

Univerzita Hradec Králové  
Pedagogická fakulta  
Katedra kulturních a náboženských studií

## Husitské hnutí perspektivou komunistické propagandy

### Bakalářská práce

Autor: Luděk Klouda  
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice  
Studijní obor: 3594 Transkulturní komunikace  
Vedoucí práce: Mgr. Veronika Halamová



## Zadání bakalářské práce

**Autor:** Luděk Klouda

Studium: P13572

Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice

Studijní obor: Transkulturní komunikace

**Název bakalářské práce:** Husitské hnutí perspektivou komunistické propagandy

Název bakalářské práce AJ: The Hussite movement perspective of communist propaganda

### Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Teoretická část práce se zabývá jak podstatou a pravidly propagandy v obecné rovině, tak věnuje zvýšenou pozornost propagandě se zaměřením na filmovou tvorbu. Praktická část je zaměřena na studium a rozbor filmové husitské trilogie režiséra Otakara Vávry (Jan Hus, Jan Žižka, Proti všem). Analyzuje zobrazování pozměněných historických skutečností a událostí podle požadavků, zásad a pravidel socialistické propagandy. Srovnání historické pravdy a jejího filmového ztvárnění je provedeno mimetickou teorií kultury. Srovnání historické pravdy a jejího filmového ztvárnění je provedeno mimetickou teorií kultury.

DUFFACK, J, GOEBBELS, Joseph. Dr. Joseph Goebbels: poznání a propaganda: komentovaný překlad vybraných projevů. Vyd. 1. Praha: Naše vojsko, 2002, 113 s. ISBN 80-206-0603-3. Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu = The journal of film theory, history, and aesthetics. Praha: Národní filmový ústav, 1995/7, s. 13-43, ISSN 0862-397x. 4x ročně. Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu = The journal of film theory, history, and aesthetics. Praha: Národní filmový ústav, 1995/8, s. 43-73, ISSN 0862-397x. 4x ročně. KAŠPAR, Lukáš. Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence. Vyd. 1. Praha: Libri, 2007, 491 s. ISBN 978-80-7277-347-3. KOPAL, Petr, BLAŽEK, Petr. Film a dějiny. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, 406 s. ISBN 80-7106-667-2. KOUBA, Miroslav, MAGINCOVÁ, Dagmar, ŘÍHA, Ivo. Kontexty propagandy. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, 350 s. ISBN 978-80-7395-515-1. LONGERICH, Peter. Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. 1. vyd. Praha: Grada, 2013, 718 s. ISBN 978-80-247-3900-7. SCHMIEDTOVÁ, Věra. Malý slovník reálií komunistické totality. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2012, 206 s. ISBN 978-80-7422-192-7. VÁVRA, Otakar. Zamyšlení režiséra. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982. 319 s. Umění. VOJTKO, Tibor. Ideologie jako kurikulární problém slabikářů a čítanek pro zvláštní školu vydaných v mezidobí let 1960 až 1983. Vyd. 1. Hradec Králové: Gaudeamus, 2012, 198 s. ISBN 978-80-7435-179-2.

Garantující pracoviště: Katedra kulturních a náboženských studií,  
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Halamová

Oponent: doc. PhDr. Tomáš Petráček, Ph.D., Th.D.

Datum zadání závěrečné práce: 25.11.2014

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně (pod vedením vedoucí bakalářské práce) a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 11. 03. 2016

## **Anotace**

KLOUDA, Luděk. *Husitské hnutí perspektivou komunistické propagandy*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2016, 75 stran. Bakalářská práce.

Teoretická část práce se zabývá jak podstatou a pravidly propagandy v obecné rovině, tak věnuje zvýšenou pozornost propagandě se zaměřením na filmovou tvorbu. Praktická část je zaměřena na studium a rozbor filmové husitské trilogie režiséra Otakara Vávry (Jan Hus, Jan Žižka, Proti všem). Analyzuje zobrazování pozměněných historických skutečností a událostí podle požadavků, zásad a pravidel socialistické propagandy. Srovnání historické pravdy a jejího filmového ztvárnění je provedeno mimetickou teorií kultury.

Klíčová slova:

husitství, komunistická propaganda, mimésis, mimetická teorie kultury, film, Jan Hus, Jan Žižka, Proti všem, Otakar Vávra

## **Annotation**

KLOUDA, Luděk. *The Hussite movement perspective of communist propaganda*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2016, 75 pp. Bachelor Degree Thesis.

Theoretical part of thesis deals with both the substance and rules of propaganda in general and pays special attention to propaganda focused on filmmaking. The practical part of thesis is focused on study and analysis of the Hussite trilogy movie directed by Otakar Vávra (Jan Hus, Jan Žižka, Proti všem). This part analyzes imaging altered historical facts and events according to the requirements, principles and rules of communist propaganda. Comparison with historical fact and its film rendering is made with mimetic theory of culture.

Key words:

Hussitism, communist propaganda, mimesis, mimetic theory of culture, film, Jan Hus, Jan Žižka, Against All, Otakar Vávra

## **Poděkování**

Děkuji Mgr. Veronice Halamové za odborné vedení a cenné rady, které mi v průběhu zpracování bakalářské práce poskytla.

## Obsah

Seznam použitých zkratk.....	8
Úvod.....	9
Mimetická teorie kultury .....	10
Propaganda .....	13
1 Nová kulturní politika po roce 1948.....	16
2 Témata a metoda jejich zpracování ve filmové tvorbě 50. let 20. století.....	20
3 Husitská trilogie Otakara Vávry a její analýza.....	27
3.1 Jan Hus.....	29
3.1.1 Protiněmecké nálady .....	31
3.1.2 Jan Hus jako vůdce chudého lidu .....	32
3.1.3 Kritika církve a církevních praktik.....	34
3.1.4 Jan Hus ve světle mimetické teorie .....	37
3.2 Jan Žižka .....	38
3.2.1 Historické nepravdy.....	40
3.2.2 Černobílé rozdělení postav .....	43
3.2.3 Jan Žižka jako vůdce lidu .....	46
3.2.4 Zaměření proti šlechtě, měšťanstvu a inteligenci.....	48
3.2.5 Jazyk jako nástroj manipulace s divákem .....	51
3.2.6 Jan Žižka ve světle mimetické teorie.....	53
3.3 Proti všem .....	54
3.3.1 Lid jako nositel revolučních změn .....	55
3.3.2 Jan Žižka.....	56
3.3.3 Černobílé rozdělení postav .....	58
3.3.4 Vnitřní nepřítel .....	61
3.3.5 Tábor.....	63
3.3.6 Bitva na Vítkově.....	64
3.3.7 Proti všem ve světle mimetické teorie.....	66
4 Husitská trilogie v transkulturní perspektivě.....	68
Závěr .....	70
Seznam použité literatury.....	72
Monografie a tištěné publikace .....	72
Internetové zdroje .....	73
Přílohy .....	76
Příloha A Otakar Vávra – přehled režisérské tvorby.....	76
Hrané filmy .....	76
Dokumentární filmy.....	77
Příloha B Osoby a obsazení .....	78
Jan Hus.....	78
Jan Žižka .....	79
Proti všem .....	80

## **Seznam použitých zkratk**

ČSF - Československý státní film

ČSR - Československá republika

ČSSR - Československá socialistická republika

FF UK - Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

KSČ - Komunistická strana Československa

KSSS - Komunistická strana Sovětského svazu

NDR - Německá demokratická republika

NM - Národní muzeum

PřF MU - Přírodovědecká fakulta Masarykovy univerzity

StB - Státní bezpečnost

ÚV KSČ - Ústřední výbor Komunistické strany Československa



## Úvod

Pokud se zamýšlím nad důvodem, proč jsem si k vypracování své bakalářské práce vybral právě film, musím konstatovat, že film provázal celý můj život. K lásce k němu mne přivedl můj otec, který se ve svém volném čase vždy točil kolem filmu a mne prostě film fascinoval a fascinuje. Rozbor a zpracování Vávrovy husitské trilogie jsem vzal jako výzvu. Film patří v současné společnosti k jednomu z neoblíbenějších druhů umění, možná proto, že pokud divák nechce, nemusí vynakládat velké úsilí k jeho přijímání na rozdíl od četby. Snaha ovládnout prostor přenáší jednotlivé díly reality do umění a nastává fixace skutečnosti určitým médiem. Vždy zde však dojde k určitému stupni deformace. Jak velká deformace reality nastává, podle mého názoru závisí jednak na druhu umění, jednak na záměru autora díla. Tím mám na mysli, zda deformace žitého prostoru v širším slova smyslu, tedy nemyslím jen samotného fyzického místa, je autorovým prvotním plánem. Některá umění se k tomuto záměru nestaví tak příznivě jako právě film.

Vzhledem k tomu, že film jako jeden z druhů umění zpracovává a přenáší prostor, dochází zde k nápodobě žitého prostoru k mimésis. Tento fakt mne navedl k volbě mimetické teorie kultury jako k jednomu z teoretických základů, pomocí kterého se budu snažit pracovat při rozboru zmiňované trilogie. Vždy se jedná o pouhou imaginaci, divák však má uvěřit v minimální transformaci a má zažít pocit reálného prostoru. Sledujeme tedy prostor díla. V mém případě, kdy jsem podrobil analýze Vávrovu trilogii, jsem se pokusil o rozbor prostoru díla z pohledu historické reality, zda autoři ve všech případech respektovali historické prameny, nebo zda realita žitého prostoru byla dílem značně transformovaná. Ve druhé části trilogie Jan Žižka jsem našel tolik historických nesrovnalostí, že jsem jim věnoval samostatnou podkapitolu. V ostatních částech na některé případy upozorňuji v rámci jiných podkapitol.

Druhá věc, kterou jsem se pokusil sledovat a která mne vedla do hloubky a nutila mne ponořovat se stále více do prostoru v díle, byla přítomnost propagandy ve všech třech částech rozebírané trilogie. Tady je nutné vysvětlit, co znamená prostor v díle. Zde jsem opět našel inspiraci v článku Film a prostor<sup>1</sup> a myslím, že tento pojem a jeho výklad zcela koresponduje s mým záměrem, který vyjadřuji stanovením cíle mé bakalářské práce. Prostor v díle je světem skrytým pod samotným dílem, je produktem konkrétního tvůrce, ale zároveň se

---

<sup>1</sup> Film a prostor. *Katedra filmových studií - rozcestník* [online]. Praha: FF UK Praha, 2007, cit. [10. 02. 2016]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/prostor.pdf>.

na něm podílí i divák, tento prostor je jeho mentálním konstruktem. Prostor v díle vzniká při sledování díla.<sup>2</sup>

Pokusím se tedy definovat cíle své bakalářské práce. V rámci celku se budu snažit interpretovat Vávrovu husitskou trilogii z pohledu mimetické teorie kultury, kterou v základních charakteristikách představuji v první podkapitole úvodu. To je tedy pohled na dílo jako celek. Druhým mým cílem bude sledování komunistické propagandy, případně její výklad v jednotlivých částech trilogie a její dopad na člověka. Proto jsem ve druhé podkapitole úvodu alespoň nepatrně nastínil základy teorie propagandy. Jsem si vědom, že teorie propagandy Miloslava Chlupáče je v jistém směru tendenční a kopíruje dobu svého vzniku, ale podle mého názoru je přítomnost myšlenek tohoto autora v mé práci zcela opodstatněná, protože dokládá způsob myšlení o dané problematice v kontextu historického vývoje socialistické společnosti. Cílem mé práce je tedy interpretace dvou možných pohledů na Vávrovu husitskou trilogii, které postupují od celku k jednotlivostem a společně tvoří opět jednotu pohledu, proto jsou podle mého názoru nutné dvě podkapitoly úvodu, které se pak v praktické části spojí v jeden celek analýzy Vávrovky trilogie. Tomu je také přizpůsobena struktura předkládané práce.

V rámci prvních dvou kapitol své bakalářské práce jsem se pokusil postihnout všechny teoretické otázky, které pomohou pochopit následující rozbor Vávrovky husitské trilogie. V první řadě je to tedy historické pozadí, které se v oblasti kinematografie formovalo již od roku 1945. V následující části pak nastíním socialistický realismus jako oficiální tvůrčí metodu, která byla závazná a oficiálně vyžadovaná. Třetím okruhem v teoretické části jsou pak zásadní témata, která zpracovával film v 50. letech 20. století. Tím vytvořím teoretický rámec a východisko pro následné představení a analýzu Vávrovky trilogie, na niž posléze navážu kapitolou věnující se transkulturnímu přesahu celého tématu.

### **Mimetická teorie kultury**

Původ termínu mimesis nacházíme v řečtině, kde však tento pojem ještě nenese význam nápodoby. Až 18. století začne tento pojem používat výhradně ve smyslu nápodoby, imitace.<sup>3</sup> Zakladatelem mimetické teorie kultury je René Girard (1923–2015), Francouz žijící značnou část svého života v USA. Původním povoláním knihovník a jazykovědec, který se však v průběhu svých výzkumů vytvořením zmiňované teorie stává i antropologem. Girard vychází

---

<sup>2</sup> Srov. Film a prostor. *Katedra filmových studií - rozcestník* [online]. Praha: FF UK Praha, 2007, cit. [10. 02. 2016]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/prostor.pdf>, s. 3.

<sup>3</sup> MALINA, Jaroslav, a kol. *Encyklopedie antropologie* [online]. Brno: PŘF MU, 2011, cit. [15. 02. 2016]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/do/sci/UAntrBiol/el/encyklopedie/encyklopedie.html>, hledání pojmu „mimesis“.

z určité poznámky v Aristotelově Poetice, „že člověk se od ostatních živočichů liší tím, že má největší sklon napodobovat.“<sup>4</sup> Lidskou schopnost nápodoby však Girard uchopil v nejširším antropologickém a sociálním významu a vybudoval na jejím základě antropologickou teorii, která se nazývá mimetickou. Girard ve své teorii navazuje na vyjádření sociologů a antropologů 19. a 20. století, podle kterých je hlavní funkcí náboženství udržovat sociální soudržnost prostřednictvím kolektivně sdíleného rituálu.<sup>5</sup> Význam nápodoby neboli mimetismu pro lidskou sociální a kulturní existenci a proces hominizace obecně zdůrazňoval již kanadský psycholog Merlin Donald. Ten mimetickou kulturu považuje za první specificky lidskou, ale současně nelingvistickou kulturu. Jedná se o přechodovou kulturu mezi kulturami epizodickou a lingvistickou. Vyznačuje se ikonickou povahou.<sup>6</sup>

Mimetická teorie kultury se snaží o vysvětlení kulturních jevů od počátků kultury.<sup>7</sup> Kultura je zde pojímána „jako sled do sebe zapadajících a generativně závislých skutečností, jejichž hybnou silou je to, čemu Girard říká mimetismus, nápodoba.“<sup>8</sup> Mimetická teorie kultury má tři části. První je mimetický mechanismus, druhá mechanismus obětního beránka, nebo také perzekuční mechanismus a třetí, kdy dochází k demaskování mechanismu obětního beránka v Novém zákoně. „Evangelní text ukazuje, že proti Ježíšovi se spojili všichni, tedy i učedníci, kteří se rozutekli a zapřeli jej. To chápeme jako doklad o všeobecné mímézi.“<sup>9</sup>

Člověk nemyslí a nejedná jen sám za sebe. Myšlení a jednání člověka se rodí ze sociálního a kulturního prostředí. Girard nejprve definuje kulturně konstitutivní mechanismus nápodoby, která je provázena nedefinovanou kulturní potřebou moderního myšlení tuto konstitutivní náповědu vytěšňovat. To nám však nedovoluje, abychom si byli vědomi těchto vnitřních kulturních mechanismů. Posléze pracuje se strukturální analýzou vrcholných děl evropského románu, následně podrobuje analýze mytologická vyprávění a vše završuje analýzou a srovnáním evangelijního příběhu. Z těchto základů pak vytváří unikátní kulturně-sociální antropologickou teorii. Není to však teorie všeobecně uznávaná a vyvolává značně širokou diskusi.

Jedním z jejích klíčových pojmů je pojem touha a jeho významové uchopení. Ta je v mimetické teorii vyjádřena jako touha po objektu, po kterém touží nebo který vlastní náš vzor. Je zprostředkovaná dvojím způsobem. První má vnější charakter, kdy subjekt i vzor žijí

---

<sup>4</sup> Srov. BUDIL, Ivo. *René Girard a teorie mimetické rivality*, s. 24.

<sup>5</sup> Srov. tamtéž, s. 24.

<sup>6</sup> Srov. tamtéž, s. 25.

<sup>7</sup> Srov. BURDA, František. *Teoretická východiska praxe pomáhajících profesí*, s. 31-32.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>9</sup> BURDA, František. *O násilí v kultuře: girardovské reflexe*, s. 16.

každý v jiném prostředí. Tento způsob zprostředkování nevyvolává konflikt. Druhý má charakter vnitřní, kdy subjekt i vzor žijí ve stejném prostředí. Konflikt zde působí fakt, že objekty společné touhy jsou pro oba dostupné. Cílem již není dosažení objektu, ale poražení soupeře. Dochází zde k mimetické rivalitě. Problematika mimetické rivality zobrazuje vnitroskupinové násilí, které představuje podle Girarda největší riziko pro sociální soudržnost a přežití.<sup>10</sup> Mimetická touha nás může jednak s druhými sblížovat, jednak nás rozděluje. Vedle sebe pak existují přitažlivá a odpudivá síla.<sup>11</sup>

Společnost se vyvíjí na základě mimetizujícího mechanismu, kde člověk jako toužící subjekt soupeří o předmět své touhy se vzorem. Tato skutečnost se nazývá rivalizujícím mimetismem. Společnost však tlumí možný konflikt tím, že stanovuje hierarchii mezi toužícími subjekty a jejich vzory. Pokud se toto společnosti nepodaří, může se rozvíjet potencionální konflikt, který může eskalovat a vyústit v konflikt otevřený s prvky hromadného násilí. Fáze aktivizační miméze, kdy člověk touží po předmětu své touhy, se postupně mění na mimetismus rivalizující, protože člověk ve své touze není nikdy sám. Pozornost rivalů se pak soustředí na sebe navzájem a předmět zájmu ustupuje do pozadí. Mimetickým soupeřením o objekt touhy se spouštějí všechny vážné konflikty, vyostřením konfliktu ustupuje do pozadí objekt touhy a konflikt se stává nečitelným a mimetická fascinace vede až ke ztotožnění rivalů.<sup>12</sup> Dochází k určitému jevu nazvanému mimetická krize, ve které je již neskutné si zachovat nadhled. V některých případech pak dojde k jakémusi přeskupení sil. „*Z války všech proti všem se tak snadno může stát válka všech proti jednomu.*“<sup>13</sup> Zde je pak přítomno pouze mimetické násilí. Stoupající napětí lze podle Girarda zvládnout mechanismem obětního beránka, což je další část této teorie. Tento mechanismus vede k přesměrování skupinového násilí na nějaký konkrétní objekt. Pro úspěch tohoto mechanismu je nejlepší konkrétní podoba obětního beránka, nejefektivnější je přesměrování na konkrétního jedince, který nese odpovědnost za krizi, obtíže, hladomor, sociální zmatky. Tyto jevy se ve společnosti objevují s určitou periodicitou, proto se tento mechanismus upevňuje, stává se mechanickým a vzniká rituál, vytváří se rozvětvená společenská struktura.<sup>14</sup> „*Aby byl rituál účinný, musí být všichni účastníci obřadu a rituální vraždy přesvědčeni o nezpochybnitelné vině oběti a komunita musí sama před sebou zatajit pravou*

---

<sup>10</sup> Srov. BUDIL, Ivo. *René Girard a teorie mimetické rivality*, s. 26.

<sup>11</sup> Srov. BURDA, František. *O násilí v kultuře: girardovské reflexe*, s. 22.

<sup>12</sup> Srov. tamtéž, s. 24.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>14</sup> Srov. tamtéž, s. 13.

*podstatu toho, co činí.*<sup>15</sup> Oběť musí být shledána obětovatelnou. Její výběr není náhodný, musí nést určité stereotypní preferenční znaky.<sup>16</sup> Za obecný znak oběti můžeme považovat její odlišnost od majority. Významnou roli pro spuštění perzekučního mechanismu je atmosféra ohrožení, kterou znásobuje všeobecný strach a nejistota.<sup>17</sup> Dochází k eskalaci úzkosti, z čehož pramení atmosféra podezřívání. *„Podle Girarda jsou lidé náchylnější k vzájemným vražedným konfliktům mnohem více než ostatní živočichové, protože postrádají instinktivní ‚brzdné‘ mechanismy bránící eskalaci násilí.*<sup>18</sup>

V mimetické teorii se objevuje pojem konverze ve smyslu epistemologického předpokladu. *„Konvertovat znamená nahlédnout skutečnost, že naše nezávislost na přemíře vzorů je pouze domnělá, že jsme shovívaví vůči vlastnímu mímétickému chování a svým vlastním stihomamům, stereotypům, ritualizovaným předsudkům.*<sup>19</sup> Jsme subjekty i objekty mimetické touhy zároveň. Současně je třeba nevzpomínat na akt usmrcení vybraného jedince jakožto na násilnou vraždu, ale jako na oběť, která přinesla danému společenství mír a soulad a stala se součástí náboženského obřadu. Vidíme, že jsme dosáhli sociálního míru potřebného k našemu kulturnímu vývoji za cenu násilného obětování nevinné oběti, přičemž veškerá mytologická, náboženská a rituální tradice se snaží tento prvotní zločin nikoliv ospravedlnit, nýbrž zamaskovat a zakrýt.

Poslední část mimetické teorie kultury souvisí s rozborem a výkladem evangelijních textů jako procesu završení a je pro určité množství autorit v daném oboru značně kontroverzní. Podle Girarda se západní kultura v době odklonu od křesťanství dostává do fáze, kdy objevuje své křesťanské kořeny. *„Západ se vyvíjí od vyhledávání obětního beránka směrem ke světu, který se téměř instinktivně staví na stranu oběti.*<sup>20</sup>

## **Propaganda**

V předešlé části jsem vytvořil interpretační rámec, který nyní doplním obecným ukotvením propagandy, její úlohou ve společnosti i dopadem na jedince.

Pokud uvažujeme o pojmu propaganda, pak základem, od kterého je nutné se odrazit, je idea. Ta sama o sobě nemá časové rozměry.<sup>21</sup> Není vázaná na lidi a je možné říci, že jakoby visí ve vzduchu. Stojí na počátku každého politického hnutí. Pokud se rozšíří v myšlenkovou

<sup>15</sup> BUDIL, Ivo. *René Girard a teorie mimetické rivality*, s. 26.

<sup>16</sup> Srov. BURDA, František. *O násilí v kultuře: girardovské reflexe*, s. 26.

<sup>17</sup> Srov. BURDA, František. *O násilí v kultuře: girardovské reflexe*, s. 46.

<sup>18</sup> BUDIL, Ivo. *René Girard a teorie mimetické rivality*, s. 25.

<sup>19</sup> BURDA, František. *O násilí v kultuře: girardovské reflexe*, s. 14.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>21</sup> Srov. DUFFACK, J. J. a GOEBBELS, Joseph. *Dr. Joseph Goebbels: poznání a propaganda*, s. 10.

stavbu, která bude obsahovat všechny lidské projevy, snahy, žádosti a konání, stane se z ní světový názor. Z ideje se přes světový názor vytvoří stát.<sup>22</sup> Pokud by nebylo propagandy, nikdy by se idea nestala státem. Pomocí propagandy je velmi často usilováno o změnu světového názoru, kdy má dojít k vytvoření celospolečenského vědomí.<sup>23</sup> Propaganda je prostředkem k cíli. Její forma závisí na zprostředkovateli. „*Propaganda nemusí být duchaplná, ale populární.*“<sup>24</sup> Politický systém dává propagandě smysl existence a součástí politického systému je jeho ideologie.

Dnes v souvislosti s pojmem propaganda spojujeme období II. světové války a asi jejího nejznámějšího představitele Josepha Goebbelse.<sup>25</sup> Propaganda se ale v určité podobě objevovala již od starověku. Pokud bychom použili velmi obecné vyjádření, jedná se o záměrné a cílené rozšiřování vybraných pravdivých či nepravdivých informací. Záleží však na typu společnosti, jejím ideovém zaměření a na síle vládnoucí skupiny v jaké podobě, s jakou razancí a na jakou cílovou skupinu propaganda míří.<sup>26</sup> Její funkci však nelze zužovat pouze na politickou snahu získání moci. Propaganda prostupuje celou řadou společenských činností a rozlišujeme mnoho jejich druhů. Politickou, ekonomickou, vojenskou, diplomatickou, didaktickou, ideologickou, či eskapistickou.<sup>27</sup> Ovlivňuje členy společnosti v každodenním životě, formuje a deformuje etické i kulturní hodnoty. Pro účely této bakalářské práce se však budeme zabývat převážně propagandou politickou a ideologickou, kde se jedná o šíření jistého systému idejí, nebo víry.

