prelát nebo kněz, když hřeší smrtelně, není papežem, prelátem a knězem... dokládaje za příklad, že i král, když smrtelně hřeší, není vskutku králem: volán jest Sigmund, an s falckrabím a Normberským purkrabím z okna se vychýliv, právě o nebezpečnosti Husova učení byl rozmlouval, Hus musel opakovati sadu svou, načež král jen řekl, že nikdo nežije bez hříchu.”²⁸

Nejzajímavější na celém Palackého líčení husitství je jeho charakteristika Jana Žižky, která navzdory historikovu kruciálnímu významu pro utvoření obecně zažité představy o husitství, má daleko k ideálnímu portrétu, který vidíme u Jiráska i v trilogii z let 1954-56. Palacký především Žižku nijak výrazně nevyzdvihuje nad ostatní důležité osobnosti rané fáze válek. Uznává ho jako velkého vojevůdce, ale podobně se vyjadřuje např. o jiném hejtmanu, Mikuláši z Husi (Jiráskem upozaděném, ve Vávrově trilogii zcela absentujícím).²⁹

Palackého Žižka je Jiráskově, Vávrově a Kratochvílově jednookému hejtmanovi málo podobný zejména, co se týče jeho osobních vlastností a správních a diplomatických schopností. Autor *Dějiny národu českého* Žižku častuje jako jednoho z “horlivců” a např.

²⁶ František Palacký, *Dějiny národu českého I*. Praha: Odeon 1968, s. 43.

²⁷ František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*. Praha: František Strnad 1940, s. 597.

²⁸ Tamtéž, s. 632.

²⁹ Tamtéž, s. 651.

mu vyčítá odmítnutí příměří s Vartenberkem a dalšími kališnickými pány v prvních měsících nepokojů.³⁰ Palacký také kriticky zdůrazňuje Žižkův fanatismus:

“Neoblomným fanatismem pro pobožnost vynikal Žižka nejen nade Tábory, ale i nad Sirotky po něm pozůstalé nade všecky; aniž uměl šetřivati poměru mezi proviněním a trestem.”³¹

Současně však odmítá představu Žižky jako náboženského radikála. Palacký uvádí, že měl daleko k radikalismu ostatních představitelů Tábora a “srovnával se v srdci svém tuším nejvíce s knězem Janem někdy mnichem Želivským”.³²

Portrét kazatele Želivského je rovněž neméně zajímavý. Palacký jednoznačně odmítá (ať již pozitivní či negativní) představu pražského kněze jako radikálního buřiče. Jeho podstatně mírnější Želivský je především schopný diplomat snažící se o něco, co nikdo jiný nedokáže, udržet mír mezi Pražany a Tábory.³³

Palacký je sice v pozdějším vypravování jednoznačně na straně radikálních husitů proti zastáncům kompromisu, ovšem v rané fázi husitských bouří je kritický např. k pražské chudině a jejím excesům po popravě Želivského: “Pohříchu však lid obecný v Praze neobmezoval se v pouhé žalosti... také jiné vášně, a to mnohem méně ušlechtilé, vstoupily té doby na jeho.”³⁴ Obecně se vymezuje vůči výstřelkům některých radikálů, kterým dává za vinu rozdělování národa v kritických chvílích: “...vandalismus tak bezuzdný (ničení klášterů) ne všem Husitům byl po vůli a chuti, ano že i většina jich v ohavnosti jej měla, zamýšlevši vždy jen reformu, nikoli ale zničení řádů církevních. Pročež mnozí z mírnějších, ač neodpadli-li konečně od kalicha, přece ochábnuli v ochotnosti zastávati jej bojem.”³⁵

Nečernobílost Palackého pojetí můžeme také vidět na jeho vyváženém popisu Václava IV., kterého sice charakterizuje jako slabého vládce, ovšem překvapivě nekritizuje jeho rozhodnutí nepostavit se otevřeně proti Římu:

“Stalo se tuším jen poslední jiskrou slušnosti a úcty ku paměti otce zbožnělého, že Václav, maje sebe vždy ještě za pravého krále Římského, nepostavil se v příčině této zjevně proti oné církvi, jejímžto nejvyšším opravcem býti se pravil.”³⁶

Rovněž čeští páni nejsou v *Dějínách národu českého* vykresleni s černobílou negativitou. Palacký narozdíl od Vávry a Kratochvíla (a samozřejmě marxistických historiků) nijak neznevažuje jejich náboženská přesvědčení a nedegraduje tyto na pouhý prostředek k udržení a rozšíření moci a statků. V souvislosti s vůdcem kališnických šlechticů Čeňkem z Vartenberka zmiňuje jeho přínos k upevňování utrakvismu, a sice, že “co poručník mladého pána Oldřicha z Rosenberka, dal dne 17. června (tj. 1417) ohlásiti po všech rozlehlých panstvích Rosenberských, že všichni kněží a faráři, kteří večeři páně pod obojí způsobou rozdávati se zdráhají, mají v určitém času směniti se o místa svá s těmi, kteří k tomu ochotni jsou.”³⁷

Nejdůležitější na Palackého výkladu je ale samozřejmě jeho celkový nádech.

³⁰ Tamtéž, s. 663.

³¹ Tamtéž, s. 726.

³² Tamtéž, s. 708.

³³ Tamtéž, s. 695 a 709.

³⁴ Tamtéž, s. 724.

³⁵ Tamtéž, s. 671.

³⁶ Tamtéž, s. 637.

³⁷ Tamtéž, s. 646.

Dějiny národu českého sice vidí kořeny husitského hnutí v otázkách náboženských, ovšem obecně se více soustředí na jeho sekulární rozměr — národní, v menší míře i sociálně revoluční. Současně, protože stojí pevně na straně táboritů a dalších radikálů, činí právě z nich, nikoliv ze “životaschopného středního směru”, “personifikaci čistého, demokratického a eo ipso pokrokového husitství (potažmo i češtví),” jak píše Čornej.³⁸ Palackého opomíjení teologického rozměru husitské reformace, stejně jako idealizace jejího radikálního proudu (na úkor umírněného na polipanského husitství), následně přejali nejen Jirásek, Kratochvíl s Vávrou či Macek a Kavka, ale v jisté míře také např. T. G. Masaryk či dokonce (minimálně v případě prvního aspektu) V. V. Tomek.

Palackého dílo, vyjma z velké části zde uvedených odchylek, se ve své zjednodušené formě stalo jádrem obecně vžitého a přijímaného nazírání na husitskou dobu. A právě s tímto nazíráním museli pracovat nejen pouťovní marxističtí historici (chtě nechtě), ale ještě více Vávra, Kratochvíl a režimní orgány tuto dvojici dozorující, měla-li být vznikající filmová trilogie pro veřejnost přijatelná a ještě lépe atraktivní.

³⁸ Petr Čornej, *Vnímání husitství v české moderní a postmoderní společnosti*. In: *Acta Universitatis Carolinae: Historia Universitatis Carolinae Pragensis: Příspěvky k dějinám Univerzity Karlovy* 53, 2014, č. 1, s. 30.

2.1.4 Jiráskovo pojetí husitství

S husitskou dobou se v díle Aloise Jiráska (1851-1930) setkáme více, než s kteroukoliv jinou epochou českých dějin. Husova doba, čas husitských válek nebo události po bitvě u Lipan tvoří pozadí pro autorovy romány *Slavný den* (1879), *Mezi proudy* (1887-1890), *Proti všem* (1893) a *Bratrstvo* (1900-1909), pro divadelní hry *Jan Žižka* (1903), *Jan Hus* (1911) a *Jan Roháč* (1914) i pro nemálo jeho kratších literárních útvarů. Husitství je navíc ve větší či menší míře odkazováno ve většině Jiráskových děl odehrávajících se v pohusitské či pobělohorské době, jako je *Temno* (1913-1915) či nedokončený *Husitský král* (1920-1930). Už z tohoto neustálému se vracení k husitské době je zřejmé, že zmíněné období představuje pro Jiráska nejdůležitější období českých dějin, které nejviditelněji ovlivnilo vše, co přišlo po něm – zejména pak další pro Jiráska zvláště atraktivní dobu: pobělohorské “temno”.

Jirásek stejně jako Masaryk zdůrazňuje důležitost husovské, tedy protestantské a revoluční, tradice pro vývoj českého národa na úkor tradice svatováclavské, čili katolické a konzervativní. Tato alespoň zdánlivá souhra byla pochopitelně zdůrazňována zvláště v době první republiky, například historikem a publicistou Františkem Loubalem vzápětí po spisovatelově úmrtí:

“Látka historická uchvátíla Jiráska docela a dala mu životní směr i poslání. A na této cestě zase tak krásně schází se Jirásek s Masarykem. Masaryk razil cestu životnímu pojetí našich dějin, dokazoval vědcům, politikům i národu, že i dějiny mají určitý smysl a proto také naše dějiny, a ten smysl našich dějin viděl v husitství a českobratrství. A to, co Masaryk snažil se filosoficky zdůvodnit světu vědeckému, Jirásek překrásně přiblížil všemu našemu lidu.”³⁹

Jirásek sice přikládal velkou důležitost studiu dobových pramenů a realistickému a podrobnému vyličení historických reálií, ovšem nepovažoval se za historika. Jeho díla jsou vždy v první řadě beletrie, nikoliv odbornými historickými texty. To co výše citovaný Loubal ještě dokázal odlišit při srovnávání Jiráska z Masarykem, Zd. Nejedlý zcela ignoruje a Jiráska vnímá coby vykladače historické pravdy, jak uvádí například ve svém doslovu k vydání *Temna* z roku 1950: “Nezůstalo tak, přišlo jít, a Jirásek byl velkým jeho hlasatelem... Proto i dnes čtème *Temno* a učme se z něho. Velmi nás poučí i posílí v boji proti dnešnímu *Temnu*...”⁴⁰

V Jiráskově pojetí husitství hraje prim nacionální hledisko, při němž se autor soustředí hlavně na defenzivní charakter celého hnutí. Husité – vyjma několika polských bratří ve hře *Jan Roháč* (1913-14) výhradně Češi – vystupují jako ochránci vlasti bránící se proti vpádu německých křižáků a Zikmundových maďarsko-kumánských hord i proti českým katolíkům. Jirásek ale současně neignoruje vnitřní spory uvnitř hnutí a to ani v časech jeho relativní jednoty za Žižkova života.

V těchto sporech nenadržuje jednoznačně ani jedné straně, ale právě jednooký vojevůdce z těchto sporů vždy vychází jako ten nejrozumnější, pevný v názorech, ale odhodlaný nenechat malicherné spory rozvrátit společnou snahu. Příkladem může být pasáž ze snad nejnacionalističtější Jiráskovy hry na dané téma, z *Jana Žižky* (1903), kde titulní figura vyzývá Želivského a pražské moderáty k jednotě:

“A vám by teď byly milejší spory o komže a ornáty, o panování v městě! Každý by si hleděl nejvíce svého a nejmíň božího a obecního, teď, kdy bojujeme těžký boj o

³⁹ František Loubal, *Alois Jirásek a pohled do jeho díla*. Brno: Měsíčník Červená a bílá 1930, s. 3-4.

⁴⁰ Zdeněk Nejedlý, *Doslov*. In: Alois Jirásek, *Temno*. Praha: Melantrich 1950, s. 659.

vysvobození zákona božího a jazyka českého i slovenského, když táhne ukrutný nepřítel kalicha a váš, Pražané, vašeho města.”⁴¹

Národovecký rozměr není u Jiráska, jak úryvek také ukazuje, spojen pouze s obranou vlasti a proti vnějším i vnitřním nepřátelům, ale též s otázkou jazyka. V době, kdy němčina byla ještě stále úředně nadřazena češtině (a slovenština byla v Uhrách vyloženě potlačována), jistě pochopitelnou. Jak koneckonců uvádí Čornej: “Slova jazyk ve významu řeč a národ chápala čeština 15. století jako synonyma.”⁴²

V Jiráskově nacionalismu je přítomen také třídní rozměr. Husitskými hrdiny jsou zejména nižší šlechtici a jejich poddaní, odhodlaní bránit svou vlast a věřící ve spravedlivější řád. Naproti tomu v řadách antagonistů najdeme oportunistické pány, zahraniční dobrodruhy a vysoké preláty. Marxistického ale u Jiráska nenalezneme nic: proletářská masa rolníků a městské chudiny je sice nahlížena veskrze kladně, ovšem zůstává v pozadí za představiteli hejtmansko-zemanských elit.

Posledním a nejzajímavějším komponentem Jiráskova nacionálního pojetí husitství je otázka konfesijní. Literát ji samozřejmě přikládá důležitost, ovšem vždy ji pevně spojuje s českým jazykem/národem. Národnostní hledisko, přichází-li do konfliktu s náboženským aspektem, pak převládá. Čeští kališníctví páni kolaborující se Zikmundem, ale zejména čeští katolíci, hrají sice v příbězích úlohu negativní, ovšem nejsou dávání na roveň dobovačným vetřelcům — zjednodušeně vystihnuto: jsou přeci jen Čechy, tudíž nemohou být úplně zlí.

Tuto tezi ilustruje možná nejlépe jedna z hlavních postav *Proti všem*, louňovický probošt. Ač je katolíkem a jedním z hlavních antagonistů příběhu, přeci není v Jiráskově románu zcela prost vlastností, které ho činí lidským. Během své cesty za Zikmundem, je probošt zhrozen stopami řádění Zikmundových Uhrů v Čechách a na chvíli zdá se dokonce zpochybní svou oddanost králi: “...napadlo mu (proboštovi), co onen staroch řekl, že snad nebyli ani kacíři, že proto jen zhynuli, že byli Češi.” Proboštův ozbrojený doprovod z řad rožmberských zbrojnošů chce dokonce proti Uhrům vytáhnout a pomstít své zabitě krajany.⁴³

Pozornost si zaslouží také smrt probošta a jeho věrného sakristiána rukou husitů, která je vylíčena spíše jako tragédie, než coby zasloužilá pomsta na antagonistech: “Hluk, prudký hovor dole pod otvorem ho (probošta) vytrhl. Slyšel, že shánějí žebřík. Jen chvíli tedy ještě — Přistoupil k sakristiánovi. Staroch, skleslý na prknech, úzkostí plakal; jak na něj probošt promluvil, chytl ho křečovitě za ruce.”⁴⁴ Při četbě této pasáže asi žádný čtenář, bez ohledu na politický názor, náboženské vyznání či revoluční zápal, nemůže nebyť na straně probošta a sakristiána.

Inspirací pro Jiráskovo ztvárnění husitství byl v první řadě Palacký (včetně četných dialogů přímo převzatých a upravených), na kterého spisovatel plně navázal právě podřízením náboženského a sociálního rozměru hnutí aspektu národnímu. Jak ale již bylo ukázáno, Jirásek se od Palackého odvrací co se týče postavy a zásluh Jana Žižky. Nekritické pojetí husitského hejtmána autor *Proti všem* přejímá od svého přítele Václava Vladivoje Tomka (1818-1905), konzervativního historika a politika a nekritického zastávce Žižky, který vojevůdce zřejmě jako první posadil do role vůdce celého českého lidu

⁴¹ Alois Jirásek, *Jan Žižka: Historická hra o 5 jednáních*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1955, s. 48.

⁴² P. Čornej, *Vnímání husitství v české moderní a postmoderní společnosti*, s. 26.

⁴³ Alois Jirásek, *Proti všem: List z české epopoje*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1950, s. 158-159.

⁴⁴ Tamtéž, s. 366-367.

podobují, protože "...celý potomní život jeho ukazuje, že smýšlel a cítil jako walná tehdejší většina národu českého."⁴⁵

Tomek, stejně jako Palacký, považoval Žižku za velkého válečníka, ovšem narozdíl od autora *Dějin národu českého* proto zcela upozadil všechny ostatní husitské hejtmany. Uvádí například, že Žižka sám vymyslel všechny taktiky spojované s husitstvím, především vozovou hradbu.⁴⁶ Stejně jako Palacký zmiňuje Tomek Žižkovu umírněnost, ovšem nejen v otázkách teologických, nýbrž i obecněji: zpochybňuje Žižkovu účast na defenestraci, a pro každý případ ji omlouvá momentálním zápalem⁴⁷ (tuto argumentaci později Macek uvede jako příklad Tomkova reakcionářství), stejně jako vyvíjí hejtmana ze sobě nemilých táboritských excesů: "Byla by křivda přičítati Žižkovi winu za všech zlých činů spáchaných wojskem Tábořským na této (jihočeské) neb jiných pozdějších jeho výpravách."⁴⁸ Na Želivského Tomek naopak nahlíží výhradně jako na "pobadače lidu"⁴⁹ (zatímco Žižku častuje titulem "wůdce lidu v Praze"⁵⁰) a stejně jako tábořské kněží i pražského kazatele odsuzuje jako radikála a strůjce novot.⁵¹

Ačkoliv Tomkův pohled⁵² a pohled Palackého jsou v mnoha ohledech až zrcadlové protiklady, u Jiráka se zřetelně propojují do narativu, který na jednu stranu heroizuje nekompromisní husitské radikály, ale na stranu druhou přebírá Tomkovo pojetí Žižky coby nejen geniálního válečníka, ale i moudrého lidového vůdce. Na první pohled je zřejmé, že Tomkova a Jiráskova Žižka, nepřilíš podobného Žižkovi Macka a Kavky, z velké části přebírá i husitská trilogie Vávry a Kratochvíla.

2.1.4.b Vztah pounorového režimu k Jiráskovi

Již bylo uvedeno, že Zd. Nejedlý považoval Jiráka za zcela legitimní zdroj historického poznání. Již osmnáct let zesnulý autor *Proti všem* tak byl s návratem Nejedlého na ministerstvo školství v únoru 1948 povýšen na jednoho z nejuctívanějších představitelů české kultury, spolu např. s Boženou Němcovou, Bedřichem Smetanou či Mikolášem Alšem. Tento Nejedlého výběr se nezakládal na politickém přesvědčení zmíněných umělců (žádného ze zmíněných nemůžeme nazvat levicově zaměřeným, Jirásek byl dokonce v časech první republiky senátorem za pravicovou národní demokracii), nýbrž spíše na ministrově osobním estetickém názoru, který se souhlasem strany dogmaticky prosazoval ze své mocenské pozice.

Vrcholem kulturní politiky symbolizované Nejedlým byla tzv. Jiráskovská akce oficiálně zahájená prezidentem Gottwaldem na Pražském hradě již 10. prosince prvního roku komunistické vlády.⁵³

⁴⁵ Václav Vladivoj Tomek, *Jan Žižka*. Praha: J. Otto 1879, s. 15.

⁴⁶ Tamtéž, s. 33.

⁴⁷ Tamtéž, s. 18.

⁴⁸ Tamtéž, c.d., s. 37.

⁴⁹ Tamtéž, s. 33.

⁵⁰ Tamtéž, s. 19.

⁵¹ Tamtéž, s. 45.

⁵² Srov. Jiří Rak, *Husitství v díle Václava Vladivoje Tomka*. In: *Husitský tábor: Sborník muzea husitského revolučního hnutí 4*, 2014, s. 193-196.

⁵³ Petr Šámal, *Znárodněný klasik: Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*. In: Robert Novotný, Petr Šámal a kol., *Zrození mýtu: Dva životy husitské epochy*. Praha: Paseka 2011, s. 458.

Podstatou Jiráskovské akce bylo během dvou a půl roku zbývajících do stého výročí spisovatelova narození (23. srpna 1951) připravit nové a cenově dostupné vydání jeho díla, začít se sérií filmových adaptací těchto děl a také založit Muzeum Aloise Jiráska. Deklarovaným motivem projektu bylo Jiráska zpopularizovat u široké populace a vymoci mu tak náležité místo na slunci.⁵⁴

Jak je však patrné, že uvedené důvody měly ke skutečným záměrům daleko. Jirásek v době vyhlášení akce již dávno patřil mezi nejoblíbenější domácí autory. Jeho romány tvořily součást povinné školní četby a jeho dramata nedílnou součást repertoáru profesionálních i ochotnických divadel. Skutečný důvod akce vyplývá z Gottwaldova proslovu 10. prosince: “hlásíme se k Jiráskovi, a je nám blízký — bližší než staré společnosti kapitalistické — že ve svém uměleckém díle mistrně vystihl, které to naše tradice vedou vpřed, k svobodě a k rozkvětu národa.”⁵⁵

Komunistický režim si dobře uvědomoval širokou popularitu Jiráska a zavedenost jeho beletristického pojetí národních dějin. Jiráskovská akce byla pro KSČ prostředkem k apropriaci oblíbeného literáta, čemuž nasvědčuje i přítomnost Alberta Pražáka, předsedy Společnosti Aloise Jiráska, na slavnostním zahájení. Jak uvádí Petr Šámal: “Přítomnost pozitivisticky orientovaného vědce může být na první pohled překvapivá, v danou chvíli však měla symbolický význam: komunistický politik zde jako hlava státu vyjadřoval respekt k dosavadním strážcům Jiráskova odkazu a zároveň naznačil, že přebírá jejich prapor.”⁵⁶

Jiráskovo dílo se v rámci akce skutečně dočkalo nového vydání, samozřejmě obohaceného o (většinou Nejedlého) epilogy a neméně ideologicky zabarvený poznámkový aparát. Mnohem závažnější však byly Nejedlého zásahy do samotného Jiráskova textu, které se neomezily pouze na změny pravopisu, a ke kterým, jak ministr tvrdil, mu měl dát svolení ještě Jirásek za svého života.⁵⁷

Z edice Jiráskových děl, ve které Nejedlý osobně dozoroval doslova každou stránku, tak zmizela autorova věnování a často i motta jednotlivých kapitol. Změn se dočkal dokonce i text hlavní. Jak uvádí Šámal, např. v případě *Starých pověstí českých* se jednalo o “poznámky o německém obyvatelstvu na českém území, které se po nuceném vysídlení stalo minulostí, a text byl v tomto duchu ‘aktualizován’”.⁵⁸

Změny se ovšem zřejmě netýkaly infiltrace komunistické ideologie, byť jen v zastřené formě, do původního textu, ta se omezovala na dodatkové texty a poznámkový aparát. Z dlouhodobého hlediska si zaslouží pozornost hlavně dovětek k *Proti všem* z pera Ludvíka Páleníčka, jenž popisuje atmosféru husitské revoluce následujícími slovy:

“Ohniví kazatelé promlouvají k lidu a vyzývají jej k boji za uskutečnění spravedlivého řádu. I když hovoří slovy bible, skrývají se pod touto dobovou náboženskou formou palčivé problémy třídního napětí ve středověké společnosti, která prožívá hlubokou krizi. Středověký člověk nedovedl totiž současnou společnost kritizovat jinak než prostřednictvím náboženských názorů.”⁵⁹

⁵⁴ Tamtéž, s. 457.

⁵⁵ Tamtéž, s. 459.

⁵⁶ Tamtéž, s. 458-459.

⁵⁷ Tamtéž, s. 469.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Ludvík Páleníček, *Doslov*. In: *Proti všem: List z české epopoje*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1950, s. 476.

Pozornost si tyto věty zaslouží nejen proto, že značně připomínají psaný prolog z Vávrova *Jana Husa* (1954), ale rovněž proto, že Jiráskova již zcela otevřeně posouvají k marxistickému vyznění. Páleníček zde zřejmě vychází z Engelsovy teze o krizi středověké společnosti (*O rozkladu feudalismu a boji buržoazie*), se kterou zhruba ve stejné době pracoval také Josef Macek při psaní *Husitského revolučního hnutí* (1952).

Dalším výsledkem Jiráskovské akce bylo slavnostní otevření Muzea Aloise Jiráska v letohrádku Hvězda 2. září 1951. Hlavním řečníkem byl ministr informací Václav Kopecký, který ve svém projevu opět zdůraznil údajnou návaznost nové lidově demokratické republiky na “hrdou slavnou minulost národa”, jak ji zbožštělý klasik popsal. Zmínil, že “Alois Jirásek je tak významně ctěn v Sovětském svazu”, a především deklaroval již zcela nezastřeně přivlastnění si Jiráskova ze strany režimu: “Náš je Jirásek, a ne jejich, reakčních zběhů, jichž zradu a bídné přísluhování americko německým křižákům Alois Jirásek celým duchem svého díla usvědčuje... A všechna sláva, které dal Jirásek při líčení naší revoluční národní historie ve svých dílech zazářiti, padá na náš prapor... jako bojovníků komunistických ideí Lenina a Stalina...”⁶⁰

Kopeckého projev bychom mohli považovat za vrchol manipulativní aktualizace Jiráskova díla, nebýt filmu Václava Kršky *Mladá léta* (1952), který se zaměřil na ranou fázi spisovatelova života, a proměnil jej v jakéhosi duchovního předchůdce českých komunistů zápasícího s litomyšlskými buržoazními pseudovlastenci.

Celkově v oblasti filmové produkce ovšem byla Jiráskovská akce spíše zklamáním. Včas do spisovatelových nedožitých stých narozenin dokázal Barrandov vyprodukovat pouze jednu jiráskovskou adaptaci, a sice *Temno* (1950) režiséra a scenáristy Karla Steklého. Filmové *Temno*, ač pojednává o tajných českých protestantech pobělohorské doby, výrazně potlačilo nacionální, ale hlavně konfesijní aspekt Jiráskovy předlohy a naopak vyzdvihlo v románu sekundární téma feudálního útisku. Zůstává tak zřejmě nejvíce “zaktualizovanou” jiráskovskou adaptací pouťové doby.

Další plánované adaptace z byly z různých důvodů odkládány, a vznikly-li vůbec, pak až po Jiráskově výročí: loutkové *Staré pověsti české* od Jiřího Trnky v roce 1952 a *Psohlavci* Martina Friče o dva roky později.

Vávrova husitská trilogie sice sama o sobě rovněž nespadá do časů příprav na jiráskovské oslavy roku 1951, ovšem právě v této době se — jak uvidíme, ještě ve velmi rozdílné podobě — začíná rodit.

⁶⁰ Václav Kopecký: *K otevření Jiráskova musea ve Hvězdě*, Praha, 2. 9. 1951. NAČR, f. Ministerstvo informací 1945 - 1953 (zn. MI, č. 861), kart. 5.

2.1.5 Marxisticko-leninská interpretace husitství

2.1.5.1 Marxistická historiografie obecně

Pro pochopení pounorové marxisticko-leninské interpretace husitské doby je nutné nejprve definovat základní rysy tohoto historiografického směru.

Geoff Eley popsal jeho kořeny takto: “V Marxově a Engelsově osobitém uvažování o dějinách hrála klíčovou roli svrchovanost ekonomie. Jejich přístup se odvíjel od obecnému axiomu poznání: ‘Způsob výroby materiálního života podmiňuje obecný proces života sociálního, politického a intelektuálního. Není tomu tak, že by vědomí lidí určovalo jejich existenci, nýbrž jejich sociální existence určuje její vědomí.’”⁶¹

Klasičtí marxističtí historici (v rané fázi většinou současně filosofové a političtí teoretici, kromě Marxe a Engelse např. Karl Kautsky či Antonio Labriola) tedy sledují vývoj lidských dějin skrze změny ve výrobních a obecně ekonomických vztazích, tedy z hlediska striktně materialistického. Výhradně od nich pak odvíjí změny společenské, duchovní a politické. Jejich přístup je podobně jako u historiků školy *Annales* ryze objektivistický⁶². Další charakteristikou směru (marxistům snad nejčastěji vyčítanou) je determinismus. V marxistickém pojetí historie totiž postupuje lidská společnost od nižších vývojových stupňů k stupňům vyšším. Ty se nejdříve z vlastnického hlediska komplikují, aby nakonec dospěly k modelu beztřídního kolektivního vlastnictví. Lidstvo takto podle marxistů postupuje od feudalismu ke kapitalismu a dále musí vkročit do komunismu. Všechny odbočky od tohoto vývoje jsou brány jako dočasné, ať již jsou avantgardní (kam patří právě husitství, přeskakující od feudalismu rovnou ke kolektivnímu vlastnictví) nebo reakční. Kautsky popsanou návaznost socioekonomických režimů dokonce podmiňuje biologicky, jako “boj člověka coby sociálního zvířete v sociální komunitě”, a spojuje tak Marxe s Darwinem do tzv. vědeckého marxismu.⁶³

V západním světě se marxistická historiografie etabluje v akademických kruzích od třicátých do sedmdesátých let dvacátého století, hlavně zásluhou silné generace britských dějepisců (např. R. H. Tawneyho a G. D. H. Colea)⁶⁴. Pro pochopení pounorových historiků zabývajících se mj. husitským hnutím je však podstatnější vývoj historiografie v meziválečném Sovětském svazu.⁶⁵ Stalinizace se samozřejmě nevyhnula ani sovětskému dějepiscetví, a jeho představitelé se minimálně od počátku třicátých let stávají v první řadě hlasateli oficiálního výkladu dějin, jehož primárním účelem je podpora a legitimizace totalitního režimu. Ruská marxisticko-leninská historiografie (mezi jejíž průkopníky řadíme Georgije V. Plechanova a Michaila N. Pokrovského), zejména ve své stalinistické podobě (u historiků typu Pjotra N. Pospelova či Anny M. Pankratovy), tak determinovanost lineárního historického vývoje posouvá do roviny dogmatu, vylučuje byt jen doplňující potenciál jiných metodik a přebírá pohled na určitá historická období a postavy determinovaný oficiálním nevědeckým názorem.⁶⁶

⁶¹ Geoff Eley, *Marxistická historiografie*. In: Stefan Berger a kol., *Jak se píšou dějiny: Teorie a praxe*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2016, s. 79.

⁶² Tamtéž, s. 84.

⁶³ Tamtéž, s. 83.

⁶⁴ Tamtéž, s. 88-89.

⁶⁵ Mezi představitele marxistické historiografie v první republice, řazené ještě k západnímu vývoji tohoto směru, patří např. již zmíněný J. Slavík, Z. Kalandra či K. Konrad.

⁶⁶ Srov. Roger D. Markwick, *Rewriting History in Soviet Russia: The Politics of Revisionist Historiography, 1956-1974*. New York: Palgrave 2001.

Tato podoba marxistické historiografie se v Československu pod sovětským vlivem začíná rozvíjet během třetí republiky a po únorovém převratu se postupně stává akademickým dogmatem.

2.1.5.2 Práce poúnorových marxistických historiků o husitském hnutí

Výše popsaná Jiráskovská akce samozřejmě novému režimu nemohla ve vztahu k husitské době stačit, stejně jako pro její apropiaci nedostačovalo používání husitské rétoriky, mezi komunistickými představiteli již od roku 1945 stále častější. Poté co KSČ v únoru 1948 (a definitivně po květnových volbách a červnové abdikaci Edvarda Beneše) převzala v ČSR absolutní politickou moc, potřebovala samozřejmě dokončit také převzetí nadvlády nad společenským, kulturním a akademickým životem. Součástí toho bylo také zavedení marxisticko-leninského přístupu jako oficiálního dogmatu v nejrůznějších disciplínách včetně historie.

Bohumil Jiroušek k tomu uvádí, že “nástup nové — marxistické — vědy nebyl bezbolestný, ba spíše naopak... Po roce 1948 šlo — především vnějškově — o naprostý rozchod s předchozím stavem bádání — po vědecké i lidské stránce. Řada badatelů musela odejít do ústraní, někteří emigrovali, jiní se ocitli ve vězení, mnoho dalších však bylo i nadále na univerzitách a ve vědeckých ústavech trpěno... Po roce 1948 zaznamenáváme raketový nástup tehdy nejmladší badatelské generace...”⁶⁷

K této generaci patřili také mladí marxističtí historici, kteří se brzy chopili úkolu zpracovat české dějiny, především právě husitskou dobu, z hlediska historiografie stalinské doby, v prvních letech po Únoru se jedná především o Františka Grause (1921-1989), Josefa Macka (1922-1991) a Františka Kavku (1920-2005).

Macek sám napovídá, že počátky snahy o tvorbu “prvního marxistického kolektivního nástinu československých dějin” sahají do činnosti Socialistické akademie, založené v Československu po sovětském vzoru v roce 1936. Macek se jejím členem stal roku 1947 a jak uvádí, vzápětí se stal tajemníkem skupiny historiků, která právě takový nástin připravovala.⁶⁸ Po Únoru (nezapomínejme, že resort školství nebyl v letech 1946-48 v držení KSČ) se tomuto úkolu dostalo oficiálního posvěcení.