Spolu s vývojem techniky nastoupil také vývoj propagandy, nikoli ve smyslu obsahu, ale ve smyslu použitých prostředků pro šíření. Technika přinesla možnost jediným proslovem, projevem, projektem či filmem ovlivňovat stále větší množství objektů. Záměrně se zde vyhýbám slovu lidí, protože propaganda nevnímá jednotlivce, ale zaměřuje se právě na celé skupiny - objekty působení. Ke zdokonalení technik propagandy došlo kombinací a diverzifikací masových médií. Prvním velkým skokem v historii byl vynález knihtisku a následné zrychlení a zlevnění šíření psaného slova. Druhým ještě významnějším krokem

---

<sup>22</sup> Srov. DUFFACK, J. J. a GOEBBELS, Joseph. *Dr. Joseph Goebbels: poznání a propaganda*, s. 12.

<sup>23</sup> Srov. KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*, s. 33-34.

<sup>24</sup> DUFFACK, J. J. a GOEBBELS, Joseph. *Dr. Joseph Goebbels: poznání a propaganda*, s. 21.

<sup>25</sup> Vlastní pojem propaganda byl odvozen od názvu církevní organizace *Sacra congregatio de propaganda fide*, která měla v 17. století za úkol šíření víry. Od dob, kdy došlo k demokratizaci společnosti, jsou vládnoucí vrstvy společnosti pro svou legitimizaci nuceny používat určité přesvědčovací techniky, aby získaly lidový souhlas. Moderní podobu propagandy definoval francouzský historik Filipi-Codaccioni jako psychologické působení na masy s ideologicko - politickými cíli. Srov. KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*, s. 33.

<sup>26</sup> Srov. KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*, s. 33-34.

<sup>27</sup> Eskapismus. In: *Slovník cizích slov* [online]. www.abz.cz, open source, 2016, cit. [10. 02. 2016]. Dostupné z: [http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/eskapismus-eskapizmus] „eskapismus - únik od reality do imaginárního světa“.

pak bylo rozšíření zvukových prostředků a využití síly slova jako šířitele propagandy. Dovězení všeho pak nastalo připojením vizuálního vyjádření.<sup>28</sup>

Propaganda se v totalitních režimech stala a stává jedním z hlavních pilířů státu. Hannah Arendtová ve své knize *Původ totalitarismu* píše, že „kouzlo“ totalitarismu je pouze pro lůzu a elitu, masy je nutné ovládnout pomocí propagandy, protože propaganda „je jedním, a možná nejdůležitějším nástrojem totalitarismu ve styku s netotalitním světem.“<sup>29</sup> Vzhledem k tomu, že se jedná o jev přítomný ve všech společnostech a společenstvích, pak její výzkum přináší kromě jiného velkou řadu definic.<sup>30</sup>

Dříve, než se budeme věnovat samotnému tématu, je na místě vyjmenovat také některé zásadní vlastnosti propagandy, které jsou pak ve zpracovávaných filmech zcela nepřehlédnutelné. Základní vlastností se stává pohrdání fakty, neomylnost, zdánlivá vědeckost tvrzení a likvidace vymyšlených spiknutí. K naplnění cílů je pro totalitní státy zcela rozhodující vliv na média.<sup>31</sup>

Jejich prostřednictvím mohou maximalizovat svou vnitřní moc, podřizovat si jednotlivce i skupiny a v neposlední řadě šetřit i materiální cenu moci. Tedy dosáhnout úspěchu s minimálním vypětím fyzických prostředků.<sup>32</sup>

Propaganda je zacílena do oblasti společenského vědomí a naplňuje své záměry cílenou tvorbou veřejného mínění. Toto se uskutečňuje dvojím způsobem. Na jedné straně jako přímé šíření idejí a na druhé jako nepřímé šíření idejí. V případě přímého šíření není zastíraná souvislost ideologického obsahu s politickou koncepcí.<sup>33</sup> Oblast nepřímého šíření idejí dělíme ještě na dvě skupiny, kdy ta první pracuje s psychologickým apelem, jehož záměrem je přimět příjematele jednat určitým žádoucím způsobem.<sup>34</sup> Druhá skupina je charakterizovaná jako fenomén zábavy, který odvádí pozornost od podstatných problémů společnosti.<sup>35</sup>

---

<sup>28</sup> Srov. KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*, s. 33-34.

<sup>29</sup> KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*, s. 34.

<sup>30</sup> Definice propagandy, kterou vyjádřil francouzský sociolog Jacques Ellul, můžeme hodnotit jako definici odpovídající praxi totalitní ideologie. Propagandu definuje jako „soubor metod používaných organizovanou skupinou, která chce dosáhnout aktivní nebo pasivní účasti na svých činnostech od mas skládajících se z jednotlivců.“ BENEŠ, Kamil. *Teorie propagandy: vybrané typologie* [online]. E-polis.cz, 5. srpen 2014. ISSN 1801-1438, cit. [06. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.e-polis.cz/clanek/teorie-propagandy-vybrane-typologie.html>] Z českého prostředí bych rád uvedl ještě definici Jozefa Ftorka. Definuje ji jako „manipulaci médií s cílem dosažení společenské kontroly, a to zejména v politickém kontextu, kdy je spojována s úsilím politických hnutí, organizací a vlád.“ Tamtéž.

<sup>31</sup> Srov. KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*: propaganda, kolaborace, rezistence, s. 35.

<sup>32</sup> Srov. CHLUPÁČ, Miloslav. *Aspekty teorie propagandy*, s. 8.

<sup>33</sup> Propaganda pracuje s příjemcem přímo, má vědět o čem a proč je přesvědčován, které původní hodnoty má vyměnit za hodnoty nové. Srov. tamtéž, s. 8.

<sup>34</sup> Jedná se o určité manipulování vnímatelem. Ten má přijmout určité symboly idejí a jednat určitým způsobem k čemuž ho vede konkrétní apel. Zde se uplatňují prostředky masové propagandy. Srov. CHLUPÁČ, Miloslav. *Aspekty teorie propagandy*, s. 8.

<sup>35</sup> Propaganda je realizovaná ve dvou formách, kdy se v prvním případě jedná o přímé působení. Osoba propagandisty je v osobním kontaktu s jednotlivcem nebo se skupinou přijímatelů propagandy. Druhá možnost je vložení zprostředkující techniky mezi propagandistu

## 1 Nová kulturní politika po roce 1948

V závěrečných měsících II. světové války bylo jasné, že protektorátní podoba filmového průmyslu je neudržitelná a že je nutná zcela zásadní změna. Filmaři věřili, že kinematografie v rámci státního hospodářství umožní nezávislost tvorby na soukromých investorech, zisky z komerčně úspěšných filmů se vrátí zpět do výroby a podpoří tvorbu finančně náročnějších projektů. Soběstačný filmový průmysl měl nést záruku vysokého standardu československé kinematografie.<sup>36</sup> Tato idea byla bezprostředně po ukončení válečného konfliktu ukotvena v právním rámci, který určil povahu a fungování kinematografie. Dekret prezidenta republiky č. 50/1945 jasně vymezil výhradní postavení státu ve všech oblastech kinematografie.<sup>37</sup> Kinematografie se tak stala prvním zestátněným odvětvím nové republiky. Proto po únoru 1948 byla situace v této oblasti značně odlišná od ostatních kulturních odvětví a nesla určitá specifika. Odvětví bylo centrálně řízeno Československou filmovou společností a později Československým státním filmem (dále jen ČSF).<sup>38</sup>

Situace, která kulminovala 25. února 1948, byla plánovitě připravovaná již značnou dobu před tímto datem.<sup>39</sup>

Komunisté si byli plně vědomi faktu, že uskutečnění změny politického systému v Československu se neobejde bez podpory kulturní inteligence a ovládnutí kultury jako takové. Kultura se začala pojímat zcela ideologicky a její „*charakter i výrazové prostředky byly přísně podřízeny zájmům komunistické strany.*“<sup>40</sup> Po oficiálním uchopení moci komunisty 25. února 1948 bylo prvním rozhodným momentem, který poznamenal budoucí

---

a příjemce. Nedostatkem první formy je její omezené působení, kdy nemá celospolečenské uplatnění. Srov. CHLUPÁČ, Miloslav. *Propaganda jako společenský jev*, s. 216.

<sup>36</sup> Již za války se připravovaly právní úpravy, které byly zpracovány už v roce 1944 a pouze čekaly na vhodnou příležitost. Již v květnu 1945 došlo k částečně spontánnímu přebírání kin a výrobních prostředků ve vlastnictví Němců, oficiální podoba zestátnění kinematografie přišla o několik měsíců později. Srov. PTÁČEK, Luboš, ed. et al. *Panorama českého filmu*, s. 89.

<sup>37</sup> Jednalo se o výrobu filmů, provozování filmových atelierů, laboratorní zpracování filmů, půjčování filmů, ale také dovoz a vývoz filmů, vyjmuta byla pouze tvorba ministerstva národní obrany a amatérský film. Firmám a soukromým vlastníkům spojeným s filmem bylo nařízeno, že musí odevzdat vše ministerstvu informací. Jednalo se nejen o natočený materiál, ale i o kopie filmů, zásoby surovin, vybavení, ale i prostory, kde se pracovalo. Za zestátněný majetek jim podle dekretu měla náležet náhrada, ale v mnohých případech nebyla vyplacena a po roce 1948 pak byl již tento nárok zcela nevyhmatelný. Srov. KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*, sv. I, str. 315.

<sup>38</sup> Původní myšlenka o návratu financí do výroby a nadřazenosti uměleckých hodnot individuálním zájmům se však nepodařilo realizovat. Tento krok pak v roce 1948 značně usnadnil komunistům přeměnu tohoto odvětví. Srov. PTÁČEK, Luboš, ed. et al. *Panorama českého filmu*, s. 89.

<sup>39</sup> Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ uspořádalo 12. února 1948 v Praze Aktiv kulturních, osvětových, školských a tělovýchovných pracovníků KSČ. Zde byla vyhlášena výzva k mobilizaci kulturních pracovníků proti reakčním skupinám. Srov. KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*, s. 20.

<sup>40</sup> HALAMOVI, Veronika. *Kultura a propaganda*, s. 21.



vývoj v celém životě společnosti a tedy i v kultuře, vyhlášení výzvy „Kupředu, zpátky ni krok!“<sup>41</sup>

Právní úpravou situace v kinematografii se zabývala první poúnorová schůze vlády, i když podobu filmového zákona měla KSČ vypracovanou a projednanou již během roku 1947. V březnu 1948 pak tento návrh posloužil jako kostra definitivní právní úpravě.<sup>42</sup> Došlo i ke značným personálním úpravám s přenesením pravomocí. KSČ již před rokem 1948 personálně kontrolovala elitu v kinematografii. V čele nově jmenovaných šesti výrobních skupin stáli pouze režiséři komunisté. Čistky se tedy týkaly hlavně neuměleckých profesí.<sup>43</sup>

Rozhodující osobností pro vývoj a směřování kultury v tomto období byl bezesporu ministr informací Václav Kopecký. Postupně do vlivných míst umisťoval prominentní umělce, za všechny budu jmenovat Vítězslava Nezvala v čele filmového odboru. Na kulturu měl také značný vliv Zdeněk Nejedlý ve funkci ministra školství, věd a umění. Ten preferoval dělení kultury na socialistickou a reakční a tímto pohledem také poměřoval české klasiky i představitele historického románu.<sup>44</sup> Třetí a také značně výraznou osobností pro kulturu se stal Gustav Bareš, který stál v čele kulturního a propagačního oddělení, které mělo realizovat kulturní politiku KSČ.

Bezprostřední období po únoru 1948 lze rozdělit na několik etap. První přechodné období představuje několik prvních měsíců po únoru 1948, a i tak je nutné ho rozdělit na dvě etapy. Projevovalo se značnou liberálností v otázkách obsahu umělecké tvorby, protože prvořadým úkolem pro KSČ v této době bylo vítězství v parlamentních volbách v květnu 1948, kdy bylo nutné získat co nejvíce hlasů ve společnosti, která ještě nebyla zcela ovládnutá a zformovaná „správným“ směrem. Druhá etapa přechodného období začala v létě 1948, zde se objevuje přehodnocování dosavadního přístupu. Bylo nutno utužit dosavadní kulturní

---

<sup>41</sup> Jako první toto prohlášení otiskly Svobodné noviny a později i další periodika. Pro uměleckou inteligenci bylo rozhodujícím momentem vyjádření postoje k této výzvě. Kulturní pracovníci byli vyzváni k zakládání a podpoře akčních výborů Národní fronty. Postupně začaly působit ve všech kulturních organizacích. Akční výbor československého filmového podnikání v čele s Leem Wetzlerem začal ihned pracovat již 25. února 1948. Srov. KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*, s. 19. Na několik týdnů se staly zásadní politickou silou, přestože neměly oporu v zákoně. Jednalo se o nástroj nové politické moci, hlavním úkolem bylo provést čistky v rámci jednotlivých oborů. Součástí kultury jako nástroje ideologie bylo také důsledné kádrování, kdy došlo k ovlivnění osobního i profesního života. Srov. HALAMOVI, Veronika. *Kultura a propaganda*, s. 21. Jako první byly zformovány akční výbory v médiích, nejdůležitějším odvětví pro kontrolu šířených myšlenek.

<sup>42</sup> Srov. KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*, s. 47.

<sup>43</sup> Propouštění bylo citelné na příklad v sekci Krátkého filmu, Zpravodajského filmu, Filmového ústavu, atd. Vodítkem byla především příslušnost k jiné politické straně než ke komunistické, tedy národně socialistické a lidové. Dále ministerstvo informací vydalo nařízení propustit všechny osoby dříve odsouzené podle retribučních dekretů. Srov. *Dekret č. 16/1945 Sb. o potrestání nacistických zločinců, zrádců a jejich pomahačů a o mimořádných lidových soudech*. Iuridictum - encyklopedie o právu [online]. Praha: Tomáš Pecina, 2016, cit. [25. 02. 2016]. Dostupné z: [[http://iuridictum.pecina.cz/w/Dekret\\_%C4%8D.\\_16/1945\\_Sb.](http://iuridictum.pecina.cz/w/Dekret_%C4%8D._16/1945_Sb.)] K tomu srov. KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*, s. 34.

<sup>44</sup> Srov. HALAMOVI, Veronika. *Kultura a propaganda*, s. 22.

politiku. Do popředí se začínají dostávat kulturněpolitické teze sovětského ideologa Andreje A. Ždanova a zároveň ožívají Stalinovy teze hovořící o zostřování třídního boje.<sup>45</sup>

Postupně dochází k nastolení ostrého kursu a upevnění ždanovské doktríny,<sup>46</sup> a to především od roku 1949. Byl vyhlášen záměr vybudovat socialistickou kulturu, kdy se postupně začíná prosazovat socialistický realismus jako jediný umělecký směr. Při plnění tohoto „úkolů“ bylo nutné splnit jasně formulované požadavky.<sup>47</sup> Změny kulturní politiky nastínily již v listopadu 1948 zasedání ÚV KSČ a hlavní směr pak udal IX. sjezd KSČ v květnu 1949. V obou případech zde aktivně vystupoval Václav Kopecký. Bylo vybudováno silné ústřední ředitelství ČSF a jednotlivé pravomoci zmocněnců ministerstva informací byly přeneseny na funkce náměstků ústředního ředitele. V roce 1948 byl vydán první pětiletý plán, který kromě jiného také stanovil, že v odvětví filmu se má vyrobit padesát šest celovečerních filmů a sto čtyřicet tři krátkých filmů.<sup>48</sup> V roce 1949 byl představen jistý dlouhodobý výrobní plán, který předpokládal a naplánoval jistý počet dlouhých hraných filmů.<sup>49</sup> Koncem roku 1949 došlo k určitým změnám v oblasti kinematografie, které měly směřovat k přípravě tematického plánu filmové výroby pro rok 1950. Tento i další kroky měly za úkol nasměrovat tvůrce k tomu, aby začali ve větší míře uplatňovat zásadu ideovosti a aktuálnosti.<sup>50</sup>

Reorganizace filmového průmyslu se na jaře 1950 nesla ve znamení utužení ideové kontroly a upevnění byrokracie.<sup>51</sup> V následujícím roce se pak jako potvrzení nereálnosti pětiletého plánu objevila krize, která se v důsledku promítla do všech kulturních odvětví, veřejného života i do samotných stranických řad. Snaha o celkovou reorganizaci se nesla ve znamení čistek, personálních rekonstrukcí dramatických orgánů a sporu mezi ministerstvem informací a sekretariátem ÚV KSČ o dalším nasměrování kinematografie.<sup>52</sup>

---

<sup>45</sup> Srov. KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*, s. 34.

<sup>46</sup> Podle Ždanova mělo umění přinášet prospěch sovětskému nebo lidově-demokratickému státu. Hlavní požadavky na něj byly angažovanost a ideovost. Forma pak měla být přizpůsobena těmto požadavkům a měla se vyznačovat srozumitelností a optimistickým vyzněním, což mělo zajistit masový ohlas. Srov. tamtéž, s. 34.

<sup>47</sup> Prosadit v rámci Ždanovových tezí v nové umělecké tvorbě tzv. novou tematiku, provést revizi kulturního dědictví reinterpretovat dosavadní hodnoty české kultury, odstříhnout českou kulturu od západních kořenů a demokratických tradic. Srov. tamtéž, s. 35.

<sup>48</sup> Srov. KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*, sv. I, str. 1061.

<sup>49</sup> Pro rok 1950 byl plán třicet sedm filmů, tento výhled musel být snížen na dvacet. Ani tento nerealistický záměr nebyl naplněn. Pro další roky byl naplánován růst o pět dlouhých hraných filmů ročně. V roce 1951 se mělo tedy vyrobit čtyřicet pět dlouhých hraných filmů. Došlo však k naprostému opaku. Pokles výroby byl velmi prudký a v roce 1951 se vyrobilo pouze sedm filmů. Tato situace znamenala první přiznání, že poučnorová filmová politika nezaznamenala úspěch a že plánovaná koncepce rozvoje kinematografie nebyla reálná. Srov. KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*, s. 50.

<sup>50</sup> Srov. tamtéž, s. 50.

<sup>51</sup> Srov. tamtéž, s. 50.

<sup>52</sup> Srov. tamtéž, s. 50.

Od roku 1952 se v tvorbě začínají prosazovat určité nové impulsy, což se projevilo například ve filmu *Měsíc nad řekou* (Václav Krška, 1953).<sup>53</sup>

Rok 1953 byl poznamenán nejprve úmrtím Stalina a vzápětí i Gottwalda, ale situace se uvolňovala z hlediska politiky v kulturní oblasti jen pozvolna. Jako vrchol krize českého filmu byl pak posuzován rok 1955. Rozpočtový charakter Státního filmu byl změněn na hospodářský a do funkce ředitele Studia hraných filmů nastupuje Eduard Hofman. To zajistilo nástup jistých změn, které se v kinematografii začínají projevovat od roku 1956.<sup>54</sup> Určitý „příslib tání“ se projevilo v roce 1956 po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (KSSS), kdy se začíná objevovat první kritika stalinismu. I v českých poměrech začíná nastupovat období přehodnocování.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Srov. KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*, s. 178.

<sup>54</sup> Srov. PTÁČEK, Luboš, ed. et al. *Panorama českého filmu*, s. 101-102.

<sup>55</sup> Srov. tamtéž, s. 102.

## 2 Témata a metoda jejich zpracování ve filmové tvorbě 50. let 20. století

Poválečná kinematografie se po svém znárodnění v roce 1945, jak je popsáno v kapitole *Nová kulturní politika po roce 1948*, začíná ukotvovat v nové podobě a upravuje nejen svou strukturu, ale i tematické okruhy, které bude zpracovávat. Zlomovým bodem nejen pro společnost, ale i pro kinematografii se stává rok 1948, kdy došlo k uchopení moci komunistickou stranou. Dochází nejprve k pozvolnému nástupu, ale později k potlačování a vytlačování demokratických prvků z československé společnosti, jak je již popsáno na jiném místě této práce. V dalším roce se upevňuje pozice KSČ jako jediné a určující strany a od tohoto upevňování se začíná odvíjet vzrůstající tlak na určité oblasti, mezi něž patří také kinematografie, která se stává jednou z hlavních nositelek propagandy nového režimu. Na počátku 50. let 20. století se zformulovalo několik tematických okruhů, které měly být systematicky vyplňovány a předkládány divákovi pro upevnění pozice KSČ a odvrácení obyvatel od projevů nespokojenosti se zhoršující se ekonomickou situací. Okruhy pro filmovou tvorbu lze vymezit následovně: 1. budovatelské neboli „pracovní“, 2. kolektivizace venkova, 3. historické a 4. státobezpečnostní neboli špionážní.<sup>56</sup> Zvláštním oborem, který byl z určitého úhlu pohledu méně poznamenán ideologií, byly pohádky, které jisté rysy sociální rovnosti nesly v českém prostředí vždy, ale z důvodu rozsahu daného tématu se jimi nebudu podrobněji zabývat. Rozdílné tvůrčí žánry pouze nastíním u jednotlivých témat. Jako jedna z hlavních tvůrčích metod pak byl určen po vzoru Sovětského svazu socialistický realismus. Jako označení „tvůrčí metody“ se socialistický realismus objevil v roce 1932 na Sjezdu spisovatelů Sovětského svazu.<sup>57</sup>

Socialistický realismus neměl zájem přepisovat konvence, které byly vytvořeny v rámci dlouhodobého procesu konstituování moderního (českého) národa, ale charakterizuje ho snaha přivlastnit si to klasické z národního umění.<sup>58</sup> V případě filmu se uplatňuje několik oblíbených žánrů, v první řadě historický či biograficko-historický film, dále muzikál a v neposlední řadě film, představující promítanou divadelní hru.<sup>59</sup> V případě socialistického realismu se velmi často objevuje propojení filmu s literární předlohou. Toto pravidlo se uplatňuje také ve dvou dílech mnou rozebírané trilogie, a to v částech Jan Hus a Proti všem. Prostřední část trilogie Jan Žižka pak literární podobu obdržela až dodatečně.

---

<sup>56</sup> Srov. KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 2, Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*, s. 215.

<sup>57</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 9 a 17.

<sup>58</sup> Srov. tamtéž, s. 306.

<sup>59</sup> Srov. tamtéž, s. 18.

O této problematice se budu více zmiňovat v druhé části mé bakalářské práce. Totalita staví na starých základech, ale s využitím nejmodernější techniky a vědy. Televize a film jsou zde využívána jako stěžejní masmédiá, lze je označit za audiovizuální pilíře stranické propagandy.

Filmová propaganda totalitních režimů měla za úkol rozšiřovat a osvětlovat právě prostřednictvím „nejdůležitějšího umění“ zaručujícího masový dosah, stejně tak i nejnázornější formou jejich ideologii, mytologii, „náboženství“.<sup>60</sup>

Na sklonku 30. let Eric Voegelin zavádí pojem „politické náboženství“ pro vystižení „povahy a přitažlivosti“ totalitních ideologií. Politickým náboženstvím rozumíme druh náboženství, které má základ v politické komunitě a nemohlo by existovat bez politického zázemí. Původ vidíme ve starověkých polis, kde stát a náboženství fungují v naprosté shodě. Pokud by skončila existence jednoho, pak by byla ohrožena existence obou. Vznikl by buď bezbožný stát, nebo náboženství bez státní příslušnosti. Koncepti politického náboženství lze chápat jako „zbožštění“ existujících forem státu a společnosti. Je možné zde spatřovat jistou náboženskou proměnu v podobě idolizování těchto subjektů ve smyslu kultu. Dochází zde ke spojení pozemského a božského. Je zde shoda kultu a společnosti, což se projevuje i v případech totalit, kde se s touto shodou setkáváme ve zcela jasné formě.<sup>61</sup> Hannah Arendtová ve shodě s Erickem Voegelinem zdůrazňuje závislost totalitních systémů na vytváření fikcí: „*Totalitní vlády potlačují či ignorují ‚banální‘ skutečnost ve jménu vysněného řádu, který samy vytvářejí a reprodukují a jenž legitimizuje jejich moc a historický úkol.*“<sup>62</sup> Imaginace totalitních režimů se v zásadě shoduje s jejich filmovou propagandou.<sup>63</sup>

Dějiny se jako oblast pro interpretaci nejrůznějších témat nabízely stát se vhodným materiálem pro výrobu legitimacy totalitních režimů. Propaganda velmi přesně, v případě filmů s historickou tematikou, vystihuje fakt, že divák dojde do fáze, kdy se mu minulost stane přítomností natolik, že se spolu s jejich aktéry stane součástí jejich světa.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Na sklonku 30. let Eric Voegelin zavádí pojem „politické náboženství“ pro vystižení „povahy a přitažlivosti“ totalitních ideologií. Politickým náboženstvím rozumíme druh náboženství, které má základ v politické komunitě a nemohlo by existovat bez politického zázemí. Původ vidíme ve starověkých polis, kde stát a náboženství fungují v naprosté shodě. Pokud by skončila existence jednoho, pak by byla ohrožena existence obou. Vznikl by buď bezbožný stát, nebo náboženství bez státní příslušnosti. Koncepti politického náboženství lze chápat jako „zbožštění“ existujících forem státu a společnosti. Je možné zde spatřovat jistou náboženskou proměnu v podobě idolizování těchto subjektů ve smyslu kultu. Dochází zde ke spojení pozemského a božského. Je zde shoda kultu a společnosti, což se projevuje i v případech totalit, kde se s touto shodou setkáváme ve zcela jasné formě. Srov. MAIER, Hans, ed. *Totalitarianism and political religions*. Volume 3, s. 199.

<sup>61</sup> Srov. tamtéž, s. 199.

<sup>62</sup> FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 234.

<sup>63</sup> Srov. tamtéž, s. 235.

<sup>64</sup> Největší počet českých výpravných filmů s historickou tematikou vznikl těsně po II. světové válce a následně v 50. letech 20. století. První československý barevný film byl právě Jan Roháč z Dubé z roku 1947. Do období 50. let 20. století pak spadá vznik a uvedení Vávrovvy husitské revoluční trilogie. K tomu srov. KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 2, Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*, s. 15.

Proč právě historie jako jedno z využívaných témat pro novou znárodněnou kinematografii? Nástup celovečerních filmů byl po znárodnění kinematografie postupný a do roku 1948 se právě historickou tematikou zabývá několik snímků, kde dochází k poválečnému doznívání s výraznou aktualizací historických témat. Velký vzestup produkce nastává po roce 1948, kdy ideologicky motivované využití minulosti slouží k legitimizaci politických cílů KSČ. Dobová nadprodukce filmů s historickou tematikou je zamýšlena jako snaha přivlastnění si konvencí: „*Zobrazení minulosti představuje akt nadvlády a kontroly, moc se vpisuje do systému znázorňování, aniž by jej radikálně přeorganizovala, a skrze něj prosazuje své nároky do společenské praxe.*“<sup>65</sup>

Do obrazů minulosti účelově vstupují jednotlivá ideologická témata, pomocí těchto reprezentací je ideologie legitimizovaná a je kulturně a společensky domestikovaná. V případě mnou studované trilogie by se na první pohled mohlo divákovi jevit, že se jedná o pouhý přepis klíčových Jiráskových děl, zejména v závěrečné části trilogie.

Vzhledem k tomu, že film, na rozdíl od malby, divadla, textu, představuje transparentní médium, mají filmové obrazy minulosti sklon manipulovat s diváky ze své podstaty. Skrývá nástroje reprezentace a vyvolává dojem nezprostředkovaného setkání s minulostí. Historický snímek se navíc opírá o autoritu dějin a legitimizuje přítomné odkazem na slavnou minulost národa.<sup>66</sup> Procesy formující novou socialistickou společnost nejsou na první pohled viditelné. Charakter stalinismu nastiňuje vyvlastnění národní minulosti a zestátnění klasiků, což v našem případě představovalo značnou řadu představitelů, v jejichž čele by zřejmě stál Alois Jirásek, jehož dílo mělo vytvořit novou koncepci nahlížení dějin a byla vyhlášena tzv. jiráskovská akce<sup>67</sup>, kde se díla tiskla v tisícových nákladech a právě literární předloha závěrečného dílu trilogie román *Proti všem* byl povinnou četbou všech uchazečů o Fučíkův odznak.<sup>68</sup>

Kolektivizace a socializace venkova jako téma dobře vyhovovala ideologizaci umění. Do povědomí občanů se mělo vepsat, že nový venkov bude symbolem obecného přetváření přírody, člověka i světa jako celku. Oblíbené byly motivy orby, kolektivní práce, likvidace

---

<sup>65</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 306.

<sup>66</sup> Právě snímek Jan Roháč z Dubé přináší odkaz na Františka Palackého a zároveň nabízí legitimizační potenciál historismu. Stalinismus lze vnímat jako specifický kulturní a společenský projekt, ve kterém se projevuje dobová obliba historických témat a je také kladen důraz na produkci historických filmů.

<sup>67</sup> Jiráskovská akce – na podzim roku 1948 došlo k první masové popularizaci díla Aloise Jiráska, akci zahájil osobně prezident republiky Klement Gottwald. V rámci akce vzniklo Jiráskovo muzeum, Jiráskův výbor, Jiráskův fond a kromě jiného filmaři cíleně zpracovávali díla autora jako předlohy pro film. Do tohoto období spadá také zpracování částí Vávrovky trilogie. Srov. KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*, sv. I, str. 400.

<sup>68</sup> ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 26.

škůdců, zrání, sklizně a nové setby, scelování pozemků a bourání starých struktur, nejen ve společnosti, ale i v parcelaci pozemků.<sup>69</sup>

V 50. letech se komunistická propaganda nechala inspirovat válečnou a mobilizační terminologií a v rámci zastírání ekonomických problémů se traktor stává tankem míru zvláště v boji proti kulakům. V dokumentárních prostřizích se vede boj či bitva o zrna.<sup>70</sup> Z období 50. let 20. století bych zde tedy zmínil dva snímky. Prvním z nich je *Cesta ke štěstí* (Jiří Sequens st., 1951)<sup>71</sup> a kvazidokumentární agitka *Neobyčejná léta* (Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, 1953).<sup>72</sup>

Podle Hanse Maiera některé metody totalitních režimů, zejména politické procesy, vyvolávají „vzpomínky na temné kapitoly církevních dějin, na inkvizici a procesy s kacíři.“<sup>73</sup>

Politické procesy evokují procesy s čarodějnicemi a kacíři, politické garnitury svou rétorikou, vystupováním i chováním připomínají inkvizici a její soudy. Při krizi a destabilizaci společnosti se objevuje model pogromového chování, jak již nesčetněkrát doložila historie, jehož podstatou je nalezení obětního beránka, tedy viníka dané situace. René Girard právě v mimetické teorii kultury, která je jedním z teoretických východisek této práce, rozpracovává „mechanismus opakovaného perzekučního násilí“.<sup>74</sup> Vedle stmelujícího mýtu se při kritické situaci osvědčuje použití negativní imaginace, kolektivního nepřítele. Jedná se o doplňující propagandistické postupy, kdy každá pozitivní idea musí mít negativní protipól.<sup>75</sup>

V tomto tématu lze sledovat několik rovin, tedy určitých období, ve kterých byly vždy procesy aktuální. Mám na mysli zejména procesy kolem Rudolfa Slánského, procesy s církevními představiteli a proces s doktorkou Miladou Horákovou. Vše se týká období od roku 1950, kdy se nový režim začíná dostávat do krize a je nutné směřovat pozornost obyvatel jiným směrem, než jsou ekonomické problémy společnosti, jak popisují výše v textu.

Ukázkou propagandy v posledně jmenovaném procesu nebyl jen proces sám, ale i propagandistická kampaň, která celý proces provázela a ve které měl sehrát významnou roli vznik filmového záznamu celého procesu. Ten měl posloužit jako určitý „startér“

---

<sup>69</sup> Téma kolektivizace a obraz venkova v literatuře a filmu. *Moderní dějiny* [online]. Praha: Občanské sdružení PANT, 2010, cit. [11. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/tema-kolektivizace-a-obraz-venkova-v-literature-a-filmu>].

<sup>70</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 233.

<sup>71</sup> *Cesta ke štěstí*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/8303-cesta-ke-stesti>].

<sup>72</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 307. K tomu srov. *Neobyčejná léta*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/43163-neobycejna-leta>].

<sup>73</sup> FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 237.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 239.

<sup>75</sup> Srov. tamtéž, s. 238–239.

pro mobilizaci veřejnosti na podporu budování totalitního režimu. Proč se na tomto místě zmiňují právě o tomto faktu? Dosud není známé, s jakým záměrem byly záběry u soudu pořizovány, jak měl zamýšlený film vypadat a jakou roli měly záběry ze soudní síně sehrát.<sup>76</sup> Zřejmě i samotní aktéři a iniciátoři tohoto procesu a samotného natáčení se zalekli síly záznamu, protože bylo použito pouze několik záběrů ve filmovém týdeníku v roce 1950. Celý sedmihodinový záznam byl vydán z archívu až po roce 1989. V roce 2005 byl pak promítán na Letní filmové škole v Uherském Hradišti a vznikla unikátní dokumentární série *Proces H.*, která i v době svého uvedení vyvolala ve společnosti emotivní rozpravu.<sup>77</sup> Toto téma by vydalo na samostatnou práci, proto se nebudu pouštět do rozboru jednotlivých propagandistických prvků tohoto procesu. Další oblastí spadající do této kategorie jsou zveřejněné záběry z procesů s představiteli mužských řeholních řádů, které souvisely s celkovou radikalizací politiky KSČ a zahájení masivní propagandistické kampaně zaměřené proti církvi.<sup>78</sup>

V roce 1949 se otvírá umělecká sezona, která přináší první projevy změn nové kulturní politiky. Budovatelské nasazení v komediích vystřídal prvorepublikové měšťácké nezávaznosti. Zcela zásadně se proměnil obraz hrdiny a hrdinky. Předpokládá se, že muž bude budovatel a dělník, žena se stává údernicí a třeba traktoristkou.<sup>79</sup>

V budovatelských dílech se velmi často objevuje překážka v podobě sabotéra, který bojkotuje zadaný úkol, ale vše vyřeší a nad vším vítězí politická agitace. Objevuje se zde náborová komedie podporující restrukturalizaci národního hospodářství.<sup>80</sup>

Např. *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949). Tento snímek je zajímavý rovněž dalším faktem, že byl natočen coby „úderka“ filmových pracovníků jako dar k IX. sjezdu KSČ.<sup>81</sup> Zde je možné postihnout další moment propagandy, který byl zakomponován do této tematiky. Byla zde záměrně využita taktika obsadit známé a oblíbené komediální herce k projekci podprůměrné agitace. V tomto případě se jednalo o Jindřicha Plachtu. Za všechny bych rád

---

<sup>76</sup> Srov. KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 2, Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*, s. 202.

<sup>77</sup> Srov. tamtéž, s. 201.

<sup>78</sup> Na tomto místě bych chtěl poznamenat, že po stránce formy se jednalo většinou o dokumentární film. Podrobněji bych se chtěl zmínit o rádobě „dokumentárním“ filmu o událostech v Čihošti. Natáčení bylo řízeno příslušníky StB a pracovníky útvaru zpravodajské techniky tajné policie. Vznikl tzv. „dokument“, blížící se výhrůžné mystifikaci *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (Přemysl Freiman, 1950). Po promítání tohoto filmu se sešla porada na sekretariátu ÚV KSČ, kde ve svém referátu Alexej Čepička vyzval k natáčení dalších filmů, které budou pracovat právě s touto látkou, aby se využilo jejího propagačně – výchovného efektu. Gustav Bareš však nabádal k určité opatrnosti, aby se zde nedosáhlo opačného efektu. Srov. KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 2, Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*, s. 205.

<sup>79</sup> Srov. PAŽOUT, Jaroslav, ed. *Informační boj o Československo/v Československu (1945-1989)*, s. 228.

<sup>80</sup> Srov. PTÁČEK, Luboš, ed. et al. *Panorama českého filmu*, s. 97.

<sup>81</sup> Pan Novák (Jindřich Plachta), úředník v pojišťovně, se stará jen o svou práci, nic víc ho nezajímá. Dokonce i společenské změny v únoru roku 1948 ho nechávají lhostejným. Uvědomí si je teprve, když je pojišťovna zrušena. Musí se rozhodnout: buď odejde do důchodu anebo půjde pracovat do továrny. Ani jedna z těchto možností se panu Novákovi nezamlouvá... Zdroj: *Pan Novák*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [http://www.csfd.cz/film/118876-pan-novak].



jmenoval ještě tři. Jaroslava Marvana, který se objevuje kromě jiného v podlézavé agitačce *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952) i v jejím pokračování na přání diváků *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955) nebo v *Plaveckém mariáši* (Václav Wasserman, 1952).<sup>82</sup> Další osobností českého filmu „zaangažovanou“ v této kategorii filmů byl Vlasta Burian, který celkem vděčně přijal nabízenou roli ve filmu *Slepice a kostelník* Oldřicha Lipského z roku 1950<sup>83</sup> po sedmileté přestávce, kdy byl po válce souzen za vystupování v jedné protektorátní rozhlasové skeči *Hvězdy nad Baltimorem*.<sup>84</sup> Herci a herečky byli vyšetřováni a souzeni v trestních a nalézacích komisích na základě tzv. malého retribučního dekretu.<sup>85</sup> Posledním hercem, kterého bych zde rád uvedl, je Oldřich Nový. Za všechny jeho filmy po roce 1948 bych jmenoval dva, a to *Slovo dělá ženu* (1952) v režii Jaroslava Macha a *Hudba z Marsu* (1955) režisérů Jána Kadára a Elmara Klose. Ještě bych zde zmínil budovatelskou romanci *Zítřka se bude tančit všude* (1952), kterou natočil Vladimír Vlček, právě pro jeho v českém prostředí méně tradiční formu. Tento film je označován za „kolchozní muzikál“, což byl velmi oblíbený žánr v SSSR. Klíčovými rysy tohoto žánru jsou milostná zápletka, která se stane často předmětem nedorozumění a velké množství hudby, ve které se spojuje ideologická apelativnost s folklórní složkou.<sup>86</sup> Dochází zde k popularizaci lidových písní a tanců. Důraz je zde kladený na internacionalismus a přátelství mezi občany států sovětského bloku.<sup>87</sup> Další samostatnou částí by mohla být produkce Krátkého filmu v oblasti budovatelské tematiky.

Posledním jmenovaným tématem v přehledu námětů je špionážní neboli státobezpečnostní tematika. Toto téma se začne intenzivněji zpracovávat až v pozdějším období, nenastupuje ihned po roce 1948, ale zhruba ve druhé polovině 50. let minulého století. Tato tematika měla v komunistickém filmu hojně zastoupení, kdy se velmi často zpracovávaly předlohy Rudolfa Kalčíka. Tyto filmy vykazují také různou kvalitu. Po stránce

---

<sup>82</sup> Srov. PTÁČEK, Luboš, ed. et al. *Panorama českého filmu*, s. 98.

<sup>83</sup> Tento film Vlasty Buriana vznikl jako poválečná propustka k jeho další filmové práci. V této obskurní, neumělské taškařici ztělesnil prostoduchého moravského vesničana, kostelníka, jenž se nechá vesnickým kulakem přesvědčit, aby se podílel na záškodnické činnosti. Vinou svého zmatkářství je však odhalen, takže pracovití družstevníci mohou v klidu a zaslouženě oslavit dožínky. Zdroj: *Slepice a kostelník*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [http://www.csfd.cz/film/5997-slepice-a-kostelnik].

<sup>84</sup> Po nástupu Reinharda Heydricha do Prahy v září 1941 vznikla v „českém“ rozhlase nová součást vysílání tzv. politické skeče. Jednalo se o hrané scénky, které měly komentovat aktuální světové dění. Cílem bylo satiricky a vtipně zesměšňovat představitele londýnské exilové vlády a další vůdčí osobnosti spojenců. Společným jmenovatelem – antisemitismus, antibolševismus, přisuzování alkoholismu a holdování prostituci. Vše podtrženo pečlivým výběrem hudby. Prvotní myšlenka zřejmě vzešla z ministerstva lidové osvěty od Emanuela Moravce. Srov. ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč: jak zlomit vaz (nejen) králi komiků*, s. 14-16.

<sup>85</sup> Srov. PAŽOUT, Jaroslav, ed. *Informační boj o Československo/v Československu (1945-1989)*, s. 228. K tomu srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 377.

<sup>86</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 377.

<sup>87</sup> Srov. PAŽOUT, Jaroslav, ed. *Informační boj o Československo/v Československu (1945-1989)*, s. 231.

kvality lze pozitivně hodnotit *Krále Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959). Z méně povedených pak jmenuji Kachyňovu *Ztracenou stopu* (1953).<sup>88</sup> Uprostřed mezi těmito dvěma kvalitativními póly stojí další špionážní produkt, na kterém se podílel Karel Kachyňa s Vojtěchem Jasným z roku 1954, *Dnes večer všechno skončí*.<sup>89</sup>

Jsem si vědom toho, že nástin forem a témat je opravdu stručný, ale detailní rozbor není předmětem mé práce, tato část pouze doplňuje charakter doby a spoluutváří rámec pro vnímání komunistické propagandy ve Vávrově husitské trilogii.

---

<sup>88</sup> Statečný pohraničník nepochybuje o svém poslání ochraně hranic. Ujme se postřeleného psa, získá jeho důvěru a posléze díky němu dopadne i nepřátelského agenta, který chtěl narušit mírový život našeho pokrokového lidově demokratického státu. Srov. *Ztracená stopa*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/4990-ztracena-stopa>].

<sup>89</sup> Srov. KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 2, Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*, s. 231.

### 3 Husitská trilogie Otakara Vávry a její analýza

V předchozích částech své bakalářské práce jsem se pokusil nastínit teoretický základ pro analýzu Vávrovy husitské trilogie. Vzhledem k tomu, že se na tuto část Vávrovy tvorby pokouším nahlížet ze dvou různých úhlů pohledu, zmínil jsem v úvodu jako první základ mimetické teorie kultury, která bude zastřešující pro posouzení filmů jako celků, a zároveň se velmi stručně dotýkám teorie propagandy, jejíž výskyt mapuji v jednotlivých scénách všech tří částí Vávrova díla. Než přistoupím ke zmíněným analýzám, chtěl bych se nejprve krátce zmínit o osobnosti autora této trilogie, protože podle mého názoru i to přispívá k ucelení obrazu v jaké době a za jakých okolností, možná i z jakých pohnutek vznikala tato husitská trilogie, která měla doplnit oficiální kurz.

Otakar Vávra byl bezesporu jeden z předních českých tvůrců v oblasti filmové tvorby, jehož osobnost zcela jasně vystihují jeho vlastní slova: „*Film byl můj život. Chtěl jsem celý život dělat filmy.*“<sup>90</sup>

Vávra se jako filmař představuje coby cílevědomý tvůrce, prosazuje pevné a důsledné dodržování koncepce, preferuje systém a řád, neuplatňuje improvizaci a nahodilost. Vždy je před natáčením profesionálně připraven a filmově sečtělý a poučený i na zahraničních zkušenostech. Ve své práci je racionální, má vždy představu o tom, čeho chce dosáhnout, o jaký typ filmu mu jde a to také důsledně a důkladně realizuje. Většina jeho filmů jsou adaptace literárních děl. Předlohy volil tak, aby mohl použít svůj smysl pro zobrazení složité lidské psychiky, jemných duševních hnutí, atmosféry lidských osudů. Další autorovou předností byl fakt, že volba předlohy vždy souzněla se společenskou atmosférou doby.<sup>91</sup>

V roce 1948 vstupuje na novou kulturní scénu adaptací Čapkova románu *Krakatit*. A pak dále, vždy zcela v kontextu s požadavky vládnoucí garnitury, naplňuje „aktuální“ témata. Husitská trilogie dotváří Jiráskův obraz nové historické koncepce, téma osídlování pohraničí pak zaštití filmem *Nástup* (1952). I v tomto období se nadále opírá zejména o domácí literaturu a působí v oblasti psychologického realismu. Ve své práci vždy spoléhal na herecký výkon ve vysoké kvalitě a volil herce předních pražských divadel. Dovedl pracovat i s méně tvárnými hereckými osobnostmi tak, aby dosáhl svého cíle.

---

<sup>90</sup> Srov. *Otakar Vávra* [online]. Praha: Česká televize, 2011, cit. [06. 11. 2015]. Dostupné z: [<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/blogy/1281669-narodni-umelec-otakar-vavra>].

<sup>91</sup> Vávra byl podle všech dokladů již před rokem 1948 značně angažovaný v řídicích funkcích v oblasti kinematografie. V srpnu roku 1946 se zformoval Syndikát československých filmových umělců a techniků, kde se Otakar Vávra stává jedním z místopředsedů. Kromě jiného se chtěl syndikát podílet na tvorbě zákonů o kinematografii a podílet se na řízení znárodněného filmového průmyslu. Srov. KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*, sv. II, str. 912.

Tvorbu Otakara Vávry je možné rozložit do několika etap. Začátek se odvíjí ještě v předválečné době. Rokem 1937 se otevírá jeho režijní dráha filmem *Filosofská historie*. Další etapou bylo období okupace, kdy Vávra zažívá jeden z vrcholů své tvorby. Po II. světové válce jako jeden z mála dál točí nákladné filmy. V roce 1948 vstupuje do nové éry již zmiňovaným filmem *Krakatit*. V polovině 50. let zpracovává výpravnou husitskou trilogii *Jan Hus*, *Jan Žižka* a *Proti všem*. Právě tyto tři filmy kritika nepřijala a Vávra byl odepsán a považován za zastaralého veterána. Tento názor pak sám zlomil v dílech natočených v období, kdy spolupracoval s Františkem Hrubínem. Toto období se považuje za další vrchol Vávrovy tvorby. On sám ve své knize *Zamyšlení režiséra* v kapitole *Historický film: Pojetí scénáře* uvádí husitskou trilogii těmito slovy „*V době, kdy jsme nastoupili cestu k socialismu, jsem chtěl svými filmy připomenout revoluční tradice českého národa, citlivého na spravedlnost národní a sociální.*“<sup>92</sup> Právě Vávrovo zpracování zapadá do vytváření odpovídajícího výkladu dějin. První scénář psal společně s Milošem V. Kratochvílem v roce 1949. Jako podklad třetího dílu použili román Aloise Jiráska *Proti všem*. Sám režisér Otakar Vávra se vyjádřil následovně: „*Se spoluautorem M. V. Kratochvílem jsme pojali celou trilogii jako společenské drama v celé šíři problematiky oné doby. Dívali jsme se dnešními očima, ale nic jsme násilně neaktualizovali.*“<sup>93</sup>

Ve chvíli, kdy analyzuji právě zmiňovanou část Vávrovy tvorby, přemýšlím, pro koho bylo toto vyjádření určeno a zda mu po letech autor sám věřil. Zvláště první díl trilogie *Jan Hus* je doslova prošpikován ideologickými prohlášeními a plnění určujícího směru politiky nového státu je zde dosaženo na více než sto procent. Úvodní titulky přesně bod po bodu korespondují s vymezením oblastí, které měla propaganda podporovat a které byly určeny k odsouzení.<sup>94</sup>

Vzhledem k počtu Vávrových historických snímků je na místě otázka autorské intence. Vávrovy autobiografické texty v tomto ohledu nepřinášejí žádné relevantní odpovědi na kritické otázky. Odpovědi jsou poplatné době a problematiku spíše omezují a hlavně uzavírají prostor jinému analytičtějšímu dotazování. Kdo byl určující autoritou pro husitskou trilogii? Byl to sám Vávra s Kratochvílem? Nebo ministr školství Zdeněk Nejedlý, nebo velmi vlivný ministr informací Václav Kopecký, nebo snad přední marxistický historik Josef Macek, který nad díly *Jan Hus* a *Jan Žižka* vykonával ideologický dohled jako odborný

---

<sup>92</sup> VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*, s. 215.

<sup>93</sup> ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 58.

<sup>94</sup> Další trilogie, kterou Vávra natočil, nese také historický námět, i když Vávra ve své knize tyto filmy zařadil do části *Filmy faktu*. Jedná se o filmy *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1975).

poradce? Rozklíčování tohoto tázání je velmi složité a myslím, že není a nikdy nebude zcela jasné. Vše zde souvisí s popisem mocenských struktur v oblasti kulturní politiky období po roce 1948, které se velmi stručně pokouším nastínit v kapitole *Nová kulturní politika po roce 1948*. Z předchozí části je patrné, že zde byl zřejmě značný politický tlak, ale na druhé straně je nutné říci, že Vávra měl již své jméno jako režisér, ale měl i značnou politickou moc, vzhledem k tomu, že byl dosazen v roce 1951 po prvních politických čistkách do čela výroby.<sup>95</sup>

Jeho značný vliv - a nebojím se říci i moc - dokládá jeho role v zamítnutí realizace námětu o Prokopu Divišovi, který předložil ke schválení Alfréd Radok. Režisér Vávra údajně mluvil o tom, „že ti umělci, kteří se nechtěli podříditi lidově demokratickému zřízení, uprchli. Že všichni umělci se podřídili, jen pan Radok se stále ještě potácí v bahně západních názorů.“<sup>96</sup>

Vím, že mi nepřísluší vynášet soudy nad režisérem takového jména, jako byl Otakar Vávra. Jediné, co bych chtěl konstatovat, je fakt, že trilogie je velmi poplatná době a ideologii a podle mého názoru měl Vávra možnost natočit tyto filmy v umírněnější podobě.