Práce na celkovém výkladu národních dějin se protáhla až do roku 1958 “neboť bylo (jeho znění) výsledkem ideologického výkladu dějin, státní objednávky, která se s proměnami politiky a ideologie východního bloku neustále měnila — zejména moderní dějiny tak byly neustále přepisovány”.⁶⁹ Ovšem dílčí období, z nichž nejžádanějším byla samozřejmě husitská revoluce a její odkaz, se dočkala marxistického zpracování již počátkem dekády, a to především v Mackově *Husitském revolučním hnutí* (1952) a Kavkově *Husitské revoluční tradici* (1953). Ještě starší Grausovy publikace *Městská chudina v době předhusitské* (1949) a *Český obchod se sukrem ve 14. a počátkem 15. století* (1950) sice drží v oblasti poúnorového marxistického výkladu českého pozdního středověku prvenství, ovšem Husa a husitského hnutí či tradice se dotýkají spíše okrajově nebo nepřímo.⁷⁰

Mackově i Kavkově práci je společný styl, který Jiroušek charakterizuje jako plechanovovský (podle zakladatele leninské historiografie G. V. Plechanova) — jinými slovy autoři pracují s předem vytyčenými ideologickými závěry a jedinou úlohou značně

⁶⁷ Bohumil Jiroušek, *Josef Macek: Mezi historií a politikou*. Praha: Výzkumné centrum pro dějiny vědy 2004, s. 13.

⁶⁸ Tamtéž, s. 186.

⁶⁹ Tamtéž, s. 56.

⁷⁰ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 25-26. (č. 3)

selektivního výzkumu je tyto závěry potvrdit⁷¹. Díla jsou také bohatá na pro autory závazné citáty neodborníků — představitelů komunistické moci, např. Gottwalda⁷², Lenina⁷³ a Stalina.⁷⁴

Práce Josefa Macka, jenž má s trilogií přímo personální souvislost, bude podrobněji popsána v následující podkapitole. Pro charakteristiku poučnou akademické práce s husitstvím je ale neméně důležité dílo jeho kolegy Kavky.

Husitská revoluční tradice (1953) se, jak název napovídá, nezabývá samotnou dobou husitských válek, nýbrž vývojem jejich odkazu, pověstnou husitskou — nově “revoluční” — tradicí. Protože husitství bylo považováno za předobraz komunismu, účelem Kavkovy publikace bylo skrze hledání z husitství vycházejících pokrokových tradic legitimizovat komunistický režim z hlediska jakési logiky českých národních dějin, jejichž vrcholem měla být vláda KSČ. Kavka při soustředění se na husitskou tradici tak prochází v podstatě celou historií od bitvy u Lipan až do Vítězného února. V každém období nachází odraz pokrokových myšlenek, přičemž jejich dřívější nositelé (církve podobojí v patnáctém století⁷⁵, protestantská buržoazie před Bílou Horou⁷⁶ mladočeši v devatenáctém století⁷⁷) se ale postupně stávají nositeli reakce a dějiny tak evolučně spějí ke stále vyšším stádiím třídního pokroku, přesně podle základů marxistické historiografie a současně v návaznosti na Nejedlého publikaci *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*.

Kavka naprosto zavrhuje veškeré bádání předchozích dekád, samozřejmě v první řadě Tomka, kterému jako konzervativci a “reakcionáři” vyčítá nejen jeho averzi k Želivskému (“do jehož postavy shrnuje Tomek vše radikální a revoluční”⁷⁸), ale ještě více portrét Žižky jako “umírněného státníka, muže pořádku a střízlivé povahy, jemuž jakýkoliv revoluční zápal je cizí”⁷⁹. Obdobně autor z pochopitelných důvodů odsuzuje i T. G. Masaryka (zasazeného do role staročeského reakcionáře, který v husitství viděl “pouze” “revoluci hlav”⁸⁰) či “konservativce do morku kostí” Josefa Pekaře a Josefa Kalouska.⁸¹

Stejně pochopitelné ale je, že Kavka nemohl obdobným způsobem zavrhnout Palackého. *Dějiny národu českého* tak označuje za dílo s “epochálním významem... uvádějící v úžas šíří a hloubkou”, ale přes to za pouhé “základní zpracování... nepřekračující ovšem rámec idealistického chápání historického procesu”.⁸² Palacký

⁷¹ B. Jiroušek, c.d., s. 14.

⁷² Josef Macek, *Husitské revoluční hnutí*. Praha: Rovnost 1952, s. 11.

František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 23-24.

⁷³ F. Kavka, c.d., s. 17-22.

⁷⁴ Tamtéž, s. 47.

⁷⁵ Tamtéž, s. 56.

⁷⁶ Tamtéž, s. 71-72

⁷⁷ Tamtéž, s. 181.

⁷⁸ Tamtéž, s. 172.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž, s. 184.

⁸¹ Tamtéž, s. 186-187.

⁸² Tamtéž, s. 138.

jakožto představitel “konservativního křídla české buržoasie” podle Kavky považoval revoluci “při nejlepším za nutné zlo”.⁸³ Naopak si autor ale pochvaluje Palackého zdůraznění významu Želivského⁸⁴ a zejména jeho soustředění se na společenský kontext husitství, kdy Palacký dokázal ocenit, že “celý národ přispěl k nabytí velikého účinku”.⁸⁵ Především je ale nápadné, jaký malý prostor Kavka Palackému věnuje. Mnohem více vyzdvihuje rané levicové radikály typu Emanuela Arnolda a Karla Sabiny, kteří vítali revoluci jako “velký obrodný proces”.⁸⁶

Jiráskova pak Kavka samozřejmě vychvaluje jako někoho, kdo “přiblížil husitství opět masám”.⁸⁷ Poznává, že “I on (jako Masaryk) vyšel z Palackého, i on v něm (v husitském hnutí) viděl vrchol českých dějin, který přerůstá až do přítomnosti, ale nebylo mu hnutím náboženským, nýbrž velikým hnutím lidovým”.⁸⁸ Pozornost si pak zaslouží především Kavkovo konstatování, že je “možno říci, že od této chvíle až dodnes všechny představy o husitství, jaké má náš lid, jsou představy pocházející z díla Jiráskova”.⁸⁹ Tato věta nejen implicitně a jistě nechtěně delegitimizuje celý účel Jiráskovské akce (vzápětí si Kavka protiřečí, když vychvaluje právě Gottwaldovo vyzvednutí Jiráskova, jako by jej tento potřeboval)⁹⁰, ale především uznává mantinely, ve kterých se poúnorový režim musel ve vztahu k obrazu husitství pohybovat — nacionalistu Jiráskova nešlo zavrhnout, mohlo se s ním pouze ideologicko-interpretálně pracovat. Právě to dělal Nejedlý (“nejpovolnější vykladač Jiráskův”⁹¹), stejně jako Kavka i Vávra s Kratochvílem.

2.1.5.3 Josef Macek a jeho pohled na husitství

Macek již v předmluvě svého *Husitského revolučního hnutí* (mj. oceněného Státní cenou Kl. Gottwalda) definuje základní znaky marxisticko-leninské interpretace husitské doby. Ptá se: “V čem se dnes se přiblížil dnes náš lid, budující socialismus, k nejslavnější kapitole našich dějin — k husitství?”⁹²

A vzápětí si odpovídá: “Husitská vojska bojovala proti nejtemnějším silám reakce — proti církevní hierarchii, panstvu a patriciátu, kteří dusili svými vykořisťovatelskými privilegii široké masy pracujících. Měl-li být zabezpečen život našeho lidu, měla-li mu být otevřena cesta ke slunci, museli být nemilosrdně vyhlazeni příživníci a dravci, kteří pili krev z mozolů vykořisťovaných.”⁹³

Tak popisuje Macek, přesvědčený, že “v marxistické koncepci starších českých dějin tvoří husitská revoluce stěžejní bod”, motivaci tohoto reformačního hnutí, aby následně dodal, že “jejich (husitů) boj byl však slavně dovršen až naší dělnickou třídou, jež pod prapory slavné Komunistické strany Československa definitivně smetla do

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Tamtéž, s. 172.

⁸⁵ Tamtéž, s. 137.

⁸⁶ Tamtéž, s. 139-141.

⁸⁷ Tamtéž, s. 194.

⁸⁸ Tamtéž s. 195.

⁸⁹ Tamtéž, s. 196.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž, s. 195.

⁹² J. Macek, c.d., s. 11.

⁹³ Tamtéž, s. 11-12.

propadliště dějin všechny příživníky a vykořisťovatele a ze široka otevřela brány ke krásnému a radostnému životu.”⁹⁴

Macek vysvětluje počátky husitského hnutí odkazem na Engelsův koncept krize feudalismu ve čtrnáctém až patnáctém století (se kterým pracoval již Kalandra). Tato údajná krize přesně zapadá do marxistického konceptu historického vývoje od nižších stupňů společenského uspořádání k vyšším (v tomto případě od feudalismu ke kapitalismu), který je poháněn postupnou komplikací vlastnických vztahů v rámci každého vývojového stupně. Krize feudalismu v Mackově pojetí úzce souvisí s církví, protože tu autor vnímá — mj. opět v souladu s Kalandrou — především jako vlastníka půdy a tudíž (spolu se šlechtou) hlavní oporu feudálního řádu. Proti nim staví Macek a Engels měšťanstvo posilované rozvojem obchodu a řemesel (“cizím prvkem v lůně feudalismu”)⁹⁵. Husitské hnutí a vůbec “všechny třídní boje, zmítající společností v těchto staletích, nebyly ničím jiným, než ukazatelem krize feudalismu.” Macek dále zmiňuje selská povstání a další pozdně středověké třídní konflikty v Anglii, Německu, Francii a Itálii.⁹⁶ Konečně “Mackův zájem o husitství”, jak uvádí Bohumil Jiroušek, “byl od samého počátku provázen myšlenkou, že husitství má evropský rozměr.”⁹⁷

Dává tak husitství do celoevropského kontextu a vylučuje tím nacionální rozměr, i ve formě Palackého pojetí. Macek uvádí, že “třebaže se husité vášnivě zastávali práv a svobod české země, dovedli vždy najít cestu k sousedním národům, a s lidem okolních zemí šli vždy ruku v ruce proti společnému nepříteli: vykořisťovatelskému řádu. I v tom jdeme dnes ve stopách husitů.”⁹⁸

Podobné nepodložené teze používá Macek opakovaně k upevňování apriorně vytyčené doktríny o komunistech coby dědicích revolučních husitů. Uvádí tak například, že “husité vždy usilovali o to, aby plody umění a kultury byly přístupny všemu lidu.” Což dokládá nejen Husovým vlastním úsilím o češtinu a českou Bibli, ale také “známou zprávou papeže Pia II., jenž osobně navštívil Tábor, o prostých tábořských ženách, které svým vzděláním daleko předčí italské biskupy.” Dostupnost vzdělání a kultury širokému lidu podle Macka dokončila právě až lidově demokratická republika.⁹⁹

Husa samotného zařazuje Macek podobně jako celé hnutí do širšího kontextu rané reformace (Viklefa, Milíče atd.). Podstatné však je, že jeho reformační snahu neinterpretuje pouze jako volání po nápravě církve, ale celého feudálního řádu¹⁰⁰, když popisuje jeho cestu “od opravy společenských zlořádů k revolučnímu boji proti zlořádům” umožněnou “dialektickým sepětím vynikající osobnosti s revolučním lidem”, jehož “skutečné potřeby” byly kazateli blízké. Vztah mezi Husem a jeho posluchači Macek vůbec nepopisuje jako vztah “pastýře” ke svému “stádu”, nýbrž jako vyrovnané vzájemné působení, v němž i Hus byl “veden, strhován, rozněcován a podpírán”.¹⁰¹

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž, s. 28.

⁹⁶ Tamtéž, s. 17-18.

⁹⁷ Bohumil Jiroušek, *Josef Macek: Mezi historií a politikou*, Praha: Výzkumné centrum pro dějiny vědy, s. 117.

⁹⁸ J. Macek, c.d., s. 13.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 43.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 49-51.

Přesto však Macek nestaví Husa jako vyloženého revolucionáře volající po novém sociálním uspořádání a uznává, že rád chtěl “jen opravovat”.¹⁰² Betlémský kazatel si však přes malý prostor, který mu historik věnuje, zachovává postavení hlavního a neodmyslitelného inspirátora husitské revoluce.

K Janu Žižkovi se Macek staví bez idealizace a především mu přikládá ještě menší důležitost, než kdysi Palacký.¹⁰³ Mackův hejtman je navzdory svému zařazení spíše na pravici husitského názorového spektra schopným vojevůdcem, ovšem významnou roli mu historik připisuje až během obrany proti křížákům, přičemž i v tomto případě zdůrazňuje jako vždy spíše kolektivní zásluhy.¹⁰⁴

Zatímco Palacký vyzdvihoval radikální tábority a později sirotky na úkor umírněných, autor *Husitského revolučního hnutí* zachází v idealizaci extrémních forem husitství ještě dál, a rozhodující pokrokovou silou pro něj již od začátku revoluce jsou městská a venkovská chudina, “jejíž ideologií byl chilialismus (víra v příchod království božího na zemi) a do krajnosti domyšlené dílo Husovo.”¹⁰⁵

Je třeba si uvědomit, že do této kategorie spadají také tzv. pikarti, radikální táborité popírající svátost oltářní, jejichž hnutí bylo na jaře 1421 krutě potlačeno právě Janem Žižkou. Toto Žižkovo jednání Macek jednoznačně odsuzuje¹⁰⁶ a s povzdechem jej označuje (spolu s vraždou Želivského) jako konec převahy chudiny ve směřování revoluce. “Od r. 1421 je chudina už jenom hnací silou revoluce, využívanou měšťanskou opozicí nikoliv pro požadavek rozboření, nýbrž opravy feudalismu.”¹⁰⁷

Radikály (Žižku a umírněnější tábority) i “konzervativce” (pražské patricije a univerzitní mistry) pak Macek zahrnuje do středního proudu mezi “reakcí” (Zikmundem a církví) a “revolucí” (pražskou chudinou a pikarty).¹⁰⁸

Do role tribuna revoluční chudiny Macek staví Jana Želivského, který odmítá vztáhnout Husovo učení pouze na církev a aplikuje ho i na patriciát. Macek tak Želivskému připisuje heslo: “Kdo nepracuje, ať nejí!”¹⁰⁹, obměnu citátu sv. Pavla z Druhého listu Tesalonickým (tam stojí: “Kdo nechce pracovat, ať nejí!”) – současně oblíbené komunistické heslo.

Sotva třicetiletý Macek byl v době psaní svého marxistického výkladu již docentem společenských věd a děkan příslušné fakulty na Vysoké škole politických a hospodářských věd (dnešní VŠE). Následujícího roku se stal členem-korespondentem nově založené Československé akademie věd.¹¹⁰

Mackovo zjevné výsadní postavení, pramenící mj. právě z jeho prvenství v oblasti marxistického zpracování husitské epochy, bylo pravděpodobně důvodem proč byl přiřazen jako odborný poradce ke vznikajícímu filmovému projektu Vávry a Kratochvíla o téže době.

¹⁰² Tamtéž, s. 50.

¹⁰³ Tamtéž, s. 75.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 95.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 53.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 93-94.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 94.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 53.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 67.

¹¹⁰ B. Jiroušek, c.d., s. 35 a 179.

Žádná osobní korespondence mezi historikem a dvojicí autorů se nedochovala a Vávra sám se o Mackovi v pamětech zmiňuje pouze jednou – v kontextu sporu s Václavem Kopeckým o konec *Jana Husa*.¹¹¹ Z výzkumu vyplývá, že na filmovém projektu se Macek začal podílet v roce 1952. Nelze však vyvodit, zda jej Vávra a Kratochvíl oslovili sami, nebo zdali jim byl oktrojován.

Pozdější život tohoto historika, který si nakonec získal mezinárodní uznání svou prací o tyrolském selském vůdci Michalu Gaismairovi, a kterého v Československu “bylo slyšet méně často, než v cizině”¹¹², není pro účel této práce podstatný, a tak nezbývá než odkázat na pozoruhodnou monografii zmíněného B. Jirouška s názvem *Josef Macek: Mezi historií a politikou* (2004).

¹¹¹ Otakar Vávra, *Paměti aneb Moje filmové 100letí*. Praha: BVD 2011, s. 172.

¹¹² B. Jiroušek, c.d., s. 175.

2.2 Otakar Vávra

Režisér husitské trilogie se narodil 28. února 1911 v Hradci Králové do rodiny ředitele úvěrního ústavu, který jen několik let po narození Otakara Vávry přišel kvůli nepovedené finanční operaci o většinu majetku a krátce na to zemřel. Otakara a jeho starší bratra Jaroslava pak matka vychovávala sama. Vávra vyrůstal v Brně, kde absolvoval reálné gymnázium. Studoval architekturu na brněnském technickém vysokém učení.¹¹³ Smysl pro vizuální detail, který se později stal po Vávrovu filmovou režii typickým (zejména v případě historických filmů) je často připisován právě jeho technickému vzdělání.

Ve své biografii režisér uvádí, že již od školních let byl častým návštěvníkem biografů, a že nejčastěji vyhledával historické snímky: "Zajímalo mne, jak se kdysi lidé chovali, jak se oblékali, jak žili. Snažil jsem se těm lidem i těm časům porozumět."¹¹⁴

Již během vysokoškolských studií Vávra projevoval levicové zaměření. Byl například členem Filmové a fotografické skupiny, která spadala pod mezinárodní organizaci Levá fronta. Sám uvádí, že jeho přítel Bedřich Václavek mu tenkrát jako první vysvětloval poetismus a také marxistickou estetiku ("ovšem jinak než to formuloval Žďanov").¹¹⁵ Do komunistické strany ovšem vstoupil až v roce 1945.¹¹⁶

Po státnicích v roce 1932 Vávra přestoupil na pražskou ČVUT a současně začal spolupracovat s kabaretem E. F. Buriana Červené eso a psát filmové scénáře. Studium architektury opustil definitivně v roce 1933.¹¹⁷

Prvními filmovými díly Otakara Vávry jsou krátké reklamní a experimentální filmy. První dvojici natočil ještě v Brně v roce 1930.¹¹⁸ Jednalo se o reklamní zakázky pro firmu Baťa. Následoval experiment *Světlo proniká tmou* (1930) a dokument *Žijeme v Praze* (1933).¹¹⁹ V oblasti hrané tvorby však Vávra nejdříve působil jako scenárista (mimo jiné na *Maryše Josefa Rovenského*, 1935). První režijní příležitost mu dal Hugo Haas se společností Moldavia – u komedie *Velbloud uchem jehly* (1936) jsou Haas, který současně sehrál jednu z hlavních rolí, a Vávra podepsáni společně nejen pod scénářem, ale i jako režiséři.¹²⁰

Vávrovy předmnichovské samostatné filmy z velké části předznamenávají jeho mnohaletou tvorbu jako celek. V jeho ranné režijní filmografii je možno spatřit na jedné straně psychologicko-sociální drama *Panenství* (1937) podle předlohy levicové autorky Marie Majerové a na straně druhé historické snímky *Filosofská historie* (1937) a *Cech panen kutnohorských* (1938). Dvojice posledních zmíněných filmů výrazně reflektuje rostoucí ohrožení Československa ze strany Třetí říše. Hrdinové adaptace Aloise Jiráska *Filosofská historie* v závěru otevřeně vyzývají své potomky k boji za ochranu vlasti. *Cech panen kutnohorských*, uvedený necelé dva týdny před konferencí v Mnichově, je v tomto

¹¹³ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 13-20 a 33-34.

¹¹⁴ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 20.

¹¹⁵ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 28.

¹¹⁶ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 28 a 123.

¹¹⁷ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 35.

¹¹⁸ Otakar Vávra — Filmový přehled. Dostupné online: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/9507/otakar-vavra>.

¹¹⁹ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 32.

¹²⁰ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 62-63.

ohledu méně apelativní, na druhou stranu se vyznačuje již vyloženě nacionalistickým protiněmeckým zabarvením.

Vzhledem k následné Vávrově tvorbě zaujme v případě posledně jmenovaného snímku také důraz na sociální rozměr nacionální otázky — ústřední zápletka se odehrává kolem útisku poctivých českých havířů ze strany zkorumpovaných německých mincovních úředníků. V případě *Cechu* ale nejde i přes Vávrovu již tehdy patrnou levicovou orientaci hovořit o marxistickém výkladu historie — nejen kvůli převládajícímu národoveckému vyznění, ale rovněž protože hlavním hrdinou filmu je (český) šlechtic Mikuláš Dačický z Heslova. Sociální rozměr byl koneckonců dlouhodobě přítomný i v nacionalistické představě českých dějin jako odvěkého konfliktu s německým živlem.

Pomineme-li secesní dramata *Maskovaná milenka* (1940) a *Turbína* (1941), vrátil se Vávra k historickému žánru až na samém sklonku války s *Rozinou sebrancem* (1945) a o rok později s *Nezbedným bakalářem*. V obou případech se režisér inspiroval spisovatelem Zikmundem Winterem a v mnoha ohledech zopakoval úspěšnou formuli *Cechu panen kutnohorských*: renesanční prostředí, romantická a současně společensko-kritická zápletka a obdobné obsazení na prvním místě se Zdeňkem Štěpánkem, který se na všech třech filmech podílel i scenáristicky. Se Štěpánkem Vávra spolupracoval jako režisér celkem jedenáctkrát (poprvé na *Panenství* v roce 1937, naposledy o pětadvacet let později na *Horoucím srdci*), včetně všech tří částí husitské trilogie, v níž herec ztvárnil obě hlavní historické postavy — Jana Husa i Jana Žižku.

V době třetí republiky je Vávra už jednou z nejpřednějších osobností československé kinematografie, na jejímž zestátnění se aktivně podílel¹²¹. Při reorganizaci filmového průmyslu po únorovém převratu se Vávra dostává do vedení vlastního tvůrčího kolektivu.¹²² Také z tohoto důvodu se načas (mezi lety 1949 a 1952, resp. mezi *Němou barikádou* a *Nástupem*) utlumí jeho režijní práce. Druhým důvodem tohoto útlumu byla příprava husitského projektu, které se Vávra spolu s Milošem Václavem Kratochvílem věnoval již od roku 1947.

Ve Vávrově kolektivu vzniká mj. film režiséra Václava Kršky *Revoluční rok 1848* (1949), nákladný historický spektakl, který je současně prvním společným dílem scenáristického dua Vávra — Kratochvíl. Vávra sám měl již s tímto žánrem bohaté zkušenosti a právě tato režisérova zkušenost mu jistě následně pomohla prosadit si tak produkčně a finančně náročný projekt, jakým byla husitská trilogie.

Kariéra Otakara Vávry pokračovala ještě mnoho let po uvedení posledního z trojice husitských filmů, *Proti všem*, v roce 1957. V následujících letech se Vávra soustředí spíše na žánr psychologického dramatu. V druhé polovině šedesátých let natáčí trojici v očích mnohých nejcennějších snímků své dlouhé tvorby — dvě adaptace Františka Hrubína *Zlatá reneta* (1965) a *Romance pro křídlovku* (1966) a historický thriller *Kladivo na čarodějnice* (1969). Po vynucené pauze na počátku normalizace¹²³ se Vávra v očích husákovského režimu rehabilituje dalším historickým triptychem — tentokrát o druhé světové válce. Historickému žánru se pak (vyjma remaku *Krakatitu* z roku 1980 s názvem *Temné slunce*) věnuje až do konce své kariéry. I jeho poslední nezrealizované projekty z devadesátých let patří do historického žánru — filmová adaptace knihy Marcii Davenportové *Jan Masaryk: Poslední portrét*, která nepřekročila fázi rukopisu literárního

¹²¹ O. Vávra, *Paměti aneb...* s. 124.

¹²² Otakar Vávra — Filmový přehled

¹²³ Ve svých pamětech Vávra uvádí, že do problémů ho dostal hlavně film jeho studenta Vlastimila Venclíka *Nezvaný host* (1969). Srov. O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 231-233.

scénáře¹²⁴, a televizní seriál o Lídě Baarové.¹²⁵ Vávra zemřel několik měsíců po svých stých narozeninách, 15. září 2011.

Otakar Vávra zůstává v očích odborné i široké veřejnosti kontroverzní personou československé kinematografie. Vedle politického konformismu mu bývá také často vyčítán eklekticismus či dokonce absence vlastního stylu. Naopak všeobecně uznáván je režisér husitské trilogie pro svou řemeslnou preciznost a dále za svou pedagogickou činnost na FAMU.¹²⁶

V otázce režisérový tvůrčí poetiky je nutno uznat, že Vávra po celou svou kariéru nezpochybnitelně vstřebával různé vlivy, takže eklekticismus je v jeho tvorbě jistě přítomný. To koneckonců režisér sám přiznával.¹²⁷

V oblasti Vávrovy historicko-filmové tvorby, do které spadají i v této práci rozebírané filmy, není identifikace těchto externích vlivů jednoduchá. Inspirace hollywoodskými kostýmními blockbustery, které se začaly na západním trhu objevovat na přelomu čtyřicátých a padesátých let je samozřejmě nasnadě (byť lze těžko spekulovat o tom, zda je režisér mohl v době vzniku husitské trilogie znát), stejně jako vliv pozdního díla Sergeje M. Ejzenštejna a jiných sovětských historických filmů a také skromné dřívější domácí tvorby v historickém žánru (např. *Jana Roháče z Dubé* režiséra Vladimíra Borského z roku 1947, o tři léta mladšího *Temna* Karla Steklého a již zmíněného *Revolučního roku 1848*).

2.2.b Vávra a historie

V předchozí kapitole již bylo zmíněno, že historický film provázel Vávru nejen od počátku jeho režijní kariéry, ale již od návštěv kina v době gymnaziálních studií, a že tento žánr tvořil jednu z konstant režisérový tvorby. Shrnout něco co by se dalo nazvat Vávrovým přístupem k dějinám či jeho jednoznačným výkladem historie se přitom dosud nikomu nepodařilo. Téměř vše co bylo o Vávrově filmové tvorbě napsáno se v první řadě soustředilo na produkční historii jednotlivých projektů, na praktickou a zvláště technickou stránku Vávrovy režie, případně na režisérovu tvůrčí poetiku a její kořeny.

Také Vávra sám se v příslušných kapitolách své biografie, ve svých skriptech i v zaznamenaných přednáškách z FAMU soustředil v první řadě na svou režijní praxi. Určitý vhléd do vlastního chápání historie a úlohy historického filmu ale Vávra přesto poskytuje.

O husitské trilogii, stejně jako o své trilogii válečné z první poloviny sedmdesátých let, se ve svých memoárech i v četných rozhovorech režisér vyjadřoval jako “historických hraných dokumentech”.¹²⁸ Toto pojmenování zdůvodňoval zejména precizní prací s dobovými prameny a úzkou spoluprací s historiky — obojí bylo typické nejen pro dva zmíněné projekty, ale pro Vávrovu historickou tvorbu obecně. Kořeny režisérový touhy zrekonstruovat minulost co nejpřesvědčivějším způsobem bychom snad mohli vysledovat

¹²⁴ Otakar Vávra, *Případ Masaryk: Literární scénář*. Praha, nedatováno. Dokument v soukromém držení Jitky Němcové.

¹²⁵ *Korespondence Vávra — ČT (Procházková a Puchalský)*. Praha, 13. 3. - 26. 8. 1999. Dokument v soukromém držení Jitky Němcové.

¹²⁶ Srov. Jaromír Blažejovský, *Dobové tance kolem života a díla Otakara Vávry*. In: Kolektiv autorů, *Studia Moravica VI Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého 2008, s. 229-234.

¹²⁷ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 139-140.

¹²⁸ Jan Žižka — Vzpomínání Otakara Vávry. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=jbVvuH7qDzg&t=602s>.

O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 238.

až k jeho již uvedené vzpomínce na historické filmy dvacátých let, na něž chodil, aby viděl “jak se kdysi lidé chovali, jak se oblékali, jak žili”.

Problematika označení “historický dokument” ve spojení s filmem pracujícím i s fiktivními postavami a situacemi je zjevná na první pohled. V případě husitské trilogie a dalších Vávrových snímků z před-industriální minulosti je však podobný přídomek ještě méně přesvědčivý vinou menší hojnosti primárních zdrojů.¹²⁹

Petr Čornej v případě husitské trilogie upozorňuje, že například “obsazení stejných herců do různých úloh¹³⁰ zamýšlenou ‘dokumentárnost’ oslabilo, byť je nutné vzít v úvahu, že mezi uvedením jednotlivých částí uplynul vždy celý rok”. Vávra tedy představu historického dokumentu narušil už při castingu.

Jednou z mála Vávrových scén, o kterých lze říci, že tuto představu alespoň částečně naplňují, je slavná sekvence, která uzavírá *Jana Žižku* – bitva u Sudoměře. Scéna se natáčela na stejném místě, kde se zmíněná bitva 25. března 1420 odehrála, a mimo jiné také na den jejího výročí. Díky těmto okolnostem má sice ne dokumentární, ale jistě rekonstrukční charakter.

Otázky Vávrova filmově inscenačního přístupu k historickým látkám ovšem leží za hranicemi zaměření této práce. Režisérovy výroky na toto téma ale nepochybně vypovídají o jeho vztahu k dějepisně popisnému žánru jako takovému.

Tento vztah režisér možná nejlépe vyjádřil krátkou reflexí diskuze o filmu *Putování Jana Amose* (1983), které se zúčastnil koncem osmdesátých let v italské Mantově. “Vyzvali mne abych také promluvil, ale můj příspěvek nepochopili. Zatím co italští teoretici usuzovali, že historický film má brát historii jen jako záminku k subjektivní stylizaci dnešních myšlenek, já jsem považoval za potřebné v historickém filmu pátrat po pravdě. Jeden teoretik mi ironicky namítl, že by chtěl vidět, jak bych u nás ve filmu pátral po pravdě třeba o Janu Palachovi. Na to jsem ovšem nemohl odpovědět, takže moje vystoupení tam bylo nešťastné.”¹³¹

Nutno uznat, že podobné výroky spíše vyvolávají další rozpačité otázky, než aby přinášely odpovědi. Přijmeme-li, že Vávra slova o “hledání pravdy” mínil upřímně, a že své historické filmy (alespoň ty jejich části, při nichž skutečně pracoval s doloženými postavami a událostmi) skutečně vnímal coby historické dokumenty, pak musíme dojít k závěru, že pro Vávru “historická pravda” spočívá v co nejexaktnější rekonstrukci materiální reality zobrazovaného dějinného období.

I tato Vávrou deklarovaná věrnost dějinné materiální skutečnosti, založená na konzultacích odborných historických poradců, má samozřejmě své hranice. Tvůrce husitské trilogie velmi často pracoval s již existujícími obecně zažitými vizuálními představami, které ovšem v dobových zdrojích nemají žádnou oporu. Příkladem budiž scéna kostnického koncilu v *Janu Husovi*, která nápadně a zcela úmyslně evokuje

¹²⁹ Jistou výjimku může představovat *Kladivo na čarodějnice*, při jehož přípravě Vávra a spoluautorka scénáře Ester Krumbachová studovali zápisy z ve filmu zrekonstruovaných čarodějnických procesů. Děj zmíněného filmu — narozdíl od většiny režisérovy historických snímků — je navíc v podstatě omezen na jednu konkrétní lokalitu (losinské panství), pracuje povětšinou pouze s historicky doloženými postavami a nesnaží se o přímé vykreslení širšího dobového kontextu.

¹³⁰ Míněno samozřejmě v různých filmech trilogie.
P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 35. (č. 3)

¹³¹ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 264.

slavnou malbu Václava Brožíka *Jan Hus před koncilem kostnickým* z roku 1883.¹³² Z Brožíka a rovněž z vítkovského pomníku od Bohumila Kafky vychází také podoba filmového Jana Žižky.

O třicet let později při natáčení *Oldřicha a Boženy* (1984) se na druhou stranu Vávra odkazům na historickou malbu devatenáctého století záměrně vyhnul. Jak uvádí, trval “na co nejpřesnější realizaci historického prostředí, protože jsem se nechtěl dopustit omylů krásných ilustrací *Rukopisů* od Josefa Mánesa, který tam spojuje kamenné mlaty předhistorické s románskou dobou staveb a s romantickými divadelními kostýmy.”¹³³

Ve filmech odehrávajících se v moderní době Vávrova vizuální rekonstrukce pak často vychází z filmových týdeníků a jiných archivních záběrů — ať se již jedná o záběr z *Dnů zrady* (1973), v němž Neville Chamberlain vystupuje po schodech Hitlerova sídla v Berghofu, o záběr na generála Ingra při přehlídce čestné stráže v *Sokolovu* (1974) či o projev císaře Viléma II. na balkoně berlínského Stadtschlossu ve filmu *Evropa tančila valčík*, v kteréžto scéně Vávra kombinuje reálné záběry se záběry dotočenými a vizuálně stylizovaným do podoby odpovídající dobové kinematografii (až na přítomnost zvuku).¹³⁴

Zvláště v případě husitské trilogie, ale podobně tak u *Putování Jana Amose*, je zřejmé, že Vávruv důraz na vizuální a faktografickou rekonstrukci historické reality (v jeho pozdějších filmech zdůrazňovaný na začátku filmu upozorněními typu “Výroky historických postav jsou autentické”) jde ruku v ruce s opomíjením duchovních poměrů zobrazované doby.