### 3.1 Jan Hus

V prvním díle trilogie, v části nazvané Jan Hus, se nachází velké množství propagandistických prvků, které se autoři námětu v některých případech ani nesnažili skrýt. Toto filmové ztvárnění naplňuje potřebu zpracovat tuto historickou etapu podle jasně daných pravidel marxistické koncepce výkladu konkrétních dějinných období. Právě husitství a jeho odkaz bylo jedním z prvořadých cílů určených pro „správný výklad“. Z celého filmu zcela nepokrytě číší myšlenka, která měla být předaná divákovi. Už Jan Hus sdílel stejné myšlenky jako my. My jsme pokračovatelé Husa. Zásadní směřování celého filmu je dáno již tím, že odborný dohled nad dodržáním marxistického pojetí pro první díl a později i pro druhý díl vykonával sám Josef Macek, který jako přední marxistický historik určoval v té době oficiální výklad jednotlivých dějinných etap.<sup>97</sup>

Již úvodní titulky filmu mají navodit směr, kterým se bude dílo ubírat. Právě z tohoto důvodu zde uvádím plné znění jejich textu: „*Na rozhraní XIV. a XV. století bylo české*

---

<sup>95</sup> Srov. KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*, s. 117.

<sup>96</sup> Pozici a postavení Otakara Vávry dokládá následující vyjádření Václava Kopeckého z doby po odvolání Rudolfa Slánského z funkce generálního tajemníka ÚV KSČ v září 1951. Po této události nastal jistý zdánlivý obrat ve směru liberalizace ovzduší na Barrandově. Jeho obsah je však znám pouze z interpretace Kopeckého soupeřem o moc Gustavem Barešem v dopise Klementu Gottwaldovi. Kopecký údajně prohlásil: „...nebudeme umělce nijak ovlivňovat, že od nynějška má každý úplnou svobodu, ať si točí, co chce, že někteří režiséři jako Friš a Vávra mohou točit třeba bez scénáře...“ Srov. tamtéž, s. 181.

<sup>97</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 32.

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. Jan Hus se obrátil k nejširším vrstvám lidu, a proto se jeho učení stalo myšlenkovým východiskem husitského hnutí – nejmohutnějšího revolučního boje do té doby ve světových dějinách.“<sup>98</sup> Celé titulky tvůrci stylizovali do gotického písma na nápodobě středověkého pergamenu, zřejmě se mělo jednat o navození slavnostní a seriózní historické podívané.<sup>99</sup>

První odkaz na státní koncepci národní historie nacházíme ve druhé větě, kde jsou představeny tři základní prvky, které je nutné potlačovat a které působily negativně již v době zpracovávané látky, tedy v 15. století, a potřeba jejich potlačení přetrvává i do současnosti. Zaměření pouťorové reprezentace na potlačení následujících společenských vrstev a analogie ve zpracovávané látce a) proticírkevní zaměření = bohatství církve b) otázka odstranění pozůstatků šlechtických rodů na našem území = bohatství vysoké šlechty c) protiněmecké zaměření = bohatství německých kupců.<sup>100</sup> Bohatství všech těchto tří společenských skupin vzniklo nejen z potu, ale i krve poddaného lidu, který tím stále více strádal, jak dokazují hned úvodní scény filmu – stavba chrámu.

Někteří marxističtí historikové např. Macek nebo Graus začali označovat husitství jako revoluční hnutí, protože podle jejich názoru nedosáhlo kvality revoluce, kde dochází k přeměně na vývojově vyšší společensko-ekonomickou formaci, jako reakci na všeobecnou krizi feudalismu, což mělo být alternativou ke krizi kapitalismu, která logicky vyústí v nějaký vyšší lepší společenský řád.<sup>101</sup> Tuto přeměnu pak v současné době, myšleno v období po únoru 1948, naplňuje nástup socialismu jako třídně spravedlivější společnosti. Tento názor tvůrci v prvním díle Jan Hus plně a nepokrytě naplňují. Troufám si říct, že tato myšlenka provází plynule celý film jako „nenápadná“ červená nit, která směřuje k očekávanému a nevyhnutelnému závěru přeměny. Naplňování této teorie se objevuje v momentech, kdy Hus, který vede boj formou náboženskou, podle autorů bojuje přímo proti feudálnímu útisku

---

<sup>98</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.02:53].

<sup>99</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 36.

<sup>100</sup> Srov. tamtéž, s. 15.

<sup>101</sup> Srov. tamtéž, s. 39.

a chce vznik spravedlivého společenského řádu. Tento moment se v celém filmu objevuje velmi často a právě tím je podtržena myšlenka Jan Hus – revolucionář. Zhlédnutím filmu divák nabývá dojmu, že se jednalo o prvořadý cíl. Závěr úvodních titulků se zmiňuje o nejširších vrstvách lidu a o revolučním boji.<sup>102</sup>

V momentě, kdy takto „nabitě“ titulky shlédne divák v průběhu několika sekund a již následují další velmi emotivní scény filmu, nemá čas ani prostor analyzovat obsah textu. Přijme ho jako fakt, možná si později ani není schopen vybavit jednotlivé pasáže a slova, ale jeho podvědomí je připraveno na vnímání dalších scén, které vše potvrzují a rozehrávají do detailů.

### 3.1.1 Protiněmecké nálady

Protiger mánské zaměření bylo jedním z prvků, na které se orientovala propaganda, a vyplývalo z nedávných historických událostí, které byly pro český národ značně citlivé, a proto nebylo nutné naplňovat tento bod přímým útokem, ale stačilo pouze naznačit a divák byl značně vnímavý. Tento fakt je zde patrný v několika úvodních scénách, kde se němečtí studenti chovají velmi roztahovačně, vyvolávají konflikt zakončený rvačkou. Hledají ochranu u královských vojáků i u představitelů církve, zejména zástupců papeže. Kritizují fakt, že Hus u krále prosadil vydání Dekretu kutnohorského a omezil jejich moc na univerzitě. Na pochybách o národnostní příslušnosti pak nenechá diváka ani barevné ladění výstředního oblečení těchto studentů, které odpovídá německým barvám, tedy červené a černé.<sup>103</sup> Dále již není německá národnost specifikována, ale vyplývá z historického kontextu, kdy „...*všechno bohatství naší země plyne do ciziny...*“<sup>104</sup> Odkaz na německý případně rakouský původ šlechtických rodů, kdy užívání šlechtických titulů bylo již v době vzniku filmu zrušené, ale majetek, který tyto rody v Čechách vlastnily, zahrnovaly do rodového dědictví, kde jeho základna byla většinou právě v těchto zemích.

Ve scéně, která má značný díl doložitelný v historických pramenech, tedy, že došlo k zatčení tří mladíků a že Hus intervenoval na radnici za jejich propuštění, se projevuje proradnost a surovost bohatých staroměstských konšelů, kteří byli příslušníky německého kupeckého patriciátu.<sup>105</sup> I zde se projevuje symbolika barev opět na oblečení konšelů, tedy

---

<sup>102</sup> Rozborem pojmu ‚lid‘ se zabývám v kapitole *Jan Žižka* v podkapitole *Jazyk jako nástroj manipulace s divákem*, kde předkládám dobový význam tohoto pojmu, který je pro film jedním z klíčových.

<sup>103</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.11:52].

<sup>104</sup> Tamtéž, [00.17:04].

<sup>105</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 41.

barvy černá a červená.<sup>106</sup> Postava radního Stumpfagela je však plně smyšlená. Konšelé dávají rozkaz k okamžité popravě zatčených z obav před sílícími projevy Husových stoupců. Poprava má být zastrašením a v divákovi vyvolává odpor ke konšelům a obecně k německému původu u představitelů moci v českém státě.<sup>107</sup> Z rozhovoru těsně před vyvedením mladíků z radnice je jasné, že i „ozbrojené složky“ jsou německého původu: „*Odved' odsouzené na popraviště, ale vezmi na to jen naše lidi, českým biřicům nevěřím.*“<sup>108</sup>

V několika scénách prvního dílu je podán marxistický obraz sociální krize v pražských městech na počátku 15. století. Z jednotlivých postav má být patrné, jaký hluboký rozpor situace představuje, kde na jedné straně stojí vykořisťované vrstvy a na straně druhé svěští feudálové z velké části německého původu a církevní hodnostáři. Charakter osob je předem dán jeho společenským zařazením, nepřipouští se zde žádná odchylka.

V závěrečné části filmu, kdy Hus putuje do Kostnice, je vyobrazeno i jeho působení v německých vesnicích, kde si němečtí rolníci stěžují na církevní vrchnost a Hus jim „nabízí“ své myšlenky a názory. Oporu v pramenech má pouze fakt, že Jan Hus po cestě navštívil několik menších lokalit a zřejmě i Norimberk, ale obsah rozhovorů není blíže popsán.<sup>109</sup>

### 3.1.2 Jan Hus jako vůdce chudého lidu

Lid je jedním z klíčových slov, které diváka provází celým dílem. Lid je zde v podobě marxistického chápání tvořen především chudinou, kterou ještě autoři přesně rozdělují a pojmenovávají určitými profesemi, které příslušníci lidu vykonávají.<sup>110</sup> Zároveň z děje příběhu vyplývá, že právě příslušníci lidu jsou kladnými hrdiny, kterým je „ubližováno“ a musí se bránit nejlépe změnou společenského řádu. To zcela odpovídá programovým prohlášením strany ohledně filmové tvorby, kde bylo přesně stanoveno, že kladné postavy děje musí být reprezentanty konkrétních společenských vrstev a konkrétních povolání. To se samozřejmě týkalo i záporných postav. Ve filmu je naplněno i rozdělení na město a venkov, aby divák nezůstal na pochybách, že „správné“ vrstvy se nacházejí v obou prostředích, které je nutné měnit. Městská chudina je tedy tvořena tovaryši, nádeníky, služkami a venkovská čeledíny, podruhy, chalupníky a maloročníky.<sup>111</sup> V průběhu filmu je na určitých krátkých příbězích dokumentováno ponižující postavení této společenské vrstvy - skupina

---

<sup>106</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.52:33] – pražský purkmistr vydává rozkaz veliteli stráže.

<sup>107</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 41.

<sup>108</sup> Srov. tamtéž, s. 41.

<sup>109</sup> Srov. tamtéž, s. 39.

<sup>110</sup> Srov. tamtéž, s. 24.

<sup>111</sup> Srov. tamtéž, s. 24.



středověkých nezaměstnaných před katedrálou, kde čekají, až se „uvolní“ místo<sup>112</sup>, bída vedoucí až k hladu a smrti - zatčení rolníka za nezaplacení církevních daní a nesnesitelný útlak vrchnosti.<sup>113</sup> Tento lid je zde představován jako hlavní a nejspolehlivější opora Jana Husa.

Jan Hus je stylizován jako revolucionář, jako ten, který se postaví do čela prostého lidu. Je považován za vůdce mas, který usiluje o společenskou změnu. Jedna z ústředních postav prvních dvou dílů, Johanka, vyzve shromážděný dav, který byl rozehnan stráží, když se bouřil proti odpustkům, aby šel za mistrem Janem, který k nim promluví. V této části byl Jan Hus slovně napaden papežským komisařem a Johanka vyzývá lidi: „...*půjdeme k němu...at' ví, že všichni při něm stojíme...*“<sup>114</sup>. Následuje scéna, kdy lidé za zpěvu chorálu přichází k Husovi a zástupci lidu jej žádají o vyjádření, zda bude stát na jejich straně. Apelují slovy: „...*kdo by se nás zastal?...Ty jsi přece náš vůdce...*“<sup>115</sup> Jan Hus k lidu promlouvá z otevřeného okna v prvním patře a oznamuje, že se lidu „*věrně přidrží a vytrvá*“.<sup>116</sup> Zde se nabízí analogie s projevem Klementa Gottwalda v roce 1948, kdy oznamuje lidu, že prezident přijal demisi ministrů a vlády se v Československu ujímá „lid“.<sup>117</sup> Ve filmu se nabízí myšlenka o změně řádu, kde lid bude vůdčí silou, bude rozhodovat a svrhne vrchnost církevní i světskou. Tento záběr koresponduje s „jasnou představou“ dr. Nejedlého, že: „*dnes by Hus byl hlavou politické strany a jeho tribuna by nebyla kazatelna, ale pražská Lucerna nebo Václavské náměstí. A jeho strana byla by velmi blízko – v tom můžeme být přesvědčeni – nám komunistům.*“<sup>118</sup>

Další ukázkou toho, jak Jan Hus zdůrazňuje sílu lidu je okamžik, kdy na radnici vyjednává propuštění tří zatčených tovaryšů: „... *nehrozím, jen varuji...vy víte, co je rozhněvaný lid...až tam venku začnou zvonit k šturmu, pak vás ani vaši biřicové neochrání... až vyvrátí vaše pobitá vrata, až se vlámou okny a střechou... až obsadí radnici... pak oni sami budou soudit...*“<sup>119</sup>. Zde zdůrazňuje, že lid bude soudit a pak vrchnosti a šlechtě už nic nepomůže, protože lid uchopí moc do svých rukou. Opět lze sledovat paralelu s vývojem po únoru 1948, kdy dochází k postupnému přechodu na moc lidu a tato scéna je jedním

---

<sup>112</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 39.

<sup>113</sup> Srov. tamtéž, s. 39.

<sup>114</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.13:42].

<sup>115</sup> Tamtéž, [00.19:10].

<sup>116</sup> Tamtéž, [00.19:44].

<sup>117</sup> *Rudé právo* č. 48, 26. února 1948.

<sup>118</sup> Československý filmový ústav. Mezioborová historická konference. *Filmový sborník historický*, s. 82.

<sup>119</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.49:56].

z prvků legitimizace tohoto procesu. Už Hus předpovídal vládu lidu a my jsme to nyní konečně realizovali. Moment změny společenského řádu a odmítnutí poslušnosti vrchnosti je zdůrazněn ve velmi emotivní scéně, kdy dochází k zatčení rolníka za nezaplacení poplatků. Jeho žena nařká, že zemřou hladu, ale sousedé ji utěšují, že jistý kazatel, který se jmenuje Jan Hus, chodí po vesnicích a říká, že zlá vrchnost se nemá a nesmí poslouchat. Že je to dokonce hřích.<sup>120</sup> Zde spatřuji rozpor, který nastává, protože odmítnutí poslušnosti znamená zpochybnění základu feudalismu, tedy systému poddanství, kdy „obyčejný“ člověk je ke své vrchnosti vázán nejen daní, ale i právními předpisy v podobě nařízení a výnosů vydaných vrchností, ale zároveň zde zůstává otázka hříchu, protože do doby středověku si ani Otakar Vávra nedovolil zasadit princip ateismu. Poslouchat zlou vrchnost tedy znamená zhřešit. Hřích bylo to, čeho se většina prostých lidí obávala. Lze si tedy celou pasáž vyložit jako jedinou možnost vyhnout se hříchu a tedy změnit společenský řád, protože hodná vrchnost neexistuje. Závěrečné potvrzení lidu jako rozhodujícího faktoru nastává v momentě, kdy Jan Hus ve vězení odmítá poslední možnost odvolání a jeho vnitřním argumentem je, že by pohoršil svůj lid, za který mluvil.<sup>121</sup>

### 3.1.3 Kritika církve a církevních praktik

Církev jako jeden z prvků, proti kterému směřovala oficiální koncepce historie státu, je zde vykreslena ve velice nelidské podobě, kde si divák ani nedovede představit, že by člověk tak kladný a obrácený k lidu jako je Jan Hus, mohl pocházet z řad církevních.

Hned první slova úvodních titulků *„Bohatství církve... rostlo z potu a krve poddaného lidu...“*<sup>122</sup>, zcela přímočaře dehonestují církev. Nikde se však nezmiňuje, že církev byla v té době nositelkou kultury a vzdělanosti, že poskytovala sociální a zdravotní služby. Všechny projevy církve v celém filmu jsou velice negativní a z toho všeho vystupuje Jan Hus revolucionář. Jedním z bodů, který je v díle intenzivně použit a který lze historicky doložit, byl prodej odpustků a to, že Jan Hus se k nim stavěl kriticky. Zde je však tento fakt vyhrocen do podoby zrůdnosti, kterou ztělesňuje farář Jan, řečený Peklo.<sup>123</sup> Ten při prodeji odpustků působí až odporně, protože z něho číší lakota a touha po bohatství získaném jakoukoli cestou. Scéna, kdy vezme starému muži beránka, symbol křesťanské oběti, a dá mu za něho odpustek a chválí ho za iniciativu, i když je zcela zjevné, že ho chtěl prodat na trhu, popřípadě jej na trhu koupil. Než začne prodej odpustků, objeví se na plátně scéna, kdy akrobat – hadí muž

---

<sup>120</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [01.06:16].

<sup>121</sup> Tamtéž, [01.47:00].

<sup>122</sup> Tamtéž, [00.02:53].

<sup>123</sup> ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 41.

– cvičí pro pobavení publika a z davu se ozve následující komentář: „...*podívejte se na toho hadího muže, bez páteře, bez kostí...*“<sup>124</sup>. Nastane střih a objeví se farář Peklo prodávající odpustky. Slova jsou pronášena s důrazem a pomalu, nejedná se tedy o běžnou řeč. Obraz akrobata zanikne v síle slov a ta se přenesou k obrazu následujícímu. Prodávání odpustků a církevní poplatky jsou obsahem kázání v Betlémské kapli, kdy závěr velice emocionálního projevu vede k vyřčení názoru, že je nutná změna, zřejmě myšlena změna společenského řádu, protože nic „menšího“ tak rozsáhlý problém nenapraví. Opět se zde objevuje tvrzení, že prostý lid má daleko větší hodnotu než zkažená vrchnost a hlavně nenasytní představitelé církve.<sup>125</sup>

Nelidskost církve ukazuje hned první obraz, který nastoupí ve filmu po úvodu s titulky. Stavba kostela představuje hned dva prvky – církevní stavba jako celek, kdy je jasné, že „dělníci“ pracují ve zcela nelidských podmínkách, všichni jsou vyčerpaní, podvyživení až hladoví na pokraji zhroutení. Přesto v těsné blízkosti stojí dav „nezaměstnaných“, kteří usilují o tuto nelidskou práci. Jeden z dělníků padne vyčerpáním a je zřejmě mrtev. Stráž musí zadržovat „uchazeče“ o jeho uvolněné místo.<sup>126</sup>

Objevuje se postava tesaře, za kterým na stavbu přichází žena s dcerou, vzápětí však přichází farář Peklo s ozbrojenou stráží a tesaři sebere sekeru, která je jeho jediným výrobním nástrojem, za nezaplacené církevní poplatky a ten je ihned propuštěn z práce na kostele. Na argument, že musel zaplatit pekaři, je mu odpovězeno otázkou, zda je mu pekař milejší než jeho duchovní pastýř. Rodina upadá v zoufalství, žena a dcera pláčou a společně ze stavby odcházejí.<sup>127</sup> Nabízí se následující výklad – již středověk znal takovéto výjevy a následovaly jej obdobné scény v kapitalismu, ale socialismus a komunismus již tyto problémy překonal a nic podobného se nemůže odehrávat.

V momentě, kdy dochází k protestům proti odpustkům, nechává papežský komisař vyklidit náměstí královskou stráží ve jménu krále.<sup>128</sup> Je tedy církev víc než panovník? V celém filmu se několikrát důrazně ozývá problém papežského schizmatu, kdy je zdůrazňovaná otázka boje o moc a prosazování zájmových skupin. I sám Hus v rozhovoru řeší právě tuto problematiku. Scéna vyznívá tak, že divák získává dojem, že organizace s takovou

---

<sup>124</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.09:22].

<sup>125</sup> Zde se nabízí myšlenka, že autoři realizovali slova Antonína Zápotockého při otevření Jiráskova muzea na Bílé hoře: „Z historie husitských bojů můžeme vyvodit jeden závěr a poučení: že náš národ může dosáhnout opravdové svobody, štěstí a radostného a spokojeného života, když se zbaví domácích vykořisťovatelů, cizích vetřelců a uchvatitelů, klerikální temnoty i nadvlády církevní reakční hierarchie.“ Mělo zde dojít k legitimizaci tohoto proslovu? Autoři jako by chtěli ukázat, že stejný názor jako Zápotocký měl už Hus.

<sup>126</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.07:20].

<sup>127</sup> Tamtéž, [00.08:55].

<sup>128</sup> Tamtéž, [00.12:59].

minulostí, jakou je církev, by neměla a snad ani nemůže existovat. Je zde zdůrazněna nejednotnost a prosazování osobních zájmů nejvyšších církevních hodnostářů. Církev se pro ochranu své moci dokonce přikloní i k návrhu zbourání kostela v tomto případě Betlémské kaple. Tento fakt komentuje sama královna Žofie, kdy po kázání, které přirovná k bouři, která se přezene a po ní následuje klid a čisto. Se svými přáteli v lóži komentuje fakt, že chtějí Husa umlčet a zbourat Betlémskou kapli<sup>129</sup>, která je nazvaná hnízdem kacírů a padne návrh na její zavření a zbourání.

Dalším prvkem, který film nese, je prvek osobní zrady blízkého přítele, který také pochází z řad církve. Mistr Štěpán Páleč nejprve nabádá Husa, ať se odkloní od prostého lidu, že není možné, aby v Betlémské kapli kázal pro lid. Na to mu však Hus odpoví: „*Ty sám se ocitneš nad propastí, budeš-li lidem pohrdat.*“<sup>130</sup> Lid zde vystupuje jako nositel veškeré moci, kdy je naznačeno, že nebude trvat dlouho a bude v zemi lid vládnout. Stejná osoba se pak objevuje na ulici v Kostnici, kde z povzdálí pozoruje příjezd Husa a účastní se jeho slyšení u koncilu. Byl snad jeho „nejlepší“ přítel autorem vyvěšených hlášení na vratech domů, že „*do Kostnice se dostaví před soud tvrdošíjný český kacír, prokletý Jan Hus*“?<sup>131</sup> Nejlepší přítel se stane nejhorším nepřítelem, který proti němu vystupuje: „*Bývalý přítel je vždy nejhorší nepřítel.*“<sup>132</sup> Můžeme na tomto místě sledovat určitý odkaz na spojenectví Československa za 1. republiky se západními mocnostmi, především Francií, která však výměnou za „vidinu“ míru v Evropě zradila svého spojence podpisem Mnichovské dohody. Je tedy nutné se orientovat jinam.

Jedna ze scén upozorňuje na majetek církve: „*...kořen všeho zla je v bohatství církve... teď mají polovinu naší země.*“<sup>133</sup> Je zde jasné „poselství“, že pokud církev někdo „nezastaví“, dojde k následující situaci: „*...a za chvíli jim bude patřit celé království...není vůle boží, aby jedni byli bohatí a druzí chudí.*“<sup>134</sup> Proto dnes nastupuje ten správný společenský řád, dochází ke stírání sociálních rozdílů a jednotlivé sociální vrstvy se slučují a vytváří základ v dělnické třídě.

---

<sup>129</sup> *Jan Hus* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.26:36].

<sup>130</sup> Tamtéž, [00.18:30].

<sup>131</sup> Tamtéž, [01.24:06].

<sup>132</sup> Tamtéž, [01.24:23].

<sup>133</sup> Tamtéž, [00.29:24].

<sup>134</sup> Tamtéž, [00.26:44].

### 3.1.4 Jan Hus ve světle mimetické teorie

Pokud se na určitý jev díváme pohledem mimetické teorie kultury, je nutné mít na zřeteli následující fakt, že: „Člověk má touhu napodobovat touhu někoho jiného, koho považuje za svůj vzor.“<sup>135</sup> Touha zde má mimetickou povahu. Lidé se kromě jiných věcí od sebe vzájemně učí, po čem mají toužit. Husitské hnutí v podobě zpracované Otakarem Vávrou představuje vzor pro komunisty a má zajistit historickou legitimizaci jejich uchopení moci. Předmětem touhy je zde tedy moc. Moc, po které touží lid a která je ve vlastnění jiného objektu. V případě husitů v rukou krále, šlechty a církve, v případě komunistů v rukou zvolené vlády, ale i s odstupem času jsou „další majitelé moci“ zcela totožní jako za husitství. To je pak spojeno s faktem, na koho, nebo spíše proti komu je zaměřena propaganda, což je druhý sledovaný aspekt mé práce. Tento předmět touhy můžeme považovat za otevřený, přesto vyvolávající konflikt. Společnost vytváří určitou hierarchii mezi toužícími subjekty, ta má zabránit vzniku a rozvinutí konfliktu. V období husitství, stejně jako po uchopení moci komunisty, došlo ke zboření hierarchických hranic, proto zde nekončí první fáze mimetického mechanismu a společnost se nestabilizuje, ale nastupuje perzekuční neboli obětní mechanismus. V určité fázi zde dojde „k přeměrování násilí proti malé skupince nebo proti nějakému jednotlivci.“<sup>136</sup>

Vzhledem k tomu, že určité události vyvolají postupně krizi společnosti a dojde k jejímu vyhocení, spouští se mechanismus vyhledávání oběti, mechanismus viktimizace. Je označena osoba zodpovědná za nastalou krizi. „Skupina označujících skutečně věří, že označená oběť je za vzniklou krizi zodpovědná.“<sup>137</sup> V tomto případě vládnoucí vrstvy označují za oběť Jana Husa, který má být zodpovědný za radikalizaci lidových vrstev. Hus byl vybrán jako oběť z důvodu své odlišnosti od majority, ke které patřil. Byl z určitého úhlu pohledu shledán obětovatelným. Oběť však není odsouzena jednomyslně. Nebyla zde splněna podmínka viny oběti, aby obětování beránka fungovalo jako smíření společnosti. Jistá část společnosti neuvěřila ve vinu Husa. Hus byl vnímán jako oběť, proto nedošlo po jeho usmrcení ke smíření společnosti. Dokonce se zde projevil soucit s obětí, což je prvek v dějinách zcela ojedinělý. Naopak zde usmrcení obětního beránka vyvolá další vlnu potenciálních konfliktů, které postupně eskalují a vyústí v otevřený konflikt s prvky hromadného násilí.