Vhodným příkladem jsou postavy českých pánů v husitské trilogii. Zatímco první díl ukazuje zemskou šlechtu ještě především coby ochránce Husa, tedy veskrze pozitivně, následující dva díly již na Václava z Dubé, Čeňka z Vartenberka a další kališnické i katolické aristokraty pohlíží z jednoznačněji marxističtějšího hlediska — jako na oportunisty prahnoucí v první řadě po zachování či dokonce rozšíření svých statků.

Petr Čornej v tomto ohledu upozorňuje na naprostý nedostatek ohledu na dobový vztah k víře ve Vávrově a Kratochvílově zpracování: “Aniž bych zastíral, že u řady příslušníků vysoké šlechty (a nejen u nich) rozhodovalo o příklonu ke kalichu, resp. o setrvání u katolicismu přihlídnutí k majetkovému a politickému prospěchu, bylo přímočaré převádění náboženského přesvědčení na úzce hmotnou základnu vulgarizací dějinné reality. Víra totiž prostupovala jako latentní psychologický faktor životem všech obyvatel pozdně středověké Evropy a byla hodnotou, jejíž důležitost programoví ateisté a materialisté neumějí a nechtějí pochopit.”¹³⁵

Snad ještě nápadnějším příkladem materialistického ateismu, který se nese celou tvorbou O. Vávry (i v evangelické víře narozeného M. V. Kratochvíla) je již zmíněné

¹³² P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 36. (č. 3)

Ivan Klimeš a Jiří Rak, *Film a historie III: Tradice a stereotypy v historickém filmu*. In: *Film a doba* 34, 1988, č. 9, s. 519-520.

¹³³ Nutno uvést, že neortodoxní a odromantizovaná podoba příběhu o českém knížeti a jeho neurozené nevěstě vyvolala v konzervativnějších divácích výrazně nepřátelskou reakci. Viz Dopis Emy Hamáčkové O. Vávrovi, Praha, 3. ledna 1987, Korespondence s diváky. Dokument v soukromé držení Jitky Němcové.

¹³⁴ Film *Evropa tančila valčík* byl původně plánován jako podstatně nákladnější projekt. Z důvodu snížení rozpočtu bylo pro Vávru nemožné podobné masové scény zrekonstruovat s odpovídajícím komparesem a proto se musel spokojit s popsanou úspornou metodou, která vedle dokumentárních záběrů přebírá i hrané sekvence z filmu Grigorije Kozinceva *Maximovo mládí* (1934). Viz O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 267.

¹³⁵ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 51. (č. 4)

Putování Jana Amose, které Komenského představuje jako člověka, kterého životní zklamání postupně vedou k opuštění víry v Boha.

I jeden z Vávrových nejceněnějších snímků, *Kladivo na čarodějnice*, vzniknuvší v podstatě bez zásahů režimního aparátu, nese podobnou stopu – děkan Lautner na konci filmu žádá před smrtí raději “trochu tabáku” a možnost se před smrtí vyspat, než aby se se zpovědníky modlil za spásu své duše.

Právě úmyslné vynechání duchovního rozměru ve filmu o křesťanském kazateli i v pokračováních popisujících osudy primárně nábožensky motivovaného revolučního hnutí, je pádnou ilustrací u Vávry často přítomného a marxismem ovlivněného fokusu na výhradně sociální, politický a materiálně-ekonomický aspekt dějinných procesů, podobného již výše popsané režimně poplatné historiografii.

Klíčem k celému zrodu husitské revoluce je ve Vávrově a Kratochvílově zpracování materiální nedostatek postihující lidové masy a jejich útlak vládnoucími vrstvami. Ideje husitství, jak je deklarují ve svých kázáních filmoví Hus a Želivský i další postavy, jsou pouze následkem existující hmotné ekonomicko-sociální situace.

Není jistě náhoda, že první dva z trojice filmů proto začínají scénami nelidského vykořisťování nižších vrstev (stavebních dělníků v *Janu Husovi* a venkovských poddaných v *Janu Žižkovi*) ze strany vrstev majetnějších či mocnějších (bohatých měšťanů a církve v prvním filmu a feudálů v druhém).¹³⁶ Naopak úvod *Proti všem* již zástupce prostého lidu (rolníka doprovázejícího před husity prchajícího probošta, novicku a sakristána) ukazuje jako postavu třídně emancipovanější, která je dokonce vůči svým pánům v určité výhodě.

Třídní zařazení je určujícím prvkem pro povahu a roli všech charakterových typů husitské trilogie. Všichni měšťané ve Vávrově a Kratochvílově podání jsou povýšení a sobečtí, všichni vysocí preláti jsou ukázáni coby mocichtiví intrikáni a naopak prostý lid (ať již v Čechách nebo v Německu) je nositelem rysů výhradně pozitivních. Určitý vývoj nastává pouze v případě zmíněných českých menších šlechticů. Václav z Dubé je v prvním díle ukázán jako Husův ochránce. Druhá část trilogie mu však přisoudí znaky ostatních pánů, oportunistus a hamižnost. Ani tato proměna tedy nenarušuje černobílé vidění jednotlivých stavů, ba naopak ho upevňuje tím, že přisoudí pánovi z Dubé nejdříve pozitivní charakterové rysy, aby vzápětí ukázala, že v srdci je nadále především příslušníkem své třídy se všemi zápory, které s ní marxismus pojí.

Vávra sám o svých politických názorech mluvil ještě méně, než o svém pohledu na dějiny. Také při popisu vzniku husitské trilogie se vedle anekdotických historek o ignorantství Václava Kopeckého soustředí hlavně na technickou stránku věci, zejména na již mnohokrát zmiňovaný svůj důraz pro historické materiální detaily.

Což však není i toto jeho zaměření na absolutní vizuální rekonstrukci husitské doby (byť, jak bylo uvedeno, v mnoha ohledech vycházející z pozdějších představ o tomto období) doprovodným jevem marxistického historického materialismu, kdy duchovní realita hraje jen druhořadou roli?

Čornej ve Vávrově pečlivosti pro vizuální detail vidí především legitimizaci zobrazeného ideologicky zabarveného děje: “Přesnost dobových reálií, jakkoli profesionálně odvedených, tak pouze násobila přesvědčivost metafikce, jejímž prvořadým úkolem bylo vytvořit ve vědomí publika takový obraz historických událostí, který by byl v souladu s momentálními politickými zájmy komunistického režimu.”¹³⁷

Je ovšem nutno zopakovat, že popsaný Vávřův přístup, kdy materiální rekonstrukce historické reality jde ruku v ruce s ignorováním dobové reality mentální a

¹³⁶ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 39-40. (č. 3)

¹³⁷ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 35. (č. 3)

duchovní, je zřetelně přítomný i v těch jeho historických filmech, které nevznikly z důvodů legitimizace komunistického režimu, například ve zmíněném *Kladivu na čarodějnice*.

2.3 Miloš Václav Kratochvíl

Spoluautor scénáře k husitské trilogii Otakara Vávry se narodil 6. ledna 1904 ve Vídni jako syn dvorního archiváře Václava Kratochvíla.¹³⁸ Kratochvílové byli, jak uvádí literátův životopisec Josef Hrabák, “stará evangelická národně uvědomělá písmácká rodina z Roudnicka”.¹³⁹ Milošův dědeček, rovněž Václav, byl poslancem českého zemského sněmu a jedním z organizátorů táborového hnutí v šedesátých letech devatenáctého století.¹⁴⁰

V roce 1916 přestoupil mladý Kratochvíl na malostranské gymnázium a v Praze setrval po zbytek svého života. Rozhodl se jít ve stopách otce, jenž zemřel v roce 1919¹⁴¹, a vystudoval historii a archivnictví na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. Po dosažení doktorátu v roce 1928 začal pracovat v Archivu Hlavního města Prahy. Když byl archiv v roce 1944 okupačními úřady uzavřen, stal se Kratochvíl zaměstnancem společnosti Nationalfilm. Po osvobození působil dva roky jako referent na ministerstvu informací (již tehdy vedeném Václav Kopeckým).¹⁴² Krátce po květnu 1945 se podle Jitky Němcové také poprvé setkal s Otakarem Vávrou.¹⁴³

V roce 1947 Kratochvíl přestoupil do zestátněné kinematografie a do roku 1950 působil na Barrandově jako dramaturg.¹⁴⁴ Toho času měl už za sebou první literární úspěchy — především historické romány *Osamělý rváč* z roku 1941 a *Král obléká halenu* z roku 1945. Jeho první filmovou prací se stal podíl na scénáři k filmu Martina Friče *13. revír* (1946), napsaném již na konci protektorátu.¹⁴⁵ První spoluprací s Otakarem Vávrou se pro Kratochvíla stal scénář k filmu Václava Kršky *Revoluční rok 1848* (1949). Následující čtyřem rokům Kratochvílova tvůrčího života dominovala práce na husitské trilogii. Ve stejné době se scenáristicky podílel také na jiném jiráskovském projektu, na loutkových *Starých pověstech českých* (1953) Jiřího Trnky. Dalším významným historickým filmem pod jehož scénářem je Kratochvíl spolupodepsán je *Ďáblova past* (1961) Františka Vláčila. V druhé polovině padesátých let Kratochvíl vedl na Barrandově spolu s Jiřím Šeborem výrobní skupinu. V letech 1950 až 1972 také, stejně jako Vávra, přednášel na pražské FAMU, kde byl jmenován profesorem.

Vedle husitské trilogie spolupracoval Kratochvíl s Vávrou na snímcích *Putování Jana Amose* (1983), *Komediant* (1984), *Veronika* (1985) a *Evropa tančila valčík* (1989), která byly všechny současně adaptacemi Kratochvílových próz. Režiséra a jeho častého spoluautora pojilo od konce války až do konce Kratochvílova života (v roce 1988) osobní

¹³⁸ Václav Kratochvíl otec se stal mimo jiné inspirací pro postavu archiváře Václava Kavana, protagonistu synova románu *Evropa tančila valčík* (1974), jehož stejnojmenná adaptace (1989) dokončená až po autorově smrti se stala posledním celovečerním filmem Otakara Vávry.

¹³⁹ Josef Hrabák, *Portréty spisovatelů: Miloš V. Kratochvíl*, Praha: Československý spisovatel 1979, s. 9.

¹⁴⁰ J. Hrabák, c.d., s. 10.

¹⁴¹ Podle Hrabáka se Kratochvíl syn dostal k zájmu o archivnictví a historii obecně právě při uspořádávání otcovy pozůstalosti. Viz J. Hrabák, c.d., s. 13.

¹⁴² J. Hrabák, c.d., s. 10-14.

¹⁴³ Rozhovor s Jitkou Němcovou vedl Jakub Egermajer 19. listopadu 2020.

¹⁴⁴ J. Hrabák, c.d., s. 14.

¹⁴⁵ Miloš V. Kratochvíl — Filmový přehled. Online: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/126188/milos-v-kratochvil>.

přátelství. Jejich rodiny si pořídily sousedící chaty a většinou trávily víkendy a dovolené společně.¹⁴⁶

Vávrova druhá manželka Jitka Němcová popsala spolupráci režiséra s Kratochvílem takto: “Vávra vždycky popisoval filmové scény jak by měly jít za sebou a k čemu by měly děj dovést. Chodil u toho po místnosti, zatímco Kratochvíl seděl a psal. Opravoval Vávru, zpracovával to všechno, dával to co Vávra řekl do dialogů, přidával do toho se svými historickými znalostmi všechny ty dobové detaily.”¹⁴⁷

První díl husitské trilogie, *Jan Hus* (1954), sice v deklarační rovině vychází z díla Aloise Jiráska¹⁴⁸, nicméně základem dějové stavby jsou dva romány M. V. Kratochvíla: *Mistr Jan* (1951) a *Pochodeň* (1950), přičemž film přebírá i motivy z románu *Král obléká halenu* (1945).

Film *Jan Žižka* (1955) má rovněž ekvivalent v soudobém Kratochvílově díle: zachyceným časovým úsek se shoduje s dvojicí populárně naučných publikací *Jan Žižka* (1952) a *Jan Želivský* (1953). Pouze poslední díl husitské trilogie, *Proti všem* (1956), lze považovat za skutečnou adaptaci jiráskovské předlohy bez předobrazu v Kratochvílově vlastní tvorbě.

2.3.b Kratochvíl a historie

Kratochvílovy romány se, jako typický příklad historické populární literatury, zaměřují na silné centrální postavy (u Kratochvíla většinou skutečné) skrze které autor představuje atraktivní historická období a výrazné události. V případě *Napoleona z černého ostrova* (1966) je takovou postavou Toussaint Louverture a události haitská revoluce. *Osamělý rváč* pojednává o rudolfínském válečníkovi a dobrodruhovi Heřmanu Russwormovi, román *Král obléká halenu* pak vypráví o Václavu IV. a rostoucím napětí v předhusitské Praze. Čtveřice výše uvedených děl z husitskou tematikou staví do středu postupně Husa, Žižku a Želivského.

Kratochvíl v doslovu k *Osamělému rváči* uvádí, že “historický román ve skutečnosti neexistuje, je to jen viněta knižního trhu, přilepená poezii jen na výpomoc, pro snazší orientaci, podle znaků nejvnějškovitějších. — Neboť proč rozlišovati román podle toho, jsou-li v něm lidé oblečeni do dnešních šatů, nebo do krinolín či do renesančních úborů španělských mód? Ve všech těch šatech, pod talířovitými krejzlíky nebo pod uniformou přece stále vězí — člověk.”¹⁴⁹

Tato slova mohou připomenout citovaný Vávruv výrok o jeho raném zájmu o historický žánr, o to “jak se kdysi lidé chovali, jak se oblékali, jak žili”.

Kratochvílovo zaměření na silná a výjimečná individua naprosto odporuje jednomu ze základních pravidel socialistického realismu — požadavku na typičnost postav a rozhodující úlohu kolektivu. Tím spíše, že zvláště ve spisovatelových prvotinách se většinou jednalo o individua z vyšších vrstev — rudolfínského vojevůdce (*Osamělý rváč*) či dokonce o panovníka (*Král obléká halenu*).

Ještě v roce 1979 i spisovatelův jinak nekritický životopisec Josef Hrabák uznává, že Kratochvíl “stále je šťastnější tam, kde líčí vyšší vrstvy, než tam, kde zachycuje vrstvy lidové.”¹⁵⁰

¹⁴⁶ Rozhovor s J. Němcovou. J. Egermajer 19. 11. 2020.

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Úvodní titulky *Jana Husa* uvádějí “Námět a scénář — Miloš V. Kratochvíl — Otakar Vávra — s motivy Aloise Jiráska”.

¹⁴⁹ Převzatá citace, viz J. Hrabák, c.d., s. 39.

¹⁵⁰ J. Hrabák, c.d., s. 209.

Absenci socialisticko-realistického stylu Kratochvíl v prvních poúnorových letech vynahrazuje právě zaměřením se na “pokrokovější” protagonisty typu Husa, Žižky a Želivského. Ač se stále jedná o silná individua, fungují zmíněné figury ve spojení s lidem – parafrázujeme-li Mackova slova: oni sami nejen vedou, strhují, rozněcují a podpírají, ale také jsou vedeni, strhováni, rozněcováni a podpírání.

O Želivském tak například Kratochvíl uvádí, že “z mas a z jejich revoluční připravenosti čerpal sílu a směle vykročil dál směrem, který vyznačovaly poslední šlépěje zemřelého Husa.”¹⁵¹ Ačkoliv uznává, že vítězství na Vítkově bylo hlavně Žižkovou zásluhou, poznamenává také, že by nebylo možné bez “spojení husitů všech stranických odstínů”.¹⁵² O Žižkově zásahu proti pikartům, kteří v Mackově pojetí sehrávají roli revoluční chudiny, Kratochvíl mlčí. U Žižky se soustředí hlavně na jeho vojenského génia.

Přestože ve čtveřici Kratochvílových husitských publikací převládá sociálně revoluční hledisko, autor (syn z evangelické vlastenecké rodiny) nezamíčuje ani otázku národní a náboženskou, ačkoliv ji podřizuje právě třídnímu aspektu.

Kratochvíl tak narozdíl od marxistických historiků zdůrazňuje spojení národnosti se sociálním statutem v pražské společnosti: “Tak držíme celé město v hrsti a jsme jeho pravými pány, jako jsme pány radnice, trhů, úřadů, soudů, kde všude zasedáme, řídíme a vládeme. Kdo jiný než my, nejmocnější, nejbohatší, my, zakladatelé pražských měst, my němečtí starousedlíci? A nyní se odvažuje žebrácká luza něco chtít nařizovat?... Jak dobře rozumíme, že s nimi táhnou za jeden provaz ti usmolení a učernění řemeslníci a všichni ti ‘měšťané’ z Nového Města, kteří nám nesahají ani ke kotníkům!”¹⁵³

Husova kázání Kratochvíl (opět narozdíl od Macka) neprezentuje explicitně “jen” jako dobovou formu politického projevu. Ovšem i tak do nich vkládá revoluční rétoriku, byť stále zaměřenou “jen” proti církevnímu zlořádu, nikoliv proti změně celé společnosti:

“Církev sama ovšem svou moc dobrovolně z rukou nepustí. Je třeba ji k tomu donutit. A komu to přísluší? Zajisté tomu, komu byla svěřena světská vláda na této zemi – králům a knížatům... A kdyby i tato pomoc Kristově obci selhala – učiní tuto nápravu za něj (krále) lid. Neboť prostým lidem svěřil Kristus na prvním místě své učení, aby je přijali a ostříhali.”¹⁵⁴

Kratochvílovo pojetí husitské doby, ze kterého, jak uvidíme, filmová trilogie přebírá nejvíce, nemůžeme ztotožnit s ryze marxistickým pojetím. Už jen z toho důvodu, že spisovatel se soustředil hlavně na samotného Husa a jeho nenásilnou reformační činnost (dva romány), spíše než na pozdější revoluční dění (knížečky o Žižkovi a Želivském mají každá jen něco přes padesát stran). Třídní rozměr sice hraje u Kratochvíla prim, ovšem spisovatel pracuje i s proti-německým prvkem a při popisu Husových kázání (která jsou ovšem obsahově jeho fabulací) se drží církevně-reformační tematiky.

Určitou změnu v literátově přístupu ovšem pozorujeme třeba v jeho *Janu Želivském*. Tam již zdůrazňuje celospolečenský přesah reformačních kázání: “Samozřejmě že i on (Želivský) mluvil řečí náboženských pojmů, ale obsah jeho projevů odhaluje jasně životné a plnokrevné spojení jeho myšlenek se sociálními a politickými problémy doby, které zachytil v jejich nejčasovější a nejnaléhavější podobě.”¹⁵⁵

Také na jiném místě Kratochvíl souzní s Mackovým výkladem, když hovoří o něčem, co by se dalo nazvat engelsovskou “krizí feudalismu”. Ptá se, proč se revoluční

¹⁵¹ Miloš V. Kratochvíl, *Jan Želivský*. Praha: Naše vojsko 1953, s. 21.

¹⁵² Miloš V. Kratochvíl, *Jan Žižka*. Praha: Naše vojsko 1952, s. 32.

¹⁵³ Miloš V. Kratochvíl, *Mistr Jan*, Praha: Československý spisovatel 1952, s. 86.

¹⁵⁴ M. V. Kratochvíl, *Mistr Jan*, s. 82.

¹⁵⁵ M. V. Kratochvíl, *Jan Želivský*, s. 21.

hnutí rozvířilo právě v Čechách a vzápětí si odpovídá: "... právě v Českém království se tehdy nejostřeji vyhrotili hospodářské a sociální protiklady... právě zde napětí mezi houževnatě se bránícím starým světem a novými silami nejprudčeji vyvrcholilo... roste vzdálenost (za časů Karla IV.) mezi vrcholky a propastí, mezi velkým bohatcem a chudákem. Třídy pak, které jsou postaveny mezi tyto dva extrémy, jsou stlačovány k třídě nižší... a nesou to tím hůř, že právě ony jsou a cítí se nositeli nového hospodářského vývoje."¹⁵⁶

Nutno ovšem zdůraznit, že jak *Jan Želivský*, tak *Jan Žižka*, mají spíše formu popularizačního historického výkladu, než beletrie. V *Mistru Janovi* i v *Pochodni* podobné generalizační úvahy chybí. Kratochvíl ve svém díle zkrátka propojuje dobově oblíbený třídně zaměřený pohled, ovšem navazuje i na jiráskovskou nacionalistickou tradici a oproti marxistickým historikům nebagatelizuje ani rozměr církevně-reformační.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 14.

2.4 Česká kinematografie po únorovém převratu

Ministerstvo informací, odpovědný resort v oblasti filmu (zestátněného formou znárodnění prezidentským dekretem v srpnu 1945), řídil již od vzniku tzv. košické vlády jeden z předních funkcionářů KSČ Václav Kopecký. Pod jeho dohledem pak mohla být po únoru 1948 kinematografie reorganizována a plně podřízena mocenskému aparátu komunistické strany.¹⁵⁷

Nový režim vnímal kinematografii primárně jako propagandistický a tedy mocenský nástroj. To dokazuje už logo pounorového státního filmu, do kterého byla vložena Leninova slova “Ze všech umění je pro nás nejdůležitější film”.

Barrandovské umělecké skupiny byly na podzim 1948 nahrazeny tzv. tvůrčími kolektivy, které byly vybaveny podstatně menší autonomií (svůj vlastní kolektiv získal i Otakar Vávra). Kompetence Filmového uměleckého sboru pak byly převzaty nově zřízenou ústřední dramaturgií (zodpovědnou za umělecké otázky) a Filmovou radou (poradním orgánem ministra informací a osvěty odpovídajícím za politický rozměr projektů a složeným nejen z představitelů kultury a tisku, ale také ze stranických a ministerských funkcionářů a představitelů vojenských složek). Tyto orgány kontrolovaly vznik filmu od prvotního nápadu až do premiéry.¹⁵⁸

Jak uvádí Petr Szczepanik: “Filmová produkce podléhala ideologické i estetické kontrole ve všech fázích výrobního procesu.”¹⁵⁹

Schvalovací kolečko (kterému se museli podrobit také Vávra s Kratochvílem při tvorbě husitského projektu) bylo zahájeno tvorbou filmové povídky, jejíž zadání vyplynulo buď z vlastní iniciativy tvůrce nebo z tematického plánu (sestavovaného Filmovou radou). Povídku musel příslušný tvůrčí kolektiv předložit k připomínkovému řízení ústřední dramaturgii a FR. Připomínky těchto dvou institucí byly závazné, ale usnesení FR (jež ovšem posudky dramaturgie vždy nějakým způsobem, většinou souhlasně, reflektovala) byla názoru ÚD nadřazena. V případě schválení povídky, byla zadána tvorba literárního scénáře. Ten musel projít stejným procesem a následně byl předložen ke konečnému rozhodnutí ministři. Po schválení literárního scénáře následovalo hledání režiséra, kterého na návrh příslušného TK a ÚD schvaloval Ústřední výbor KSČ. Vybraný a schválený režisér byl poté přizván k tvorbě technického scénáře, který opět musel procházet připomínkovým řízením ÚD a FR. Konečný scénář musel schválit ústřední ředitel Československého státního filmu a ministr informací.¹⁶⁰

Mezitím již byly obvykle zahájeny přípravy natáčení, dozorované ÚD. Ta společně se zodpovědným TK kontrolovala také tvorbu zkušebních záběrů které následně byly předvedeny rovněž FR, ministři, ÚŘ ČSF a Kulturní radě ÚV KSČ. Po připomínkách těchto institucí mohlo dojít k samotnému natáčení, které bylo opět kontrolované TK a ÚD.

Konečný film musel být opět opět schválen stejným procesem jako scénáře.

Tento proces se během prvních pounorových let, během kterých se ze scenáristického hlediska zrodila husitská trilogie, několikrát změnil. V létě 1949 například byla FR ochromena sporem mezi Kopeckým a významným členem ÚV Gustavem Barešem, představitelem krajně revolučního křídla. Rada byla po odchodu Barešových exponentů reorganizována (nově se dělila na předsednictvo, přebírající

¹⁵⁷ P. Szczepanik, c.d., s. 19.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 79.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 37.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 79-80.

kontrolní úlohu, a plénum, zodpovědné za tvorbu výrobního plánu) a sešla se znovu až v květnu 1950¹⁶¹. Podobnou reorganizací prošla i ÚD.¹⁶²

Od podzimu 1949 přibyl do schvalovacího procesu ještě mezikrok v podobně projednání hotového filmu (po jeho schválení FR) ze strany Subkomise pro věci filmu při Kulturní radě ÚV. Ta měla rozhodnout, který filmy bude ještě třeba předvést ministru Kopeckému.¹⁶³

Nejdůležitější reorganizace kinematografie v průběhu příprav husitské trilogie proběhla v červnu 1951, kdy ředitel Macháček zrušil ústřední dramaturgii i tvůrčí kolektivy. Nastala tzv. vrcholná centralizace¹⁶⁴, kdy funkce obou zmíněných hierarchických stupňů převzalo Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu.

Filmová rada zůstala zachována, ale na podzim 1951 proběhla její další reorganizace. Bylo zrušeno autonomní rozhodování jejího předsednictva a veškerou agendu převzalo plénum. Ve FR byl zvýšen počet zástupců filmových profesí a radě následně předsedal sám ústřední ředitel filmu Oldřich Macháček.¹⁶⁵ Zhruba od roku 1953 význam rady postupně upadal a v červnu 1956 orgán definitivně zanikl.¹⁶⁶

Samotné MIO bylo zrušeno v roce 1953, přičemž Václav Kopecký zůstal ještě přes rok v čele ministerstva kultury, nového resortu pověřeného kinematografií. V druhé vládě Viléma Širokého jmenované v prosinci 1954 byl Kopecký přesunut na pozici místopředsedy vlády. Na kultuře jej nahradil Ladislav Štoll, načež byl resort v roce 1956 spojen s ministerstvem školství pod vedením Františka Kahudy.

Ze schvalovacích orgánů státního aparátu funkčních v době geneze husitské trilogie, byla navzdory delším obdobím nečinnosti z ideologického hlediska nejdůležitější jednoznačně Filmová rada. Přestože podněty mohl vznášet i ministr informací, právě ve FR se odehrávaly klíčové diskuze, většinou za účasti autorů, týkající se politického vyznění, a právě její zprávy a názory byly následně tlumočeny MIO. Léta 1947-1955 do nichž spadá scenáristický zrod trilogie byla obdobím, kdy rada navzdory množící se kritice z různých stran ještě požívala významného postavení ve schvalovacím procesu.

Tato kritika byrokratickému procesu schvalování, namířená zejména proti FR, zaznívala hlavně od filmařů. Stěžovali si, že "že Filmová rada v rozporu se svým určením zasahuje do všech fází literární přípravy, chová se k nim jako k žáčkům, rozhoduje za zavřenými dveřmi a vynáší o nich neodvolatelné, ale často nahodilé ortely."¹⁶⁷ Členové FR byli totiž vybíráni na základě své stranické spolehlivosti, nikoliv z důvodu kompetentnosti a znalostí ve filmovém oboru.¹⁶⁸

O. Vávra sám již v říjnu 1949 navrhoval na studiové poradě nahrazení TK uměleckými dílnami, které by měly větší samostatnost, čímž by se pravomoci FR snížily.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 83.

¹⁶² Petr Hasan, *Filmová rada (1948) 1949–1955. Úvod k archivní pomůcce*. NFA. Dostupné online: https://nfa.cz/wp-content/uploads/2016/07/FILMOVA_RADDA.pdf.

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ P. Szczepanik, c.d., s. 85.

¹⁶⁵ P. Hasan, c.d.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ P. Szczepanik, c.d., s. 82.

¹⁶⁸ P. Hasan, c.d.

Tyto návrhy však nebyly vyslyšeny¹⁶⁹ a paradoxně Vávra sám se následujícího jara stal členem reorganizované FR, dokonce jejího předsednictva.¹⁷⁰

FR byla kritizována také z vyšších míst, zejména za svou neschopnost sestavit ucelený a realizovatelný roční plán produkcí (v roce 1951 vzniklo místo dvaadvaceti plánovaných filmů pouhých osm). Právě tato kritika, související s konstantními výhradami moci vůči kinematografii (nejdříve pro její údajný formalismus, později např. z důvodu schematičnosti¹⁷¹), vedla k neustálým reorganizacím FR a nakonec k jejímu postupnému upozadění a zániku.¹⁷²

Ve FR setrval Vávra od roku 1950 až do jejího zrušení¹⁷³, čímž se sám mohl podílet na schvalování svých filmových projektů z těchto let, včetně (v rané fázi) husitské trilogie.

Nakonec je třeba zmínit, že Vávra měl v první polovině padesátých let relativně silné postavení nejen díky svému členství ve FR. Už samotný režisérský status s sebou ve státně-socialistickém módu produkce nesl poměrně výraznou tvůrčí kontrolu, jak uvádí P. Szczepanik: "Jestliže v klasické éře hollywoodských studií režisér vykonával pokyny producenta a natáčel podle předem hotového a schváleného scénáře, ve státně-socialistických systémech a v evropských kinematografiích obecně se – z hlediska režiséra – takzvaná literární příprava s natáčením a postprodukcí propojovaly do jednoho celku. Režisér zde měl mnohem větší rozsah kompetencí a kontroly nad projektem než jen umělecké řízení natáčení: často sám psal scénář, nebo se alespoň podílel na jeho konečné verzi; tento scénář mohl do určité míry měnit během realizace a následně měl hlavní slovo i ve střížně; obvykle si také vybíral hlavní členy štábu a herecké obsazení."¹⁷⁴

Vávřův status byl nepochybně navíc povýšen faktem, že se jednalo o zkušeného filmaře a současně předúnorového člena KSČ (byť, budeme-li věřit četným stížnostem, člena značně pasivního¹⁷⁵). Také toto Vávřovo výsadní postavení zákonitě muselo hrát výraznou roli během schvalovacího procesu před FR. Ten se totiž odehrával z velké části na bázi diskuze, kdy autor(-ři) scénáře svůj výtvar před členy koncilium obhajoval/-i, byť tato diskuze byla samozřejmě za všech okolností vymezena limity stranické linie a kulturní politiky státu.

¹⁶⁹ Tamtéž.

¹⁷⁰ P. Hasan, c.d.

¹⁷¹ P. Szczepanik, c.d., s. 81.

¹⁷² P. Hasan, c.d.

¹⁷³ Tamtéž.

¹⁷⁴ P. Szczepanik, c.d., s. 38.

¹⁷⁵ Posudek na s. Otakara Vávru (podepsán Jindřich Puš), Praha, 23. května 1955. Dokument v soukromém držení Jitky Němcové.

3. Badatelská část

3.1 Zaměření výzkumu a zkoumané primární prameny

Účelem bádání, jehož výsledky jsou vyjádřeny v následující části předkládané práce, bylo:

1. stanovit obecnou chronologii vývoje Vávrovy a Kratochvílovy husitské trilogie až do definitivního konce procesu předvýrobního schvalování
2. projít ostatní dokumenty týkající se této scenáristické geneze: jmenovitě zápisy ze souvisejících jednání Filmové rady, posudky Ústřední dramaturgie a odborných poradců, dále související korespondenci, poznámky zúčastněných a dokumenty týkající se dobové kulturní politiky
3. srovnat jednotlivé fáze vývoje scénářů a výsledné filmy a tuto komparaci zařadit do kontextu zjištěných připomínek a instrukcí FR a ÚD a dalších interakcí mezi autory a ostatními činiteli schvalovacího procesu

Následující kapitola (3.2) shrne vývoj scénářů a schvalovací proces nedetailně, ovšem s ohledem na krystalizaci samotné koncepce filmové trilogie. Další kapitola (3.3) se zaměří na požadavky stranicko-státního aparátu a na jeho interakce s tvůrci. Samotné změny, které projekt ve fázi scenáristické přípravy postihly, budou rozebrány až posléze v komparaci jednotlivých dostupných verzí scénářů a výsledného filmu (kapitola 3.4).

Závěrečná kapitola této části (3.5) rozebere filmy z ideologického hlediska a dá je do kontextu interpretací husitství a vývoje husitské tradice, které byly rozebrány v historicko-teoretické části.

Většina archiválií nutných pro realizaci uvedených úkolů (konkrétně většina zkoumaných scénářů, záznamy jednání Filmové rady a posudky) je uložena v Národním filmovém archivu. Dokumenty ilustrující dobovou kulturní politikou (konkrétně korespondence a několik projevů Václava Kopeckého, dále písemnosti ministerstva informací a záznamy z jednání komisií ÚV KSČ) pak byly zkoumány díky ochotě Národního archivu České republiky. Archiv Barrandov Studia, který své sbírky v současnosti nedává veřejnosti k dispozici, uvedl vlastnictví kopií stejných scénářů, jaké jsou uloženy v NFA a korespondence vedení studia datované ovšem až od roku 1955 a s otázkou scenáristické geneze tedy zřejmě stejně nesouvisejících.

Problematickou se ukázala otázka archivního fondu Otakara Vávry. Režisérova pozůstalost je ve vlastnictví jeho vdovy, paní Jitky Němcové, která má ovšem dosud v osobním držení jen její část. Zbytek fondu se nachází v Národním filmovém archivu, který ovšem nevlastněné dokumenty nemůže veřejnosti zpřístupnit. Paní Němcová byla tak laskava a zpřístupnila pro výzkum celou Vávrovu pozůstalost, ovšem bádání v části uložené v NFA se mohlo z nepředvídatelných důvodů odehrát až v posledních týdnech vzniku této práce. Součástí Vávrova fondu je vedle jeho osobních výtisků několika režijních scénářů (včetně škrtnů), posudků také několik málo dokumentů svědčících o jeho postavení v době vzniku trilogie — především posudky jeho stranické disciplíny.

Největší překážkou pro výzkum, jejíž vliv na konečný výsledek je nutno předem zohlednit, ale byla nedostupnost části fází scenáristické geneze — konkrétně literární scénáře k *Proti všem* (z roku 1949) a k prvnímu dílu, *Mistru Janovi* (pravděpodobně z roku 1951). Z důvodu tohoto trudného nedostatku mohou být zmíněné fáze ve vývoji projektu a jejich specifika zohledňována pouze nepřímo, skrze jejich reflexe v zápisech z jednání Filmové rady a skrze posudky.

Závěrečným úkolem badatelské části bude ideologická interpretace samotných výsledných filmů — *Jana Husa*, *Jana Žižky* a *Proti všem* — ovšem s přihlédnutím ke starším verzím scénáře. Taková interpretace spolu s výsledky archivního bádání text

dovede k zodpovězení čtveřice výzkumných otázek vymezených v samém úvodu předkládané práce.

3.2 Přehled scenáristické geneze a schvalovacího procesu

Počátky společné práce Vávry a Kratochvíla na trilogii mapující husitské období můžeme vystopovat až do roku 1947. Filmová povídka s názvem *Mistr Jan Hus*, na které se jako konzultant podílel evangelický historik František Michálek Bartoš, vznikla v barrandovské skupině Karla Feixe a je datována právě do května 1947.¹⁷⁶

Samotnému textu předchází krátký úvod, v němž scenáristická dvojice již šest let před zahájením natáčení avizuje, že předložený námět má být pouze prvním dílem “zamýšlené husitské epopoje, jejímž druhým dílem má být ‘Tábor’ a třetím ‘Žižka a Prokop Holý’”. Drama ‘Hus’ chce vyložit kořeny a vznik husitské revoluce a ukázat její ideu. ‘Tábor’ má být naplněním a vyvrcholením této revoluční ideje, drama ‘Žižka a Prokop Holý’ pak ukáže zrání a rozklad revoluce končící Lipany.”¹⁷⁷

Je hodné pozornosti, že ačkoliv scénář vznikl ještě před uchopením plné moci komunistickou stranou, už v tomto citovaném úvodu zdůrazňují autoři své zaměření na sociálně-revoluční rozměr husitského hnutí: “Je dne (sic) již všeobecně přijatým názorem, že nábožensky reformní husitství bylo revolucí sociální /s theologickou nomenklaturou/ a jako taková chce být v tomto dramatu podána.”¹⁷⁸

Autoři filmové povídky si současně kladou za úkol “ukázat Husa a jeho při v správných praporech k světové diplomacii v Kostnici”.¹⁷⁹

Obsah samotné povídky, stejně jako další scenáristické exempláře referované na následujících řádcích, bude blíže rozebrán v komparativní kapitole.

V rámci výzkumu se nepodařilo najít záznam o možném projednávání filmové povídky v rámci skupiny nebo centrálních orgánů Československé filmové společnosti. Není tudíž znám důvod proč filmový projekt v roce 1947 nepostoupil do dalších fází.

Devět měsíců po dataci povídky došlo ke komunistickému převratu a k výrazným změnám ve vedení filmového průmyslu v ČSR, především k jeho výraznější centralizaci a podřízení státní a stranické moci.

Vávra s Kratochvílem se k husitské tematice vrací až v roce 1949, kdy předkládají ústřední dramaturgii filmovou povídku a literární a později i technický scénář k filmu *Proti všem*.

Koncept trilogie se mezitím proměnil. Původní varianta, která chtěla fabuli epopoje dovést až k bitvě u Lipan, je nahrazena užším plánem, v němž má závěrečnou část triptychu tvořit právě *Proti všem*, adaptace Jiráskova románu. Vzhledem k tomu, že se mezitím rozběhla Jiráskovská akce, není tato změna překvapivá.

Kurióznější je, že Vávra a Kratochvílova změněná koncepce nově počítá s oběma prvními díly trilogie k vylíčení osudů Jana Husa — první díl má končit odchodem kazatelem do Kostnice, druhý pak má popisovat samotný koncil. Sám Vávra popisoval s odstupem let vznik husitské filmové série právě až od tohoto konceptu (resp. od plánů na vznik filmu o Husovi z hlediska dalších účastníků kostnického koncilu).

Existenci filmové povídky z roku 1947 režisér nijak nereflektuje a právě její existence dodává této fázi scenáristické geneze pozoruhodnost. Vávruv popis událostí, v němž chtěla dvojice autorů především dělat film o Husovi, ovšem po námitkách mocenského aparátu nakonec projekt předělala a zaměřila se více na samotné revoluční hnutí, není zjevně úplný. Se zobrazením husitských válek (a hned ve dvou dílech triptychu)

¹⁷⁶ Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus (I. část husitské epopoje): S odbornou spoluprací univ. prof. Dr. F. M. Bartoše*, Praha: Státní výroba dlouhých hraných filmů, květen 1947. NFA, f. Scénáře, sign. S-164-FP/1B.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 1.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Tamtéž.

počítali autoři již od prapočátku projektu rok před únorovým pučem. Po změně režimu ale z neurčeného důvodu projekt předělávají a dávají Husovi více prostoru. Připomeňme si přitom, že onen nový režim prezentoval jako svůj historický předobraz právě husitské hnutí, ovšem mnohem spíše Husovy pohrobky, než kazatele samotného. O preferencích a požadavcích nové moci jistě Vávra a Kratochvíl věděli, může se proto zdát divné, že ve svém přepracovaném plánu se jim oproti svému staršímu nápadu oddálili.

Tento podivný vývoj projektu v prvních letech po Únoru může svědčit o Vávrově tvůrčí autonomii i v rámci nového režimu, a o tom, že si této byl vědom.

Scénáře z této fáze vývoje se nepodařilo získat k dispozici, práce proto musí v této části vycházet ze sekundárních informací. Co se týče schvalovacího procesu, dokumenty uvádějí pouze autorizaci *Proti všem* – všech tří stupňů scénářistické přípravy – ze strany ústřední dramaturgie, a to hned v první verzi, s uznáním a s pouze dílčími připomínkami. Filmová rada se projektem schválenými scénáři nezabývala. Pravděpodobně proto, že (jak bylo v historicko-teoretické části), mezi listopadem 1949 a květnem následujícího roku z důvodu reorganizace vůbec nezasedala.¹⁸⁰

Na agendu zasedání FR se husitská trilogie dostává až v březnu roku 1951. Otakar Vávra mezitím natočil film *Němá barikáda* (1949) a na několika dalších filmech se podílel coby vedoucí svého tvůrčího kolektivu a scenárista. M. V. Kratochvíl zase v mezičase napsal dvojici románů o Husově životě – *Pochodeň* (1950), mapující kostnický koncil, a dějově předcházejícího *Mistra Jana* (1951). Právě adaptace první jmenované knihy měla být, dle Vávrových vzpomínek, původním záměrem autorské dvojice, který ji měl až posléze dovést ke vzniku celé trilogie. Ve skutečnosti se tematikou duo zabývalo již v roce 1947 a oba Kratochvílovy romány jsou vlastně rozpracováním původní filmové povídky *Mistr Jan Hus*.

Na schůzi 13. března 1951 projednala FR (respektive její předsednictvo) literární scénář k prvnímu dílu trilogie, nazývanému ještě *Mistr Jan Hus*, který měl nově končit s protagonistovým odchodem na kostnický koncil. Z usnesení schůze vyplývá, že tou dobou nebyl ještě plánovaný druhý díl s názvem *Kostnice* rozpracován ani do stádia filmové povídky (k čemuž byli autoři následně vyzváni), a také že rada dosud neviděla dva roky starý scénář k *Proti všem*, který orgán ve svém závěru na ÚD vyžaduje k projednání. V usnesení se FR zdržuje definitivního rozhodnutí o osudu *Husa*, k němuž zaznělo mnoho výhrad (podobně jako tomu je v příloženém usnesení ÚD), než bude ujednána koncepce celé trilogie. Nemálo členů rady, mj. rektor AMU A. M. Brousil a herec Vladimír Šmeral, v rozpravě přímo doporučovali sloučení dvojice filmů o Husovi do jednoho celku.¹⁸¹

Dva roky starý literární scénář k *Proti všem* se na pořad Filmové rady dostal o měsíc později, 17. dubna. Na schůzi bylo přečteno příslušné usnesení kolektivního vedení ÚD (se stejným datem), které řeší především samotnou stavbu trilogie.¹⁸²

“Zásadně je s hlediska smyslu a cílů této revoluce neúměrné věnovat Husovi dva díly, kdežto jenom jeden díl husitské revoluci samé, která je v tomto dílu zachycena jen v počátečním vzplanutí,” uvádí se v usnesení, které Vávrovi a Kratochvílovi dále vyčítá opomenutí “skutečného obrazu hospodářsko-spoločenských kořenů, vzniku a vývoje

¹⁸⁰ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletárka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

¹⁸¹ 19. schůze Filmové rady 13. března 1951, program: *Synové lidu, Mistr Jan (Jan Hus), Únos*, Praha, 13. března 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 6.

¹⁸² 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletárka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

husitské revoluce” a (zejména v případě chystaného druhého dílu o Husovi) “ústředního smyslu konfliktu, jímž se střetnutí české revoluce se světovou reakcí.”¹⁸³

Předseda FR Jiří Hendrych v reakci na toto usnesení v rozpravě nastínil alternativní formu trilogie, která — jak z textu vyplývá — byla již dříve nějakým způsobem probírána s autory i na oficiálních místech. Tato alternativní verze počítala s jedním filmem o Husovi, na který by navazovala adaptace *Proti všem*, s tím že celou epopej by uzavíral film o Prokopovi Holém, jenž by děj dovedl až k “některé z posledních vítězných bitev” husitství.¹⁸⁴

Hendrych dále zmiňuje, že ani v takovém případě není nutné točit filmy chronologicky za sebou. Za “nejpotřebnější” označuje natočení *Proti všem*, bez ohledu jaké padne rozhodnutí o zbytku trilogie. Sám Vávra následně na schůzi navrhl, aby v případě natočení pouze *Proti všem*, byl tento film rozdělen na dva díly, aby se se spoluautorem mohli vyhnout zhuštění děje. Pro tuto myšlenku však nenašel podporu.¹⁸⁵

Zasedání se také připojilo ke konkrétním výtkám uvedeným ve zprávě ÚD k tomuto dva roky starému scénáři, které budou rozebrány později. Jediný závěr, ke kterému došlo, byla instrukce autorům, aby připomínky zapracovali. Ze zápisu schůze vyplývá, že zpracování Husa (ve dvojdílné verzi, jak se zdá, zcela neakceptovatelné) bylo odsunuto na druhou kolej, zatímco zpracování *Proti všem*, třeba jen jako samostatného filmu, dostalo prioritu.¹⁸⁶

Ovšem i přípravy *Proti všem* byly následně dočasně přerušeny — na schůzi předsednictva FR 11. června bylo rozhodnuto, že se Vávra má začít věnovat prepisu románu Václava Řezáče *Nástup* (filmová verze byla uvedena již následujícího roku) a současně zadaptovat pro své účely scénář Jiřího Frieda s názvem *Božena Němcová* (ten nakonec zrealizován nebyl, ovšem Vávra se v pozdějších letech k postavě Němcové hned dvakrát vrátil). Až po dokončení těchto prací mohou být obnoveny přípravy k *Proti všem* (zbytek trilogie usnesení nezmiňuje vůbec).¹⁸⁷

Když se ovšem 19. června 1952 husitský filmový projekt vrací na program sezení opět reorganizované Filmové rady (respektive jejího pléna a to nově přímo za předsednictví ředitele státního filmu Oldřicha Macháčka), je to právě kvůli projednání literárního scénáře s názvem *Mistr Jan Hus*, přepracovaného již za poradenství Josefa Macka a nově obsahujícího i děj v *Kostnici*¹⁸⁸. Na tomto jednání se stavba trilogie jako takové již neřešila. Lze tudíž vyvodit že použitá varianta “*Jan Hus — druhý prozatím nepojmenovaný díl — Proti všem*” byla definitivně přijata mezi létem 1951 a létem 1952 a to z rozhodnutí instance vyšší než byla Filmová rada.¹⁸⁹

V červnu 1952 tak byl z hlediska rozsahu děje hotov scénář k prvnímu a třetímu filmu trilogie, přestože oba prošly ještě prepisy. Přesný obsah a zaměření druhého dílu ovšem zůstávaly stále otevřené, Kratochvíl pouze na FR zmiňuje, že “tento druhý díl má začít tím jak zpráva o Husově smrti jde od úst k ústům a zapaluje revoluční požár.”

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Tamtéž.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ Tamtéž.

¹⁸⁸ Scenáristické zpracování původně plánované samostatné *Kostnice* zřejmě nikdy nepřekročilo fázi bodového nástinu.

¹⁸⁹ 35. schůze pléna Filmové rady 19. června 1952, program: *Mistr Jan Hus, Ve jménu života*, 15. března, film o prezidentu Gottwaldovi, Praha, 19. června 1952. NFA, f. Filmová rada, kar. 9.

Vávra již 17. dubna předcházejícího roku zmiňoval možnost vyplnit mezeru mezi upálením Husa a začátkem děje *Proti všem* filmem o Janu Želivském, přičemž Hendrych autory vyzýval, aby se nebáli sáhnout třeba po Jiráskově hře *Jan Žižka* (ovšem kvůli doplnění *Proti všem*, nikoliv pro účely samostatného dílu).¹⁹⁰

Literární scénář prostředního dílu pojmenovaný *Kdož jste boží bojovníci*, z něhož se vyvine film *Jan Žižka*, se na jednání Filmové rady objevuje až 9. dubna 1953, a to již v opravené verzi (první verze, vzniknuvší pravděpodobně během léta a podzimu 1952, byla upravena po připomínkách ústřední dramaturgie). Schůze opět reflektovala posudek KV ÚD, tentokrát bezvýhradně doporučující, a rovněž posudek historického poradce Josefa Macka, který bude blížeji citován níže.¹⁹¹

FR měla ke scénáři povětšinou již pouze dílčí poznámky (které již “pouze” doporučila autorům k uvážení). Hodný pozornosti je ovšem zaznamenaný postřeh člena rady Gríši Spurného (státního tajemníka na vnitru) týkající se názvu filmu: “Mně je vše jasné, znám obsah i dosah označení pojmu. Dávám v úvahu, jestli bychom to neměli nazvat jinak. Zamyslete se nad názvem. Kdybychom mohli z názvu vyndat ‘bohy’.”¹⁹²

Další radní spisovatelka Marie Pujmanová se na jednu stranu zastala opodstatnění názvu, na druhou stranu upozornila na jeho podobnost s filmem *Vstanou noví bojovníci* (1951). Dále debata na toto téma během schůze nedošla. Autoři se k otázce názvu nijak nevyjádřili, ovšem na úvodní straně projednávaného scénáře (datovaného do března 1953) již můžeme vidět rukou připsaný alternativní název “Jan Žižka”¹⁹³, zatímco na přepracované verzi (datované pouze rokem 1953) jsou již názvy oba, přičemž ten nový je podtrhnut.¹⁹⁴

O dva týdny později, 23. dubna, FR projednala technické scénáře k prvnímu a třetímu dílu trilogie, které měly ve vývoji stále oproti prostřední epizodě náskok. V této verzi byl již první film pojmenován pouze “Jan Hus” (mohlo se tak stát s úmyslem koherence s nově zaváděným názvem druhého dílu), zatímco u poslední části epeje se nově a na krátkou dobu objevuje alternativní titul “Tábor”, který mohl být výsledkem již dříve různými členy FR zmiňovaných rozdílů mezi “Kratochvílovým a Jiráskovým pojetím látky”.¹⁹⁵

Rada k předloženým strojopisům nezvedla žádné námítky a v souladu s posudkem ÚD je doporučila k realizaci se zvláštním uznáním. Schvalovací proces na úrovni rady tak

¹⁹⁰ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem*, *Na nové cestě*, *Boj sa skončí zajtra*, *Anna proletářka*, *Císařův pekař*, *Mikoláš Aleš*, *Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

¹⁹¹ 60. schůze plena Filmové rady 9. dubna 1953, program: *Kdož jste boží bojovníci (Jan Žižka)*, *Výlet pana Broučka do XV. století*, *Bouře*, *Veselý kolotoč*, *Starostka Anna*, Praha, 9. dubna 1953. NFA, f. Filmová rada, kar. 10.

¹⁹² Tamtéž.

¹⁹³ Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Jan Žižka/ Kdož jste boží bojovníci III. díl husitské trilogie: Literární scénář na původní námět, Historická spolupráce: Dr. Josef Macek*, Praha: Československý státní film, březen 1953. NFA, f. Scénáře, sign. S-2756-LS.

¹⁹⁴ Miloš V. Kratochvíl - Otakar Vávra, *Kdož jste boží bojovníci /Jan Žižka/: II. díl husitské trilogie, 2. zpracování povídky a literárního scénáře, Režisérský scénář a režie: Otakar Vávra*, Praha: Československý státní film, 1953. NFA, f. Scénáře, sign. S-2756-TS.

¹⁹⁵ 62. schůze plena Filmové rady 23. dubna 1953, program: *Jan Hus*, *Proti všem*, *Hurvínek a cirkus*, *Zemi milované*, *Hřišnice*, *Kavalkada džungle*, Praha, 23. dubna 1953. NFA, f. Filmová rada, kar. 10.

byl v podstatě u konce. Technický scénář k prostřednímu dílu již orgán neprojednal, — od roku 1953 byly jeho schůze čím dál sporadičtější a jeho působnost omezenější.¹⁹⁶

Je škoda, že projednávání trilogie na úrovni ústřední dramaturgie, vedení Barrandova a příslušného vládního resortu neprobíhalo na úrovni zaznamenaných diskuzí, jejichž zápisy by doplnily určitá bílá místa, kterým se v přehledu schvalovacího procesu nešlo vyhnout. Zbývá již pouze dodat, že v roce 1953 byl schvalovací proces v podstatě u konce. Technické scénáře byly ještě několikrát upravovány (v případě druhého a třetího dílu až do roku 1955), ovšem jednalo se o spíše realizační otázky, na něž čím dál více sinekurní FR neměla vliv a o jejichž projednávání neexistují bližší informace.

¹⁹⁶ Tamtéž.

3.3 Interakce mezi tvůrci a představiteli státního a stranického aparátu

Základní forma interakcí mezi Vávrou a Kratochvílem na jedné straně a radními FR na druhé byla nastíněna již v předchozí kapitole. Tyto interakce fungovaly ve formě diskuze mezi členy rady (resp. mezi lety 1949 a 1951 jejího předsednictva) na jedné straně osobami zodpovědnými za scénář na straně druhé. Je také třeba připomenout, že Otakar Vávra byl od roku 1950 až zániku FR v roce 1956 jedním z jejích členů, tudíž jeho vliv přesahoval postavení ostatních diskutovaných autorů.¹⁹⁷

Všichni členové Filmové rady byli současně spolehlivými členy komunistické strany, tudíž si tím spíše museli dávat pozor, aby jejich příspěvky neprotiřekli oficiální stranické linii. V první fázi existence FR — od ledna 1948 do léta 1949 — sice byli jejími členy i chráněnci Gustava Bareše z řad pracovníků Kulturního a propagandistického oddělení sekretariátu ÚV KSČ (např. první předseda rady Bohdan Rosa a dále Václav Kejval, Čestmír Potůček a Karel Šimon), ovšem mocenský spor mezi Barešem a ministrem Kopeckým (který byl jen vyvrcholením konfliktu mezi mladými ideology Kultpropu na jedné straně a zkušenými barrandovskými filmaři na druhé), jakkoliv je fascinující, nezanechal na evoluci trilogie stopu, protože tato se na agendu rady dostala až v roce 1950, tedy po odchodu Rosy a jeho kolegů a po reorganizaci orgánu. Rozdílné názory dvou táborů, které by se i v diskuzi o husitské tematice jistě projeví, v zápisech z jednání FR o Vávrově a Kratochvílově projektu tedy nenajdeme, a tyto se (alespoň co se interakce mezi jednotlivými radními týče) nesou po většinu času v duchu vzájemného si dávání za pravdu a “doplňování se”.¹⁹⁸

Zcela zřetelná je ze zápisů také vlivová nerovnost mezi členy FR. Nejen Hendrychovi a Macháčkovi, ale i dalším v rámci mocenského aparátu výše postaveným radním (jako již zmiňovanému Gríšovi Spurnému, dále např. členovi ÚV KSČ a poslanci Jiřímu Pelikánovi nebo náměstkovi ministra zemědělství Jiřímu Kořátkovi) bývá v zápisech dáváno za pravdu mnohem častěji, než členům z řad filmařů, spisovatelů a herců.

Nutno uvést, že žádný z členů FR neměl formální vzdělání na poli historiografie. To jim ovšem nemohlo bránit, aby se imperativně vyjadřovali k otázkám dějepisného charakteru — jejich hlavním zájmem koneckonců nikdy nebylo, aby byla trilogie faktograficky správná a historicky věrohodná, nýbrž aby správně reprezentovala zájmy a požadavky KSČ. I tak ovšem nutně projevovali vlastní představy o husitské době, někde (hlavně u představitelů kulturního života jako byli Marie Pujmanová, Vladimír Šmeral nebo A. M. Brousil) formované více Jiráskem, resp. Nejedlého interpretací tohoto autora, jinde (hlavně u vysokých stranických činitelů typu Jiřího Pelikána a Františka Nečáska) spíše již vznikající Mackovou a Kavkovou koncepcí.

Ústřední dramaturgie i Filmová rada sice na jaře 1951 scénář k prvnímu dílu plánované trilogie (končícího, jak bylo uvedeno, odchodem Husa na koncil) v obecném smyslu chválí (zvláště z hlediska samotného záměru a také literární úrovně), ovšem jinak uvádějí nemálo výhrad.¹⁹⁹

Kolektivní vedení ÚD (František Dvořák, Jaroslav Zrotal, Václav Wassermann a Jiří Síla) v posudku s datem 13. března dochází k závěru, že Vávra s Kratochvílem nevykreslují dostatečně “kořeny vzniku české revoluce”, kterými nemá být jen “odpor lidu proti rozmařilosti kleru”, ale hlavně “první krise feudalismu”, tedy “nesmírné vysávání (sic) země a lidu panstvem i klenem, jemuž patří 5/6 všech latifundií a vedle toho poznání, že historická církev se naprosto rozešla se zásadami evagelia”. Dále je pak kritizována

¹⁹⁷ P. Hasan, c.d.

¹⁹⁸ Tamtéž.

¹⁹⁹ 19. schůze Filmové rady 13. března 1951, program: *Synové lidu, Mistr Jan (Jan Hus), Únos*, Praha, 13. března 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 6.

údajná ahistoričnost Husa a jeho umělecká stylizace “do velebné monumentality”, díky které prý kazatel prochází “dějem jako symbol a předem již předurčený svému osudu”, zatímco historický Hus “byl vynikající lidový politik velkého rozhledu, osobní statečnosti, mravní síly, veselé povahy.”²⁰⁰

“KV ÚD soudí,” uvádí se dále, že Hus “by měl být více spjat s lidem jako člověk, který miluje lidi, věří v život a který je milován lidem,” zatímco “vztah Husa k lidu, jak jej kreslí scénář, je spíše neosobní, ze strany lidu ostýchavě uctívý, z Husovy strany je patrný odstup.”²⁰¹

Poněkud překvapivý je protest KV ÚD proti vykreslení Václava IV. jako lidské trosky, protože právě na významu královské moci “závisel do značné míry osobní Husův osud.” V tomto bodě, narozdíl od předchozích poznámek, tedy ústřední dramaturgie vyžaduje vlastně méně marxisticky predeterminované vidění, než to, s nímž přišli ze své vůle autoři.²⁰²

Zasedání FR se s těmito závěry ztotožnilo. Radní Helena Leflerová (poslankyně NS) scénář ocenila jako veliké dílo, ovšem dala zapravdu námitkám ÚD proti charakterizaci Husa, s tím že “to není ten Hus, jakého bychom chtěli, není to Hus bojovný”, i krále Václava. Podle A. M. Brousila, je Hus ve scénáři prý velkým kazatelem, spějícím do podoby velkého mučedníka, ovšem právě v tom je prý nebezpečí: “Oč je zde větším učencem, o to je míň lidový učitelem.”²⁰³

V podobném duchu mluvili i další členové FR. Jiří Síla, novinář a vedoucí scenáristického odboru na Barrandově, zdůraznil, že husitský projekt dává režimu “příležitost přehodnotit v jistém slova smyslu postavu Husovu proti pojetí, které nám dávala buržoasie”, jež “se snažila co možno nejvíce ulomit hrot Husově revolučnosti a udělat z něj záležitost theologickou.” Síla je ale názoru, že tento scénář tuto příležitost nevyužívá. Vidí v něm příliš mnoho “romantických rysů” prý typických pro tvorbu M. V. Kratochvíla.²⁰⁴

Námítky rady proti rozdělení příběhu Jana Husa hned do dvou dílů trilogie byly již uvedeny v předchozí kapitole.

Po vyřčených výtkách přišla řada na Vávrovu “obhajobu” projednávaného scénáře. Vávra, sám již člen FR, si při ní počínal s rázným sebevědomím, přítomné např. upozornil, že “nemůžeme v tomto filmu dělat pojetí, na které jste snad doposud zvyklí.” Kompozici trilogie ospravedlnil její stylizací do podoby antického dramatu, v němž rozhodující moment nastává, když Hus vystoupí proti odpustkům, čímž vlastně vystoupí i proti králi, který odpustky povolil (a kterému tak začne hrozit křížová výprava), a tak “strhává za sebou všechny mosty”. Hus ve Vávrově pojetí do Kostnice nejen musí, ale i chce jít, protože tam chce obhájit své učení. Režisér také uvádí, že podle ideální představy by tři filmy — první o Husovi před odchodem do Kostnice, druhý o koncilu, a třetí ve formě adaptace *Proti všem* — měly být natáčeny a uvedeny současně.²⁰⁵

Vávra také obhajuje své a Kratochvílovo pojetí Václava IV.: “Byly tu určité zájmy, které se snažíme vysvětlit, kde on kolísal, ale hmatné zájmy ho převažují od zájmů, které ho poutaly s Husem.” Stojí si také za tím, že postava Husa je revoluční a že “sepětí s

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Tamtéž.

²⁰⁵ Tamtéž.

lidem” mají autoři za dostatečné, a stačí je zdůraznit pár přidánými scénami. Vávra také obhajuje Kratochvíla, nesouhlasí, že by scénář byl prodchnut “romantickými rysy” a dokonce uvádí, že tak jak jsou scény napsány “tak se skutečně staly”. Nejpozoruhodnější je ovšem jeho vyjádření o podstatě samotného pojetí látky: “...není možno, abychom se chtěli srovnávat s Tylem a Jiráskem. Toto je naše pojetí, celá atmosféra díla a je nutno jen rozhodnout, jestli je možná takováto koncepce nebo ne.” Již předtím také radě říká: “Budte uvěříte v naši uměleckou sílu nebo ne. My to nemůžeme nijak měnit. Husa nemůžeme dělat jinak, než jak ho cítíme. Nemůžeme ho vulgarisovat.”²⁰⁶

Po krátkém doplňujícím příspěvku M. V. Kratochvíla, FR projednávání odložila, přičemž proti Vávrovým slovům nebylo zřejmě žádného vyloženého nesouhlasu.²⁰⁷

Diskuze ke scénáři *Proti všem* na schůzi o měsíc později, 17. dubna, se také nesly v duchu kritiky Vávroy a Kratochvílovy práce, ovšem tyto výhrady FR se týkaly především koncepce trilogie jako celku (ve variantě *Hus – Kostnice – Proti všem*). V obdobném duchu vyznívá opět i posudek ÚD (se stejným datem).²⁰⁸ Hlavním kritikem Vávroy a Kratochvílovy koncepce a obecně i celé představy trilogie byl předseda FR Jiří Hendrych, ideologický pracovník, poslanec a jeden z tajemníků ÚV, později pravá ruka Antonína Novotného. Podle Vávry to byl paradoxně Hendrych kdo v roce 1956 zajistil, že trilogie mohla být navzdory námitkám vedení Barrandova vůči zvyšujícímu se rozpočtu dotočena.²⁰⁹

Výhrady dramaturgie proti přílišnému upínání pozornosti na postavu Husa jako takového již byly uvedeny. Co se týká již dva roky starého scénáře k *Proti všem*, KV ÚD v něm v odstupu “a vzhledem k úkolům, daným resolucí předsednictva ÚV KSČ” spatřuje “některé zásadní nedostatky”. Je to především malý prostor, kterého se dostává Janu Žižkovi, kterého “je třeba ukázat jako vůdce revoluce, spjatého s lidem, který organisuje živelné síly lidu, a jako geniálního lidového stratéga.”²¹⁰

Dále jsou tvůrcům vyčítány údajné odchylky od Jiráskovy předlohy, případně její nepochopení, kvůli kterému prý “ustoupilo do pozadí Jiráskovo hodnocení husitské revoluce.” Vávra s Kratochvílem prý příliš exponují vnitřní rozpory mezi tábority, “ačkoliv v Jiráskovi i v historické skutečnosti byla právě jednota táboritů a jejich spojení s městskou chudinou hlavním předpokladem husitských vítězství.” Právě tato připomínka, požadující po filmu apel na všelidovou jednotu, dovede v pozdějších verzích scénáře trilogii k asi nejjednoznačnější odchylce od historické skutečnosti (a mj. také od Jiráskovy předlohy) – k zařazení likvidace pikartských sektářů před bitvu na Vítkově, nikoliv po ní.²¹¹

Posudek také neschvaluje údajný naturalismus v zobrazování násilí, díky němuž film prý “působí tísnivým a pochmurným dojmem.” Vávra v debatě syrovost obhajoval s tím, že krutost Zikmundových vojsk chtěl přiblížit nacistickému řádění.²¹²

²⁰⁶ Tamtéž.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletářka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

²⁰⁹ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 173-174.

²¹⁰ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletářka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Tamtéž.

Opakujícím se motivem je vyzývání autorů k větší spjatosti s předlohou a s Jiráskovým pohledem na husitskou dobu. V kontextu Jiráskovské akce je zřejmé, že spisovatelovým viděním, které je takto vynášeno na piedestal, je vlastně míněna režimní interpretace tohoto vidění. Zaklínání se Jiráskem, na kterého si komunistický režim po Únoru vybudoval jakýsi monopol, tak vlastně představitelům moci sloužilo jako ospravedlnění k prosazování režimu více konvenujícího pohledu. Výzvy k větší věrnosti duchu Jiráskova díla se objevují i v zápisu dubnové schůze FR a stanou se určitým refrémem vyjádření stranicko-státního aparátu na adresu *Proti všem* i trilogie jako celku.