---

<sup>135</sup> BURDA, František. *Kultura - doličný předmět obětního mechanismu*, s. 21.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 37.

### 3.2 Jan Žižka

Prostřední část trilogie lze charakterizovat jako nesourodou kompozici jednotlivých scén, která se rozchází s díly založenými na klasických předlohách. Celý film mapující pouze období od jara roku 1419 do 25. března 1420 působí jako úvod k závěrečné scéně, kterou je bitva u Sudoměře. Vyobrazení jednotlivých historických scén bez přítomnosti individuálního příběhu svádí diváka k domněnce, že se jedná o převedení přepisu jednotlivých pramenů do filmové podoby. Dojem „pouhého“ zpracování historických pramenů má také navodit dokonalé ztvárnění kostýmů, které provedl Jiří Trnka. Na rozdíl od částí Jan Hus a Proti všem zde nebyla na počátku literární předloha a Otakar Vávra a Miloš Kratochvíl tvořili příběh hlavního hrdiny nezávisle na předlohách. Chybí zde také malé příběhy vyvažující velké historické scény a postavy. Tuto funkci částečně plní krátké návraty a připomínky scén z prvního dílu. Není proto divu, že je tento díl označován za nejslabší část trilogie i po stránce umělecké. Jak lze film charakterizovat – chudá kompozice, nesourodé scény, svévolné domyšlení dějinných skutečností, vysoká míra ideologizace.<sup>138</sup>

Individualizace je potlačena na úkor kolektivní entity lidu, což je patrné při pohledu do kostela při kázání Jana Želivského, kdy jednotlivé skupiny tvoří zcela oddělené celky. Vše je jasně čitelné – ženy s bílými rouškami na hlavách, bojovníci se zbraněmi. Jasně víme, kdo kde stojí a jaké má místo ve společnosti. Tento prvek je znovu velmi čitelný při stavbě vozové hradby, kde každý zaujímá své místo a svůj úkol ve prospěch celku. Není třeba nic vysvětlovat, protože lid vede vůdce, který za něj rozhoduje. On ví, umí a zná.

Ve filmu Jan Žižka je však možné kromě propagandistických prvků rozpoznat určitou společenskou funkci, záměr tvůrců můžeme „přečíst“ jako kolektivní vzpomínání české společnosti. Pokud změním úhel pohledu na film, tak jak to udělal Kamil Činátl ve svém článku *Filmová paměť stalinismu*<sup>139</sup>, otevírá se nám jiná perspektiva spojená s určitým psychoterapeutickým prvkem ošetření kolektivního vzpomínání národa. Následně popsany obraz má překvapivou dějinnou paralelu. Bezradný král Václav IV., na kterého tlačí arcibiskup a hrozí, že pokud nenavrátí římské církvi fary, kostely a majetek zabavený husity, bude válka a krveprolití. Druhou stranu tlaku na krále představuje pražský lid, který odmítá vydat zbraně a pod vedením Žižky míří na Hrad. Ozbrojený lid je připraven bojovat a bránit Čechy proti cizozemcům, církvi i zrádcům<sup>140</sup>, opět se naplňují základní body propagandy a tehdejší ideologie. Tento základní prvek, který je již samozřejmou součástí této trilogie

<sup>138</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 315.

<sup>139</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 304-320.

<sup>140</sup> Zrádce - nový prvek, který v Janu Husovi nefiguruje v takové míře.

doplní nový náhled. Totiž, že na první pohled nesourodá kompozice obrazů v rámci české vzpomínkové kultury přináší asociace k událostem roku 1938. Nacházíme zde zcela jasné paralely, kdy je král Václav IV. v tíživé situaci nucen rozhodnout se, stejně jako bylo těžké rozhodnutí prezidenta Beneše při přijetí Mnichovské dohody. A stejně jako při mobilizaci v roce 1938, i zde ukazuje ozbrojený lid chuť a odhodlání bojovat a i zde následuje zrada a nemožnost prokázat morální hodnoty v otevřeném boji. Jediným možným řešením pro národ je nutný ústup a pokračování v boji v jiné rovině. Historická událost Mnichova 1938 byla v národu velmi živá a většinou vzbuzovala frustrující zážitek prohry. I zde se velmi silně objevil motiv zrady, který tvůrci nevyslovili, ale lze ho v této podobě rozklíčovat a v jiné podobě boje lze také vyčíst výzvu k zaměření se na jiného spojence, který nezradí. Pro kolektivní sdílení těchto historických vzpomínek bylo nutné nalézt dějinnou paralelu a ukotvit událost roku 1938 jako tragickou, nikoliv však frustrující.<sup>141</sup>

Ve filmu se setkávají dvě odlišná prostředí, venkov a Praha, která se v určitém bodě setkávají a začnou spolupracovat na stejné věci. Zobrazené venkovské prostředí nese mnoho propagandistických prvků. Vše je uvedeno počáteční scénou filmu, kdy dochází k pronásledování husitů, které se budu věnovat podrobněji v podkapitole *Zaměření proti šlechtě a měšťanstvu*. Druhá zásadní epizoda se odehrává při kázání pod širým nebem. „*Čekejme a bděme. Pán již ve dveřích stojí a denice svítí před námi od východu. Tehdy vzkvete mezi lidmi láska a bude vládnout spravedlnost. Na zemi nebude v ten čas žádného panování a poddání. Všechny úroky a daně přestanou i roboty a služby, nikdo nebude druhého k čemu nutit, neboť všichni budou si rovni jako bratři a sestry.*“<sup>142</sup> Tento proslov lidového kazatele naplňuje nejen několik bodů ideologie a propagandy, ale hlavně jeho úvod lze vyložit jako určení směřování nové společnosti směrem na východ, kde očekáváme nové vedení a lepší zítřky. To, co je na východu, je náš vzor, k tomu směřujeme. Druhá část pak připravuje diváka na život v beztřídní společnosti, který přijde jako vrchol nastartovaných změn. Všichni si budou rovni, všechno bude patřit všem. Na tomto kázání se jako v jediném místě filmu objevuje přijímání pod obojí, které je použito jako symbol rovnosti mezi lidmi nejen ve smyslu náboženském, ale ve smyslu společenském a třídním. Přijímání pod obojí stírá rozdíly a staví všechny na jednu úroveň, kdy se pro diváka vytváří dojem jediné společenské vrstvy a to vrstvy lidu.

---

<sup>141</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 315-316.

<sup>142</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.09:22].

Aby bylo patrné, že se jedná o pokračování prvního dílu Jan Hus, objevují se v příběhu dvě dějové linie, kdy v té první se znovu rozvíjí příběh Johanky, reprezentující prostý husitský lid se svými ctnostmi.<sup>143</sup> Představuje čistou bytost, která pokračuje v odkazu mistra Jana Husa. Provází venkovany při cestách na pouti, kde se často sama vystavuje nebezpečí, např. když odvede cvičené stopařské psy k vodě, aby zachránila ženu s dítětem. Neopětuje vážný zájem synů pekaře Johy, který je představitelem kališníků v Sezimově Ústí. Zachovává si čistotu a je věrná odkazu svého muže Martina, který byl v první části zavražděn v den jejich svatby. Symbolicky dojde k setkání s tesařem Jírou a jeho dětmi, kteří vystupují v úvodu prvního dílu a který zde přišel o práci tím, že mu církevní představitel (farář Peklo) zabavil sekyru na dluh. Johanka se ptá na jeho ženu, on konstatuje, že ji umořila bída, že zemřela již před třemi lety, což odpovídá prvnímu dílu. V závěru filmu zemře Johanka na zranění v bitvě u Sudoměře, protože už není v posledním díle žádoucí. Autoři již mají záměr v jiné ústřední ženské postavě a divák by zákonitě očekával, že Johančin příběh bude pokračovat i v posledním dílu trilogie. V závěru filmu působí scéna silně emotivně a jako jedna z mála naplňuje čistě lidský rozměr události.

Titulky v úvodu druhého dílu Vávrovy trilogie, které mají nastínit následující obsah, jsou již v umírněnějším provedení. Odlišné je pak i použití písma, na rozdíl od prvního dílu se zde uplatňuje moderní majuskulní písmo. Propaganda není zcela zřejmá, text je více neutrální, spíše se nese v duchu historického konstatování. Pouze věta „*lidoví kazatelé pozvedali myslí věrných na velikých shromážděních na horách a vyzývali je, aby se připravovali k boji za vysvobození pravdy*“<sup>144</sup>, poukazuje mezi řádky na tzv. revoluční rok 1948, který byl také vysvobozením pravdy. Pod titulky a úvodním textem se střídají výjevy z Jenského kodexu, což nebyl pouze náhodný výběr, ale využití historického materiálu, který reprezentoval socialistický internacionalismus. Jenský rukopis v roce 1951 daroval Klementu Gottwaldovi prezident Německé demokratické republiky Wilhelm Pieck právě jako projev sounáležitosti mezi socialisticky zaměřenými zeměmi.<sup>145</sup>

### 3.2.1 Historické nepravdy

Zřejmě fakt, že se ve druhé části autoři nedrželi žádné literární předlohy, vedl k tomu, že právě díl Jan Žižka je více než ostatní díly „zasažen“ značnou mírou historických

---

<sup>143</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 44.

<sup>144</sup> ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 38 a Jan Žižka [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.03:12].

<sup>145</sup> *Jenský kodex*, Muzeum 3000 - Zpravodajský portál Národního muzea pro 3. tisíciletí, [online], NM Praha, 2015, cit. [09. 09. 2015]. Dostupné z: [<http://muzeum3000.nm.cz/aktuality/jensky-kodex>] K tomu srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 22.



nepřesností a nepravd. Pokusím se je zde nejen konstatovat, ale také uvést historické argumenty, které tyto nepravdy dokládají. Žižka v předrevoluční době sice byl na královském dvoře, není možné doložit, že by plnil funkci hejtmana a s velkou pravděpodobností se mu vůbec nepodařilo proniknout do nejbližšího okolí krále Václava IV.<sup>146</sup> Ve filmu je zpodobněn jako nejbližší přítel, který smí zůstat, když všichni šlechtici a vysocí představitelé církve jsou vykázáni z královy komnaty. Žižka automaticky zůstává a vede s králem důvěrný rozhovor jako rovný s rovným. Král jej důvěrně oslovuje ‚Jene‘ a Žižka ho svými odpověďmi zcela důrazně upozorňuje, že jeho současný postup je zcela v rozporu s vývojem situace, když mu říká: „...jednáš proti svému lidu, králi! Vydáváš svou moc do rukou církve a pánů proti lidu. A brzy poznáš, co z toho vzejde!“<sup>147</sup>

Otevření bran Vyšehradu se zřejmě neodehrálo silou Žižkovy osobnosti, ale je doloženo, že Žižka byl přítelem vyšehradského purkrabího Jana Řitky z Bezdědic a pravděpodobně se na Vyšehrad dostal bez menších problémů. Dokonce se uvádí, že zřejmě sám patřil do okruhu vyšehradských manů.<sup>148</sup> Ve filmu však neohrožený vůdce lidu nevnímá hrozící nebezpečí, nebere na zřetel několik pokusů o zastřelení kuší a neustoupí ani o krok a jde za svým cílem. Tak má vypadat vůdce lidu, to je člověk, který má reprezentovat hlavní společenský proud, který je hybatelem dějin. Mimo jiné lze tuto pasáž vnímat jako vzkaz: „Žižka je vzor pro naše vedení.“ Při proslovu k posádce, kdy neohroženě sedí mezi vojáky, nevnímá výkřiky a výzvy ke svému zatčení a uvěznění, přesvědčí posádku, že je nutné vidět situaci ze správného úhlu pohledu. Zdůrazňuje jim vesnický, tedy prostý původ většiny žoldnérů, který je vede k tomu, postavit se na správnou stranu.<sup>149</sup> Tato scéna nemá zcela žádné podložení v historických pramenech a je pouhou smyšlenkou. Zcela v duchu ideologie doby po tomto uvědomění posádka zatkne vyšehradského purkrabího, který nechce otevřít husitům z venkova bránu, a nechává ho uvěznit. Což má naznačit, že i tehdy se lid vypořádal se šlechtou.

Dalším momentem, který přináší značné zkreslení ve jménu marxistické teorie o revoluci, je sama novoměstská defenestrace. Ve vylíčení této události došlo ke spojení několika faktů se zcela zřejmou fikcí, která však vše ospravedlňuje. Historicky doloženo je: 1. Ozbrojený průvod, který se vydal od Panny Marie Sněžné k Novoměstské radnici, byl

---

<sup>146</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 45.

<sup>147</sup> ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 46. K tomu Jan Hus [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1954, [00.16:20].

<sup>148</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 46.

<sup>149</sup> Srov. tamtéž, s. 46.

organizovaný a akce byla připravená; 2. Došlo k zatčení několika husitských radikálů. Myšlenka toho, že se husité rozhodli sami konšele odstranit a ujmout se vedení města nekorespondovala s dobovou ideologií. Husité, tedy především lid, není přece agresivní, nechopuje moc do svých rukou agresí a násilím, proto do této scény autoři přidávají prvek útoku a následné obrany. Na dav stojící před radnicí vrhají ze střechy a půdy dřeva a obrovské balvany, k přímému útoku na radnici dojde až po usmrcení několika pokojně stojících shromážděných, kteří se pouze dovolávají propuštění zatčených spoluobčanů. Na základě přímého útoku na husity se velení ujímá sám Žižka, což prameny nedokládají, a podaří se vrata radnice prolomit právě ve chvíli, kdy vedou na popravu tři zatčení. Zákeřně je probodnut pouze jeden z nich a opakuje se scéna z prvního dílu trilogie, kdy Vávra divákům náznakem pouze připomene emoce truchlící matky a krutost utlačovatelů, kteří zabíjejí bojovníky za spravedlivou věc. I zde se objevuje ospravedlnění boje v podobě revoluce, protože potlačování a zastrahování zastánců správné myšlenky a spravedlivější společnosti dosáhlo nesnesitelných rozměrů a je nevyhnutelné začít se bránit bojem. Nejen nepřítel zvencí, ale i vnitřní nepřítel je určen k porážení.<sup>150</sup>

Žižka vystupuje v dalším zcela smyšleném obraze, kdy vstupuje perfektně načasovaným příchodem s vojáky na Novoměstskou radnici, kde Želivský „dohlíží“ na jednání městské rady a je zrazen jak bohatými kališníky, tak mistrem Jakoubkem, o čemž budu podrobněji pojednávat v podkapitole *Černobílé rozdělení postav* v kapitole *Jan Žižka*. Zde ale musím zdůraznit, že v této chvíli všichni chtějí domluvu se Zikmundem a Želivského chtějí odstranit jako nepohodlného. Psychologickým momentem je i rozvržení postav na scéně – všichni sedí, jen Želivský stojí, jako osoba, která má převahu. V tomto případě morální. Žižka jako správný vůdce přichází v pravý okamžik a ihned přesně odhadne situaci. Husitští konšelé Želivskému vyhrožují: „*Je nám líto, že nám nechceš rozumět.*“<sup>151</sup> Odkaz na vnější nepřátele, kteří často lákají ke spolupráci a ke zradě vlastního národa, nebo ještě hůře spolupráce s vnitřními reakčními silami. Žižka pak scénu završí slovy: „*Báli jste se nás, a proto jste zradili. Ale pamatujte si: dnešní den draze zaplatíte. Vzpomeňte si na to, až vás Zikmund srazí na kolena.*“<sup>152</sup>

Poslední zásadní historická nepravda se vztahuje k založení Tábora a k Žižkově cestě do něj. Autoři vkládají myšlenku založení nové obce na ostrohu chráněném ze tří stran řekou

---

<sup>150</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 47.

<sup>151</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [01.17:38].

<sup>152</sup> Tamtéž, [01.19:43]. K tomu srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 47.

do úst samotnému Žižkovi, i když prameny toto nedokládají. Do Tábora pak Žižka ve filmu zamíří přímo z Prahy a cestou se odehraje první střetnutí s křižáky, ale podle skutečnosti se Žižka přemísťoval do Tábora z Plzně.<sup>153</sup>

### 3.2.2 Černobílé rozdělení postav

Černobílé dělení postav je charakteristické jak pro druhou část trilogie Jan Žižka, tak pro její závěr Proti všem. Vše odpovídá nastolenému kulturnímu kurzu té doby. Podle daných marxistických pouček bylo nutné rozdělit postavy do dvou jasně čitelných kategorií. Rozdělení odpovídá trendu doby, kdy bylo závazně dané, že divák musí mít u sledovaných postav jasně definované následující prvky: 1. věk, 2. společenské zařazení a 3. třídní původ a příslušnost.<sup>154</sup> Rozložení sociálních vrstev muselo být zřetelné. Husitství tedy bylo prezentováno jako nejslavnější epocha, kdy nejchudší lidové vrstvy se vzeprou nespravedlivému sociálnímu řádu reprezentovanému vyšší šlechtou, bohatým klérem a měšťanstvem.<sup>155</sup> Tento fakt dokládá i Zdeněk Nejedlý ve své práci, kde Žižku nazývá komunistou a Zikmunda fašistou.<sup>156</sup>

Na správné straně tedy spatřujeme pokrokové a kladné představitele husitství, hlavními hrdiny zde jsou Jan Žižka a Jan Želivský, kteří zde vystupují jako partneři stojící v čele lidu. Spolupracují, vzájemně si potvrzují svá rozhodnutí. Což je opět obraz, který měl doložit, že v čele „strany“ neexistují žádné rozpory a už i za husitství vůdcové lidu byli jednotní. Snímek popisuje poměrně detailně spolupráci Jana Želivského a Jana Žižky, do podrobností jsou propracována jejich setkání a společný postup při převzetí moci husity nad Prahou. V Husitské kronice Vavřince z Březové je však jen několik zmínek o obou osobách v tomto období a nedokládá se jejich vzájemná kooperace, tak jak vykresluje rozebíraný snímek. Vystupují zde jako rovnocenní partneři, kteří jsou si vědomi svého poslání a úkolu – stát v čele lidu a přivést ho k lepší společnosti. Lid je pro oba prvořadým zájmem. Profil Jana Želivského částečně dotvářejí jeho koncepty kázání. Pokud by se jednalo pouze o umělecké dílo, nebylo by na „dotvoření“ historické skutečnosti nic špatného, ale autoři se právě při uvedení druhého dílu husitské trilogie prezentují jako ti, kteří se drží reality a pouze zprostředkovávají rekonstrukci minulosti. Jak píše Petr Čornej ve svém článku Husitská

---

<sup>153</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 48.

<sup>154</sup> Srov. tamtéž, s. 53.

<sup>155</sup> Srov. Československý filmový ústav. Mezioborová historická konference. *Filmový sborník historický*, s. 81-86.

<sup>156</sup> Srov. NEJEDLÝ, Zdeněk. Komunisté, dědici velikých tradic českého národa.

tematika v českém filmu<sup>157</sup>, tento film má k realitě velmi daleko a bylo by možné jej hodnotit jako historickou pověst.

Za kladnou ženskou postavu opět zvolili autoři Johanku, jako návaznost na první díl trilogie, kde v den svatby ztrácí muže a její život se naplňuje tím, že „pracuje pro lid“ a „uvádí v život“ Husovy myšlenky. Kladné hrdiny pak v širším pojetí reprezentuje městská chudina a venkovští husité. Vrstvy, které nejvíce trpí a jsou nesnesitelným tlakem donuceny k revoluci, která povede k lepší spravedlivější společnosti.<sup>158</sup>

Právě v černobílém rozdělení postav se uplatnily některé stereotypy. Jako jeden z příkladů lze uvést všeobecné mínění, že staré ženy ztělesňují lidovou moudrost. Vávra zde uvedl v život památnou větu budoucího papeže Pia II. o tom, že české venkovské ženy znají lépe písmo než italští kněží. Výrok byl myšlen jako nadsázka, ale 19. století jej začalo používat jako důkaz a historický pramen. Vávra sám tento fakt bral jako historickou skutečnost a komentoval úroveň české vzdělanosti mezi prostými lidmi ve středověku jako úžasnou a hovořil dokonce o tom, že v 15. století byla v Čechách prakticky odstraněna negramotnost. Což byla u tak vzdělaného člověka dost velká naivita. Vávra umístil scénu do dvorku měšťanského domu, kde byli ubytovaní venkovští husité a kde nejstarší žena z rodu čte odpočívajícímu shromáždění z Bible.<sup>159</sup> Velmi krátká epizodní role zde má velký propagandistický význam. Ne náhodou byla role obsazena Terezií Brzkovou, která v roce 1940 hrála hlavní roli ve filmu *Babička Františka Čápa*. Toto opakování určitých konvencí pak divákovi zajišťuje potvrzení, že se jedná o pravdivé reprezentace.<sup>160</sup> Tento stereotyp využil Vávra ve všech dílech trilogie, kdy v první a třetí části předčítají staří muži. Na základě těchto obrazů by mělo dojít u diváka k fixaci, že staří lidé jsou nositeli moudrosti.

Jako hlavní představitel zla a záporné strany v této části trilogie vystupuje Zikmund Lucemburský, který je zde doložen jako krutý, brutální, propadající záchvatům vzteku a člověk všeho schopný. Českým pánům navrhuje, aby si na boj s kacíři vzali něco z Václavova pokladu. Zde je zdůrazněno, že právě šlechta cizího původu odčerpávala ze země státní poklad, tedy bohatství všech. Zde vystupuje jako sloučení všeho špatného na německém původu a demonstruje protiněmeckou složku propagandy. Vše ještě umocněno nahlížením Karla Marxe, které bylo zcela závazné a nepřipouštělo žádnou revizi této osobnosti. Marx hodnotil Zikmunda následujícími slovy: „...*politováníhodný parazit, darmožrout, loudil,*

---

<sup>157</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 43-44.

<sup>158</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 48.

<sup>159</sup> Srov. tamtéž, s. 48.

<sup>160</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 313.

hýřil, opilec, šašek, zbabělec a kejklíř...“<sup>161</sup> Až historiografie konce 20. století začíná usilovat o revizi této historické osoby.

Dalším představitelem zla je české panstvo, které se za náboženské smýšlení pouze skrývá, aby uchránilo své majetky. Josef Macek zde jako odborný poradce prosazoval uplatnění teorie, že vysoká šlechta pouze hájila třídní a materiální zájmy, což v některých situacích neodporovalo historickým skutečnostem, ale nelze to chápat jako pravidlo a dogma, že u šlechty byl rozhodující majetkový a mocenský faktor, který určí, kam se šlechta přikloní. Josef Macek však do čela husitské revoluce prosazoval nižšího šlechtice Mikuláše z Husi, protože prosazoval teorii, že Žižka je reprezentantem měšťansko-šlechtické opozice a neměl by stát v čele takto prezentované revoluce. Podle odhadu Vávry a Kratochvíla by však tato teorie nebyla publikem vůbec přijata a film by byl odsouzen k neúspěchu.<sup>162</sup> V části trilogie Jan Žižka je vykreslen jako nejvýraznějším představitelem záporné strany Čeněk z Vartenberka, který byl Zikmundem pověřen řízením země. Vládu mu udělil Zikmund propůjčením dračího řádu, kdy ve filmu vystupuje replika skutečného řádu, jehož originál se nachází ve Vídni. I to bylo v té době v moci tvůrců, aby byla vyrobena dokonalá napodobenina odznaku hodnosti uloženého mimo sovětskou sféru vlivu. Od počátku je patrné, že Čeněk z Vartenberka stojí na straně husitů pouze ze zjištěných důvodů, spolupracuje s pražskými měšťany, ale ani ti nejsou pevní ve svém přesvědčení a jedině, o co se obávají, je jejich majetek. Proto dochází k postupnému vytvoření koalice, která bude vyjednávat se Zikmundem proti revolučním složkám husitů. Otázka vnitřního nepřítele je zobrazena velmi jasně a čitelně.