Členové Filmové rady v dubnu 1951 již pronášejí i poznámky týkající se otevřeně ideologických otázek souvisejících se stavbou děje a charakteristikou postav.

J. Pelikán vyzýval k zachování "bojovnosti" Jiráskovy látky, která "dává pocit národního sebevědomí a větší pocit nenávisti k odvěkým nepřátelům našeho národa – Vatikánu, který nenáviděl náš národ a chtěl ho zničit." Shledává, že toto vyznění není ve scénáři dostatečné. Původní scénář k *Proti všem* začíná vypálením louňovického kláštera, po kterém se probošt, sakristián a novicka Marta dávají na útěk. Tento výjev v románu skutečně nemá předlohu, protože ten vyprávění začíná až v průběhu onoho úprku před husity. Pelikán tuto změnu silně kritizoval, protože postavy se stávají vlivem okolností divákovi sympatickými, což vadí zvláště u probošta, jedné z hlavních záporných figur příběhu. Podobnou námitku měl radní i k zobrazení smrti probošta a sakristiána: "...je tam příliš modlení. Musí zde být více vzteku a nakonec ten strach a zbabělost. Když se začnou modlit, vzbuzuje to soucit... V Jiráskovi to je a možná, že i ve filmu to tak vyplyne, je to opravdu akt spravedlnosti, který čtenář, resp. divák, uvítá." Pelikán na jednu stranu tvrdil, že Jirásek prezentuje upálení probošta a sakristiána jako spravedlivý čin, současně však uvádí, že právě modlení se tváří v tvář smrti (které v románu má předlohu) je činí pro čtenáře sympatickými.²¹³

Jako problematické viděl Pelikán i zobrazení Tábora a ptal se, "jestli se tu až příliš neukazuje forma primitivního komunismu, která byla určitou brzdou" (míněny proslulé kádě, do kterých všichni příchozí do táboritského města odevzdávali veškerý majetek). Podle Pelikána by se měla spíše více zdůraznit bojový duch, který se vyjadřuje usilovnou prací, stavěním (sic) města a hradeb, svornou pomocí jednoho druhému.²¹⁴

Podobně také Pelikán kritizoval zobrazení husitských excesů (jako když "některé tábořské ženy se vrhají na ulici proti přepychově oblečených měšťkám..."), kdy Vávra s Kratochvílem prý nezdůrazňují dostatečně, že proti těmto "nesporným výstřelkům" "Žižka a hejtmani bojují".²¹⁵

Jiný člen rady František Nečásek, přednosta kulturního odboru prezidentské kanceláře, neměl ke scénáři vážnějších výhrad, ovšem instruoval autory o charakteristice Jana Žižky, což prý "byl člověk, ve kterém se spojovala bojovnost, politická síla lidu, státnická moudrost." Ještě přímočařeji vyjadřuje Nečásek požadavky na zobrazení husitského hejtmana větou: "Velké v Žižkovi je také to, že o neustále udržoval t. zv. Národní frontu." Nečásek také zdůraznil, že Tábor by neměl být brán jako "ideál obce, nýbrž jako válečný komunismus. I Engels to právě schvaluje jako vojenské opatření."²¹⁶

Předseda FR Hendrych zdůraznil nutnost podtrhnout v Jiráskovi přítomnou "myšlenku národní hrdosti," aby "povzbuzovala lid, ukazovala nepřítele a jeho zradu."²¹⁷

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Tamtéž.

²¹⁵ Tamtéž.

²¹⁶ Tamtéž.

²¹⁷ Tamtéž.

Nepřítomný radní podplukovník Jaroslav Kučera zase v zaslaném posudku pochyboval nad vhodností použití písně *Kdož jsi boží bojovníci*, respektive její úvodní sloky obsahující právě titulní slova, a doporučoval její nahrazení za “sloku bojovnější — ne tak příliš zdůrazňující náboženský motiv husitství.” Tato námitka nikam nevedla patrně proto, že zmíněný husitský chorál byl pounorovým režimem používán kromobyčejně hojně, a jeho použití ve filmu tudíž nemohlo představovat větší problém. Ovšem jak již bylo uvedeno, užití husitské písně v názvu druhého dílu trilogie, problém nakonec představovalo — ačkoliv mohlo také hrát roli nebezpečí záměny titulu s filmem *Vstanou noví bojovníci*.²¹⁸

Ani druhá Kučerova námitka nebyla příliš vyslyšena. Jednalo se o germanismy používané v původním scénáři Zikmundem, křižáky a bohatými měšťany. V této jazykové skladbě viděl Kučera nebezpečí “nacionalistického vyznění” a psal, že “by bylo třeba aspoň jedním obrazem ukázat, že i v husitském vojsku byli Němci, Poláci i jiné národy.” Germanismy zůstaly v trilogii sice pouze ve scéně s kutnohorskými měšťany, ovšem internacionální charakter kališnického vojska v trilogii není nijak zdůrazňován.²¹⁹

Vávra i Kratochvíl na zasedání tentokrát obhajovali svá rozhodnutí podstatně méně jednoznačně, přičemž režisér na konec prohlásil, že s připomínkami souhlasí. Ovšem ani výhrady FR vůči filmu jako takovému nebyly tak fundamentální jako v případě scénáře o Husovi.²²⁰

V červnu 1952, kdy již byla koncepce trilogie ujasněna, FR probírala scénář k prvnímu dílu, dějově již rozšířenému o původně plánovanou zápletku dílu druhého. Vůči novému textu byla rada podstatně souhlasnější, ovšem část původních námitek zůstala. Stále byla zmiňována důležitost revolučního vyznění, na úkor údajně stále extensivního vyznění náboženského.²²¹

Na nové verzi byla velmi vítána spolupráce Josefa Macka, “největšího našeho politicko-historického odborníka”. Kritizovány byly ovšem pasáže v Kostnici, které podle J. Pelikána ukazují Husa “jak bojuje za nápravu v lůně církve a tím nevyniká dost společenský podklad jeho učení a odhalení sociálních a společenských poměrů.” To byla také hlavní výhrada v Mackově posudku, který FR refletovala. Historik vyjádřil trvalou výhradu k pasážím v Kostnici, kde se prý Hus chová příliš “kvietisticky” a s mučednickou odevzdaností (což odpovídalo Vávrovu a Kratochvílovu původnímu pojetí trilogie jako antické tragédie, v níž Hus již před odchodem do Německa ví, co jej čeká), a kde nehraje dostatečnou roli lid.²²²

Pelikán doporučoval, aby daleko silněji vyznělo, “že se Hus před koncilem nejenom brání a je obžalováno, ale že sám usvědčuje, obžalovává a vrhá jim do tváře obvinění”.²²³ Tento prvek byl následně zapracován, byť v omezené míře — kazatel během slyšení např. preláty obviní, že se klaněli sesazenému papeži Janu XXIII., ačkoliv věděli, že je “vrah a svatokupec”.

²¹⁸ Tamtéž.

²¹⁹ Tamtéž.

²²⁰ Tamtéž.

²²¹ 35. schůze plena Filmové rady 19. června 1952, program: *Mistr Jan Hus, Ve jménu života*, 15. březen, film o prezidentu Gottwaldovi, Praha, 19. června 1952. NFA, f. Filmová rada, kar. 9.

²²² Tamtéž.

²²³ Tamtéž.

Dalším Pelikánovým požadavkem, s nímž se ztotožnil i Spurný a který naopak nebyl naplněn, bylo vykreslení krále Zikmunda jednoznačněji jako “zrzavé šelmy”.²²⁴ Zikmund tak téměř až do rozhodné chvíle koncilu působí především jako bonviván, na něhož tlačí Husovi zastánci i odpůrci. Jeho skutečné motivace ovšem divákovi (i v originálním pojetí autorské dvojice) příliš vysvětleny nejsou.

Objevily se také výhrady k původně plánovanému závěru prvního dílu, kterým mělo být samotné upálení reformátora v Kostnici. Podle zápisu to byl právě Pelikán, kdo navrhl, aby bylo vyjádřeno, “že z ohně v Kostnici vzejde požár... aby závěr vyzněl tak, aby na něj později navázal druhý film této husitské trilogie.” Tyto výhrady byly skutečně zapracovány a *Jan Hus* skutečně končí přísahou lidu pod vedením Jana Žižky v Betlémské kapli, kterou podle zápisu měli Vávra s Kratochvílem uvedenou již v bodovém plánu původně plánované *Kostnice*. Státní tajemník Spurný dokonce požadoval, aby první díl končil samotným výbuchem revoluce. Podobné poznámky měl i jako obvykle nepřítomný Jaroslav Kučera (nově již plukovník), který svůj názor v zaslaném posudku zdůvodnil obvyklou floskulí, že “je nutno se ještě pevněji opřít o Jiráska.”²²⁵

Z více stran zazněla domněnka, že příliš dlouhá Husova kázání scénáři škodí, a že je třeba proto tyto “zhustit”. Spurný se na druhou stranu zastal užívání náboženského jazyka, protože “tehdy ve středověku, až do francouzské revoluce měla doba takový ráz a lidé se řídili podle bible.” Obsah Husova kázání na Kozím hrádku sice ještě došel změn (jak Kratochvíl uvedl před FR: díky nalezení původních pramenů, které autorům poskytl Macek), ovšem ani to, ani jiná kázání, nebyla oproti původnímu plánu nijak výrazně zkrácena.²²⁶

Kratochvíl i Vávra tentokrát připomínky přijímali “k uvážení” v podstatě bez námitek. Vávra se dokonce sám vymezil proti rozšiřování těch scén z *Kostnice*, které by se přímo netýkaly hlavní zápletky (výjevy o hříšném životě během koncilu, atd.), protože tento přístup by film znovu “zavedl do renesance”. Jinými slovy sám varoval před návratem k původnímu svému a Kratochvílovu konceptu, jehož součástí bylo v díle o koncilu zasazení Husova případu do kontextu mezinárodního dění. Projednávání skončilo závazkem autorského dua napsat do září nebo října scénář k druhému dílu trilogie.²²⁷

Toto pokračování, původně zvané “Kdož jste boží bojovníci”, se před Filmovou radu dostalo až v opravené verzi v dubnu následujícího roku, a to opět s doprovodem ve formě posudku Josefa Macka, tentokrát velmi pochvalného: “I když ve filmu jsou určité chronologické nesrovnalosti /založení Tábora už v r. 1419, cesta na Tábor z Prahy přes Sudoměř – vynechána Plzeň, atd./ jednotu a hodnověrnost i pravdivost děje nijak neruší a lze je přijmout... Scénář je podán s velkou uměleckou silou a pravdivě zobrazuje hlavní postavy i otázky husitského revolučního hnutí v tomto raném období a tím je dána jeho závažnost a potřebnost.”²²⁸

Macek také zmiňuje, že mnohé kritické připomínky, týkající se např. “úlohy Němců v revoluci” a osoby Jakoubka ze Stříbra, projednával průběžně přímo s autory během

²²⁴ Tamtéž.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ Tamtéž.

²²⁷ Tamtéž.

²²⁸ 60. schůze plena Filmové rady 9. dubna 1953, program: *Kdož jste boží bojovníci* (Jan Žižka), *Výlet pana Broučka do XV. století, Bouře, Veselý kolotoč, Starostka Anna*, Praha, 9. dubna 1953. NFA, f. Filmová rada, kar. 10.

společné práce na scénáři.²²⁹ Vzhledem k tomu, že scénář k *Janu Žižkovi/ Kdož jste boží bojovníci* (narozdíl od scénářů k prvnímu dílu trilogie a k *Proti všem*) byl jako jediný konzultován s Mackem po celou dobu svého vzniku, zdá se pravděpodobným, že právě na prostřední díl epopoje (který navíc jako jediný nemá literární předobraz) měl tento marxistický historik největší vliv. Mackova hlavní publikace o husitské době, *Husitská revoluční tradice*, přitom vznikala zhruba ve stejnou dobu (vydána byla v roce 1952). Film *Jan Žižka* a zmíněná Mackova kniha jsou hlavními spojnicemi mezi pojetím husitství z Vávrový trilogie na jedné straně a rodící se oficiální režimní interpretací na straně druhé. Následující kapitola tuto tezi dokáže na konkrétních příkladech.

Filmové radě v případě *Kdož jste boží bojovníci* tentokrát nevadila nespjatost s Jiráskem — A. M. Brousil to vyjádřil slovy: “Poučení Jiráskem, jdou autoři nad Jiráska.” Scénář koneckonců vznikal za spolupráce asi nejváženějšího režimního odborníka na husitskou dobu, který se za scénář ve svém posudku postavil, tudíž bylo zřejmé, že zájmy strany byly při scénaristické přípravě reflektovány dostatečně. FR tak měla připomínky spíše k jazykové stránce díla a k praktickým realizačním otázkám. Jediná výrazná změna, která z projednávání scénáře na radě vyšla, byla zmiňovaná změna názvu na “Jan Žižka”.²³⁰

Stejně souhlasné bylo i o dva týdny později projednávání režijních scénářů k prvnímu a třetímu dílu. Od chvíle kdy do projektu vstoupil Josef Macek, byly připomínky FR vůči autorům podstatně triviálnější. Jako možný důvod se (kromě faktu, že autoři starší podněty FR již z velké části zapracovali) jeví přesun řešení ideologických otázek ze zasedání rady na soukromé konzultace Vávry a Kratochvíla s Mackem.²³¹

Nakonec nelze při posuzování interakcí mezi autorským duem a stranicko-státní mocí opominout ani jejího nejvyššího představitele v oblasti filmu, ministra informací Václava Kopeckého. Ten byl sice v roce 1953 přesunut do Strakovy akademie, ovšem (alespoň podle pamětí Otakara Vávry) si zachoval na fungování kinematografie značný vliv.

Právě Vávrový paměti jsou vlastně jediným zdrojem popisujícím Kopeckého zásahy do projektu. Podle nich se seznámil komunistický činitel s prvním dílem až když byla hotova pracovní kopie. Film se mu prý vůbec nelíbil a zejména měl námitky k Husovu slovníku, který prý nebyl dostatečně revoluční. K filmařům měl pronést i legendární větu “Ježišmarjá, lidi, co jste to provedli! Vždyť ten Hus tam vypadá jako kněz!”²³²

Vávra uvádí, že právě na Kopeckého nátlak byla přetočena scéna kazatelova upálení. Vývoj této sekvence bude popsán v následující kapitole. O přímém vlivu Kopeckého či jeho resortních nástupců na zbývající dva díly trilogie nejsou doklady.

Zbývá ještě jeden vlivný funkcionář, u něhož by se dalo očekávat, že do vzniku trilogie tím či oním způsobem zasáhl, a tím je ministr školství Zdeněk Nejedlý, duchovní otec celé poúnorové historicko-kulturní politiky. Nutno ovšem zmínit, že Nejedlý fungoval spíše jako spojnice mezi těmi, kdo po roce 1948 skutečně rozhodovali, a předúnorovou národně-kulturní tradicí, než jako aktivní a suverénně rozhodující činitel poúnorové politiky.

Pozoruhodná Nejedlého monografie od Jiřího Křesťana upozorňuje, že ministrův vliv na praktickou aplikaci této politiky byl ve skutečnosti mnohem menší, než se často

²²⁹ Tamtéž.

²³⁰ Tamtéž.

²³¹ 62. schůze plena Filmové rady 23. dubna 1953, program: *Jan Hus, Proti všem, Hurvínek a cirkus, Zemi milované, Hřišnice, Kavalkada džungle*, Praha, 23. dubna 1953. NFA, f. Filmová rada, kar. 10.

²³² O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 171-172.

předpokládá. I v oblasti formování linie na nejvyšší mocenské úrovni se ministr často dostával do sporu s již zmiňovanými krajně levicovými mladými funkcionáři kolem G. Bareše, kteří se stavěli velmi nepřátelsky k Nejedlého kulturnímu staromilectví.²³³ V oblasti filmu pak Nejedlý neměl v podstatě žádný přímý vliv, zvláště poté co byl v lednu 1953 pro nesouhlas s novým školským zákonem přesunut ze školství na kompetenčně prázdnou funkci místopředsedy vlády (od září téhož roku byl již pouze ministrem bez portfeuille).

Pro účely tohoto bádání je přesto Nejedlý důležitou postavou. Právě on více než kdo jiný stojí za poválečným přesunem KSČ na více deklarativně vlastenecké pozice – mj. k výkladu husitské tradice, který alespoň povrchně navazoval na starší zažité představy. Tento přístup stojí v kontrastu k diskontinuitní a ryze marxisticko-leninské interpretaci, kterou počátkem padesátých let zformulovali Macek a Kavka. Oběma interpretacím se přitom dostalo oficiálního požehnání, ba využití. Je na první pohled zřejmé, že oba přístupy jsou v nějaké míře přítomné v husitské trilogii.

²³³ Jiří Křesťan, Zdeněk Nejedlý: *Politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka 2012, s. 319-323.

3.4 Komparace jednotlivých verzí scénářů a výsledných filmů

3.4.1 Počátky projektu

Filmová povídka s názvem *Mistr Jan Hus* z května 1947 nebývá v souvislosti s husitskou trilogií příliš reflektována. Sám Vávra ji, jak již bylo naznačeno výše, ze svého stručného popisu vzniku trilogie naprosto vytěsnil. Nelze určit zda a na jaké úrovni byla vůbec ať už před Únorem nebo po něm projednávána a proč se vývoj tohoto pojetí biografického filmu o Husovi nedostal dále. Její postavení v rámci scénářistické geneze trilogie tudíž zůstává poněkud tajemné.

Protože povídka vznikla ještě před uchopením absolutní moci komunistickou stranou, může být považována za doklad Vávrova a Kratochvílova původně plánovaného pojetí husitského projektu. Vliv KSČ na kinematografii samozřejmě v menší míře existoval již před únorem 1948 — strana držela odpovědný resort informací a ústřední ředitel Československé filmové společnosti Lubomír Linhart byl stejně jako mnoho filmařů (včetně Vávry a Kratochvíla) jejím členem. Nedocházelo však k cílenému a řízenému prosazování jedné kulturní politiky (o čemž svědčí i různorodost celé kinematografie třetí republiky). Poradcem při tvorbě filmové povídky byl navíc historik František Michálek Bartoš, věřící českobratrské církve, profesor na evangelické bohoslovecké fakultě a člen sociální demokracie, jenž nepatřil k marxistickému proudu dějepisců. Je tedy na místě říci, že scénář vznikl bez přímo politické objednávky či dokonce mocenského tlaku. Jeho vyznění, které, jak již bylo uvedeno v kapitole 3.2, je i tak především sociální, vzniklo výhradně z iniciativy autorů (za Bartošova poradenství) a v přirozeném kontextu poválečného období.

Struktura i časové vymezení děje filmové povídky se z velké části shodují s výsledným filmem *Jan Hus*. Ve skladbě scén a charakteristice postav se však nacházejí výrazné rozdíly.

Vávra a Kratochvíl začínají děj sekvencí výjevů propojených vizuálními asociacemi. Vidíme pana z Rožmberka jak vypaluje stavení patřící Janu Žižkovi, který jen v poslední chvíli zvládne zachránit život své rodiny i svůj samý. Následně spatřujeme Rožmberka během mše ve zdobeném kostele a zjišťujeme, že jeho choť se svým mladým milencem plánují tohoto jihočeského magnáta zavraždit ve spánku. Milenec si ještě před zločinem kupuje drahý odpustek od v ornátech navlečeného faráře. Tentýž kněz pak odmítá pohřbít dítě chudého tkalce, protože tento nemá na pohřeb dost peněz. Stále týž kněz si poté počítá peněžní zisky, stejně jako jemu nadřízený arcibiskup a také papež, respektive všichni tři papeži — římský, avignonský a pisánský. Sekvence končí výjevem z jednání senátu Karlovy univerzity, který se nese v duchu hádek mezi německou většinou a českou menšinou, které je nadáváno do viklefstů. Série volně propojených obrazů je po celou dobu doprovázena Husovým kázáním, které podle textu povídky “obrazy podkládá jako komentář, někdy je uvádí, jindy provází nebo konečně uzavírá pointou.” Teprve po posledním z ilustračních výjevů spatřujeme betlémskou kapli, kde Hus právě skončil své kázání.²³⁴

Popsaná sekvence dobře reprezentuje poetiku celé povídky, která je velmi rozdílná od stylu pozdějších scénářů i výsledného filmu. Zatímco pozdější verze uvádějí diváka do reálií doby skrze situace, které jsou přímou součástí postupného vývoje děje, strojopis z roku 1947 nejdříve ukazuje příčiny Husových reformátorských snah, aby až poté začal samotný děj (ovšem postavy z úvodních výjevů v tomto ději také vystupují). Zobrazení těchto příčin je přitom doplněno o Husův komentář kritizující ukázanou nespravedlnost a

²³⁴ Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus (I. část husitské epopeje)*, s. 2-12.

hříšnost. Právě tento kontrapunkt, mezi Husovým (podle povídky “zvonovým”²³⁵) káravým hlasem a zobrazenými zlořády, dodává poselství povídky podstatně moralistnější charakter, než jaký lze najít ve výsledném filmu.

Zatímco v pozdějších úpravách Vávra a Kratochvíl nešetřili výjevy nelidského útlaku chudých ze strany mocných (farář Peklo okrádající tesaře o sekeru a stařečka o kůzle, mniši odvádějící nemocného muže do roboty a plundrující jeho chalupu), první nástin projektu se soustředí spíše na obecnou amorálnost a bezbožnost doby a dopady na nižší vrstvy hrají spíše druhotnou roli (zemana Žižku, který je ve filmu obětí asi nejpříjemnějšího útlaku, navíc těžko považovat za zástupce “proletariátu”). Tento obecný mravní úpadek, jehož projevem mají být i odpustky a požívačnost nejen kněží, ale všech majetných, má být, jak z povídky implicitně vyplývá, průvodním znakem nástupu renesance, vůči které stojí Hus v opozici. Celý příběh je vlastně postaven na konfliktu “dvou světů”: upřímného mravního a rovnostářského křesťanství betlémského kazatele, a renesanční požívačnosti, která v povídce dosahuje vrcholu během kostnického koncilu.

Vávra s Kratochvílem ale současně neodsuzují myšlenkový svět nastupující renesance jako takový. Krásným příkladem jejich přístupu je kardinál Zabarella, historická postava, který z pozdějších verzí příběhu zcela zmizela. Zabarella je stejně požívačný, intrikánský a mocichtivý jako ostatní preláti, ne-li více. Je ale vzdělaným humanistou, znalcem antických filosofů a současně jediným z kardinálů, který Husovi naslouchá a do určité míry se mu obdivuje. Italský kardinál je spolu s postavou starého kněze na Kozím hrádku, který s Husovým učením sice nesouhlasí, ale je poctivým a k diskuzi ochotným člověkem (podle povídky má být tento kněz “typem kladného starověrce”), důkazem v porovnání s pozdějšími verzemi podstatně méně černobílé práce s postavami v předúnorové povídce.²³⁶

Podobným důkazem může vlastně být i postava samého papeže Jana XXIII., která také později z příběhu zcela vypadla. Papež je sice jednoznačně zápornou postavou — právě on vlastně započne celý Husův proces, aby oddálil své sesazení — ovšem současně je sám pronásledován kardinály (byť oprávněně), bojí se o holý život, a nakonec je uvězněn ve stejnou chvíli jako Hus a na stejném hradě. Divák by tedy byl minimálně v několika momentech chtěl nechtět na jeho straně.²³⁷

Dalším důkazem méně schematického přístupu v první verzi je také postava Štěpána z Pálče, jehož přeměna z Husova souputníka do jeho zavilého nepřítele dostává oproti výsledného filmu podstatně více prostoru.²³⁸ A konečně samotnému betlémskému kazateli byli v roce 1947 přiřknuty podstatně lidštější rysy, než kterých se mu dostalo později. Děje se tak z velké části zásluhou přítomnosti postavy jeho matky, která v jedné scéně vzpomíná, jak si již jako dítě Hus vždy stál za svým, věděl-li, že je v právu, a s ním se syn dojemně loučí, než se vydá na cestu do Kostnice.²³⁹

Zatímco v pozdějších verzích příběhu a ve vzniklém filmu se Hus, ač kněz, modlí pouze než jde na hranici vstříc smrti (a i tehdy pouze v krátkosti), původní filmová povídka zařazuje hned dvě scény, kdy se reformátor (domněle nepozorován) úpěnlivě modlí. První modlitební scéna je zvláště pozoruhodná, protože ji předchází další důkaz hluboce prožívané víry povídkového Husa — jeho pálení vlastní hrudi hořícím polenem, ke kterému

²³⁵ Tamtéž.

²³⁶ Tamtéž, s. 32-34, 42 a 46.

²³⁷ Tamtéž, s. 32-34, 40-41 a 44.

²³⁸ Tamtéž, s. 10-11, 23 a 48-49.

²³⁹ Tamtéž, s. 1.

sahá v neúspěšné snaze překonat veškeré tělesné pocity.²⁴⁰ Tento prvek je také zajímavý vzhledem k Vávrovým pozdějším výrokům před Filmovou radou o trilogii coby antickém dramatu, v němž motiv ohně Husa doprovází a předznamenává jeho osud, aby nakonec kostnická hranice “zažehla plamen revoluce”.²⁴¹

Rozdíly mezi povídkou z roku 1947 a přepracovanými verzemi jsou tedy značné, ovšem mnohé scény se z původní látky do výsledného filmu minimálně v přepracované formě dostaly – vedle téměř samozřejmých výjevů jakými jsou Husova kázání a jeho slyšení v Kostnici jde např. o zatčení a popravu jeho mladých příznivců, kazatelova audience u krále Václava, předání protestního listu českých pánů Zikmundovi i návštěvy Husových přátel a dále Pálče a Zabarely v knězově žaláři (v pozdějším přepracování tuto Italovu úlohu zastal kardinál d'Ailly).

Povídka také oproti pozdějším zpracováním operuje s větším počtem důležitých fiktivních postav (např. s Husovou matkou), případně postavy historické staví do jednoznačnější fiktivních situací (viz Žižkovo rodinné zázemí, jeho přátelství s Husem, účast na protestu před Zikmundem a přítomnost v Kostnici).

Hodná pozornosti je také postava Václava IV., který je oproti výslednému filmu k Husovi podstatně nepřátelštější. V povídce je navíc popsán jako nemocný (po mrtvici na půl těla ochrnutý) muž a jeho vystupování je oproti filmu podstatně prchlivější.²⁴² Chybí rovněž králův výlet v přestrojení mezi pražský lid – tato filmová scéna navazuje na Kratochvílův román *Král obléká halenu*.

Interpretace Husova učení a doby v původní filmové povídce se stejně jako pozdější zpracování soustředí na sociální aspekt (který je zdůrazněn již v předmluvě), ovšem, jak bylo zmíněno, dává ho do kontextu celkového morálního úpadku raného patnáctého století. Rovněž bylo ukázáno, že náboženství a především Husova osobní víra hrají v tomto zpracování podstatně významnější roli než jaké bude vidno v pouňorových verzích. Nelze zapomenout ani na otázku česko-německou, která je ve stejném srovnání také v povídce mnohem více exponována – jednak díky zapracování konfliktu na univerzitě (které je ve filmu omezeno na jednu Václavovu repliku), dále díky většímu důrazu na německý původ pražských konšelů²⁴³ a absenci scén Husova působení na cestě německými zeměmi. Tento nacionálnější nádech je vzhledem ke vrocení povídky očekávatelný.

Hlavní rozdíl mezi strojopisem z května 1947 a vývojem trilogie po Únoru ale spočívá v méně schematickém pojetí postav. Páleč je v povídce v plnosti vykreslen jako tragická postava, Hus je více člověkem a méně chodícím pomníkem a kardinálové nejsou pouhými karikaturami papalášství, nýbrž jejich chování a motivace jsou dány do kontextu dobových poměrů a uvažování. Konflikt mezi preláty a betlémským kazatelem dostává rozměr konfrontace mezi nastupující renesancí s její světskou požívačností (ale též humanitní vzdělaností) a Husovým (dle slov d'Aillyho “barbarským”) osobním prožitkem Kristova učení.²⁴⁴

Již dříve citovaný úvod k předúnorové filmové povídce nastiňuje původní plány Vávry a Kratochvíla na pojetí celé trilogie. *Mistr Jan Hus*, končící kostnickou hranicí, měl najít pokračování ve filmu *Tábor*, který by zřejmě mapoval podobně vymezené období

²⁴⁰ Tamtéž, s. 19-20.

²⁴¹ 19. schůze Filmové rady 13. března 1951, program: Synové lidu, *Mistr Jan (Jan Hus)*, Únos, Praha, 13. března 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 6.

²⁴² Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus (I. část husitské epopeje)*, s. 14-15.

²⁴³ Tamtéž, s. 17.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 46.

jako druhý a třetí díl v konečné koncepci trilogie. Poslední část plánované epopoje, v textu nazvaná *Žižka a Prokop Holý*, měla ukázat “zrání a rozklad revoluce končící Lipany”.

Tato prapůvodní koncepce počítala se vznikem filmové série coby původního díla M. V. Kratochvíla a Otakara Vávry, a nebrala si (nemusela si brát) ještě jako berličku Jiráskovo dílo.

3.4.2 Literární scénář k prvnímu dílu (1951)

Jak již bylo uvedeno výše, další rozpracování filmu o Husovi, literární scénář s titulem *Mistr Jan*, který byl Filmové radě předložen v březnu 1951 a je jej tedy možno datovat do tohoto roku, patří mezi dosud chybějící střípky scenáristického procesu let 1947 až 1955 — nenachází se ani ve sbírkách Národního filmového archivu, ani v osobním fondu Otakara Vávry či v Národním archivu ČR. Jeho vlastnictví neuvedl ani Archiv Barrandov Studia. Určitou představu o scénáři však poskytují již výše částečně citované zápisy ze zasedání FR.

Nejdůležitější (a vzhledem k době nejpřekvapivější) strukturální změna oproti starší filmové povídce již byla zmíněna — scénář k prvnímu dílu měl nově končit již s odchodem Husa do Kostnice. Samotný koncil měl být zachycen samostatně v druhém díle. Můžeme vyvozovat, že tato změna koncepce vzešla od M. V. Kratochvíla, který ve stejné době popsal Husův osud beletristicky za užití právě této vyprávěcí struktury — román *Mistr Jan* (1951) končí kazatelovým odchodem z Čech, přičemž o posledních měsících jeho života pojednala již o rok starší spisovatelova *Pochodeň*. V době, kdy Kratochvíl psal s Vávrou literární scénář s názvem *Mistr Jan Hus*, tedy pravděpodobně *Pochodeň* již byla napsána (a autoři si ji chtěli vzít jako podklad pro druhý díl trilogie), zatímco první zmíněný román velmi pravděpodobně vznikl se scénářem současně.

Je tedy na místě vyvozovat, že scénář z roku 1951 nese s románem ze stejného roku výraznou podobnost, zvláště tam, kde stopy Kratochvílovy knihy nacházíme i v přepracovaných verzích scénáře a ve filmu z roku 1954. Zjevně právě v tomto literárním scénáři se tedy ve vývoji projektu poprvé objevuje Johanka, milá tesaře (v povídce z roku 1947 studenta) Martina, který sám má historický podklad (jde o jednoho ze tří mladíků popravených konšely 11. července 1412 pro výtržnosti proti odpustkům). Johanka později následuje Husa na venkov a dalších osudů se dočká i v *Janu Žižkovi*, kde se stává nejvýraznější ženskou postavou, a kterýžto film končí dívčinou smrtí v boji u Sudoměře. Jak poznamenává Petr Čornej, Johanka zahyne právě ve chvíli, kdy ji autoři jako lidovou hrdinku již nepotřebují — “v závěrečném díle trilogie, v *Proti všem*, se totiž stává nosnou ženskou postavou Zdena z Hvozdna.”²⁴⁵

Podobný je i původ tesařského nádeníka Jíry, který se rovněž objevuje i v druhém díle výsledné trilogie, a dalších postav z pražského lidu. Členka Filmové rady poslankyně Leflerová přitom literárnímu scénáři vyčítala nedostatečné vykreslení “mimohistorických osob”²⁴⁶. Větší prostor, který je Johance, Martinovi a jejím přátelům poskytnut ve scénáři z roku 1953 i v realizovaném filmu, je tedy pravděpodobně následkem právě této výtky. Jedná se např. o scénu posezení po Johančině a Martinově svatbě, kdy se k oslavě připojí i z převleku vystupující Václav IV.

Králova postava se v románu těší stejně malému prostoru jako v předúnorové povídce, přičemž v obou případech jsou zdůrazňovány spíše její negativní vlastnosti. Tato charakteristika je poměrně překvapivá vzhledem k tomu, že Kratochvíl sám již dříve napsal historický román právě o Václavovi a jeho návštěvách mezi lidem. Změna Kratochvílova postoje ke králi může být výsledkem autorova poválečného posunu na s marxismem slučitelnější pozice, kdy začal na panovníka nahlížet především jako na představitele feudálního zřízení. Václav z literárního scénáře z roku 1951 pravděpodobně nebyl jiný, o čemž svědčí již citované volání FR po “historičtějším” Václavově portrétu coby Husova (byť jen do určité doby) hlavního ochránce, tudíž postavy rozporuplné, ale

²⁴⁵ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 44. (č. 4)

²⁴⁶ 19. schůze Filmové rady 13. března 1951, program: *Synové lidu, Mistr Jan (Jan Hus)*, *Únos*, Praha, 13. března 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 6.

minimálně na začátku děje ještě spíše pozitivní.²⁴⁷ S těmito požadavky se filmoví tvůrci vyrovnali mimo jiné zařazením scény ze svatební oslavy v hostinci, kdy se monarcha druží s prostým lidem a ochrání je před vydřidušským farářem Peklem, která je v duchu právě románu *Král obléká halenu*. Ze zmíněné Kratochvílovy beletrie pochází i postava panovníkova šaška Miserereho — také tato fiktivní postava se objevuje i v *Janu Žižkovi*.

Vzhledem k tomu, že výsledný první díl husitské epeje spojuje vlastně děj původně plánovaných dvou filmů, došlo při přepisu nutně k eliminaci množství plánovaných scén. Jednalo se pravděpodobně o dění na pražské univerzitě, které román ještě reflektuje, byť nezpracovává (narozdíl od předúnorové filmové povídky) samotné okolnosti vydání Kutnohorského dekretu, zatímco ve filmu tento motiv již zcela absentuje. Dále se jedná např. o (na poměry trilogie nezvykle) emocionálně silnou scénu ilustrující zkaženost církve. Jde o výjev z románu *Mistr Jan*, který je zmiňován i v zápisu z jednání FR²⁴⁸: o scénu pitky na faře, kterou naruší příchod nemajetné ženy, jež žádá faráře o křest svého umírajícího novorozeněte. Ten dítě po chvíli váhání “pokřtí” vínem a se slovy “a zahrabte si ho už sami” ubožačku vyhodí.²⁴⁹ V tomto výjevu zůstává ještě něco z moralistně kritického tónu předúnorové povídky. Scény s podobným účelem, které ve filmu zůstaly, jsou podstatně přímočařejší a naivnější, a poukazují spíše na církevní hamižnost, než obecně na amorálnost jejich představitelů (ačkoliv tato zůstává zmíněna v Husově filmovém kázání v Betlémě).

Literární scénář z roku 1951 můžeme z velké části posuzovat jen skrze jeho ekvivalent v podobě románu *Mistr Jan*. Pakliže tuto paralelu akceptujeme, dojdeme k závěru že zpracování Husova působení před odchodem do Kostnice z roku 1951 se oproti filmové povídce z roku 1947 (a také oproti románu *Pochodeň* z roku 1950) nese v již jednoznačněji schematickém duchu. Jakékoliv nejednoznačné postavy chybí a vše co zlidšťovalo Husa z románu zmizelo. Zbytky náboženského tónu (zejména Husova spiritualita) také absentují, stejně jako výraznější důraz česko-německé napětí. Vyznění příběhu se posouvá na dogmatictější marxistické pozice, kdy jiné než socioekonomické okolnosti nehrají ve zrodu husitského hnutí již v podstatě žádnou roli.

²⁴⁷ Tamtéž.

²⁴⁸ Tamtéž.

²⁴⁹ M. V. Kratochvíl, *Mistr Jan*, s. 65-66.

3.4.3 Opravený scénář k prvnímu dílu (1952-1953)

Žádný náčrt filmového zpracování *Pochodně* (nazývaný *Kostnice* nebo prostě druhý díl *Jana Husa*) se, jak již bylo zmíněno, nezachoval, a velmi pravděpodobně ani neexistoval, už vzhledem k tomu, že vůči koncepci trilogie, která počítala s dvěma filmy o Husovi, se ústřední dramaturgie i Filmová rada stavěla od začátku spíše odmítavě. S kinematografickým obrazem kostnického koncilu se tedy setkáváme až v upraveném literárním scénáři z roku 1952 spojujícím oba původně plánované díly.²⁵⁰

Tento scénář se již v podstatě shoduje s výsledným filmem. Změny nastaly pouze v dialozích a v pořadí některých scén. Prostor daný Johance, Martinovi a dalším postavám z pražského lidu, se oproti románu výrazně rozšiřuje. Před Husovým odchodem do Kostnice představuje Johančin příběh, jak si všímá také Čornej, linii v podstatě rovnocennou k "velkým dějinám" točícím se kolem Husa, Václava IV. a římských prelátů.

Scénář z roku 1952 a tudíž i výsledný film se v základu vlastně vrací ke kompozici předúnorové filmové povídky. Výrazné rozdíly mezi ní a o sedm let později vzniklým filmem byly z velké části popsány již výše. Literární scénář obsahuje ještě určité stopy původní povídky, které do filmu nepronikly. Jedná se např. o zobrazení vývoje postavy Štěpána z Pálče. V roce 1947 Vávra s Kratochvílem přisoudili tomuto motivu prvořadou důležitost a univerzitního mistra ukázali nejdříve jako Husova ještě radikálnějšího souputníka²⁵¹, který ovšem na Husa žárí a navíc se zalekne přímé konfrontace s církví, následně jako zrádce, který se přidá na stranu kazatelových odpůrců a vystupuje proti němu nejdříve před prelátý, později před celým koncillem, a nakonec jako zlomeného člověka dovedeného svědomím na hranice přičetnosti. Podobný vývoj zachovávají také romány *Mistr Jan* a *Pochodeň*, přičemž však již odpadá Pálčův původní radikalismus a také jeho destruktivní výčitky po Husově odsouzení, čímž se vývoj figury stává přímočařejším. Při rozebírání scénáře z roku 1951 si sice někteří členové FR stěžovali na "neúplnost" Pálčovy postavy (na druhou stranu chválili alespoň snahu o osvětlení učencova obratu)²⁵², ovšem tyto výtky zřejmě nijak reflektovány nebyly. Páleč ve scénáři z roku 1953 se v podstatě shoduje s Pálčem z let 1950 až 1951.

K dalšímu omezení této postavy ovšem došlo později, pravděpodobně z důvodu nutného zestručnění filmu. Zmizela tak scéna, v níž se Štěpán nabídne Husovým nepřátelům jako svědek ještě v Praze, za což se setkává s opovržením i ze strany prelátů, kteří se ale na druhou stranu nezdráhají jeho nabídky využít.²⁵³ Pálčův přerod z reformátorova přívržence na jeho zavilého nepřítele je tak pro diváka podstatně méně pochopitelný.

Nejvýraznější jsou ovšem změny mezi románem *Pochodeň* a poslední třetinou scénáře, jež rovněž popisuje dění kolem kostnického koncilu. Kratochvílova kniha zachovala děj závěrečné části předúnorové filmové povídky, a naopak jej dalekosáhle rozvinula a nabídla komplexní pohled na evropské mocenské poměry let 1414 až 1415. Souvislost Husova osudu s konfliktem mezi třemi papežů, jeden z hlavních motivů románu, v přepracovaném scénáři i ve filmu zcela zaniká. Fundamentální problém trojpapežství je degradován jen na jeden z důkazů špatnosti církve, který může Hus

²⁵⁰ Miloš Václav Kratochvíl - Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus II. díl husitské trilogie/ Literární scénář, Zpracováno s použitím motivů Aloise Jiráka, Historická spolupráce: Josef Macek, Praha: Československý státní film, 1952. NFA, f. Scénáře, sign. S-164-LS.*

²⁵¹ Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus (I. část husitské epopeje)*, s. 10-11.

²⁵² 19. schůze Filmové rady 13. března 1951, program: *Synové lidu, Mistr Jan (Jan Hus), Únos*, Praha, 13. března 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 6.

²⁵³ Miloš Václav Kratochvíl - Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus II. díl husitské trilogie/ Literární scénář*, s. 101-102.

kritizovat.²⁵⁴ Zcela mizí kardinál Zabarella jako jediný prelát alespoň trochu nakloněný Husovi. Zbylí kardinálové, ochuzeni o kontext nastupujícího renesančního myšlení, se stávají jednorozměrnými padouchy. Výjev z Husova žaláře, v němž se Zabarella snaží Husa přemluvit k podpisu mírnějšího odvolání, zabírá v románu deset stran a je pojat jako střet dvou myšlenkových směrů. Ve scénáři a ve filmu Zabarellovu úlohu v této scéně přebírá kardinál d'Ailly (v jedné z verzí režijního scénáře jiný z prelátů, biskup z Lodi), a jediným účelem výjevu se stává dokázat Husovu morální převahu.²⁵⁵

Významné jsou také změny týkající se ideologického vyznění některých replik. V popisované scéně v žaláři měl Hus nabízené odvolání původně odmítnout slovy: “Má pravda je i jejich (jeho posluchačů) pravdou a na té chci rád zemřít.” Po přepisu scény, který ovšem FR neiniciovala, Hus nakonec odmítá, protože by takovým činem pohoršil svůj lid, za který prý mluvil.²⁵⁶

Dále mizí část jedné z Husových replik před koncilem. Na Pálčovu výtku, že své kacířské myšlenky navíc hlásal mezi “sprostý lid”, měl kazatel původně odpovědět: “Ano. To je asi můj největší hřích. Tak hřešil i Kristus, když kázal chudým rybářům.”²⁵⁷ Věta týkající se Spasitele z filmu zmizela, ovšem v literárním ani technickém scénáři přeškrtnuta není. Pravděpodobně tedy byla odstraněna až po natáčení.²⁵⁸

Významná je také malá změna v dialogové výměně mezi královnou a českými pány po Husově kázání v Betlémě. Václav z Dubé je v prvním díle postavou ještě veskrze pozitivní, její pravé zájmy — pro šlechtu v trilogii typická touha po majetku a osobní moci — jsou ale plně ukázány v pokračováních, když se nakonec postaví na stranu Zikmunda. Jistý náznak skutečné nátury pana z Dubé se vyskytuje již ve scénáři z roku 1952, v němž šlechtic říká: “Rozhodně má pravdu, že kněží nemají mít statky. Kdo pak vládne, my nebo oni?” Celá tato dialogová scéna byla ve filmu výrazně zkrácena a Dubé tak zůstává v *Husovi* ještě postavou výhradně sympatickou.²⁵⁹

Literární scénář i následná režijní verze se od filmu také liší co se týče scény Husova upálení. Vávra uvádí, že po předvedení pracovní verze filmu místopředseda vlády Kopecký trval na nahrazení Husových slov, že umírá za Boží pravdu, za to, že umírá za pravdu lidu, přičemž po zásahu Macka a nového ministra kultury Štolla byl dosažen kompromis a Hus nakonec umírá “za spravedlnost”²⁶⁰. Tato poslední slova se však ve skutečnosti objevují už v literárním scénáři z roku 1952.²⁶¹ Scéna však opravdu přetočena byla o čemž svědčí jiné diskrepance mezi režijním scénářem a výsledným filmem. Hus se ve filmu například před smrtí obrací přímo ke shromážděným davům se slovy: “Bratři a sestry, nevěřte, že jsem učil bludy! Já jen kázal, že zlou a špatnou vrchnost, ať církevní, ať

²⁵⁴ Tamtéž, s. 30-31.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 188.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 181.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 189.

²⁵⁸ Miloš Václav Kratochvíl - Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus II. díl husitské trilogie/ Režijní scénář a režie: Otakar Vávra, Zpracováno s použitím motivů Aloise Jiráska, Historická spolupráce: Josef Macek*, Praha: Československý státní film, 1953. NFA, f. Scénáře, sign. S-164-TS-2, s. 168.

²⁵⁹ Miloš Václav Kratochvíl - Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus II. díl husitské trilogie/ Literární scénář*, s. 52.

²⁶⁰ O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 171-172.

²⁶¹ Miloš Václav Kratochvíl - Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus II. díl husitské trilogie/ Literární scénář*, s. 196.

světskou, nemáte a nesmíte poslouchat!” Tato slova, podstatně zvyšující revoluční vyznění Husova učení, ve scénáři chybí.

Pomineme-li tyto přes svou pozoruhodnost stále spíše kosmetické změny, byl z obsahového hlediska film *Jan Hus* v roce 1952 v podstatě hotov. V té době se již tři roky vyvíjela adaptace *Proti všem*, zatímco druhý díl, tvořící můstek mezi Husovým upálením a dějem Jiráskova románu, se teprve začínal rodit.

3.4.4 *Proti všem* (1949-1955)

Scenáristická evoluce filmu *Proti všem* je v porováním s Janem Husem podstatně jednodušší a přímočařejší. Projekt se začal rodit v roce 1949, kdy Vávra s Kratochvílem napsali první verzi literárního scénáře, která se bohužel stejně jako literární scénář k *Janu Husovi* z roku 1951 nezachovala. Na počátku zrodu této filmové adaptace stála Jiráskovská akce, jež byla v roce 1949 v plném proudu. Podle zápisu z jednání Filmové rady v roce 1951 vznikl literární scénář o dva roky dříve z vlastní iniciativy Vávry a Kratochvíla, a byl schválen ústřední dramaturgií. FR v té době z důvodu probíhající reorganizace nezasedala, scénář se tedy před ní dostal až v návaznosti na schvalování *Mistra Jana Husa* v roce 1951.²⁶²

Z těchto okolností lze vyvodit, že *Proti všem* původně vznikalo jako samostatný projekt, který by byl Vávrovým a Kratochvílovým příspěvkem do Jiráskovské akce. Projekt nakonec nepřekročil fázi scénáře pravděpodobně z důvodu známého usnesení ÚV KSČ O *tvůrčích úkolech československého filmu* z dubna 1950, kterému podle posudku KV ÚD ze 17. dubna 1951 scénář nevyhovuje a je proto nutné ho přepracovat. Vzhledem k nedostupnosti scénáře z roku 1949 bohužel nelze jeho "nedostatečnost" přímo posoudit. Zmíněné usnesení ÚV kritizovalo především na dobové filmové tvorbě především "schematismus", je tedy možné usoudit, že právě ten mohl být viděn jako hlavní nešvar scénáře.

I z jednání FR o scénáři v roce 1951 můžeme tentokrát vyvodit jen málo o jeho obsahu. Vypovídající jsou Pelikánovy a Nečáskovy výtky proti idealizaci Tábora a "primitivního komunismu", které evidentně byly vyslyšely, protože uspořádání husitské obce je v přepracovaném scénáři i ve výsledném filmu prezentováno jako nutné opatření ve smyslu (jak řekl Nečásek) "válečného komunismu". Podobný osud potkal i ve scénáři zjevně přítomné extrémnější projevy táboritů, jako je rabování či vrhání se tábořských žen proti "přepychově oblečeným měšťkám". Stejně tak zmizela z upravené verze i úvodní scéna, která měla předcházet výjevu z útěku louňovického probošta, sakristiána a mladé novicky Marty, kterým začíná i knižní předloha. Jiří Pelikán autory upozorňoval, že scéna, v níž vidíme, jak husité klášter vypalují, by učila diváka sympatizovat s uprchlým proboštem, jednou z hlavních záporných postav.²⁶³

Literární scénář byl opraven pravděpodobně v roce 1952 a následujícího roku byl předložen FR již ve formě scénáře režijního (spolu s režijním scénářem k *Janu Husovi*). Následující úpravy byly již spíše triviálního charakteru a scénář schválený v roce 1953 v naprosté většině již odpovídá vzniklému filmu *Proti všem*. Jediný výraznější rozdíl spočívá v samotném závěru: podle scénáře²⁶⁴ (i v poslední úpravě z roku 1955²⁶⁵) měl film končit samotným vítězstvím na Vítkově, úprkem Zikmunda a jeho křižáků a záběrem na Žižkovu tvář s pozadím vlajčího tábořského praporu. Realizovaný film pořadí těchto výjevů zpřeházal a na samý konec zařadil ještě triumfální návrat Žižkových vojsk do Prahy, šťastné shledání Ondřeje z Hvozdna s Martou vprostřed jásajících davů, Ctibora z

²⁶² 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem*, *Na nové cestě*, *Boj sa skončí zajtra*, *Anna proletářka*, *Císařův pekař*, *Mikoláš Aleš*, *Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ M. V. Kratochvíl - Otakar Vávra, Alois Jirásek: *Proti všem /III. díl husitské trilogie/ Režijní scénář a režie: Otakar Vávra, Historický poradce: Dr. Josef Macek*, Praha: Československý státní film, 1953. NFA, f. Scénáře, kar. S-1915-TS, s. 215.

²⁶⁵ M. V. Kratochvíl - Otakar Vávra, Alois Jirásek: *Proti všem /III. díl husitské trilogie/ 2. režisérský scénář a režie: Otakar Vávra, Historický poradce: Dr. Josef Macek*, Praha: Československý státní film, 1955. NFA, f. Scénáře, kar. S-1915-TS-2, s. 215.

Hvozdna hrdě kráčejícího po bitevním poli, husitskou kolonu opouštějící Prahu a až pak záběr na prapor s kalichem. Vzhledem k absenci těchto změn ve scénáři, byly tyto pravděpodobně přidány až v průběhu natáčení nebo byly zrealizovány dodatečně.

Film *Proti všem* je z dějového hlediska vcelku věrnou adaptací Jiráskova románu. Od předlohy se však velmi liší, jak bylo naznačeno již v historicko-teoretické části při rozboru Jiráskova pojetí husitství, co se týče ideologického vyznění.

V první řadě se jedná o nejvýraznější změnu v adaptaci oproti předloze (i oproti historické skutečnosti), kterou je vyhnání pikartů. Jirásek zásah proti této radikální sektě (poté co pikarti upálí Zdenu a Bydlínského) klade v souladu s historií až do závěru románu, tedy za bitvu na Vítkově. Scénář pořadí těchto událostí převrací, což bylo zcela zjevně učiněno v duchu přesvědčení, že pouze jednotný lid může zničit svého nepřítele. Nelze vyvodit, zda tato změna nastala již v roce 1949 nebo až při přepisování scénáře. FR při posuzování původního scénáře v roce 1951 každopádně volala po tom, aby film, údajně v souladu s Jiráskem, dával pocit národního sebevědomí a volal po všelidové jednotě.²⁶⁶

Zajímavá je u tohoto motivu otázka úlohy Josefa Macka, pro něhož pikartství představovalo sice beznadějný, ale stejně sympatický projev nejrevolučnějších táboritů. Jeho role budou více rozebrána v následující kapitole.

Po větší "šetrnosti" vůči "blouznivcům" volal i člen FR Nečásek. Film se ale nakonec staví zcela jednoznačně na stranu Žižky a polních hejtmanů a Kániše a další ultraradikály staví v souladu s románem do role fanaticů rozvracejících tábořskou jednotu.

Další výrazná změna, již dříve naznačená, se odehrála u postavy probošta. Jeho filmový obraz ztrácí veškeré zbytky ne plně záporných atributů. Z filmu zmizel výjev, kdy je během cesty s vojáky za Zikmundem šokován následky řádění cizích vojsk, který i upravený scénář původně obsahoval.²⁶⁷ Zůstalo pouze jeho přihlížení házení kališníků kutnohorskými měšťany do šachet, při němž rozhořčení svého ozbrojeného doprovodu probošt zatne se slovy, že "kacíři také mordují a pálí", na což se mu dostane odpovědi, že "nemordují ženské a děti." Jirásek z důvodu svého nacionálního výkladu husitství odlišoval mezi negativní úlohou českého probošta a cizinců. Film, který se jako celá trilogie soustředí na sociální rozměr hnutí, nijak nediferencuje mezi jednotlivými zápornými postavami. Přesto je *Proti všem* jediným filmem trilogie, který si zachovává byť jen nástin etnicko-nacionalistického nádechu: jde nejen o časté (z Jiráskova přejaté) používání slova "cizáci" jako označení pro všechny nepřátele, ale také právě o scénu házení nebohých husitů do kutnohorských šachet, v níž bohatí měšťané mluví zčásti německy. Jde o jediný moment v celé filmové sérii, v němž je slyšet cizí řeč.

Jiří Pelikán také autory na zasedání FR instruoval, aby smrt probošta a sakristiána nevzbuzovala soucit, a doporučoval, aby se před smrtí upálením ve stodole nemodlili, nýbrž aby autoři zdůraznili jejich vztek a zbabělost.²⁶⁸ Film sice chování dvojice mnichů mění — filmový probošt si nezachovává v dané situaci nic z obdivuhodné odevzdanosti svého literárního předobrazu — ovšem zachovává jejich modlení vstříc smrti. Událost pak ve výsledku rozhodně nepůsobí jako "akt spravedlnosti", jak ji nazývá Pelikán, ačkoliv má jen málo ze své tragičnosti v předloze.

²⁶⁶ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletárka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

²⁶⁷ M. V. Kratochvíl - Otakar Vávra, *Alois Jirásek: Proti všem /III. díl husitské trilogie/ Režijní scénář a režie: Otakar Vávra*, s. 62-64.

²⁶⁸ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletárka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

3.4.5 *Kdož jste boží bojovníci/ Jan Žižka (1952-1955)*

Prostřední díl trilogie, původně nazvaný *Kdož jste boží bojovníci*, později přejmenovaný na *Jana Žižku*, začali Kratochvíl a Vávra psát až v roce 1952, poté co byla definitivně rozhodnuta struktura epopoje a poté co Vávra dokončil práci na filmu *Nástup*. Vývoj tohoto filmu je z celého projektu nejpřímochařejší. Již první verze literárního scénáře²⁶⁹ byla FR schválena a veškeré změny v něm nastaly až v následujících letech — poslední verze literárního scénáře je z roku 1955.²⁷⁰

Když začala být možnost zařadit druhý díl trilogie dějově mezi Kostnici a děj *Proti všem* v dubnu 1951 zmiňována, Vávra o projektu mluvil jako o “Želivském”.²⁷¹ A scénář tak jak byl původně napsán a schválen skutečně dává postavě tohoto radikálního kazatele v podstatě stejný prostor jako Žižkovi, po němž byl film nakonec pojmenován.

Scénář začíná příběh obrazem působení Jana Želivského, původně mnicha uprchlého ze stejnojmenného kláštera, mezi porobeným lidem na venkově. Poté co kněz Jan a jeho přívrženci vyženou mnichy, kteří přišli místní rolníky odvést na robotu, rozhodnou se Husovy venkovští následovníci odejít na Tábor, zatímco Želivský spolu s tesařem Jírou, kterého divák zná již z prvního dílu, se vydají do Prahy. Teprve poté scénář přináší scény rolnických zástupů míšících se při cestě do vznikajícího husitského města a také jejich pronásledování ze strany rožmberských ozbrojenců. Původní úvodní scéna, osvětlující Želivského původ a příchod do Prahy, se do filmu nedostala, a Želivskému bylo oproti scénáři ubráno množství replik.²⁷²

Zatímco první díl výsledné trilogie čerpá hlavní (ale nepřiznanou) inspiraci v Kratochvílových románech *Mistr Jan* a *Pochodeň* a *Proti všem* je přímou adaptací Jiráskova díla, u prostředního filmu jasná inspirace schází. Autoři vedle studia kusých historických pramenů (zejména částí *Husitské kroniky* Vavřince z Březové) vycházeli tentokrát více než předtím z výzkumů a závěrů Josefa Macka, který se na projektu nakonec pojmenovaném po Janu Žižkovi podílel v kontrastu ke zbylým dvou filmům od samého počátku. Zjevné jsou i náznaky čerpání z Palackého (potažmo přímo z Tomka) — např. dialog Václava IV. s Žižkou o poměrech v zemi, který v podstatě reprodukcí znění, které tomuto rozhovoru přiřkl právě obrozenecký dějepisec.

Důraz na Želivského, který byl pro Macka hlavním revolucionářem první fáze husitství, je zase nejzřetelnějším důsledkem vlivu marxistického historika na trilogii. Zůstává otázkou proč byl Želivského filmový prostor následně omezen. Mohlo jít o nutnost film zkrátit, o dání většího prostoru Žižkovi, případně o kombinaci těchto faktorů.

Jednou z vyškrtnutých scén v úvodu filmu (v níž Želivský nefiguruje) je kázání kněze Korandy k venkovanům, které je přerušeno vpádem rožmberských biřiců. Kázání obsahoval i výjev Želivského mezi jeho farníky. Obě scény obsahují ve velkém citace z Písma (narozdíl od pozdějších kázání kněze Jana). Stejně tak zmizel i detail ze scény defenestrace, kdy dav pod radnicí rozlití, že konšely z okna vyhozený korbel narazil po

²⁶⁹ Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Jan Žižka/ Kdož jste boží bojovníci III. díl husitské trilogie: Literární scénář na původní námět, Historická spolupráce: Dr. Josef Macek*, Praha: Československý státní film, březen 1953. NFA, f. Scénáře, sign. S-2756-LS.

²⁷⁰ Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Jan Žižka III. díl husitské trilogie: 4. zpracování povídky a literárního scénáře, 2. režijní scénář a režie: Otakar Vávra, Historická spolupráce: Dr. Josef Macek*, Praha: Československý státní film, 1955. NFA, f. Scénáře, sign. S-2756-TS-2.

²⁷¹ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletářka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

²⁷² Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Jan Žižka/ Kdož jste boží bojovníci III. díl husitské trilogie: Literární scénář na původní námět*, s. 7-10.

monstrance, kterou nese Želivský.²⁷³ Zdá se tedy, že v eliminaci scén hrál roli i jejich oproti zbytku filmu náboženštější charakter.²⁷⁴

Eliminována byla rovněž pozdější scéna, které nápadně připomíná film Abela Gance *Napoleon*, jenž Vávra uvádí jako jeden z oblíbených snímků svého dětství. Jde o výjev z nádvoří kostela Panny Marie Sněžné odehrávající se po smrti krále Václava. Lid aklamací požádá Žižku, aby ho vedl. Ten přijme a poté dav utiší a sjedná tak klid studentu Prokúpkovi, který začne zpívat husitskou píseň *Povstaň, povstaň, veliké město pražské*. Dav se po chvíli učení ke zpěvu přidá v mocném chorálu. Jde o zjevnou inspiraci scénou učení se *Marseillaisy* v *Napoleonovi*. Tato souvislost si však zaslouží zmínku pouze coby jistá kuriozita.²⁷⁵

Pakliže Želivský, jehož ve filmu zachovaná kázání podstatně více než projevy filmového Husa, připomínají rétoriku padesátých let (viz užití citace z Druhého listu Tesalonickým “Kdo nepracuje, ať nejí!” — jednoho z leninských hesel), je uměleckým znázorněním Mackova výkladu této postavy (které následně přešlo i do *Proti všem*), obraz filmového Žižky odpovídá pojetí Jiráska a tudíž i Tomka, a současně i požadavkům vzneseným na Filmové radě. Již při projednávání *Proti všem* v roce 1951 mluvil Nečásek o Žižkovi jako o někom, v němž se “spojovala bojovnost, politická síla lidu a státnická moudrost”²⁷⁶ — což v podstatě odpovídalo hejtmanovu obrazu u Jiráska (a tudíž i u Tomka) — a jako o jednotící síle, která neustále udržovala “t. zv. Národní frontu” — což byla v podstatě aktualizace téhož výkladu. Žižka patřil mezi pouťovní režimem nejvíce vyzdvihované historické postavy a s požadavkem oficiální moci filmového portrétu Žižky jako ve všech ohledech pozitivní postavy nemohl nic dělat ani Macek, který se stejně jako ostatní marxističtí historici stavěl k vojevůdce rezervovaně a označovali ho (v souladu s názorem Palackého) za příslušníka umírněného proudu husitství.

Žižka a Želivský tak ve filmu působí, jak píše Čornej, jako “úzce spolupracující dvojice”, přičemž ovšem Žižkova role je jednoznačně významnější. Želivský, jehož prostor na plátně byl oproti scénáři ve výsledném filmu výrazně zkrácen, v podstatě většinu času pouze “supluje, někdy až groteskně, úlohu komentátora zobrazovaného dění. Kupř. po defenestraci prohlásí,” pokračuje s citacemi Čornej “že ‘svatý soud lidu smetl zrádce’... a před bitvou na Vítkově prvoplánově vykládá o nutnosti ‘boje s celým světem bohatých a mocných’ a zdůrazňuje svým posluchačům, že ‘nás panstvo opustilo’, ale ‘tím více jsme se sjednotili — městský i selský lid’. Odkaz na aktuální komunistické heslo o jednotné frontě pracujících měst a venkova proti zrádné buržoazii už nemůže být srozumitelnější.”²⁷⁷

Prostřední díl trilogie vznikl jako přechod mezi dvěma již existujícími projekty a tento účel je na výsledku znát. Po znázornění šíření se revolučního ohně po českých zemích na prvních stránkách scénáře, které ještě před jeho vznikem autoři na Filmové radě avizovali, v podstatě dohrávají zápletky prvního dílu — skončí se život Václava IV. a z příběhu mizí i jeho choť Žofie Bavorská a šašek Miserere. Opakuje se situace z prvního dílu se zatčením mládenců konšely, s tím rozdílem, že pražský lid tentokrát proti radnici skutečně povstane a radní ztrestá defenestrací. Zbytek filmu pak v podstatě připravuje

²⁷³ Tamtéž, s. 73.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 11-12.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 79-82.

²⁷⁶ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletářka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

²⁷⁷ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 47 (č. 4)

půdu pro děj *Proti všem* a ukazuje nesoulad mezi pražskými měšťany a revolučním křídlem husitského hnutí, stejně jako zrádnost katolických a kališnických šlechticů. Film ukončuje také život Johanky a trilogie tak ztrácí poslední fiktivní postavu z prvního dílu.

Rozdíly mezi scénářem a filmem *Jan Žižka*, pakliže ještě nebyly zmíněny, nejsou nijak výrazné. Ideologický výklad trojice filmů jako takový je již úkolem pro další kapitolu.

3.5 Interpretace výsledných filmů se zaměřením na ideologický rozměr

3.5.1 Jan Hus

Titulní sekvence *Jana Husa*, stejně jako je tomu u zbylých dvou dílů epeje, je provedena v historizujícím duchu evokujícím v divákovi zažitě představy o době děje začínajícího filmu. Na tomto efektu se podílí vážná hudba Jiřího Srnky přecházející v dobový chorál *Ve jménu božie počněme* i samotná typografie titulků — gotické písmo na podkladu připomínajícím pergamen. Jde o typický začátek Vávrových historických spektaklů, v nichž snaha o vizuální rekonstrukci zobrazené doby (resp. jejího vžitého obrazu) začíná již s úvodními titulky.

Po titulcích je film představen ještě psaným úvodem, který si zaslouží být citován v celistvosti:

“Na rozhraní XIV. a XV. století bylo české království jedním z nejmocnějších evropských států. Bohatství církve, vysoké šlechty a německých kupců rostlo z potu a krve poddaného lidu, který stále více upadal do bídy. Tehdy začali reformátoři kárati nádheru a rozmařilost pánů i bohatých měšťanů, avšak především volali po nápravě církve propadlé neřestem a touze po majetku a světské moci. Úsilí těchto reformátorů vyvrcholilo dílem mistra Jana Husa. Boj proti feudálnímu útisku mohl vésti Hus jen formou náboženskou. A tak volaje po vítězství boží pravdy, volal tím po spravedlivém společenském řádu.”

Hlavní úloha komentáře je zcela zjevná — dát Husovy výroky do kontextu třídního boje, v tomto případě v souvislosti s engelsovským konceptem “všeobecné krize feudalismu” (na který hojně odkazují Macek, Kavka i další po Únoru protežovaní historici), pakliže by tato souvislost nebyla ze samotného filmu dostatečně znát. Jak bylo ukázáno výše, ministru Kopeckému ani tato vysvětlující douška (objevující se již ve scénáři z roku 1952) nestačila a s částečným úspěchem si vynucoval změnu některých filmových replik, aby obsahovaly přímočařeji marxistické termíny.

Film samotný začíná ukázkou předem avizovaného útisku “poddaného lidu” ze strany kléru a buržoazie. Oproti filmové povídce z roku 1947 chybí ještě ilustrace šlechtické tyranie (k té se trilogie dostane až v pokračováních), jakož i celé pojetí úvodu coby sledu volně propojených výjevů.