Jediná postava, která v prvních dvou dílech trilogie nemá jasně daný charakter, ani stranu, je král Václav IV. Je vyobrazěn jako v jádru dobrý, nakloněný dobré věci a přístupný radám moudrých. Ve druhém díle přímo žádá Žižku o radu k bezvýhodné situaci. Ve svém cholerickém záchvatu vyžene všechny z jednací síně, jen Žižka automaticky zůstává a nastává jejich důvěrný rozhovor, v němž celou situaci hodnotí: „*Kterýpak Čech by se mohl s chladnou krví dívat, jak cizozemci kolem celý náš národ tupí jako kacíře a naše nejšlechtnější muže upalují jako zločince.*“<sup>163</sup>. Král Václav ho oslovuje důvěrně: „*Milý Jene!*“<sup>164</sup> Zde pak nastupuje další prvek propagandy, kde Žižka odůvodňuje situaci, do které se dostal král Václav: „*Protože jednáš proti vůli lidu. Dáváš svou moc do rukou církve a pánů proti lidu.*

---

<sup>161</sup> ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 50.

<sup>162</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 45.

<sup>163</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.15:26].

<sup>164</sup> Tamtéž, [00.15:46].

*A brzy poznáš, co z toho vzejde.*<sup>165</sup> Toto je velmi důrazné varování a autoři naplňují smrt krále Václava IV. v opuštění a osamocení, kdy v okamžiku smrti všichni páni odcházejí a Václav zůstává sám se šaškem a královnou. Nikdo z přítomných mu neposkytne pomoc, což je naznačení trestu za opuštění země a lidu. Vávra sám ve svých textech doložil, že v osobě Václava IV. propojil legendu a historickou osobu.

### 3.2.3 Jan Žižka jako vůdce lidu

Jan Žižka je ve druhém díle a později i ve třetí části trilogie formativním prvkem, rozlišuje dobré a špatné, rozlišuje zájmy lidu od ostatních vrstev, které jsou přesně vymezeny a definovány – panstvo, církve, cizinci, kteří jsou zastoupeni hlavně hrabivými Němci, a pak kategorie, která je stále více zmiňovaná, a to jsou zrádci. Je zde zcela patrné, že dobrý vůdce toto dokáže rozlišit.<sup>166</sup> Žižka sám a neohroženě jako „tatík“ svým monologem otvírá brány Vyšehradu, kde správný třídní původ sehraje hlavní roli, a vojáci se sjednotí v jednu kategorii lidu. Tato scéna kopíruje stalinskou praxi, kde „zaniká“ sociální rozčlenění společnosti a občané jsou „sloučeni“ do skupiny pracujícího lidu.

Žižkova autorita je legitimizovaná několikrát za celý film jasně danou mocí z rukou lidu, kdy z davu jasně zaznívá: „*Ved' nás!*“.<sup>167</sup> Se stejným mandátem pak stojí i vůdce v čele strany. Stejně jako je husitství předobrazem událostí roku 1948, kdy lid uchopí moc a vládu do svých rukou, tak i geniální a neotřesitelná osobnost Žižky legalizuje a předurčuje autoritu prvního dělnického prezidenta Klementa Gottwalda. Stejnou paralelou je také na první pohled nemožné vítězství v prvním střetnutí husitů s křižáky v bitvě u Sudoměře, kde se skloubí síla lidu s genialitou vůdce a vše se stává možným, ba přímo skutečným.

V obou dílech se podoba Jana Žižky zcela nemění a Vávra sám prohlašoval, že podoba husitského hejtmana vychází z obrazů Mikoláše Alše.<sup>168</sup> Závazný je i oděv, který Žižka v průběhu celého roku nemění a dojde pouze ke změně pokrývky hlavy, kdy do bitvy nasadí helmu. Touto vizuální stálostí je velmi rychle identifikovatelný a pro diváka představuje stabilní prvek. Žižka je vyobrazen jako statný šedesátník se značnou schopností ovládat situaci, vystupovat vždy sebevědomě a je stále připraven udílet rady. Propracovanost postavy nenechává nikoho na pochybách, že takhle má vypadat správný vůdce lidu. Na jedné straně tisící, kdy upokojuje zoufalého krále Václava IV., na straně druhé schopný rázného přístupu

---

<sup>165</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.16:20].

<sup>166</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 307.

<sup>167</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 308. K tomu *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.35:50] a [01.22:13].

<sup>168</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 44.

a tvrdého jednání, které uplatňuje v rozhovoru se staroměstskými konšely, kteří určitou dobu nevědí, zda vůbec jejich provolání Žižka přijme. Žižka zde vystupuje v roli „hlavy rodiny“, v několika případech oslovuje své spolubojovníky nebo o nich hovoří jako o dětech.<sup>169</sup> Na druhé straně i on je vnímán jako otec velké rodiny. Sám dokáže otevřít brány opevněného Vyšehradu, kdy ho ozbrojenci vítají se slovy „*Tatík Žižka!*“<sup>170</sup>. Žižka jako moudrý husitský revolucionář představuje symbol bojovného husitství a jeho úspěchu. Pokud by někdo v oslovení „*Tatík Žižka*“ spatřoval paralelu s první republikou a s prvním československým prezidentem T. G. Masarykem, i to by bylo možné, ovšem v poměrně modifikované sociálně zaměřené podobě.<sup>171</sup> I když v době vzniku Vávrovy trilogie byl pozitivní poměr k osobnosti T. G. Masaryka již na ústupu.

Pouze v jednom okamžiku se projeví u Žižky nerozhodnost a váhání, není přece „superhrdina“, i on musí mít prostor na rozhodnutí. Má uposlechnout krále a donutit Pražany složit zbraně, nebo stát na straně lidu? Je zde položena otázka: „Co v této chvíli pomůže a usnadní rozhodování?“ Odpověď, která vyplyne z dalšího jednání, je uplatnitelná i na současnost, je to návrat k pravému učení, k podstatě ideologie. V tomto případě k Husovi, v případě současné doby k marxismu. „*Drž pravdu, miluj pravdu, braň pravdu až do smrti!... Kde je pravda?*“<sup>172</sup> Následuje obdobná scéna jako v prvním díle, shromáždění lidu je rozehnáno, dojde k zatčení tří čelních představitelů shromáždění. Žižka je rozhodnut, postaví se na stranu lidu, do jejich čela, lid má pravdu, tam je pravda. Jedná se o potvrzení ústřední role dělnické třídy, která představuje lid. Žižka nejen že nevede lid ke složení zbraní, ale ještě jim vydá zbraně. Můžeme zde sledovat ospravedlnění toho, že lid má být vyzbrojen. Lidové milice jsou legitimní a obdobné vyzbrojení lidu už nastalo za husitství. Lid se má a musí se bránit, aby zde však nenastal rozpor, že Žižka jako velký vůdce zradil krále, který mu byl podle předchozích scén prakticky přítelem, přivádí ozbrojený lid na hrad a jde jejich sílu odevzdat do rukou krále na obranu Čech. Žižka nezradil, ale král Václav IV. je již v tomto okamžiku mrtev.

V postavě Jana Žižky spatřuji určitou obhajobu kultu osobnosti, protože v některých pasážích působí Žižka jako osobnost, která nesnese odporu a která má rozhodující slovo. Toto ztvárnění nese poselství, že už za husitství v čele lidu musela stát výrazná osobnost, která řídí a rozhoduje. Žižka je modelovou ukázkou kladného hrdiny, který neváhá a má vždy

---

<sup>169</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.33:09].

<sup>170</sup> Tamtéž, [01.00:04].

<sup>171</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 18.

<sup>172</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.18:43].

a za všech okolností pravdu. Po vyhodnocení situace v Praze se Želivský a Žižka rozcházejí. V zájmu dobré věci se vůdcové lidu rozdělují, aby se ve třetím díle trilogie opět setkali v rozhodujícím okamžiku, dochází k loučení podle tehdy zavedených zvyklostí stranických představitelů, tedy dojde k objetí a polibkům na tvář.<sup>173</sup>

Z hlediska historického pohledu se nabízí otázka, zda Vávra s Kratochvílem pouze odhadovali a „trefili se“, nebo již byla známa určitá doložená fakta, když Žižku zasadili do centra dění revolučních událostí v Praze v roce 1419. Až výzkumy posledních dvaceti let 20. století, jak uvádí ve svých článcích Petr Čornej, prokázaly Žižkovu účast na pražské defenestraci 30. července 1419. Podle mého názoru však nelze historicky doložit, že jeho role byla tak zásadní a že právě on dal ten počáteční impuls k útoku a zastínil v té chvíli i Jana Želivského.

### 3.2.4 Zaměření proti šlechtě, měšťanstvu a inteligenci

Oproti prvnímu dílu se mění intenzita proticírkevního útoku, také otázka protigermánského zaměření ustupuje do pozadí a objevují se obě témata pouze v drobných epizodách. Protiněmecké nálady se zde projevují pouze odkazem na původ Zikmunda, který stojí „...*proti tomuto království spravedlnosti a lásky stojí veliký ryšavý drak*“<sup>174</sup> S Němci se na počátku husitské revoluce již společnost více méně vypořádala, němečtí kupci a konšelé ze strachu před lidem utekli a jejich majetek byl zabaven a rozdělen. Zde je možné identifikovat paralelu k odsunu německého obyvatelstva po II. světové válce: „*Konečně jsme očistili Prahu od potupné německé nadvlády.*“<sup>175</sup>

Proticírkevní zaměření je také pouze epizodické, dokládám zde některé krátké výjevy, které mají připomenout, že tato problematika je stále sledovaná, ale už není ústředním bodem zájmu. „... *prý není třeba králů ani papežů...*“ „*Co je mé je tvé!*“<sup>176</sup>, cituje arcibiskup některé výroky husitů před králem a ohrazuje se slovy: „*To by byl konec řádu, konec světa...*“<sup>177</sup> Zástupce Říma požaduje na králi Václavovi navrácení římských kněží na jejich místa a vrácení jejich majetku. Zdůrazňuje, že král Václav IV. byl vždy poslušný Římu: „*...chtěl jsem tě jen v dobrém varovat, milosti, Svatý otec, i tvůj bratr, římský král Zikmund...*“<sup>178</sup>

---

<sup>173</sup> Jan Žižka [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [01.22:58].

<sup>174</sup> Tamtéž, [00.43:51].

<sup>175</sup> Tamtéž, [00.48:00].

<sup>176</sup> Tamtéž, [00.11:46].

<sup>177</sup> Tamtéž, [00.12:25].

<sup>178</sup> Tamtéž, [00.13:15].



Z celé scény je zřetelné, že světská a církevní moc jsou spojeny a prosazují své zájmy více méně společně, a to na úkor lidu.

Hlavní kritika je přesunuta na jinou skupinu společnosti, v tomto případě na vrstvu pánů, která zahrnuje jak bohatou šlechtu, tak bohaté měšťany. Hned v počátku filmu se objevuje scéna s tímto zaměřením. Oldřich z Rožmberka je zde vylíčen jako netvor. Není to ovšem přímý útok, který by byl velmi čitelný, ale nepřímý, pouze v náznacích a činech, které na jeho rozkaz realizují ostatní, jako ten, který stojí v pozadí celé akce. Proti pokojně putujícím skupinám husitů posílá vojáky a služebnictvo s velkými psy, dogami, jako symbolem dekadentní vrstvy společnosti. „Nahaněči“ mají za úkol za peněžitou odměnu 10 grošů, což je zdůrazňováno, poddané chytat. Pochytané nevolníky pak nechává svými lidmi na místě věšet, když neučiní nucená přiznání o setkáních a místech shromažďování. Muž, který má oprátku na krku, ještě vykřikne: „*Nemáte dost provazů, abyste zvěšeli všechny věrné.*“<sup>179</sup> Tato úvodní scéna celého filmu má probudit prvopočáteční odpor ke šlechtě a ten má být drobnými scénami živen v průběhu celého filmu. Rožmberk však byl podle doložených historických pramenů vyznavačem kalicha.

Tvůrci filmu zcela programově předpokládali, že divák nebude zkoumat a snad ani přemýšlet nad časovým zasazením některých scén. Nejen že šlechta pronásleduje lid, který má potřebu se shromažďovat, jak bylo popsáno výš, ale dokonce si na něj stěžuje u krále jako na „špinavé sedláky“, že neplní své povinnosti a tím zapříčiní hlad v zemi. A to v době, kdy se již začalo sklízet a prameny dokládají velmi bohatou úrodu. Obviňují husity z neposlušnosti a porušení poddanství.<sup>180</sup> „*Pole jsou neoseť a hlad bude v celé zemi.*“<sup>181</sup>

Šlechtu a měšťanstvo lze spatřovat jako určitý předstupeň podnikatelů a střední třídy v kapitalismu. Právě v kázání Želivského se projevuje kritika kapitalismu, jako řádu, který nejvíce utlačuje lid. Nová společnost se však takovému tlaku nepoddala a nastoluje jiný lepší společenský řád, ve kterém nebudou společenské vrstvy, kterým bude útlak lidu umožněn.<sup>182</sup> Opět se zde také objevuje replika z prvního dílu, která odkazuje na text Bible, který je však

---

<sup>179</sup> Jan Žižka [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.07:13].

<sup>180</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 46.

<sup>181</sup> Jan Žižka [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.11:13].

<sup>182</sup> „Dnešní svět se v pravdě podobá bouřlivému moři plnému dravých ryb, které požírají jedna druhou. Každá podle síly své. Velké požírají menší a malé ty nejmenší. Tak i na tomto světě požívá mocný slabé a boháč chudé. Kdo odnímá chleba chudým, člověk krvavý je. Ti, kdo se takto zpronevěřili zákonu božím, neprávem drží vládu a majetku. Pouze ti, kdo skutečně pracují, žádají právem: ‚chléb náš vezdejší dej nám dnes‘, ale ostatní ho jedí jako zloději a lupiči. Ale běda Vám, bratři, jež se sytíte krví poddaných! Již se krátí znovu vaší moci, neboť stojí v Písmu: ‚Kdo nepracuje, ať nejí!‘ Vy dobře znáte ty vyděrače a zloděje obce. Král je dosadil na radnici proti vůli pražského lidu a teď sedí nad městem jako ropuchy na prameni a jed a zkáza z nich vychází. Snad se můžeme od těchto tyranů dočkat spravedlnosti?“ Jan Žižka [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.28:14], Jan Želivský při kázání v kapli Panny Marie Sněžné.

mírně modifikovaný, avšak s velkou změnou významu. „*Kdo nepracuje, ať nejl.*“<sup>183</sup> Ze závěru kázání je patrné, kdo reprezentuje špatnost, jsou jimi na radnici dosazení měšťané a nižší šlechta, kteří uchopili moc do svých rukou na úkor nejširších vrstev obyvatel.

Zástupci měšťanů také znevažují přijímání podobojí jako projev rovnosti. Mladík z měšťanské rodiny, syn purkmistra, který později zavraždí Jíru, přichází k ubytovaným venkovským husitům. Je zjevně opilý a se svými kumpány nabízí venkovanům víno s pohrdavým gestem. Následuje scéna, kdy měšťané ukládají stříbro a drahé látky do úkrytu. Místo očekávaného posla z Hradu přijde posel od Jana Želivského, který přináší vzkaz se žádostí ubytovat další venkovské husity, kteří přicházejí do Prahy. Měšťané stojící v čele Starého Města mu nabízejí velký úplatek za spolupráci. Nejprve mu dávají „spropitné“ za vyřízení vzkazu a za úplatek ho chtějí nalákat do svých služeb. Ve „spravedlivém“ hněvu jim vysvětlí, že on nikomu neslouží, ani bratru Želivskému a že jsou si všichni rovni. Když chce odejít, je zavražděn. Jen „náhodou“ se jedná o tesaře Jíru, který se objevuje nedlouho před touto scénou se svými dětmi, kde se setkává s Johankou a spraví ji o smrti své ženy.

Jedná se zde o silně emocionální skryté působení propagandy. Bohatí měšťané stoupenci kalicha pouze z důvodů prospěchu se neštítí úkladné vraždy, kdy z dětí učiní sirotky. Vrcholem scény je pak fakt, že Čeněk z Vartenberka, který vstoupí do domu vzápětí po této vraždě a odhalí ji, vše přejde mlčky, protože z oděvu na ruce zavražděného je jasné, že se jedná o prostého člověka. První revolucionáři jsou zde nazýváni lůzou a celá scéna podtrhuje velmi špatný mravní profil společenské vrstvy šlechty a měšťanstva.<sup>184</sup> Představitelé panstva a měšťanstva se bojí nespoutané síly lidu. Bohatí měšťané vyhnali pražské Němce, ale přesto se nestaví na stranu lidu. „*Lepší Zikmund než Želivský.*“<sup>185</sup> Zradou je pak vydán Vyšehrad opět do rukou nepřátel husitů, kdy k tomu dají příkaz novoměští konšelé, aby byl usnadněn přístup Zikmundových vojsk do Prahy.<sup>186</sup>

Vedle šlechty a měšťanstva je zde také velmi negativně vykreslena i inteligence jako jeden z třídních nepřátel, což bylo signifikantní pro komunismus zejména padesátých let. I pro tento bod bylo nutné zkusit historická fakta. Nejprve se obraz vrací do pracovny mistra Jana Husa, který je divákovi znám již z prvního dílu trilogie. Sem s posvátnou úctou vstupuje Jan Želivský a na místě působení velkého revolucionáře a vůdce rozmlouvá s mistrem Jakobkem. První věty dialogu se odehrávají v úctě a přátelské atmosféře, ale pak dochází

---

<sup>183</sup> 2Te 3,10.

<sup>184</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 52.

<sup>185</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [01.10:17].

<sup>186</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 315.

ke slovnímu konfliktu, kde Želivský dokazuje, že Jakoubek ze Stříbra je pouhým intelektuálem bez citu pro lid, ten, který nepochopil revoluční odkaz Husa, a proto lid již nechodí do Betlémské kaple, ale k Panně Marii Sněžné: „*Lid chodí vždy tam, kde se věci nazývají pravými jmény.*“<sup>187</sup> Jakoubek podává jiný výklad Husova učení a dostávají se do sporu o hlavní téma, zda má lid a poddaní poslouchat vrchnost, i když je podle jejich názoru špatná. Znovu je zde zmíněna myšlenka prvního dílu „*Povinností dobrého křesťana je vzepřít se zlému a právě tak i nehodného vladaře je hříchem poslouchat.*“<sup>188</sup> Poté už následuje zcela přímý útok na inteligenci: „*Ale varuji tě, mistře Jakoubku! Takovou učeností zahubíte celý národ!*“<sup>189</sup> Špatný charakter Jakoubka ze Stříbra se znovu projevuje ve scéně na radnici, kde zastupuje celé Vysoké učení tehdy veškerou známou inteligenci a vzdělanost a tvrdě se staví proti Janu Želivskému a na přímý Žižkův dotaz na čí straně stojí, vyjádří přání inteligence a staví se otevřeně na stranu Zikmunda a chce s ním vyjednávat. Podle známých historických pramenů však víme, že Jakoubek ze Stříbra figuroval jako spolutvůrce husitského programu a byl uznávanou autoritou i mezi radikálními tábory. Jeho texty se společně s texty Jana Husa ve fragmentech dochovaly na stěnách Betlémské kaple.<sup>190</sup> Zde však představuje „neplodnou“ inteligenci, nepropojenou s lidem, právě věda pro vědu byla komunisty pokládána za samoučelnou, odtrženou od reálného života, neužitečnou, zbytečnou. Jediná komunisty uznávaná inteligence byla pracující inteligence. Tím je jasně definována další skupina nepřátel lidu, tedy inteligence.<sup>191</sup> Univerzitní mistři se bojí lidu, proto se raději staví na stranu Zikmunda a vyjednávají se zrádci.<sup>192</sup> Výjev v převedení do doby vzniku trilogie jasně říká, že není tedy možné opírat se o domácí inteligenci, v představitelích vysokých škol je nutné vidět potenciální nebezpečí zrady stejně jako v době husitství.

### 3.2.5 Jazyk jako nástroj manipulace s divákem

Jazyk jako komunikační prostředek představuje velkou sílu a moc. Je nutné se dívat kdo, co a komu říká. Slova pak mají svůj význam a žijí svým životem, který jim určuje doba. Proto se i ve druhém díle Vávrovy trilogie opět v souladu s danými programovými prohlášeními a s jasně formulovanými prvky propagandy objevují klíčová slova, která mají přesně definovaný význam a nastavenou frekvenci použití. Zásadní, stejně jako v díle Jan

---

<sup>187</sup> Jan Žižka [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.26:44].

<sup>188</sup> Tamtéž, [00.26:52].

<sup>189</sup> Tamtéž, [00.27:59].

<sup>190</sup> Betlémská kaple. *Betlémská kaple* [online]. Praha: [www.bethlehemchapel.eu], 2015, cit. [26. 12. 2015]. Dostupné z: [www.bethlehemchapel.eu].

<sup>191</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 52.

<sup>192</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 315

Hus, je zde slovo lid. Zahrnuje prohusitsky orientované obyvatele, kteří však patří zároveň k sociálně slabým vrstvám Prahy a venkova. Pouze v případě, kdy Želivský svolává velké shromáždění, je do pojmu lid zahrnuto i studentstvo.

Dalším velmi často užívaným slovem je slovo zrada a zrádci. Tato slova jsou vykřikována velmi emotivně na velikých shromážděních a označují především vnitřního nepřítele. Jedná se o naplnění tehdejší tendence hledání vnitřního nepřítele ve vlastních řadách. Za peníze, prospěch a majetek zrazovali husité s „nesprávným původem“. Jedinou zárukou „kvality“ je pouze třídní původ. Vzkaz je pro diváka velmi čitelný, toto pravidlo platilo za husitství a se stejnou razancí platí i v době realizace filmů. Je zde možné rozklíčovat i jistou výzvu: „Dívejte se kolem sebe a dívejte se řádně. I ve vaší blízkosti může být zrádce, který se pouze navenek tváří jako spojenec.“ Společnost může a je ohrožována vnějšími, ale také vnitřními nepřáteli, a proto musí být stále ve střehu a připravená, a k tomu je nutná semknutost a jednota. Motiv zrádce a špiona, který se dostane do řad lidu a škodí, je v určité modifikaci použit z první části trilogie, jedná se o osobu podobně vyhlížející a podobně se chovající. Zapisuje na kázání lidového kazatele pod širým nebem, stejně jako v prvním díle na kázání Jana Husa.<sup>193</sup>

V některých pasážích filmu se objevují obraty a slovní spojení, která evokují jednání představitelů komunistické strany. „*Již jsme rozhodli.*“<sup>194</sup> S těmito slovy Želivský vysílá posly, aby oznámili jednotlivým skupinám svolání velkého shromáždění. Při rozhovoru Žižka vrací téma k otázce boje slovy „*Ale teď k naší věci.*“<sup>195</sup> Podobné obraty bychom našli při analýze projevů a zápisů z jednání komunistických představitelů na různých stupních organizace.

Použití slova rakovina jako přirovnání šíření se něčeho velmi zlého, zde bylo zcela záměrné. Tvůrci nepoužili slovo mor, které by bylo v době husitské velice aktuální, protože v té době v Evropě proběhla dost rozsáhlá morová epidemie. Slovo rakovina však bylo současnému divákovi daleko srozumitelnější a děsivější. Mor je něco, co už neexistovalo a neohrožovalo.

Ve všech třech dílech jsou texty písní a zpěv zcela zásadní při pohybu masy lidí, kdy mají vyjadřovat jednotu, soudržnost a svornost. Zásadní okamžiky jsou vždy doplněny zvukem zvonů. Zvuk zvonů v některých divácích mohl evokovat báseň Františka Halase,

---

<sup>193</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 308.

<sup>194</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [00.21:21].

<sup>195</sup> Tamtéž, [00.46:38].

kteřá reagovala na události Mnichova 1938. Zde je však potvrzení toho, že zvon nepřináší jen zradu. Pokud se obrátíme na správnou stranu, zrada nepřijde.<sup>196</sup>

V některých replikách je pak použito netradičních obrátů a archaismů na dokreslení doby: „*V hrdlo lžete!*“<sup>197</sup> „*Lid tě vzal na slovo.*“<sup>198</sup> Jinak je jazyk zcela přizpůsobený době realizace trilogie.

### 3.2.6 Jan Žižka ve světle mimetické teorie

Z hlediska mimetické teorie kultury se zde již cílem nestává samotný objekt touhy, ale prioritou je poražení soupeře. První fáze mimetického mechanismu je zde již překonaná a dochází nyní k mimetické rivalitě, kde nastupuje vnitroskupinové násilí, které se následně rozhoří v podobě občanské války, do které však v dalších fázích nastupuje i element cizí armády, který se v počáteční fázi vzniku mimetického mechanismu ve fázi aktivační miméze neobjevuje a neúčastní se vzniku konfliktu. Figuruje zde jako cizí prvek, který se nepodílel na počáteční fázi a neprošel fází společného vzoru. Konflikt zde eskaluje a nastupují zde situace s prvky hromadného násilí, které se však v menší míře objevily i v prvním díle. Veřejná poprava tří zatčených husitů z prvního dílu se zde má zopakovat, ale dojde pouze k vraždě jednoho z nich, tato scéna je doplněna o útok na husity před radnicí.