Zatímco v předúnorové povídce je Hus v jisté formě přítomen již od začátku děje — byť nejdříve je neviděn a pouze slyšen — ve filmu se objevuje až téměř po čtrnácti minutách. Před kazatelovým odchodem na koncil se pak film soustředí stejně na několik postav z pražského lidu, jako na titulního protagonistu samotného. Jan Hus jde tedy nazvat v jistém smyslu filmem kolektivním (což dle Vávrova výroku na FR byl i záměr²⁷⁸), v kterémžto ohledu připomínají sovětské historické filmy stalinské éry, byť ne tak jednoznačně jako *Jan Žižka* a *Proti všem*.

Úvodní scény útisku, stejné jako výjevy téhož druhu z pozdějších částí filmu, ovšem neukazují pouze útlak lidu nýbrž i jeho odpor, který ovšem ještě nepřerůstá do plně “revoluční akce” a bývá poražen — příkladem budiž povstání proti odpustkům, jehož tři vůdci jsou nakonec popraveni. Film ale každopádně neportrétuje “proletariát” pouze jako trpitele, nýbrž i jako uvědomělou masu s potenciálem zbavit se příslovečných okovů, čímž předjímá dění navazujících dílů trilogie. Scénář z roku 1952 obsahoval i scénu z dění v Čechách během Husova pobytu v Kostnici, která se do filmu nakonec nedostala, scénu malé, ale již úspěšné vzpoury — konkrétně lynč faráře Pekla poté co se rozšíří zpráva o reformátorově uvěznění.

²⁷⁸ 19. schůze Filmové rady 13. března 1951, program: *Synové lidu, Mistr Jan (Jan Hus)*, Únos, Praha, 13. března 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 6.

Filmového Husa poprvé spatříme v jeho příbytku, jak přenáší menší skupince studentů. Následuje příchod Štěpána z Pálče a Stanislava ze Znojma, kteří předtím se znechucením sledovali prodej odpustků. V jejich dialogu s Husem se ale projeví obavy dvojice učených hostů z přímé kritiky církve, které se však reformátor nebojí a trvá na tom, že musí hlásat “pravdu”. Rozhovor je ukončen příchodem Johanky, Martina a celého davu lidí. Jejich příchod Husovi zjevně dodá pevnost v jeho přesvědčení a kazatel se definitivně odvrátí od svých univerzitních kolegů směrem ke svým posluchačům z řad prostého lidu (jímž zejména Páleč viditelně pohrdá). Tato scéna snad nejlépe ilustruje “sepětí Husa s lidem”, které bylo tolikrát požadováno ze strany Filmové rady. Výjev rovněž definitivně ustanovuje názorové zakotvení filmu: ten pevně stojí na straně nekompromisního boje proti útlaku prostého lidu ze strany církve, a na jakoukoliv umírněnost v tomto přesvědčení hledí jako na slabost, která zpomaluje avizované volání po “spravedlivém společenském řádu”.

Husova kázání se ve filmu objevují na čtyřech místech. Vedle asi nejznámější scény filmu, čtyřminutové sekvence Husova projevu v Betlémské kapli, slyšíme také úryvek z jiného kázání, které předčítá chudý krejčí svým přátelům. A charakter kázání mají nakonec i Husova slova na německé faře během cesty do Kostnice, kterým vedle faráře naslouchají také místní rolníci, i jeho oslovení davů shromážděných na jeho upálení. Jedinou přímou citaci z Bible ve filmu uslyšíme při krejčího předčítání: jde o známý úryvek z Evangelia podle Matouše “Mnozí první budou poslední a poslední budou první”. Ovšem jak málo přímo cituje Písmo, tak často Hus odkazuje na Ježíše Krista a na jeho chudobu, a staví ho tak do kontrastu s žijícími kněžími a preláty. Recipientem jeho kázání jsou ve všech třech případech hlavně obyčejní lidé. Film tak vedle Husova boje proti bohatství církve a tudíž proti sociální nerovnosti implikuje také, že Hus vidí právě v prostém lidu silu, která stav věcí může změnit. Toto přesvědčení se projevuje také v kazatelových slovech o tom, že vrchnost — v tomto případně stejně tak světskou jako církevní — není třeba poslouchat, žije-li v hříchu. Těsně před upálením navíc již Hus neposlušnost nepodmiňuje hříšností vrchnosti, ale pouze tím, je-li “zlá a špatná”. Protagonista filmu tedy sice není sám ukázán jako revolucionář, ovšem jako někdo, kdo v proletariátu probouzí “revoluční oheň”.

Husova kněžská role je oproti tomu podstatně omezena. Nikdy jej není vidět sloužit mši, dokonce i modlit se ho nechává film pouze jednou (nepočítáme-li krátký amen před jídlem u německého faráře) — tváří v tvář smrti. Husův filmový portrét nelze vnímat jako marxistický výklad historické postavy, protože tento portrét nemá v žádné historiografické práci oporu. Macek ani ostatní čeští marxisté nevěnovali Husovi mnoho pozornosti. Za hlavní příčinu husitské revoluce označili obecné socioekonomické podmínky, které dle jejich výkladu v českých zemích počátku patnáctého století vznikly, nikoliv kazatelskou činnost Husa jako individua. Protagonista hraný Zdeňkem Štěpánkem navazuje v mnohém na představy, které o Husovi český divák v padesátých letech minulého století mohl mít — je vyrovnaný, mluví uvážlivě a většinou i mírně, ale stojí pevně a nekompromisně za svými názory. Jeho charakter však dostal i výrazný nový aspekt — ač učenec, má blízko k prostému lidu, a v něm, nikoliv v univerzitní obci nebo dokonce v řadách vyšší církve, vidí možnost nápravy společnosti. Současně, jak již bylo ukázáno, dochází ve filmu k potlačení Husovy kněžské role na absolutní minimum, stejně jako se ztrácí duchovní rozměr jeho postavy a jeho kázání.

Těmito vlastně nesnadno postřehnutelnými, ale co se vyznění celého snímku týče naprosto kruciálními změnami ztrácí Husovo učení jak je ve filmu prezentováno reformační rozměr a divákovi je předkládáno už ve formě učení proletářské sociální revoluce. Tento pohled na betlémského kazatele se v umírněnější formě objevuje již v Kratochvílově románu *Mistr Jan*. Narozdíl např. od filmového Želivského tedy Štěpánkova Husa nemůžeme považovat za “pouhé” umělecké ztvárnění představy formulované Josefem

Mackem a dalšími marxistickými historiky. Jde o Kratochvílovu a Vávrovu vlastní poučnou úpravu figury, kterou autoři načrtli už v roce 1947. O úpravu, která komunistickému režimu (byť s výhradami, vzpomeneme-li si na Kopeckého) konvenovala.

Revolučnost Husových slov je na druhou stranu ve filmu podkopána faktem, že jeho relevantními ochránci jsou čeští páni, královna Žofie a navzdory své nerozhodnosti i Václav IV. Citovaný psaný úvod definuje jako hlavní “reakční” síly v příběhu “církve, vysokou šlechtu a německé kupce”. Pánové z Chlumu a z Dubé, Husovi hlavní protektoři z řad nižší české šlechty a jak se zdá kazatelovi věrní následovníci, jsou v prvním díle ukázáni ještě jako ryze kladné postavy, ovšem v pokračování zjišťujeme, že Václav z Dubé setrval u katolické víry a dal se na stranu Zikmunda, zatímco Žofie a Jan z Chlumu po Václavově smrti z děje prostě zmizí. V ději prvního dílu se tak objevuje určitá logická skulina — co vlastně viděli příslušníci panského stavu na Husových myšlenkách, které jsou ve filmu prezentovány jako revoluční učení určené pro prostý lid? Další díly trilogie na to odpovídají: šlechta Husa podporovala jen za účelem získání církevního majetku. Náznak psychologického vývoje můžeme sledovat jen u pana z Dubé a v méně explicitní míře také u Jindřicha Lefla z Lažan). První jmenovaný v druhém díle praví, že “...Mistr Jan měl dobrý úmysl napravit církev, ale jeho slov se teď zneužívá k obyčejnému buřičství.” Tím ovšem tato postava z marxistického hlediska jen potvrzuje, že Husovo učení ve skutečnosti nechápe. Dokonce i královna Žofie měla podle scénáře projít v druhém díle podobným vývojem: po smrti svého chotě měla darovat své osobní šperky Vartenberkovi, aby mohl lépe porazit “ty ďáblem posedlé”.²⁷⁹

Vzhledem k tomu, že české panstvo je do záporné úlohy postaveno až v druhém filmu trilogie, může se zdát že *Jan Hus* pohlíží na historii méně marxistickou — třídně determinovanou — optikou, než jeho pokračování. V předchozí kapitole citovaná vyškrtnutá Dubého replika z prvního dílu, která naznačuje, že i on vidí v Husově učení hlavně způsob, jak získat moc na úkor církve, ale spíše nasvědčuje tomu, že autoři nechtěli v prvním filmu epopeje, v němž negativní roli hraje především církev, narušovat schematické rozdělení postav na kladné Husovy příznivce a záporné jeho odpůrce tím, že by naznačovali, že ne všichni kazatelovi věrní mají jen čisté motivy.

Spektrum “reakčních” sil se v dalších dílech vůbec rozšiřuje. Film dělá malý rozdíl mezi českými kališnickými kupci, kteří se po defenestraci v *Janu Žižkovi* chopí moci na novoměstské radnici, a kupci německými zmíněnými v úvodu k prvnímu dílu. Nižší šlechtici jako pán z Dubé jsou stejně hamižní a oportunističtí jako velcí magnáti typu Rožmberka či Vartenberka. A vyznání již také přestává hrát roli — Vartenberk je koneckonců utrakvista.

Představitelům vysokého učení přisuzuje filmové zpracování charakteristiky jako bázlivost a také jisté elitářství. Obojí mají společné jak Štěpán z Pálče, který mimo jiné Husovi vyčítá, že své spisy “nepíše latinsky pro vzdělané a učené, nýbrž česky, aby je mohl číst obecný lid”, a stává se Husovým nepřitelem, tak Jakoubek ze Stříbra, jenž zachovává Husovi věrnost, ale — z hlediska filmu *Jan Žižka* — podceňuje revolučnost jeho slov, obhájí feudální řád a volá “pouze” po morální nápravě vrchnosti, ne po jejím svržení. Tyto vlastnosti v obou případech vynikají při konfrontaci s typem radikálnějšího lidového rétora — v prvním díle s Husem, v druhém s Želivským.

V případě Jakoubka, autora Čtyř artikulů pražských a tudíž postavy vnímané v husitské tradici (navzdory sporům s Žižkou) pozitivně, se ve filmu plně projevuje marxistické dějepisectví reprezentované Mackem, které na vše neradikální a neproletářské pohlíží negativně (je třeba připomenout, že ani Žižka Mackově idealizaci radikálního husitství nevyhovoval). Petr Čornej dochází k závěru, že filmový Jakoubek

²⁷⁹ Miloš V. Kratochvíl - Otakar Vávra, *Kdož jste boží bojovníci /Jan Žižka/: II. díl husitské trilogie, 2. zpracování povídky a literárního scénáře*, s. 150-151.

představuje typ intelektuála, který není dostatečně spjat s pracujícími a nemůže proto z principu hrát kladnou roli.²⁸⁰ Památná jsou slova filmového Želivského k univerzitnímu mistru: “Ale varuji tě, mistře Jakoubku, takovou učeností zahubit národ!”

Pojetí králů Václava a Zikmunda v zásadě odpovídá charakteristikám, které těmto postavám přiřkla již starší umělecká zpracování. Vávra s Kratochvílem po zásazích Filmové rady, která se za prvorozeného Lucemburka postavila²⁸¹, upustili od portrétu Václava coby agresivní lidské trosky s polovinou těla ochrnutou od mrtvice. Filmový Václav je sice prchlivý a slabý, ale alespoň v prvním díle je ještě spíše viděn kladnou optikou (viz jeho výlet mezi pražský lid). Až v posledních momentech života v druhém filmu pod vlivem událostí propadá do záchvatů zuřivosti (dokonce zraní věrného šaška Miserereho). Film nakonec nechává všechny přítomné včetně Žižky vzdát králi poslední úctu.

Zikmundovi jsou přisouzeny charakteristiky jako požívačnost (příkladem je první scéna v níž se vyskytuje, kdy ho čeští páni zastihnou při kameře skrytých radovánkách) intrikánství a věrolomnost (viz jeho slova kardinálům aby Husovi nevěřili a i pokud odvolá, tak ho upálili nebo uvěznili nadosmrti) a krutost (jak je vidět ve scéně v tureckém vyslancem v *Janu Žižkovi*) — tedy vlastnosti které byly s pověstnou Liškou ryšavou spojovány v obecném povědomí již dříve. Snad vlivem hereckého výkonu Jana Pivce je ale pro filmového Zikmunda typický i lehce komický bohorovný nadhled (“S těmi sedláky u vás nebude tak zle!”), o který přijde až po prohře na Vítkově, když téměř s pláčem prchá z bojiště. Především tento charakterový rys činí Zikmunda v pojetí Vávry a Kratochvíla podstatně věrohodnější (a snesitelnější) postavou, než jakou byl císař např. ve filmu *Jan Roháč z Dubé* (1947). Jeho tradiční charakteristiku ale nijak zásadně nemění.

Hlavními zápornými postavami v *Janu Husovi*, ovšem méně již ve zbytku trilogie, jsou ovšem představitelé katolického kléru. Zatímco starší verze scénáře i oba Kratochvílovy romány stavěly preláty do této úlohy hlavně s odkazem na jejich hříšnost a zkaženost (v případě kostnických kardinálů vsazenou dokonce do dobového kontextu, který tyto postavy činil méně schematickými), film nakonec vsadil na podstatně primitivnější způsob, jak utvrdit v divákovi negativitu těchto postav. Vedle zobrazení materiálního útlaku lidu ze strany církve, je antiklerikální vyznění podpořeno hlavně fyzickým zjevem kněží a prelátů. Farář Peklo dokonale naplňuje představu obtlouzlého kněze předhusitské doby “kázajícího vodu a pijícího víno” a projevem připomínajícího spíše trhovce (nejen při prodeji odpustku, ale i při kázání), než sluhu Božího. Krajně nepříjemný je i zjev dalších prominentních církevních hodnostářů: děkana Tiema, biskupa z Lodi a kardinála d'Aillyho. Někteří kněží přítomní slyšení koncilu a Husovu upálení (včetně Tiema) jsou navíc zabíráni v detailech umocňujících jejich zle působící vzhled a sice způsobem, který připomíná jednak Dreyerovo *Utrpení Panny orleánské* (1928) a druhak pozdní tvorbu Sergeje Ejzenštejna. Tři ze zmíněných postav navíc ztvárnili snad nejoblíbenější představitelé záporných rolí v českém filmu padesátých let: Vladimír Řepa (Peklo), František Kreuzmann (Tiem) a Bedřich Karen (d'Ailly).

Film *Jan Hus* končí jako i zbývající dva filmy epopeje ikonickým výjevem pokresleným chorálem *Kdož jsi boží bojovníci*. V případě prvního dílu jde o Jana Žižku vystupujícího s davu a symbolicky se ujímajícího vedení nastávající revoluce.

²⁸⁰ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 52 (č. 4)

²⁸¹ 19. schůze Filmové rady 13. března 1951, program: *Synové lidu, Mistr Jan (Jan Hus)*, *Únos*, Praha, 13. března 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 6.

3.5.2 Jan Žižka

V *Janu Žižkovi* si úvodní titulky tentokrát berou za podklad sérii ilustrací z Jenského kodexu. Hudba Jiřího Srnky mezitím navazuje na závěr předchozího dílu a pracuje s motivem písně *Kdož jsi boží bojovníci*. Autorům a stranicko-státnímu aparátu tentokrát vystačil podstatně kratší psaný úvod:

“Rok 1419. Upálením Jana Husa církev nedokázala umlčet jeho učení. Husova slova žila dál v srdcích tisíců jeho posluchačů. Lidové kazatelé pozvedali mysl věrných na velikých shromážděních na horách a vyzývali je, aby se připravovali k boji za vysvobození pravdy. Řím se rozhodl toto české kacířství potlačit vsí mocí.”

Úvodní slovo tedy opětovně zdůrazňuje lidový charakter Husova učení a rodícího se hnutí. Období mezi kazatelovým upálením a výbuchem revoluce je v pojetí trilogie dobou rostoucího lidového hnutí, která zraje pro vzpouru proti společenskému řádu. Politickému a akademickému dění těchto let, které s začátkem bouří v roce 1419 rovněž souviselo, film nepřikládá žádnou důležitost, a jeho důležité aktéry (např. Jakoubka ze Stříbra nebo Čenka z Vartenberka) buď odsouvá na vedlejší kolej, či je přímo postupně staví do záporné role jako odpůrce “správného” radikálního husitského směru. Poněkud nejasná je poslední věta úvodu, protože “Řím”, kterým je zjevně míněna katolická církev, již v *Janu Žižkovi* hraje podstatně méně aktivní roli, než v předchozím filmu. Hlavními zápornými postavami prostředního dílu trilogie jsou členové panské jednoty — katoličtí i kališničtí šlechtici — kteří se spojí s králem Zikmundem a jejichž cílem je potlačení radikálního husitského hnutí.

Přenos pozornosti od církevního útlaku na šlechtickou tyranii je patrný hned v jedné z úvodních scén, v níž rožmberští vojáci nahánějí (za pomoci psů) a věší uprchlé robotníky. Lid je stejně jako na začátku prvního dílu opět ukázán v roli trpitele, ovšem tentokrát již nevzdoruje pouze pasivně, nýbrž aktivně — rolníci utíkají do vznikajících husitských obcí, tedy v podání filmu začínají revoluční akci.

V případě *Jana Žižky* je hodný zastavení především filmový portrét titulní postavy. Jak již bylo uvedeno, Macek a ostatní historikové, kteří se po Únoru chopili úkolu zformulovat novou marxisticko-leninskou interpretaci husitské doby a tradice, nepovažovali hejtmana Žižku za vůdčí sílu revoluce, dokonce jej nepovažovali ani za jejímu bezvýhradného podporovatele a tudíž za vyloženě kladnou postavu.

Macek se o jednookém vojevůdci zmiňuje až na devětasedmdesáté stránce svého *Husitského revolučního hnutí* (1952) a ač cení jeho vojenské úspěchy v obraně proti šlechtickým magnátům i vnějším útočníkům (byť i v této oblasti vyzdvihuje více jiného hejtmana, Mikuláše z Husi), označuje Žižku za “mluvčího měšťanské oposice”, který stejně jako jiní rytíři a měšťané nemohl “mít sympatie k zespolečenštění statků... Vždyť rytíři, třeba chudí, nepřestali být feudály (měli pacholky!), anebo se snažili o to, aby ve feudálním řádu nabyli důležitějších posic.”²⁸²

Vzhledem k tomu, že Macek se na vzniku prostředního dílu trilogie podílel jako stranou protežovaný historický konzultant již od samého začátku, nepřestává udivovat, jak málo má Žižka v podání Zd. Štěpánka společného s Žižkou z Mackova výkladu. Filmová verze postavy rozhodně nepatří k měšťansko-panské opozici. Žižka je sice narozdíl od Želivského loajální k Václavu IV. až do monarchovy smrti (byť si po svém vyloží jeho rozkaz, že Pražané mají složit zbraně), ale již před ní se staví do čela revoluční akce, když vede dav Pražanů během novoměstské defenestrace. Po králově úmrtí jednoznačně odmítá jakýkoliv kompromis se Zikmundem a potvrzuje svou sounáležitost s Želivským a revoluční masou.

Pro pochopení Žižkovy filmové postavy jsou ale krucální především její fyzické i povahové vlastnosti. Hejtmanův zjev plně navazuje na zavedenou představu

²⁸² J. Macek, c.d., s. 97

zpopularizovanou Aloisem Jiráskem. Jak ovšem upozorňuje Čornej, zatímco Jiráskův (a Tomkův) Žižka je urostlý padesátník, film mu paradoxně v souladu s marxisty proklínanými historiky Josefem Pekařem a Josefem Šustou přisuzuje spíše vzhled šedesátníka.²⁸³ Film postavu husitského hejtmana navíc řeší v podstatě stejně jako Žižkův vítkovský pomník od sochaře Bohumila Kafky, odhalený v roce 1950. V době uvedení filmu tedy musel plně konvenovat zažité představě o středověkém vojvodovi.

Představě V. V. Tomka, kterou převzal i jeho přítel Jirásek, odpovídá i Žižkovo chování a vyjadřování. Žižka rázně vystupuje proti všem, kteří narušují odhodlání bránit Husovo učení a rozbíjejí jednotu proti nepříteli. V druhém díle epopoje tak vystupuje proti novoměstským konšelům i českým pánům. V *Proti všem* podobně rázně zakročí proti pikartům, kteří ohrožují společně úsilí tábořské obce. Současně je ale vlídný, chtělo by se říci “se zlatým srdcem”, což dokazuje přátelským hovorem s vojenskou posádkou na Vyšehradě, jejíž členy si pamatuje jménem, i viditelným dojetím po Jírově smrti. Kdyby se Žižkovo vystupování mělo popsat jedním slovem, muselo by být označeno za *otcovské*. Koneckonců jeden z vyšehradských vojáků hejtmana přímo nazve “tatíkem Žižkou”.

Je tedy na místě konstatovat, že titulní postava *Jana Žižky* jednoznačně odpovídá požadavkům, které formulovala Filmová rada, a které odpovídaly deklaracím ze stran vyšších představitelů poučovacího režimu. Žižka se stal jakýmsi symbolem poučovací lidové armády a jeho význam vyzvedával mimo jiné ministr národní obrany a jeden z předních představitelů stalinského režimu Alexej Čepička, který při odhalení vítkovského pomníku přímo nazval poloslepého hejtmana “vzorem a příkladem vyspělého vojenského umění a síly lidových vojsk.”²⁸⁴ K Žižkovu odkazu se hrdě hlásil i V. Kopecký při otevření Jiráskova muzea v letohrádku Hvězda.²⁸⁵ Člen Filmové rady Nečásek zase v roce 1951 vyzdvihl, že v Žižkovi “se spojovala bojovnost, politická síla lidu, státnická moudrost”, a že především on udržoval “t. zv. Národní frontu”, tedy patrně spojení městského a venkovského lidu. A. M. Brousil si na scénáři k *Janu Žižkovi* zase pochvaloval, jak autoři dobře rozvinuli Jiráskovo pojetí postavy: “U Jiráska se setkáme s Žižkou jako s daným hrdinou, který uplatňuje svou osobnost, své umění válečnické a politické. Zde se vyvíjí, to je na tom to nejkrásnější, protože Žižka, to je ten politik a vojevůdce, ale je to také člověk. Rozvíjí se tu člověk i politik. Je to bohatá postava...”²⁸⁶

Radikálně marx-leninský Mackův pohled nemohl zkrátka nic změnit na rozhodnutí vyšších míst, že Žižka je postava pozitivní, ba dokonce hrdinská, a že tímto způsobem by měl být zobrazen i ve filmu. Film tak do značné míry reprodukuje pojetí této postavy, s nímž přišel o pětasedmdesát let dříve konzervativce V. V. Tomek. Toto pojetí je ovšem stejně jako v případě Husa posunuto díky důrazu na hejtmanovo sepětí s prostým lidem. Tomkův Žižka je zidealizovaný velikán nejen vojenský, ale i politický, moudrá otcovská figura a držitel národní jednoty v čase ohrožení vlasti. Pojem “národní jednotu” měl samozřejmě naprosté jiné konotace v Tomkově době a v padesátých letech. Vávra a Kratochvíl tak s užitím Tomkovy a Jiráskovy interpretace vlastně představují Žižku jako prototyp moudrého s lidem spjatého vůdce, který je znám i ze sovětské kinematografie – z Petrovova *Petra Velikého* (1937-8), z Ejzenštejnova *Alexandra Něvského* (1938) a s

²⁸³ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 44 (č. 4)

²⁸⁴ Neznámý autor, *Čs. armáda se hrdě hlásí k Žižkovu odkazu*. Rudé právo, 15. července 1950, s.1 a 6. Dostupné online <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1950/7/15/6.png>

²⁸⁵ *Václav Kopecký: K otevření Jiráskova muzea ve Hvězdě*, Praha, 2. 9. 1951. NAČR, f. Ministerstvo informací 1945 - 1953 (zn. MI, č. 861), k. 5.

²⁸⁶ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem, Na nové cestě, Boj sa skončí zajtra, Anna proletářka, Císařův pekař, Mikoláš Aleš, Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

trochou nadsázky i z Čiaureliho *Pádu Berlína* (1949). Tento dojem by přitom byl ještě patrnější, kdyby byl zachován ve scénáři obsažený závěr *Jana Žižky*, v němž hejtman pronáší k vítězným masám krátkou řeč, v nichž chválí jejich statečnost a předpovídá, že “začíná veliký boj za vysvobození pravdy!”²⁸⁷

Naopak Mackovým intencím přesně odpovídá postava Jana Želivského. Zatímco pro Palackého byl Želivský postavou sice pozitivní – “otec národa” jednoznačně odmítl představu kněze Jana jako zaslepeného fanatika – ale spíše vedlejší, a pro Tomka vyloženým “pobadačem lidu”²⁸⁸, Mackův Želivský je vůbec nejdůležitější figura rané fáze husitské revoluce v Praze. “Z toho jak nemilosrdně kritisoval vykořisťování nejširších mas pracujícího lidu, z toho, jak nemilosrdně odhaloval špinavé metody vykořisťovatelů, vysvítá zcela jeho třídní zařazení na krajní levici, v čele městské chudiny,” stojí v *Husitském revolučním hnutí*.

Macek tedy narozdíl od Palackého staví Želivského na pozice krajní husitské levice, a označuje ho za “mluvčího pražského lidu” a ideologa chudiny, ale současně právě tento proud bere za jediný správný a na vše napravo od něj pohlíží jako na něco kompromisního a neautentického.

Ovšem jak již bylo ukázáno v předchozí kapitole, Želivského prostor v *Janu Žižkovi* byl oproti scénáři výrazně omezen. Divák se tak nedozví nic z počátků jeho kazatelské dráhy na venkově nebo z předchozího života (vyjma zmínek o tom, že je zběhlý mnich). Želivský v podání filmovému diváku nepříliš známého herce Františka Horáka (*Jan Žižka* byl hercovým filmovým debutem), se tak stává i na poměry trilogie přehnaně schematickou šablonou omezující se na deklamace revolučních hesel. Text kázání kněze Jana, jak zmiňoval Vávra před FR²⁸⁹, poskytl autorům právě Macek. Jak v *Husitském revolučním hnutí*, tak v *Janu Žižkovi* je v kázání o bouřlivém moři plném dravých ryb zvláště podtrhnutá lehce upravená citace z Druhého listu Tesalonickým “Kdo nepracuje, ať nejí!”, která se shodovala s jedním z nejčastěji deklarovaných komunistických hesel.

Kněžský status je u Želivského popřen ještě více, než Husa. Kromě toho, že Želivský několikrát mluví z kazatelny a cituje hodící se úryvky z Písma, působí téměř výhradně jako lidový revoluční rétor, nikoliv jako kněz.

Film prezentuje Žižku a Želivského jako sehranou dvojici – což je i explicitně řečeno ve slovech Želivského před odchodem hejtmana na Tábor: “Naše srdce a mysl se nerozcházejí!” – ovšem Žižkova postava je jednoznačně výraznější, nejen díky většímu prostoru, ale také z důvodu lepší propracovanosti a díky Štěpánkově herecké personě, s níž se Horák nemohl rovnat. *Jan Žižka* a ve výsledku i *Proti všem* tak co se týče důležitosti jednotlivých osobností husitské revoluce vyznívají jinak, než Mackova publikace. Žižkovi je přiřknuta nejen role výjimečného válečníka, ale také reálného politického vůdce revoluce. Želivský je oproti tomu omezen do role lidového rétora, který ovšem mimo kazatelnu vždy aktivně jedná jen po Žižkově boku, téměř jako jeho stín.

Na *Janu Žižkovi* je poznat, že narozdíl od zbylých dvou zkoumaných filmů není založen na literární předloze a vznikl “pouze” coby jakýsi spojovací díl. V první polovině příběhu dobíhají ještě osudy postav z předchozího filmu: např. Václava IV., který umírá, a královny Žofie, Miserereho a Jana z Chlumu, který z příběhu mizí (v případě Chluma bez jakéhokoliv vysvětlení). V průběhu filmu rovněž umírají dvě fiktivní postavy, přejaté z

²⁸⁷ Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra, *Jan Žižka III. díl husitské trilogie/ 4. zpracování povídky a literárního scénáře*, s. 177.

²⁸⁸ V. V. Tomek, c.d., s. 33.

²⁸⁹ 60. schůze plena Filmové rady 9. dubna 1953, program: *Kdož jste boží bojovníci (Jan Žižka)*, *Výlet pana Broučka do XV. století, Bouře, Veselý kolotoč, Starostka Anna*, Praha, 9. dubna 1953. NFA, f. Filmová rada, kar. 10.

Kratochvílova románu *Mistr Jan*: nejdříve tovaryš Jíra a na samém konci i Johanka. Jedinou relevantní spojnici mezi *Mistrem Janem*, resp. první polovinou filmu *Jan Hus*, a *Proti všem*, tak zůstávají čeští pánové Václav z Dubé a Lefl z Lažan, původně Husovi ochránci, nově přívrženci Zikmunda.

Druhá polovina filmu, ilustrující napětí mezi umírněnými kališníky z pražské radnice a univerzity a "autentickými" radikály a ukazující založení Tábora zase připravuje půdu do závěrečný díl trilogie. Z Jiráskova románu pro tyto účely prostřední díl přejímá fiktivní postavy rodiny Johových.

Film *Jan Žižka* vymezil nové rozdělení záporných a kladných úloh v příběhu. Šlechta, jejíž část v prvním díle ještě podporovala Husa, se leká revolučních následků jeho učení, a dostává se do pozice hlavního nepřítele. Závěrečná sekvence filmu pak ukazuje první husitské vojenské vítězství — bitvu u Sudoměře. Zatímco první díl trilogie končil symbolickým začátkem aktivního revolučního hnutí, závěr druhého ukazuje obecenství, že toto hnutí je obranyschopné a že může uspět, jen pokud obranyschopným zůstane. To také divákovi explicitně sděluje Žižka, když při pohledu na stahující se panské zbrojnoše dí: "Jen ať běží, my je to ještě naučíme!"

3.5.3 Proti všem

Proti všem navazuje vzhledem úvodních titulků i hudebním motivem plně na předchozí díl trilogie. Psaný úvod tentokrát divákovi oznamuje, že je:

“Rok 1420. Husitské revoluční hnutí zachvátilo celou zemi. Pražské měšťanstvo vidělo sice v králi Zikmundovi svého nepřítele, ale zároveň se bálo revoluční chudiny. Proto se přeneslo středisko hnutí do jižních Čech, kde ‘není nic mé, ani tvé, než všechno v obec rovně mají’. Tam se budovala obec vyvolených, kteří bojovali za nový spravedlivý řád proti všem nepřátelům.”

Citace, kterou úvod používá, pochází z tzv. Tábořských bludných článků, které odsouzeny pražským vysokým učením. To, jak se ukázalo již v *Janu Žižkovi*, trilogie představuje jako spojence v úvodu zmíněné pražské buržoazie. Jinak citované věty otevírající film vlastně pouze shrnují vývoj, který divák viděl již na konci předchozího dílu.

Zatímco předchozí dva díly začínaly obrazem útisku prostého lidu, děj závěrečné části husitské epopeje již ukazuje lid – v první scéně reprezentovaný sedlákem, který doprovází louňovického probošta, sakristiána a novicku Martu na jejich útěku před husity – v emancipovanější podobě. Představitelé kléru si uvědomují, že na sedlákovi je v danou chvíli závislé jejich přežití, a ten ač se jim aktivně nestaví na odpor, se nijak netají svými sympatiemi k husitům. Brutálního útluaku prostého lidu (srovnatelného s řáděním rožmberských na začátku *Jana Žižky*) se ovšem ještě divák dočká ve scéně, kdy kutnohorští měšťané házejí zajaté husity včetně žen a dětí do šachet. Ačkoliv film tedy na jednu stranu ukazuje sílicí moc husitského hnutí, stále připomíná společenským řádem dané otřesnosti, které k revoltě mas vedly.