Z hlediska mimetické teorie kultury je to prvek, kdy dojde k vyostření konfliktu, objekt touhy ustupuje do pozadí a důležité je pouze poražení soupeře. Zde můžeme spatřit jasnou paralelu s rokem 1948, kdy se v Československu nejednalo o uchopení legitimní moci v podobě vlády, ale o poražení soka, tedy té skupiny obyvatel, která zcela nepodporovala nastalé změny. Eskaloval zde konflikt, který vyústil v jistou formu skupinového násilí, kdy situace spustila perzekuční mechanismus, právě v podobě skupinových perzekucí a hledání kolektivní viny - kulaci, živnostníci, kněží. V prostřední části trilogie v Janu Žižkovi můžeme spatřovat jistý druh konverze, kdy pro komunisty, tedy zejména pro Klementa Gottwalda, se stal Jan Žižka jistým vzorem. Je zde přiznaná skutečnost, že nejsme nezávislí na velkém množství vzorů, že naše chování je do značné míry mimetické. Tvůrci filmu zde namodelovali postavu Jana Žižky tak, aby splňovala představu osoby, pro kterou se stala vzorem a aby mimetické chování podle vzoru legitimizovalo chování jeho samého.

---

<sup>196</sup> HALAS, František. *Torzo naděje*. Zpěv úzkosti, s. 15.

<sup>197</sup> *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1955, [01.19:02].

<sup>198</sup> Tamtéž, [00.36:08].

Následující podkapitoly opět pracují s filmem v duchu prostoru díla, kde se zde nejvíce projevuje deformace žitého prostoru doby událostí, ale také s prostorem v díle, kdy dochází k analýze propagandistických prvků a jejich působení na diváka.

### 3.3 Proti všem

Třetí část Vávrovy trilogie je realizovaná podle stejnojmenné románové předlohy Aloise Jiráska. Název Proti všem má nejen v románu, ale i ve filmu, tři významové roviny. Zcela jasná je první rovina, kdy husité bojují proti domácímu i zahraničnímu nepříteli. Jako druhá významová rovina proti všem je chápán postoj odnože husitů - pikartů v čele s knězem Petrem Kánišem, kteří se odtrhnou od hlavního husitského směru a odcházejí z Tábora pryč a jsou v závěru filmu zničeni.<sup>199</sup> Třetí rovina proti všem je vyjádřena na osudu Zdeny z Hvozda, která jde proti jednotě a správné ideologii za svou láskou, což ji ve finále stojí život. Jasně poselství vyslané do společnosti říká, že každý, kdo oslabí jednotu a opustí hlavní proud revolučních myšlenek, ať jedná z jakýchkoliv pohnutek, tak nedopadne dobře. Úspěch mají a budou mít pouze dobře organizované a pevně vedené revoluční masy, které se uvnitř zbaví všech frakcí a problematických členů, kteří zradili, nebo ke zradě inklinují.<sup>200</sup> Ve filmu však muselo dojít ke zkreslení historických událostí, protože právě ve shodě s těmito tezemi musela být provedena „čistka“ ještě před rozhodující vítěznou bitvou na Vítkově. Odnož husitů s Kánišem v čele byla podle historických záznamů odstraněna až na jaře roku 1421.<sup>201</sup> Film Proti všem pak získal další, tedy čtvrtý ideový rozměr, a to o více než deset let později od svého prvního uvedení, kdy byla tato část trilogie vysílána bezprostředně po invazi spojenců do Československa v roce 1968. Její ideový obsah zcela ustoupil do pozadí a zásadní zde bylo poselství, že český národ se nedá jen tak lehce ovládnout.<sup>202</sup>

V době svého uvedení do kin však celé dílo ideologicky nevyznělo tak, jak by tvůrci očekávali, protože v období po roce 1956 právě ideovost v kultuře ustupuje do pozadí. Prvním dokladem o změně atmosféry je fakt, že odborný ideový dohled již nevykonával Josef Macek, který se hned po XX. sjezdu KSSS sám distancoval od „vulgárního zjednodušování dějin“.<sup>203</sup> I kritikou byl tento díl, na rozdíl od předchozích děl trilogie, přijat vlažně. Ideově politický

---

<sup>199</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 56. K tomu *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [01.20:52].

<sup>200</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 56.

<sup>201</sup> Srov. tamtéž, s. 56.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 57.

záměr byl pro diváka přikryt výbornou řemeslnou prací, precizním provedením bitevních scén i vykreslením středověké atmosféry.

Na počátku filmu se opět objevuje učebnicové shrnutí zásadních okamžiků děje. Je zde vyzdvihena podstata budování Tábora jako beztřídní společnosti, která byla v socialistické společnosti vysněným cílem, který byl předkládán občanům: „*Proto se přesunulo středisko hnutí do jižních Čech, kde není nic mé ani tvé než všechno v obec rovné mají. Tam se budovala obec vyvolených, kteří bojovali za nový spravedlivý řád proti všem nepřátelům.*“<sup>204</sup> Titulky druhého a třetího dílu Jan Žižka a Proti všem na rozdíl od prvního dílu Jan Hus, jak jsem již psal v předchozí kapitole, používají moderní majuskulní písmo, na pozadí se objevují ilustrace z Jenského kodexu *Jan Žižka v čele vojska, resp. Boj husitů s křižáky.*<sup>205</sup>

I v závěrečném díle Vávrovy trilogie můžeme spatřovat stejný objekt mimetické touhy jako v díle prvním, a tím je moc. Je zde zobrazena podoba mimetické rivality, kde již otevřeně soupeří Žižka s Kánišem o ideologické ovládnutí Tábora, což zcela koresponduje se situací ve společnosti v době vzniku trilogie, kdy dochází v rámci strany k bojům o koncepci a v některých případech i boj o moc. Ve společnosti nastává krize a dochází ke spuštění mechanismu vyhledávání obětního beránka, k mechanismu viktimizace, kdy tyto osoby jsou kromě jiného nalezeny i ve vlastních řadách komunistické strany a dojde k politickým procesům, které jsou završeny přesvědčením společnosti o vině oběti a nutnosti jejího následného usmrcení. Jedná se zde o prvek vnitřního nepřítele, který rozpracovávám v samostatné podkapitole této části a tématu politických procesů se věnuji i v první části této práce v oblasti zpracovávaných námětů filmů doby 50. let 20. století.

### 3.3.1 Lid jako nositel revolučních změn

V závěrečné části trilogie se poprvé objevuje lid v podobě, která představuje již jasně zformovanou složku společnosti. Ta je již plně aktivní a své záležitosti řeší pouze v souladu s ideologií, která je pro něho závazná. V tomto případě jsou to myšlenky husitství jako revolučního hnutí, které jsou uváděny v praxi jasným konáním a činy. Jasně zde zaznívá změna složení společnosti, kde dochází k setření třídních rozdílů a všichni jsou si rovni. To dokládá oslovení, které pronesou poddaní ke své vrchnosti, k vladykovi Ctiborovi z Hvozdna: „*Urozený vladyko, ne, žádný urozený. Bratře.*“<sup>206</sup> Sdělují, že odcházejí na Tábor,

---

<sup>204</sup> ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 38.

<sup>205</sup> O významu tohoto kodexu jako daru prezidenta NDR se zmiňuji již v předchozí kapitole. Stejně jako obě předchozí části trilogie, končí i Proti všem optimisticky. Již není třeba navozovat a připravovat diváka na další díly, proto je konec v rovině individuálního štěstí, i když jeho zakomponování do celého filmu nese silný výchovný moment a naplňuje ideologický záměr.

<sup>206</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.11:13].

zapalují některé domy ve vesnici s prohlášením: „...*nic neostane, nic, nic, nic. Jen Tábor.*“<sup>207</sup> Společně s nimi odchází i Zdena z Hvozdna, která žádá i svého otce k odchodu, ale ten se zatím nevyjadřuje. Do Tábora dorazí až později a cestou se opět setkává s louňovickým proboštem, kdy dojde k jejich rozhovoru, ve kterém Ctibor z Hvozdna odůvodňuje svůj odchod na Tábor: „*Naši lidé jsou ochotni hájit svatou pravdu až do krveprolití. Bude boj, vím to. Proti domácím, proti cizím. Proti všem.*“<sup>208</sup> Jasně se staví na stranu lidu s vědomím, že musí společně čelit jak vnějšímu, tak vnitřnímu nepříteli. Ctibor z Hvozdna má při cestě na Tábor v čele svého průvodu v ruce palcát, symbol, který ukazuje příslušnost k lidu v čele s Žižkou.<sup>209</sup> Tím se jasně hlásí na stranu revoluce.

Dalším obrazem, kdy dojde na rozhodující vyjádření lidu, je moment, kdy Pražané přicházejí do Tábora požádat o pomoc. I přesto, že uznávají, že udělali chybu, se od nich Tábor nejprve odklání, až do sporu vstupuje Želivský, který zastává roli správného ideologa a situaci zpřesňuje: „*Nekřivdi nám, cožpak jsou v Praze jenom bohatí kupci? Co ty tisíce věrných chudých bratří? Povstali jsme stejně jako vy proti papeži i proti králi.*“<sup>210</sup> Je zcela zjevné, že se jedná o ideologický spor, který má určit další směřování vývoje. Zde je patrný prvek nápodoby, tedy určitá mimes. Ideologický spor je prvek, který oslaboval husity tehdy, a na jejich příkladu vidíme, že by mohl oslabovat i nás. Proto zde znovu vidíme důraz na původ z lidu jako směřodatný ukazatel. Do celého sporu pak velmi rázně vstupuje Žižka jako vůdce, což popisují v podkapitole věnované této osobnosti.

Tábor se od Prahy neodvrátí a je zcela jasné, že dojde k vojenskému střetnutí. Před rozhodující bitvou s křižáky pronáší Želivský projev, kde upevňuje víru lidu v jeho moc, která ho povede v rozhodujících okamžicích: „*Bratři, nastává rozhodný boj. Boj s celým světem bohatých a mocných, teď běží o život a o smrt. Ti tam nahoře bojují o světskou moc a my o svatou pravdu. V tomto boji nás panstvo opustilo, tím více jsme se sjednotili, městský i selský lid.*“<sup>211</sup> Z těchto slov opět jasně zaznívá, kdo tvoří významově kategorii lidu a kdo sem nepatří. Je tedy jasné, že jedině sjednocený lid má šanci na úspěch.

### 3.3.2 Jan Žižka

Jan Žižka je stejně jako v předchozím díle ústřední postavou, a proto budu jeho rozboru opět věnovat samostatnou podkapitolu. Jak jsem již popisoval v rozboru části Jan Žižka,

---

<sup>207</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.12:02].

<sup>208</sup> Tamtéž, [00.15:35].

<sup>209</sup> Tamtéž, [00.26:33].

<sup>210</sup> Tamtéž, [00.46:58].

<sup>211</sup> Tamtéž, [01.30:20].



autoři opět využívají prvku vizuální stálosti a je zde zachovaná podoba Jana Žižky jako rozvázného válečníka, který přesně kopíruje známou podobu z obrazu Mikoláše Alše. V momentě, kdy vede Jan Žižka tábority na pomoc Praze, Vávra pouze obrátil směřování, nebo snad směr, kterým se Žižka vydává. Na obraze Mikoláše Alše stojí směrem k západu. Ve filmovém ztvárnění v husitské trilogii v závěrečné části Proti všem jej Vávra obrací a Jan Žižka se svým koněm směřuje a vydává se směrem na východ.<sup>212</sup>

Žižka začleňuje „bratry a sestry“ do fungujícího systému v Táboře a přes svou autoritu vůdce je vykonavatelem vlády. Tento fakt uplatňuje v momentě, kdy vstupuje do konfliktu kněžích a Jana Želivského: „*Ted' nikdo nesmí dbáti více svého než božího a obecného. Ted' nemůže stát Tábor proti Praze ... Což můžeme nechat naši zemi bez hlavy? Když padne Praha, padnou celé Čechy.*“<sup>213</sup> Argumentací přesvědčí všechny zúčastněné, kromě kněze Kániše, se kterým se pak dostane až do fyzického konfliktu, kdy Kániš otevřeně kritizuje Žižkův postup a zpochybňuje jeho postavení v čele Tábora: „*Jakým právem tu rozkazuješ? Slyšíte?! V naší obci máme být všichni sobě rovni a zatím volíme nad sebe vladaře. Jakého? ... Toho budete poslouchat?*“<sup>214</sup> Žižka v tuto chvíli jedná velmi rázně a rozhodně: „*Hádky a rozvracení pořádku budu trestat. A ty se podrobíš nebo...?!*“<sup>215</sup> Rozhodný závěr však nepadne z úst Žižky, ale zazní od Ctibora z Hvozdna: „*Tebe už měli dávno z obce vyhnat!*“<sup>216</sup> Objevuje se zde legitimizace Žižkova vůdcovství, kdy opět z úst „lidu“ zaznívá: „*Věříme Ti!*“<sup>217</sup>, „*Ved' nás, bratře Žižko!*“<sup>218</sup>. Na tyto výzvy odpovídá: „*Povedu vás, ale musíme být všichni jedné mysli.*“<sup>219</sup> Jak jsem již zmínil na jiném místě své práce, v této části trilogie se velmi věrně odráží situace ve společnosti v 50. letech 20. století, kdy se jednota strany začíná štěpit a navenek vystupují právě jednotlivé pokusy stáhnout moc na svou stranu. Což se dělo na příklad i v oblasti kultury a kinematografie, jak popisují v teoretické části své práce a tomuto zápasu byl právě Otakar Vávra přítomen z bezprostřední blízkosti. V případě filmu se jedná o potvrzení Žižkovy autority nejen v Táboře, kdy kněz Kániš zpochybní jeho autoritu, ale také to, že společnost v Táboře má vůbec nějaké vůdce. Tato společnost je přece rovnostářská a není tedy nikdo rovnější. Proč by tedy měl být někdo v čele? Jan Žižka však

---

<sup>212</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.53:24].

<sup>213</sup> Tamtéž, [00.47:58].

<sup>214</sup> Tamtéž, [00.48:31].

<sup>215</sup> Tamtéž, [00.48:36].

<sup>216</sup> Tamtéž, [00.48:56].

<sup>217</sup> Tamtéž, [00.49:23].

<sup>218</sup> Tamtéž, [00.49:36].

<sup>219</sup> Tamtéž, [00.49:39].

opakovaně dostává souhlas lidu s tím, aby stál v jejich čele. To je odrazem situace ve společnosti, kdy Klement Gottwald opakovaně žádá potvrzení své role v nově vznikající společnosti, kde také legalizuje svoji pozici právě přes vůli lidu.

Jan Žižka se opět projevuje jako geniální vojevůdce a stratég. Velmi podrobně je zde ztvárněna bitva na Vítkově i s psychologickou studií pohnutek myslí Jana Žižky v průběhu příprav i při samotné bitvě. Hrstka prostých chudáků poráží obrovské množství těžkooděnců. Husité, stejně jako později bolševici, dokáží prakticky všechno. Zásadní je kolektivní entita lidu. Lid je veden vůdcem, který má zcela výjimečné schopnosti, které jsou i přes všechny pochyby věrných v průběhu akce potvrzeny: „*Bratr Žižka se zmýlil, zaútočí na nás, ne na Vítkov.*“<sup>220</sup> Tento projev nedůvěry ve schopnosti vůdce je vyvrácen úspěchem bitvy. Jan Žižka zde pak vystupuje opět jako geniální vojevůdce, který jako jediný může vyřešit prakticky neřešitelný problém dané situace, kdy Praha je již ze tří stran obklíčena.<sup>221</sup>

Zároveň se zde i ve velmi zásadní situaci projevívá Žižkův otcovský vztah k bojovníkům, který je zobrazen starostlivou scénou při budování opevnění na Vítkově, kdy se Jan Žižka ptá: „*Bratři jedli?*“<sup>222</sup> Žižka dává jasně najevo, kdo stojí v čele jeho zájmu.

### 3.3.3 Černobílé rozdělení postav

Ve stejnojmenné podkapitole v části Jan Žižka uvádím zdůvodnění, proč právě černobílé rozdělení postav, které se uplatňuje i v závěrečném díle trilogie *Proti všem*.

Toto rozdělení se v úvodu třetí části trilogie spojuje s proticírkevním zaměřením. V úvodní scéně se objevují čtyři postavy, které se v dalším ději projeví jako zásadní. Jedná se o starého mnicha sakristiana, otce převora louňovického kláštera, novickou kláštera Martu a prostého rolníka, který je doprovází při útěku z kláštera před husity. Mnich sakristian kritizuje husity za jejich praktikování víry: „*A sami slouží mši někde ve stodolách a třeba na špalku, a kdybys umřel, pochovají tě někde v lese jako mrchu, ti lotři ... bez vykropení.*“<sup>223</sup> Sedlák zde však oponuje a zároveň vznáší kritiku církve a její hromadění majetku za všechny úkony spojené s vírou: „*Stejně byste mne tak pochovali, kdybych neměl na kněze.*“<sup>224</sup> V momentě, kdy se k nim blíží se zpěvem husité, je opouští a přiklání se na jejich stranu, tedy symbolicky na správnou stranu. Opat louňovického kláštera později vyjednává s Oldřichem z Rožmberka spojení se Zikmundem a napadení Tábora, kterého se také sám účastní, je však

---

<sup>220</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [01.38:03].

<sup>221</sup> Tamtéž, [01.47:20].

<sup>222</sup> Tamtéž, [01.34:02].

<sup>223</sup> Tamtéž, [00.03:50].

<sup>224</sup> Tamtéž, [00.04:02].

obránci Tábora odhalen a společně se starým mnichem je upálen. Dochází k potrestání zrady. Jiný je však osud novicky, která se postupně odkloní od církve a přes osobu Ondřeje z Hvozdna, do kterého se zamiluje, „prohlédne“, a jak budu zmiňovat později, ve vrcholném okamžiku celého filmu vyvrcholí i její příběh. Rozpor mezi klášterní vrchností a sedlákem, se týká také robotního zatížení, které církevní vrchnost požaduje na poddaných. Úvodní rozhovor je zcela v souladu s Jiráskovou předlohou a opět plně neodpovídá dobové praxi, kdy robotní zatížení nebylo zdaleka tak velké, jak je ve filmu uvedeno a to zcela potvrzuje silný protikatolický kurz. Poměry na venkově v období roku 1419 autoři popisují jako poměry nevolníků v Rusku v 18. století.<sup>225</sup>

Velmi opovržlivě v tomto dílu stejně jako v částech předcházejících vystupuje české panstvo. V poslední části trilogie se postavou zastupující tento stav opět stává Oldřich z Rožmberka, který se zavazuje Zikmundovi, že bude potírat husity a oblehne Tábor.<sup>226</sup> Za tuto službu však chce část peněz, které si k němu ukryl louňovický probošt z majetku kláštera. Probošt ho upozorňuje na to, že se jedná i o obranu jeho majetku: „*Pamatuj, jedná se taky o tebe, o vás, urozené pány, i vaše statky si chtějí ti kacíři dělit.*“<sup>227</sup> Tvůrci filmu hledali takové vypodobení tohoto šlechtice, které by vyhovovalo Nejedlého charakteristice.<sup>228</sup> Tato postava odpuzuje nejen svými činy, ale i svým vzhledem.<sup>229</sup> Ve třetím díle trilogie se pak tvůrci sami usvědčují z historické nepravdy, kdy v souladu s dějinnými událostmi popisují přechod Oldřicha z Rožmberka na stranu krále Zikmunda, přitom na počátku druhého dílu je Oldřich z Rožmberka organizátorem honů na husity.

Další negativní postavu, stejně jako ve druhém díle, představuje král Zikmund, který zde vystupuje v ještě horší podobě, než v předchozím díle Jan Žižka. Jasně dává najevo, že české panstvo nezvládlo situaci, že mělo jednat podstatně tvrději při zásahu proti husitům. Konkrétně kritizuje Oldřicha z Rožmberka: „*Pan Oldřich mohl hrůzou nebo jinak ty ničemné kacíře donutit k poslušnosti.*“<sup>230</sup> „*Koho lapí, ať utopí, nebo umoří.*“<sup>231</sup> Je zde jasně dané, že českým prostým lidem Zikmund pohrdá a ani panstvu není moc nakloněn. Tato tvrzení jen umocňuje scéna, která rozhovoru Zikmunda a louňovického probošta předchází, kdy přívrženci husitů, zejména pak ženy a děti, jsou zaživa vhazováni do těžební šachty. Celé

---

<sup>225</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 40.

<sup>226</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>227</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.25:35].

<sup>228</sup> ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 51.

<sup>229</sup> Srov. tamtéž, s. 51. K tomu *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.27:42] – „*kulhá na těle, bude kulhat také na duši*“ (Ctibor z Hvozdna).

<sup>230</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.37:57].

<sup>231</sup> Tamtéž, [00.38:07].

scéně přihlíží německé měšťanstvo, které se tímto aktem násilí baví, odlišují se i drahým a nápadným oblečením. Jejich německý původ i odsouzeníhodné projevy jsou patrné na první pohled a scénu není nutné nijak komentovat. V tomto velmi emocionálně vypjatém obraze se ozve jinak oblečená žena, která lituje umírající, dav se jí z obav, že půjde do Tábora, snaží také svrhnout do studny. Záchrana přijde ze strany vojáků louňovického probošta: „*Pojd' mezi naše koně...*“<sup>232</sup> Vyvedou ji ven z města a sami se začínají zamýšlet, že není špatné přidat se k Táboru: „*Já bych tam nejraději utekl taky po tom, co jsem viděl.*“<sup>233</sup> Tuto scénu můžeme chápat jako fakt, že i ozbrojené složky, které jsou pod správou šlechty, se přiklánějí na stranu pravdy. A scéna, která bude následovat za několik obrazů, tento fakt potvrdí, oba vojáci se dostaví do Tábora, potvrdí výpověď ženy a nabídnou „své služby“ lidu, který je samozřejmě přijme, protože pochopili, kde je správná strana. Zde je možné spatřovat paralelu v přechodu vojáků za I. světové války na stranu Dohody a k vytváření legií, které jdou bojovat proti Německu a Rakousku-Uhersku na straně Ruska.

Král Zikmund je ve všech částech několikrát označen (titulován) jako císař, ale tento fakt je historicky mylný, císařem se stal až 31. května 1433, ovšem titul císař ještě více dokresluje právě zvrhlost nejvyšších představitelů šlechty.<sup>234</sup> Nejvyšší z nich pak působí nejodpudivěji. V závěrečné části trilogie vystupuje jako krutý a svým jednáním odpudivý představitel nenáviděné vrstvy, je vykreslen jako představitel všech špatných rysů německví. Tento panovník byl však v německé a maďarské historiografii vnímán zcela odlišně a byl oceňován jako dobrý státník a politik, který zřejmě zdědil schopnosti svého otce Karla IV.<sup>235</sup>

Jedinou komplikovanější postavou dílu *Proti všem* je Zdena z Hvozdna. Její postava odpovídá zcela románové předloze, přesto její osud vyznívá ve prospěch propagandy. Slouží jako exemplární případ stejně jako král Václav IV. v dílu Jan Žižka. Ten zemřel v samotě, neboť se odcizil zemi, zatím co Zdena z Hvozdna umírá v osamocení, pouze s knězem Janem Bydlinským za tragických okolností, protože šla za svou láskou a opustila bezpečí husitského kolektivu. „...*láskou shořeli...*“<sup>236</sup> Nešla „správným směrem“. To je poselství divákovi, správná je jen jedna cesta, radikalizace se nevyplácí. Jednalo se zde o upevnění existujících stereotypů, protože obě tyto postavy, jak král Václav IV., tak Zdena z Hvozdna, byly ve své podobě formovány již ve starších zdrojích a měly za úkol zdůraznit myšlenku národní

---

<sup>232</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.37:09].

<sup>233</sup> Tamtéž, [00.37:37].

<sup>234</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 49.

<sup>235</sup> Srov. tamtéž, s. 50.

<sup>236</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [01.29:15].

svornosti jako podmínku dosažení politické svébytnosti.<sup>237</sup> Rozhodující je především třídní původ každého jednotlivce. Jak jsem již zmiňoval, film má opět dvě roviny. Rovinu celospolečenskou a rovinu individuální. Jedním z individuálních prvků, které jsou určeny jako komerční prvky pro diváka, je milostný vztah Zdeny z Hvozdna a kněze Bydliňského, jehož konec jsem již popsal výše. V závěru se zakončí i vztah Ondřeje z Hvozdna a novicky Marty - - Jany, který se na pozadí revolučních událostí v náznacích odvíjí v celém filmu. Po vítězné bitvě na Vítkově se Ondřej vrací do Tábora, setkává se s Janou a oba již nechávají plně rozhořet svůj vztah. Bývalá novicka louňovického kláštera opouští svůj původní záměr stát se jeptiškou a uchopením správné ideje se vrací do plnohodnotného života.<sup>238</sup> V tomto smyslu jasný signál, že pouze správný směr a strana vedou k naplnění i v osobním životě.<sup>239</sup> Oba milostné příběhy jsou propojeny s prvky propagandy.