Po *Janu Husovi*, v němž hlavní zápornou roli sehrála římská církev, a *Janu Žižkovi*, v němž tuto úlohu zastala česká šlechta, spojují v závěrečné části trilogie tyto dva stavy (reprezentované hlavně louňovickým proboštem a Oldřichem z Rožmberka) tyto stavy všechny své síly s králem Zikmundem. Revoluční hnutí, které se již musí bránit “proti všem”, se dostává do rozhodující fáze. V posledním díle je tak nejpatrnější apel na jednotu národa tváří v tvář nepříteli. Toto vyznění, jak již tato práce ukázala, bylo ze strany stranicko-státního aparátu důrazně požadováno a odpovídá mu už sama interpretace postavy Jana Žižky coby vůdce této – z komunistického hlediska – “národní fronty”.

Jiráskova předloha ale autorům nabídla ještě jeden prvek, který se nutně musel režimu zamlouvat. Jedná se o motiv nepřátel uvnitř samotného hnutí – tzv. pikartů, tedy extrémistických chilialistů, kteří odmítali všechny svátosti, očekávali blízky konec světa a neuznávali velitelskou autoritu Jana Žižky. V době nedlouho po procesu s Rudolfem Slánským byl motiv implikující, že k porážení vnějších nepřátel je nejdříve třeba zbavit se nepřátel vnitřních, jistě viděn jako správné poselství příběhu. Vávra s Kratochvílem toto vyznění ještě podtrhli tím, že přehodili sled událostí popsanych Jiráskem, a bitvu na Vítkově zařadili na samotný konec příběhu, až za tragickou gradaci napětí jednak mezi pikarty a zbytkem tábořské obce a současně i uvnitř této fanatické sekty (mezi knězi Kánišem a Bydlínským).

Pikarti však měli v padesátých letech i vlivné ochránce a takovým byl vedle výše citovaného člena FR Nečásků také Josef Macek, který sice uznával, že “je možné, že mezi těmito vydědenci byli i lidé, zchvácení šílenými představami o vzájemném soužití, kteří v očekávání konce světa upadli do zvráceností a pohlavních orgií...” ale trval na tom, že obecně to byli “lidé opravdově zanícení pro spravedlivé uspořádání světa, toužící po vidině beztrždní společnosti.”²⁹⁰

Historik se sice na scénáři k *Proti všem* podílel (je v něm uveden jako historický poradce), ovšem v samotných úvodních titulcích filmu jeho jméno nenalezneme. Je jistě

²⁹⁰ J. Macek, c.d., s. 93

možné spekulovat, že se tak stalo z důvodu jeho nesouhlasu s negativním zobrazením fanatických chilialistů ve filmu.

Zatímco film *Jan Žižka*, na němž je Mackův vliv nejzřetelnější, se staví jednoznačně na stranu nejradikálnějších revolučních sil – na stranu Želivského a pražské chudiny, *Proti všem* se co se týče sympatií k jednotlivým proudům utrakvismu již více nalevo neposouvá. Zůstává plně na straně Žižky a extrémistické křídlo táboritů vedené Kánišem, které Žižkovu autoritu zpochybňuje, staví jednoznačně do negativní pozice. Pouze kněz Bydlínský a jeho manželka Zdena z Hvozdna, kteří ač sami patří k pikartům jim nakonec padnou za oběť a musí tak z logiky příběhu být sympatičtější než Kániš a ostatní fanatici, se Žižkovi v rozhodující chvíli naopak podvolují.

Film *Proti všem* v otázce pikartů přejímá stanovisko literární předlohy, která se vymezuje proti extremismu. Záporná role extremistů je ve snímku podtržena tím, že tito narozdíl od zbytku husitů (včetně Želivského) odkazují mnohem častěji na Bibli, kterou v očekávání druhého příchodu Krista vykládají doslova. Z ideologického hlediska trilogie tak přestávají být aktivními revolucionáři a stávají se nekonstruktivně blouznícími náboženskými fanatici. Film současně podtrhuje nutnost jednotné silné autority ve chvíli ohrožení, čímž opět zdůrazňuje roli Žižky jako moudrého vůdce lidu. V tomto smyslu je naplněna i připomínka J. Pelikána²⁹¹, který varoval tvůrce, aby příliš neidealizovali formu tábořského “primitivního komunismu”, a zobrazili uspořádání Tábora především jako nutnost danou okolnostmi – tzv. komunismus válečný. Účelem Tábora ve filmu je především být pevným záchytným bodem pro husitské válečníky. Pouze pikartští blouznivci se domnívají, že výhradně “Tábor je město spasených, ostatní všechno lehne popelem” (jak tvrdí Kániš), a zdůvodňují jeho fungování nadcházejícím koncem světa, nikoliv praktickou nutností.

Rozehráním pikartů po vraždě Zdeny a Bydlínského se konečně připravuje půda pro závěrečný “boj s celým světem bohatých a mocných”, který svede nyní již skutečně sjednocené husitské hnutí. Jak můžeme vidět během porady před opevněním Vítkova, na “správnou” stranu obrany revolučního hnutí se v této rozhodující chvíli dává i univerzitní mistr Křišťan z Prachatic a pražští měšťané, tedy představitelé sil, které stojí v opozici k radikálnímu husitství Želivského a (dle filmu) Žižky. Tímto detailem a následným husitským triumfem na Vítkově je opět podtrženo hlavní poselství filmu: pouze sjednocený národ – jak říká Želivský: “městský i selský lid”, nebo jak píše Kratochvíl: “husité všech stranických odstínů”²⁹² – zbavený vnitřních nepřátel může porazit vnějšího nepřítele.

Film současně ztotožňuje osud husitského hnutí s osudem celé země. Toto vyznění velmi konvenuje s rétorikou komunistického režimu, který na jednu stranu vyzvedával na piedestal internacionální myšlenky socialistické revoluce, ale současně vytrvale varoval před údajným západoněmeckým revizionismem a zdůrazňoval nutnost obrany západní hranice před případným útokem “americko-německých křižáků.”²⁹³

²⁹¹ 23. schůze Filmové rady 17. dubna 1951, program: *Proti všem*, *Na nové cestě*, *Boj sa skončí zajtra*, *Anna proletářka*, *Císařův pekař*, *Mikoláš Aleš*, *Traktoristka (Cesta ke štěstí)*, Praha, 17. dubna 1951. NFA, f. Filmová rada, kar. 7.

²⁹² M. V. Kratochvíl, *Jan Žižka*, s. 32.

²⁹³ *Václav Kopecký: K otevření Jiráskova musea ve Hvězdě*, Praha, 2. 9. 1951. NAČR, f. Ministerstvo informací 1945 - 1953 (zn. MI, č. 861), k. 5.

3.5.4 Celkové závěry interpretace

Ačkoliv husitská trilogie představuje jeden filmový celek, mezi jejími díly panují výrazné rozdíly. Důvodem není pouze rozdílný průběh scenáristické geneze jednotlivých snímků, ale i různost předloh a vlivů. *Jan Hus* se více než následující díly soustředí na jednu konkrétní postavu, ačkoliv zdůrazňuje její sepětí s lidovou masou, ukazuje zrod z hlediska filmu revolučního myšlenkového proudu a ačkoliv odkazuje na celkovou nespravedlnost společenského řádu v Čechách na počátku patnáctého století, soustředí se co se záporné úlohy týče především na hlavního protivníka svého protagonisty — na katolický klérus.

Jan Žižka se více věnuje útlaku ze strany feudálů, a ilustruje zrod revolučního hnutí vzniknuvšího z Husových myšlenek. Pod patrným vlivem J. Macka se film zcela jednoznačně staví na stranu nejradikálnějších pražských husitů vedených Janem Želivským. Současně ale tvůrci — v opozici k Mackově výkladu, ale v souladu s pojetím A. Jiráka — vytvářejí zidealizovanou představu Jana Žižky z Trocnova coby laskavého, ale nekompromisního otcovského vůdce lidu, geniálního válečníka i politika, představu, která odpovídá oblíbenému stereotypu stalinistické kinematografie.

Proti všem dovádí vzniklé revoluční hnutí do rozhodující fáze a nese se ze všech dílů zdaleka nejvíce v duchu apelu na obranu revolučního hnutí a tudíž (dle logiky příběhu) celé vlasti proti vnějšímu nepříteli. Obrany které lze podle poselství filmu dosáhnout pouze sjednocením úsilí všeho lidu a všech “pokrokových” sil a po odstranění různic a likvidaci vnitřních nepřátel.

Husitské hnutí, respektive jeho filmem preferovaná složka — tedy táborité (kromě pikartů) a pražská chudina vedená Želivským — je v pojetí trilogie hnutím společensko-revolučním. Náboženský rozměr je umožněn na nepostradatelné minimum a paradoxně nejvíce se objevuje ve slovníku pikartských fanatiků. Již úvodní slovo prvního dílu filmové série ujasňuje, jak má divák chápat fakt, že otcem husitské sociální revoluce je kněz, a že do stejného stavu patří i mnoho z příštích vůdců hnutí, když oznamuje, že “boj proti feudálnímu útisku mohl vésti Hus jen formou náboženskou. A tak volaje po vítězství boží pravdy, volal tím po spravedlivém společenském řádu.”

Nacionální rozměr, který je výrazně přítomný u Jiráka, byl rovněž utlumen. *Proti všem* zdůrazňuje ve shodě s předlohou nutnost obrany vlasti, ale česko-německé napětí, u Jiráka velmi prominentní, se v trilogii omezuje na zmínku o “německých kupcích” v psaném úvodu k *Janu Husovi* a na němčinu znějící z úst krutých kutnohorských měšťanů v posledním dílu epopoje. Protiněmecké výroky se naopak objevují u proradných postav nových konšelů obsadivších staroměstskou radnici po novoměstské defenestraci, a Žižka ani Želivský tyto nálady nesdílejí. Film naopak zdůrazňuje internacionálnost Husových myšlenek během jeho setkání s německými rolníky při cestě do Kostnice. V tomto ohledu trilogie přesně odpovídá étosu komunistického režimu, který na jednu stranu odkazoval na české národovecké tradice sahající až do dob obrození, ale na druhou stranu se zaklínal komunistickým internacionalismem.

Národovectví ve specifickém komunistickém pojetí bylo navíc už z principu tříděně determinováno. Jak napsal Zd. Nejedlý: “My ne každého a ne všechny pokládáme za národ a národní lidi. My víme, že národ je složen ze tříd, že je složen i z rozličných vrstev, a že tyto třídy a vrstvy nestejně reprezentují národ a ne všechny stejně jsou nositeli národních tradic.”²⁹⁴ V tom se poučnorová hra s nacionalismem zásadně liší od národovectví Jiráskova, který, jak je krásně vidět na postavě louňovického probošta, i záporné figuře, je-li česká, z principu připisuje alespoň náznak pozitivních tributů a nedává ji na roveň negativních postav cizího jazyka.

²⁹⁴ Zd. Nejedlý, *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*, s. 15

4. Závěr

Cílem této práce bylo popsat co nej přesněji scenáristickou genezi husitské trilogie režiséra Otakara Vávry a jeho spoluautora Miloše Václava Kratochvíla se zaměřením na dobové mocenské vlivy a požadavky, a dát tento vývoj do kontextu širšího fenoménu, který bývá nazýván "husitskou tradicí". Po uvedení historického kontextu v historicko-teoretické části práce a zmapování samotné geneze v části badatelské, se text dostává k odpovědím na čtveřici otázek stanovených v úvodu:

1. *Do jaké míry se filmové pojetí husitství shoduje s pojetím Aloise Jiráska, a jak s tímto zdrojovým materiálem tvůrci pracují (také ve vztahu k tzv. Jiráskovské akci)?*

Účelem Jiráskovské akce bylo přivlastnění si spisovatelova díla a odkazu ze strany poúnorového režimu a ideologický posun obojího na pozice tomuto režimu více vyhovující. Samotná husitská trilogie nevznikla v rámci zmíněné kampaně, ovšem adaptace *Proti všem*, která se nakonec proměnila v závěrečný díl filmové série začala původně vznikat jako Vávruv a Kratochvílův příspěvek právě k Jiráskovské akci. Jiráskem se ostentativně zastřešuje i první díl epopoje, ovšem ten je ve skutečnosti adaptací dvojice Kratochvílových vlastních románů.

V kontrastu k Jiráskovu pojetí husitství dává trilogie větší důraz na jeho sociálně-revoluční význam. Přístup litomyšlského rodáka je primárně nacionální, resp. národně-defenzivní a protiněmecký, a sekundárně konfesijní. Národovecké vyznění převládá, protože ač Jirásek stojí pevně na straně nekompromisního křídla husitů, ani ze záporných postav z řad českých katolíků nebo umírněných kališníků nedělá černobílé padouchy a neklade je na roveň vnějšímu nepříteli – králi Zikmundovi, křižákům, Uhrům a cizím prelátům. Současně své protagonisty hledá hlavně řadách představitelů husitské nižší šlechty, zatímco lidovou masu nechává na pozadí. Trilogie naproti tomu zdůrazňuje hlavně ve svých prvních dvou dílech (které nemají v Jiráskovi konkrétní zdrojovou oporu) postavy z řad chudého pražského a venkovského lidu. Filmy současně výrazně redukuje nacionální vyznění, ačkoliv zachovávají část Jiráskova národoveckého slovníku (např. Zikmund je soustavně označován jako "cizák") a v *Proti všem* vyzvedávají ve shodě s předlohou motiv nutnosti obrany proti vnějšímu nepříteli, který ovšem opět umně ideologicky posouvají směrem k apelu na boj proti vnitřním zrádcům a na jednotu všech "pokrokových vrstev", tedy toho co pod pojmem národ chápe Zd. Nejedlý.

Trilogie tak s Jiráskovou tvorbou pracuje obdobným způsobem jako všechny adaptace tohoto autora související z Jiráskovskou akcí – oficiálně se k literátovi hlásí, přebírá jeho zápletky, ale přesouvá důraz od nacionálního a konfesijního hlediska k hledisku sociálnímu a třídnímu.

2. *Do jaké míry jsou události a postavy husitské doby ve Vávrově a Kratochvílově pojetí prezentovány ve shodě s oficiální poúnorovou marxistickou interpretací předloženou Josefem Mackem?*

Josef Macek vstoupil do procesu scenáristické geneze trilogie v roce 1952 a z analýzy primárních zdrojů i z logiky chronologie této geneze je patrné, že se nejvíce podepsal na prostředním dílu epopoje, na *Janu Žižkovi*. Trilogie se s Mackovým *Husitským revolučním hnutím* shoduje už v definici příčin vzniku revolučních bouří, které prezentuje především jako vzpouru proti feudálnímu řádu počátku patnáctého století. Ovšem tento výklad nacházíme už ve Vávrově a Kratochvílově filmové povídce z roku 1947, na niž Macek ještě neměl žádný vliv. Nejviditelnější je jeho rukopis na filmovém portrétu Jana Želivského, kterého trilogie ve shodě s Mackovou publikací (vydanou rovněž v roce 1952) staví do role vůdce pražské chudiny, jejíž role je v *Janu Žižkovi* prominentní. Rozsah Želivského role byl však ve výsledné filmové verzi oproti scénáři

výrazně omezen a větší prostor tak zůstal Žižkovi, jehož jméno se nakonec stalo i názvem snímku. Macek přitom k husitskému hejtmanovi zaujímal postoj spíše kritický a zatímco film činí z Žižky a Želivského svornou dvojici (přičemž Žižka jednoznačně dominuje), pro Macka byl vojevůdce představitelem panského stavu a Želivského nepřítelem.

Další výraznou neshodou mezi trilogií a oficiální historiografickou interpretací husitství formulovanou Mackem představuje zobrazí pikartů v posledním dílu filmové série. Macek v této nejradikálnější odnoži táboritů viděl nejpokrokovější komponent husitského hnutí. Film na ně však v souladu s Jiráskovou předlohou pohlíží negativně. Navíc je staví do role vnitřních rozvracečů oslabujících jednotu revoluce. Snad z důvodu této diskrepance není v případě *Proti všem* Macek jako historický poradce ani uveden v úvodních titulcích (byť se na scénáři podílel).

Macek byl sice protežovaným historikem poúnorového režimu a jako takový měl na podobu trilogie zjevně velký podíl, ovšem jeho interpretace nemohla hrát prim v případech, kde byla vlastně v rozporu s režimní propagandou formovanou z vyšších míst, jak se projevuje zejména na postavě Jana Žižky, jehož filmový portrét v podstatě navazuje na starší zažitá představy, které vyhovovaly i stranicko-státnímu aparátu.

3. *Kdo měl největší vliv na výslednou podobu Vávrový a Kratochvílovy trilogie? Do jaké míry autoři ustoupili oficiálním požadavkům režimní moci představované Filmovou radou a dalšími orgány?*

Během výzkumu se podařilo najít několik případů, kdy podobu trilogie významným způsobem ovlivnil stranicko-státní aparát reprezentovaný zejména Filmovou radou. Nejvýznamnějším takovým zásahem byla změna samotné koncepce epeje proběhnuvší v letech 1951 až 1952, kdy byl původní plán na dva filmy o Janu Husovi následované adaptací románu *Proti všem*, nahrazen vizí, jež se více soustředila na samotné revoluční hnutí a které byla nakonec zrealizována. Zároveň však bylo zjištěno, že Vávra s Kratochvílem původně (a sice již před únorovým pučem) počítali s ještě jinou koncepcí trilogie, která rovněž věnovala událostem po Husově smrti hned dva díly. Filmová rada autory každopádně ovlivnila v tom smyslu, že z trilogie zmizel širší portrét kostnického koncilu a mezinárodního kontextu Husovy doby, a že přešli k výrazně schematickejšímu přístupu.

Zjištěné změny iniciované Filmovou radou ale neopravňují k závěru, že stranicko-státnický aparát zásadněji ovlivnil ideologické vyznění celé trilogie. Výjimku tvoří jediné role pražské chudiny a Želivského v druhém díle, v němž se nejvíce projevuje Mackův vliv.

Chápání husitství jako sociálně-revolučního hnutí, pouze využívajícího náboženské výrazivo odpovídající pozdnímu středověku, bylo zcela zjevně autorům vlastní již před nástupem komunistického režimu. Ignorování duchovní reality daného historického období, které doprovází přesnou rekonstrukci reality vizuální (resp. často spíše rekonstrukci zavedené představy o takové realitě), je koneckonců jedním z klíčových atributů Vávrový tvorby na poli historického filmu a projevuje se v nějaké míře i ve filmech, v nichž měl režisér ještě větší tvůrčí volnost — např. v *Kladivu na čarodějnice*. Vávruv přístup k historii a jejímu zpracování byl primárně materialistický a marxistický i bez Mackova vlivu.

4. *Je vztah husitské trilogie s předúnorovým vývojem tzv. husitské tradice spíše kontinuální nebo diskontinuální?*

Navzdory poúnorovému ideologickému posunu veřejně prezentované interpretace husitské tradice, který v mnohém připomíná posun, kterému byl v rámci Jiráskovské akce podrobena dílo odkazovaného literáta, převažovaly v této interpretaci i nadále spíše kontinuální prvky a stejně tomu je i u Vávrový a Kratochvílovy husitské trilogie. Výklad Macka a dalších stalinistických historiků, který se od starších interpretací liší velmi výrazně, se sice brzy proměnil v dogma, ovšem stalo se tak spíše v akademické sféře. V

rovině propagandy, k níž patřily i výsledky Jiráskovské akce a také husitský triptych, byl uplatněn spíše kompromisní portrét husitské doby a české historie obecně, který kombinuje zavedený obraz dějin a spíše nenápadně jej posouvá na pozice vyhovující komunistickému režimu — zejména zdůraznění sociálního aspektu na úkor nacionálního a náboženského, zvýšením role lidových mas a obecně schematictějším pojetím. Tento výklad přitom, jak bylo již uvedeno výše, vzešel v případě husitské trilogie z velké části přímo od jejích autorů.

Trilogie se kromě Jiráska v jistém smyslu zaštitila i Palackým (přímými citacemi, hlavně v dialozích prvního dílu trilogie) a v do určité míry i Tomkem (skrze Jiráskem zprostředkované pojetí Žižkovy postavy). Navazovala tak na obecně rozšířené představy o husitské době a jejích postavách, a tyto pouze “obohatila” o zdůraznění společensko-revolučního významu husitství a umenšení náboženský aspekt. I v tomto směru vlastně navázala na Palackého, který sám zdůraznil spíše sekulární rozměr husitského hnutí (hlavně národní, ale rovněž právě sociální). A byl to právě Palacký kdo první vyzvedl do hrdinské role radikální křídlo husitů.²⁹⁵

Propagandistický potenciál trilogie byl vedle zachování množství kontinuálních prvků podpořen i několikrát zmiňovaným pro Vávru typickým přístupem k historické látce. Četné odkazy na zavedené vizuální reprezentace tématu (viz podobnost mezi filmovým kostnickým koncilem a obrazem od V. Brožíka, mezi filmovým Žižkou a jeho ekvivalentem v podobě vítkovského pomníku, atd.) a alespoň zdánlivě naprostá věrohodnost historické vizuální skutečnosti, jen upevnily důvěryhodnost filmu v očích diváků.²⁹⁶ Jednalo se však spíše o “šťastnou” náhodu, než o kalkul, protože Vávra tento styl používal v podstatě ve všech svých historických filmech.

Tzv. husitská tradice byla v nějaké formě využívána téměř všemi ideologickými směry a režimy v českých zemích od národního obrození vlastně až k současnosti. Poúnorový režim se při jejím využití z velké části přidržel existujících představ a stereotypů a pouze tyto (přese všechno poměrně jemně) přizpůsobil svým potřebám. Husitská trilogie je asi divácky nejatraktivnějším výsledkem této apropriace. Od předúnorového vnímání husitství se neodklání natolik nápadně, aby si ideologický posun směrem ke komunistické propagandě nešlo odmyslet. Jen tak lze vysvětlit pokračující popularitu trilogie a to i za okolností z hlediska kontextu jejího vzniku absurdních — příkladem za všechny je ohlas televizního uvedení *Proti všem* v roce 1968 krátce po okupaci Československa SSSR a jeho spojenci.²⁹⁷

Změny recepce a interpretace husitské trilogie jako takové, které jsou skoro stejně fascinující jako proměny ve vnímání celé tzv. husitské tradice, však již nespádají do tématu vytyčeného pro tuto práci.

²⁹⁵ P. Čornej, *Vnímání husitství v české moderní a postmoderní společnosti*, s. 30.

²⁹⁶ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 35. (č. 3)

²⁹⁷ P. Čornej, *Husitská tematika v českém filmu (1953-1968)*, s. 57. (č. 4)

5. Prameny a literatura

5.1 Publikace

- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Dobové tance kolem života a díla Otakara Vávry*. In: Kolektiv autorů, *Studia Moravica VI Symposiana*. Olomouc 2008.
- ČORNEJ, Petr: *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*. In: *Iluminace* 7, 1995, č. 3-4.
- ČORNEJ, Petr: *Husitská trilogie a její dobový ohlas*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*. Praha 2005.
- ČORNEJ, Petr: *Vnímání husitství v české moderní a postmoderní společnosti*. In: *Acta Universitatis Carolinae: Historia Universitatis Carolinae Pragensis: Příspěvky k dějinám Univerzity Karlovy* 53, 2014, č. 1.
- ELEY, Geoff: *Marxistická historiografie*. In: Stefan Berger a kol., *Jak se píšou dějiny: Teorie a praxe*. Brno 2016.
- HRABÁK, Josef: *Portréty spisovatelů: Miloš V. Kratochvíl*. Praha 1979.
- JIRÁSEK, Alois: *Proti všem: List z české epopoje*. Praha 1950.
- JIRÁSEK, Alois: *Jan Žižka: Historická hra o 5 jednáních*. Praha 1955.
- JIROUŠEK, Bohumil: *Josef Macek: Mezi historií a politikou*. Praha 2004.
- KAVKA, František: *Husitská revoluční tradice*. Praha 1953.
- KLIMEŠ, Ivan: *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. In: *Filmový sborník historický* 2, 1991, č. 81-86.
- KLIMEŠ, Ivan a RAK, Jiří: *Film a historie III: Tradice a stereotypy v historickém filmu*. In: *Film a doba* 34, 1988, č. 9.
- KRATOCHVÍL, Miloš Václav: *Pochodeň*. Praha 1950.
- KRATOCHVÍL, Miloš Václav: *Mistr Jan*. Praha 1952.
- KRATOCHVÍL, Miloš Václav: *Jan Žižka*. Praha 1952.
- KRATOCHVÍL, Miloš Václav: *Jan Želivský*. Praha 1953.
- KŘEŠŤAN, Jiří: *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*. Praha 2012.
- LOUBAL, František: *Alois Jirásek a pohled do jeho díla*. Brno 1930.
- MACEK, Josef: *Husitské revoluční hnutí*. Praha 1952.
- MACEK, Josef: *Tábor v husitském revolučním hnutí I., II.* Praha 1952-1955.
- MACURA, Vladimír: *Český sen*. Praha 1998
- MARKWICK, Roger D.: *Rewriting History in Soviet Russia: The Politics of Revisionist Historiography, 1956-1974*. New York 2001.
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *Hus a naše doba*. Praha 1936
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*. Praha 1950.
- PALACKÝ, František: *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*. Praha 1940.
- PALACKÝ, František: *Dějiny národu českého I.* Praha 1968.
- PEKAŘ, Josef: *Žižka a jeho doba, Díl prvý: Doba se zvláštním zřetelem k Táboru*. Praha 1933.
- RAK, Jiří: *Zrod novodobé husitské tradice*. In: *Husitský tábor: Sborník Muzea husitského revolučního hnutí* 2, 1979.
- RAK, Jiří: *Bývali Čechové...: Historické mýty a stereotypy*. Praha 1994.
- RAK, Jiří: *Husitství v díle Václava Vladivoje Tomka*. In: *Husitský tábor: Sborník muzea husitského revolučního hnutí* 4, 2014.
- RANDÁK, Jan: *V záři rudého kalicha: Politika dějin a husitská tradice v Československu 1948-1956*. Praha 2015.
- SZCZEPANIK, Petr: *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*.

Praha 2016.

ŠÁMAL, Petr: *Znárodněný klasik: Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*. In: Robert Novotný, Petr Šámal a kol., *Zrození mýtu: Dva životy husitské epochy*. Praha 2011.

ŠVERMA, Jan: *Proti panské jednotě*. In: František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha 1953.

ŠVERMA, Jan: *Hus, Tábor a naše doba*. In: František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha 1953.

TOMEK, Václav Vladivoj: *Jan Žižka*. Praha 1879.

VÁVRA, Otakar: *Paměti aneb Moje filmové století*. Praha 2011.

5.2 Prameny dostupné online

HASAN, Petr: *Filmová rada (1948) 1949–1955. Úvod k archivní pomůcce*. NFA. Dostupné online: https://nfa.cz/wp-content/uploads/2016/07/FILMOVA_RADDA.pdf.

Otakar Vávra — Filmový přehled. Dostupné online: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/9507/otakar-vavra>.

5.3 Archivní fondy

Národní filmový archiv

f. Filmová rada (kart. 6-10)

f. Scénáře (viz níže)

Národní archiv České republiky

f. Ministerstvo informací 1945 - 1953 (kart. 5)

5.4 Filmové scénáře

KRATOCHVÍL, Miloš Václav a VÁVRA, Otakar: *Mistr Jan Hus (I. část husitské epopeje): S odbornou spoluprací univ. prof. Dr. F. M. Bartoše*, Praha 1947. NFA, f. Scénáře, sign. S-164-FP/1B.

KRATOCHVÍL, Miloš Václav a VÁVRA, Otakar: *Mistr Jan Hus II. díl husitské trilogie/ Literární scénář, Zpracováno s použitím motivů Aloise Jiráska, Historická spolupráce: Josef Macek*, Praha 1952. NFA, f. Scénáře, sign. S-164-LS.

KRATOCHVÍL, Miloš Václav a VÁVRA, Otakar: *Jan Žižka/ Kdož jste boží bojovníci / II. díl husitské trilogie/: Literární scénář na původní námět, Historická spolupráce: Dr. Josef Macek*, Praha 1953. NFA, f. Scénáře, sign. S-2756-LS.

KRATOCHVÍL, Miloš Václav a VÁVRA, Otakar: *Mistr Jan Hus II. díl husitské trilogie/ Režijní scénář a režie: Otakar Vávra, Zpracováno s použitím motivů Aloise Jiráska, Historická spolupráce: Josef Macek*, Praha 1953. NFA, f. Scénáře, sign. S-164-TS-2, s. 168.

KRATOCHVÍL, Miloš Václav a VÁVRA, Otakar: *Alois Jirásek: Proti všem /III. díl husitské trilogie/ Režijní scénář a režie: Otakar Vávra, Historický poradce: Dr. Josef Macek*, Praha 1953. NFA, f. Scénáře, kar. S-1915-TS, s. 215.

KRATOCHVÍL, Miloš Václav a VÁVRA, Otakar: *Kdož jste boží bojovníci /Jan Žižka/: II. díl husitské trilogie, 2. zpracování povídky a literárního scénáře, Režisérský scénář a režie: Otakar Vávra*, Praha 1953. NFA, f. Scénáře, sign. S-2756-TS.

KRATOCHVÍL, Miloš Václav a VÁVRA, Otakar: *Jan Žižka /III. díl husitské trilogie/: 4. zpracování povídky a literárního scénáře, 2. režijní scénář a režie: Otakar Vávra, Historická spolupráce: Dr. Josef Macek*, Praha 1955. NFA, f. Scénáře, sign. S-2756-TS-2.

KRATOCHVÍL, Miloš Václav a VÁVRA, Otakar: *Alois Jirásek: Proti všem /III. díl*

husitské trilogie/ 2. režisérský scénář a režie: Otakar Vávra, Historický poradce: Dr. Josef Macek, Praha 1955. NFA, f. Scénáře, kar. S-1915-TS-2, s. 215.

VÁVRA, Otakar: *Případ Masaryk: Literární scénář*. Praha, nedatováno. Dokument v soukromém držení Jitky Němcové.

5.5 Filmy (chronologicky)

Napoleon (Napoléon; Abel Gance, 1927)

Utrpení Panny orleánské (La Passion de Jean d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928)

Světlo proniká tmou (Otakar Vávra a František Pilát, 1931)

Žijeme v Praze (Otakar Vávra, 1934)

Maryša (Josef Rovenský, 1935)

Velbloud uchem jehly (Hugo Haas a Otakar Vávra, 1936)

Filosofská historie (Otakar Vávra, 1937)

Panenvství (Otakar Vávra, 1937)

Petr Veliký I (Pjotr Pervyj I; Vladimir M. Petrov, 1937)

Petr Veliký II (Pjotr Pervyj II; Vladimir M. Petrov, 1938)

Alexandr Něvský (Aleksandr Něvskij; Sergej M. Ejzenštejn, 1938)

Cech panen kutnohorských (Otakar Vávra, 1938)

Maskovaná milenka (Otakar Vávra, 1940)

Turbina (Otakar Vávra, 1941)

Ivan Hrozný I (Ivan Groznij; Sergej M. Ejzenštejn, 1944)

Rozina sebranec (Otakar Vávra, 1945)

Nezbedný bakalář (Otakar Vávra, 1946)

Jan Roháč z Dubé (Vladislav Borský, 1947)

Němá barikáda (Otakar Vávra, 1949)

Revoluční rok 1848 (Václav Krška, 1949)

Pád Berlína I (Padenije Berlina, část 1; Michail E. Čiaureli, 1949)

Pád Berlína II (Padenije Berlina, část 1; Michail E. Čiaureli, 1949)

Temno (Karel Steklý, 1950)

Mladá léta (Václav Krška, 1952)

Nástup (Otakar Vávra, 1952)

Jan Hus (Otakar Vávra, 1954)

Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955)

Proti všem (Otakar Vávra, 1956)

Ďáblova past (František Vlácil, 1961)

Horoucí srdce (Otakar Vávra, 1962)

Zlatá reneta (Otakar Vávra, 1965)

Romance pro křídlovku (Otakar Vávra, 1966)

Kladivo na čarodějnice (Otakar Vávra, 1969)

Dny zrady: První část (Otakar Vávra, 1973)

Dny zrady: Druhá část (Otakar Vávra, 1973)

Sokolovo (Otakar Vávra, 1974)

Temné slunce (Otakar Vávra, 1980)

Putování Jana Amose (Otakar Vávra, 1983)

Komediant (Otakar Vávra, 1984)

Oldřich a Božena (Otakar Vávra, 1984)

Veronika (Otakar Vávra, 1985)

Evropa tančila valčík (Otakar Vávra, 1989)