V kladných postavách se znovu i v závěrečném díle Jan Žižka a Jan Želivský představují jako blízcí spolupracovníci, kdy se scházejí na „ústřední“ poradě v Praze. Želivský zde působí jako ideolog. Před bitvou na Vítkově zdůvodňuje nutnost bránit se bojem. Nutnost „...*boje s celým světem bohatých a mocných...*“<sup>240</sup> „...*panstvo nás opustilo...*“<sup>241</sup> – opět zdůraznění toho, že pouze lid je zárukou správného charakteru, ale i to je pozitivní, protože „...*tím více jsme se sjednotili, městský i selský lid.*“<sup>242</sup> Je zde jasně a zřetelně vyslané komunistické heslo jednotné formě pracujících z měst a venkova, kteří se spojili v boji proti buržoazii.<sup>243</sup>

### 3.3.4 Vnitřní nepřítel

Je zde velice aktuální otázka vnitřního nepřítele a zrady z vlastních řad. Ve zdůraznění představ, že i v revolučních a pokrokových hnutích se skrývají nepřátelé, kteří jsou kněží a jsou nebezpečnější než vnější nepřítel, který je zcela evidentní, se odráželo smýšlení mladých marxistických historiků, kteří se v období 50. let dostávají na historické výsluní. Společenská praxe husitů ve filmové podobě odpovídá realitě 50. let. Situace v Táboře, kde i uvnitř dochází k mocenskému boji, přesně kopíruje problémy strany (KSC) 50. let, kdy dochází k velkým problémům při nastolování a prosazování ideového směru mezi jednotlivými frakcemi strany.

---

<sup>237</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 53.

<sup>238</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [01.47:45].

<sup>239</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 57.

<sup>240</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [01.30:25].

<sup>241</sup> Tamtéž, [01.30:39].

<sup>242</sup> Tamtéž, [01.30:42].

<sup>243</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 47.

Osud pikartů, který je naznačen v závěru tohoto dílu, ale napovídá divákovi, že se jednalo o úplné zničení a likvidaci této odnože, v sobě nese paralelu s politickými procesy kolem osoby Slánského. Došlo zde také k úplné likvidaci a k jasnému naznačení, že odchylky a odklon od oficiálního směru většiny se tvrdě trestá. Pikarti jsou pak zničeni stejně jako funkcionáři, kteří byli vyloučeni Stalinem a Gottwaldem ze strany a společnosti. To zároveň koresponduje se Stalinovými názory o zostřování třídního boje a potřebě, ba nutnosti vyhledávat nepřítel ve vlastních řadách.<sup>244</sup>

Za vnitřního nepřítele lze v závěrečné části trilogie pokládat i představitele pražských obcí a Vysokého učení, kteří se hlásí k přijímání kalicha, ale nechtějí přijmout revoluční složku Husova učení a snaží se vyjednávat se Zikmundem. Při slyšení u něho jsou zobrazeni zcela osamoceně, všichni se od nich odtahují a opovrhují jimi. Nepřijímají je ani Češi, kteří obklopují Zikmunda, ani cizinci, kterých je plná jeho delegace. Zikmund je obviní, že si tuto situaci zaviniili sami: „*Tím jste sami vinni. Kdo vyhnal německé patricie z Prahy a věrné syny církve svaté?*“<sup>245</sup> Jasně dává najevo, že stojí na straně vnějších nepřátel a tato skupina u něho nebude mít zastání, dokud se situace nevrátí do původní podoby. Slyšení je ukončeno Zikmundovou výhrůžkou: „*Rozmyslete se brzy, než k vám přijdeme vojensky. Pak bude pozdě.*“<sup>246</sup> Zde se projevuje atmosféra, která byla živena ve společnosti v 50. letech 20. století, že nové socialistické zemi hrozí nebezpečí špionáže a vojenského útoku. Po této scéně dojde k prohlédnutí a uvědomění u měšťanů i u představitelů inteligence. Zazní zde výzva, že teď je nutné se vydat na Tábor a do Písku, všude, kde jsou naši. Jasný příklon k revolučním složkám a přiznání vlastního pochybení. Mistr Křišťan jako zástupce Vysokého učení, tedy inteligence, který stál proti Janu Želivskému, více méně přiznává svůj omyl a uzavírá scénu slovy: „*Už tomu nebráním.*“<sup>247</sup> Přiklání se na stranu revolučního lidu, uznává jeho sílu, je zde jasná změna jeho postoje. V době ohrožení první křížovou výpravou se dostaví Pražané do Tábora s prosbou o pomoc. Zde nastupuje rozpor uvnitř. Jako hlavní vnitřní nepřítel je zde zobrazen kněz Kániš a kněží kolem něho soustředění. Kániš se postupně projevuje jako fanatic. Jeho otevřený konflikt se Žižkou jsem popsal již výše. Na shromážděních, která vede, přivádí posluchače až k fanatickému transu a popisuje společnost bez pravidel a morálních zásad, kde i ženy budou patřit všem. Jak již bylo popsáno dříve, je z Tábora s celou svou společností vypovězen. Je to jediné řešení situace, stejné u husitů jako u komunistů.

---

<sup>244</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 23.

<sup>245</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.42:07].

<sup>246</sup> Tamtéž, [00.43:28].

<sup>247</sup> Tamtéž, [00.44:30].

### 3.3.5 Tábor

Samostatnou podkapitolu věnuji tomuto místu proto, že Tábor má v celé trilogii zcela symbolický význam. Objevuje se ve všech třech částech a jeho význam postupně graduje. Vždy je k němu směřováno jako k ideálnímu místu, kde dojde k naplnění plánovaných představ. Je jedním ze dvou hlavních míst, kde se odehrává třetí část trilogie *Proti všem*. Stává se zásadním nejen pro husitství, ale se svou historickou minulostí byl velmi dobře využitelný a významný pro komunisty ještě před jejich nástupem k moci.<sup>248</sup>

První vyobrazení Tábora ve filmu vypadá velmi monumentálně. Prostí lidé přicházející z venkova poklekají, vyjadřují úctu místu, kde je čeká lepší budoucnost: „*Tak to je to město spasení.*“<sup>249</sup> Tábor je vyobrazen jako velice pozitivně působící místo, které je ve filmu *Proti všem* mylně nazváno městem. Jednalo se o obec, která na statut města v době popisované v závěru trilogie nedosáhla. Na královské město byl Tábor povýšen až roku 1437. Zde je silně zdůrazněn pokus o vytvoření beztřídní společnosti a statut města má tomuto záměru dát větší váhu.<sup>250</sup>

Při vstupu branami se všichni příchozí zastavují u kádí, které plní svými „příspěvky“ do společné kasy, ze které se buduje město. Pokud však někdo nemá co dát, není to na překážku, naopak je to kladně hodnoceno jako nezatížení z minulosti. Šimon „Ohnivec“ při vstupu do Tábora prohlašuje: „*Sám jsem se od mamonu osvobodil. Všechno své jsem zapálil.*“<sup>251</sup> Vítá ho kněz Bydliňský a situaci hodnotí následujícími slovy: „*Rovný mezi rovné jsi vstoupil.*“<sup>252</sup> Zde je poukázáno, že až se společnost přenesse přes socialismus, který je považován za přechodnou etapu při cestě ke komunismu, bude všechno všech a nebude existovat soukromé vlastnictví. Příchozí jsou rozděleni podle profesí a okamžitě se zapojují

---

<sup>248</sup> Historický charakter místa využil i Klement Gottwald v roce 1946. „*Svou novou lidově demokratickou republiku chceme vybudovat jako nový moderní Tábor, Tábor 20. století. Jedna historická paralela se však nesmí již opakovat: již nikdy nesmějí přijít po Táboru Lipany! Tomu musí náš lid svorným úsilím zabránit.*“ Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 17.

Takto promlouval Klement Gottwald k obyvatelům Tábora v roce 1946. Z jeho projevu bylo už tehdy jasné, že komunistům nešlo o hledání hlubší historické pravdy o husitství, nýbrž o vytváření povrchních paralel, překrucování a zneužívání historie k vlastním účelům. Zároveň zde Gottwald ve svých projevech připravoval co největší základnu pro podporu komunistických plánů na převzetí kontroly nad politickou reprezentací celého státu a na změnu charakteru a směřování obnoveného poválečného státu.

Paralelu s husitstvím použil Gottwald na schůzi Ústavodárného Národního shromáždění roku 1948: „*Vy, miliony a miliony prostých občanů ve městech i na vesnicích, vy jste zachránili naši zemi před novými Lipany a tím i před novou Bílou horou. (Hlučný potlesk.) Novodobá panská jednota byla rozdracena a k rozhodnému slovu přijdou nyní ve všech otázkách národních a státních potomci skutečných táboritů, následníci Mistra Jana Husí, Jana Žižky z Trocnova, Prokopa Holého a Roháče z Dubé.*“ *Stenoprotokol z 94. schůze zasedání Ústavodárného Národního shromáždění*, Praha 10. 03. 1948, Společná Česko-slovenská digitální parlamentní knihovna, Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky [online]. Praha: PSP ČR, 2016, cit. [25. 02. 2016]. Dostupné z: [http://www.psp.cz/eknih/1946uns/stenprot/094schuz/s094002.htm].

<sup>249</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.20:25].

<sup>250</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 52.

<sup>251</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.20:56].

<sup>252</sup> Tamtéž, [00.21:02].

do stavby budov a budování opevnění. Záměrem zde bylo zdůraznit, že je nutné se zapojit do budování společnosti, tam, kde je potřeba, zdarma bez nároků na odměnu. Tato aktivita obyvatel fungovala v prvních letech po válce a komunisté tuto podobu občanské iniciativy začali v plné míře využívat i po roce 1948, kdy však již postupně ztrácí prvek dobrovolnosti. Někteří v Táboře však jsou již pod vlivem fanatické skupiny a odmítají se zapojit, když bude „konec světa“, jsou ale přesvědčeni o nutnosti pracovat a budovat argumentem, že „*tu na Táboře nastává nový věk, věk spravedlivých.*“<sup>253</sup> Tuto pasáž opět považuji za odkaz na fakt, že společnost směřuje ke komunismu jako beztřídní společnosti, stejně jako k této podobě směřovala již za husitů. Prvek společného majetku se opět objevuje v momentě, kdy Žižka dává pokyn, aby byl Tábor zásobován pro obléhání: „*Dejte svěst úrodu ze vsi, zahnat dobytek do města, ať vydržíme při obléhání.*“<sup>254</sup> Není zde ani zmínka, že by zásoby byly vykoupeny, je samozřejmostí, že se věci „zabaví“ ve prospěch celku.

Ve filmu *Proti všem* je velmi rozvinuto potlačení individuality. Jedinci se jí zbavují společně s odevzdáváním majetku ve prospěch celku. Každý zde má pevně stanovené místo (hradby, obrana, ...).<sup>255</sup> Společnost, která je v ohrožení z vnějšku i vnitřními nepřáteli, se musí semknout a vyhnout se nejednotnosti, musí být ve střehu a připravena na obranu.<sup>256</sup>

### 3.3.6 Bitva na Vítkově

Vedle Tábora se i Vítkov stal místem, které v průběhu toku dějin propojilo minulost a přítomnost, a proto Vávra věnoval celé bitvě zcela zásadní prostor. Místo vítězství husitů a zároveň posledního odpočinku prvního dělnického prezidenta. Pro závěrečný díl Vávrovy husitské trilogie představuje bitva na Vítkově rozhodující okamžik a scéna je velmi kvalitně zpracovaná. I zde se objevuje množství propagandistických prvků.

Zikmund před Prahou soustředí všechny své síly, přesto je hlavně zdůrazněna účast německých a rakouských jednotek. Zikmund vystupuje velmi sebevědomě a předpokládá vítězství převahou síly. Jediná volná zásobovací cesta pro husity existuje přes Vítkov. Opevnění na Vítkově tedy nebylo, jak je vykreslené ve filmu, budované v počátku jako příprava k boji, ale na obranu zásobovací cesty. V úvodní scéně k bitvě dochází k prohlášení, že ten, kdo je pánem Vítkova, je pánem východní strany. Je tedy nutné se tam opevnit.<sup>257</sup> Z tohoto prohlášení lze dekodovat daný důraz na prosovětské směřování státu. Směřování

---

<sup>253</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [00.22:55].

<sup>254</sup> Tamtéž, [00.30:48].

<sup>255</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 308.

<sup>256</sup> Srov. tamtéž, s. 308.

<sup>257</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [01.31:25].



zásadních scén je vždy na východ, stejně jako směr Žižky při odjezdu do Prahy, jak jsem již popsal výše.

Před samotným bojem Žižka rozmlouvá právě s Ondřejem z Hvozdna, kde i Žižka projevuje respekt před velkou přesilou: „*S námi je pravda, ale může člověk zadržet příval?*“<sup>258</sup> V rámci bitvy má každý své místo, každý musí přesně poslouchat příkazy. V určitém momentu jeho nejbližší pochybují o jeho rozhodnutí a strategii: „*Bratr Žižka se zmýlil.*“<sup>259</sup> V následujícím okamžiku už vše nasvědčuje tomu, že neuposlechnou Žižkův rozkaz vyrazit až v určený okamžik. Následující scéna však potvrzuje pravdivost Žižkova příkazu a nastupuje bod zlomu, přichází obrat ve vývoji. Stejně jako v krizových momentech strany a nového socialistického státu, i zde se opět ukazuje jako velmi nosný prvek podobnosti, že pouze víra ve správnou myšlenku dokáže překonat přesilu. V rámci boje Žižka stihne zhodnotit situaci: „*V pravou chvíli.*“<sup>260</sup> Zásadní pro uzavření celé trilogie je scéna, kdy „boží bojovníci“ přemohou vojska první křížové výpravy. Tuto bitvu lze pokládat za absolutní finále celé trilogie, kdy autoři již věděli, že musí přijít závěrečné shrnutí. Poselství je jasně čitelné, pokud je odhodlání takové, jaké projevují husité při obraně svých ideálů, nepřekoná je sebevětší přesila. I komunisté jsou odhodlaní a brání své ideály, proto ani situaci, která se odehrává v současné<sup>261</sup> společnosti, nic nezvrátí.<sup>262</sup> Je zde velmi silný pocit sounáležitosti s historií, posílení národní hrdosti, divák je pyšný na to, že je Čech, který v minulosti dokázal zahnat perfektně ozbrojené a vybavené křížáky, zejména německého původu. I zde je možné spatřovat určité historické ošetření Mnichova. Vzkaz, že ne vždy jsme v historii Němcům ustupovali a v budoucnu se již budeme řídit příkladem husitů a budeme se bránit i zjevné přesile.

Tato velkolepá, do detailů propracovaná rekonstrukce bitvy měla několik významných podtextů, které měl divák přijmout v rámci celku. Úspěch bitvy byl výsledkem společného semknutého kolektivu prostých lidí, kteří bojují pod vedením zkušeného vůdce, kterému věří, proti nepříteli z vnitřku i zvenčí. Bitva na Vítkově tedy představuje zápas mezi kapitalismem, který představují rytíři navlečení v brnění a přesto neschopní ozbrojenci, a komunismem, který představují prostí lidé, kteří s vlastním odhodláním a vírou v ideu nepotřebují žádné „podpurné“ vybavení, aby zvítězili. I v době uvedení filmu do kin stojí český lid na straně

---

<sup>258</sup> *Proti všem* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČSSR, 1956, [01.33:25].

<sup>259</sup> Tamtéž, [01.38:03].

<sup>260</sup> Tamtéž, [01.43:11].

<sup>261</sup> Myšleno v době natočení, potažmo její premiéry filmu v kinech, tj. v roce 1956.

<sup>262</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 56.

pokrokové a žádné ekonomické problémy a nedostatky nemohou zvrátit tuto cestu, která má vzor v husitském příkladu.

Místo bitvy se stalo v době uvedení filmu zcela pietním a došlo k propojení husitství a současného režimu. V roce 1953 zemřel Klement Gottwald. Bylo rozhodnuto, že jeho nabalzamované tělo bude uloženo ve vybudovaném mauzoleu na Vítkově. Monumentálnost bitvy tedy měla podtext oslavy, vzhledem k tomu, že film byl uveden do kin v roce 1956, kdy byla celá situace ještě značně aktuální.<sup>263</sup>

### 3.3.7 Proti všem ve světle mimetické teorie

Dějová linie dílu Proti všem nám z hlediska mimetické teorie kultury nabízí prakticky ukázkou celého jejího průběhu. Na počátku se projevuje mimetický mechanismus, kdy dochází k touze po stejném objektu a tím je moc. Tím mám na mysli vytváření „elity“, která bude v Táboře rozhodovat a řídit obranu. Postupně dochází k druhé fázi mechanismu obětního beránka, která se zde projevuje ve dvou variantách. První variantou, která uplatňuje tento mechanismus, je upálení louňovického probošta, kdy hrozí hromadné násilí na dalších „nestoupencích“ husitství, ale tato oběť uklidní eskalující konflikt, kdy po odražení útoku na Tábor dojde k uklidnění situace. Druhá se pak objevuje již mimo hlavní dějovou linii a dokresluje osobní příběh Zdeny a kněze Bydlinského, ale přesto vykazuje všechny atributy tohoto mechanismu.

Konflikt ve třetím díle již eskaluje, projevuje se zde skupinové násilí: „*Fascinace, kterou v mímétické rivalitě Girard dekodoval, spojená s potřebou se vůči druhému vymezit pohrdáním, odporem ve smyslu „já nejsem ty“, k sobě ve skutečnosti rivaly stále těsněji připoutává a přitahuje. Čím více se přibližují, tím více si jsou podobní a současně tím více eskaluje konflikt.*“<sup>264</sup> Obě strany se navzájem osočují, označují protivníka za spojence ďábla, za antikrista, za toho, kdo uvrhne společnost do neřešitelné situace. Hybná síla do sebe zapadajících kulturních změn v podobě mimetismu, nápodoby, se zde uplatňuje ve velmi krátkém sledu událostí. Nejprve jsou pikarti v čele s Kánišem vyloučeni z Tábora, protože se odlišují od majority a jejich přítomnost hrozí eskalací konfliktu. Nejsou přímo označeni za obětního beránka, mohou odejít a zakládají nové společenství, které se stává ve svém prostoru majoritou. Zde se projevilo fungování hierarchického uspořádání společnosti. Tento fakt však nerespektuje nově vzniklé společenství. V momentě, kdy se Zdena z Hvozdna a kněz Bydlinský začnou odlišovat od majority, která v ní vznikla, dojde k mimetické reakci

<sup>263</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 56.

<sup>264</sup> BURDA, František. *Kultura - doličný předmět obětního mechanismu*, s. 35.

nápodoby. Společnost je obviní z krize a jsou usmrceni v roli obětního beránka. Spojila se proti nim celá komunita a bylo by možné zde vidět třetí fázi mimetické kultury, tedy všeobecnou mimézi. Zde je naplněna podstata konkrétní fáze mimetické teorie kultury, a to problematika mimetické rivality. Kániš zde zvažuje možnost, že by Bydlinský mohl postupem času strhnout moc na svou stranu, proto začne pracovat na označení obětního beránka se všemi atributy. Celá společenství shledává Bydlinského a Zdenu obětovatelnými. Podle mimetické teorie kultury musí oběť splňovat určité atributy, aby mohla být obětovaná s žádaným výsledkem, tedy uklidnění situace ve společnosti. Jedním z obecných znaků oběti je její postavení na okraji majoritní společnosti. Zde dokonce hrozilo, že oběti majoritní společnost opustí a vytvoří tak možný konsenzus i pro ostatní. To se stává v danou chvíli nepřípustné a dochází k mimetické krizi, kdy konflikt eskaluje, a tito dva manželé jsou upáleni. V závěru dané scény je vyjádřeno, že společenství pikartů dosáhlo v určitou chvíli sociálního smíření, právě přes uskutečnění mechanismus obětního beránka.

## 4 Husitská trilogie v transkulturní perspektivě

V poslední kapitole své bakalářské práce se krátce pokusím o pohled na danou tematiku z pohledu transkulturní perspektivy. Mým cílem v této části je nastínit paralelu od reálné doby samotného husitství, přes dobu vzniku Vávrovy husitské trilogie, až do současnosti. Husitství ve své době znamenalo velkou zkoušku pro stabilitu tehdejší Evropy. V Čechách došlo k rozboření zaběhlých struktur a systému, kdy celá křesťanská Evropa v té době dodržovala více méně stejný model a řád. Nástup změn v Čechách způsobilo vystoupení „jednoho“ muže. Tento krok nenesl vůbec žádné předznamenání dalšího otřesu. Jan Hus jako představitel církve a české inteligence vznáší určitou kritiku organizace, které je sám členem. S tímto jevem je evropská společnost schopná se vypořádat, protože tento fakt je jí známý a již se objevil v modifikované podobě na jiném místě v Evropě. John Wicliffe byl však na rozdíl od Husa „upálen“ až po své smrti. S faktem, že právě myšlenky tohoto reformátora začínají velmi intenzivně „kořenit“ právě v Čechách, se křesťanský svět vypořádává následovně. Nejprve nastupuje jistá ostražitost a možná i vlna diskuze o pravdivosti a potřebě vnímat určitou kritiku z vlastních řad. Obava ze ztráty neomylnosti a eskalování konfliktu do krajní podoby vede ke svolání církevního koncilu v Kostnici, kde mělo dojít k řešení zásadních otázek a mezi nimi také měla být projednána otázka názorů mistra Jana Husa.<sup>265</sup>

Je mylné se domnívat, že koncil byl svolán pouze na umlčení a odstranění Jana Husa, jak tento církevní orgán prezentovaly některé dobové výklady husitství. Nezafungovala zde však fáze obětního beránka, jak popisují v závěru podkapitoly věnované prvnímu dílu trilogie Jan Hus, ale v Čechách se rozhořel konflikt v podobě občanské války, do které pak zasahuje třetí strana zvenčí v podobě cizích vojsk v křížových výpravách. Evropa však nebyla připravena na eskalaci tohoto konfliktu, pro křesťanské kultury mimo Čechy zde nastupují dva nové prvky, a to vypovězení platnosti daných společenských struktur středověku, kde byla popřena vertikální hierarchie uspořádání společnosti a respekt v neměnnost společenského řádu stvořeného Bohem. Druhou „inovací“ byl způsob vedení boje a militarizace předmětů běžného života, kde tato inovace v dějinách vojenství zaznamenává zejména v počátcích husitství neporazitelnost právě ve svém nerespektování středověkých konvencí a zavedených stereotypů. V dějinách lidstva je možné pozorovat fakt, že v okamžiku, kdy nastupuje nová válka, nese s sebou nový způsob vedení boje, na který musí

---

<sup>265</sup> Kostnický koncil (1414-1418) trval čtyři roky a zabýval se především velkým papežským schismatem. Mimo to se věnoval reformě církve a také případu pražského univerzitního učitele Jana Husa. Srov. Malé dějiny koncilů - Kostnický koncil (1414-1418). *Theofil.cz* [online]. Praha: Revue Theofil, 2010 [cit. 2016-03-03]. Dostupné z: [<http://revue.theofil.cz>].

druhá strana hledat způsob obrany a odhalit taktiku, která povede k překonání, nebo alespoň rovnocennému vyrovnání situace.

Pokud se budeme zabývat zpracováním husitství v podobě Vávrovy trilogie a jejím působením na diváka z pohledu kultur v perspektivě času, dospějeme k názoru, že k vnímání ideologického náboje díla je nutný historický kontext žité doby, nebo alespoň jeho znalost. Dílo vzniklo v jistém politicko – kulturním ovzduší, pro které bylo naplňující a zásadní, protože jasně určovalo parametry vnímání určité etapy historického vývoje našeho národa. Výběr osob, míst i jazyka mají přesně dané určení a význam a korespondují s danou dobou. Pokud však „odstráníme“ dané pozadí, ztrácí se jejich ideologický význam. Pokud divák nemá osobní nebo alespoň zprostředkovanou zkušenost s daným dobovým pozadím, nastává zásadní posun ve vnímání daného díla. Určité ideologicky laděné výroky ztrácejí svůj přenesený význam, obsahová forma jazyka se přizpůsobuje aktuálnímu žitému prostoru a deformace reality se zásadně mění. Tento fakt pak vede k tomu, že jednotlivé díly trilogie jsou předkládány divákovi v době, kdy je nutné nějakým způsobem vyjádřit národní uvědomění a hrdost. Tento fakt zmiňuji v rozboru závěrečné části trilogie *Proti všem*, kdy uvádím právě její vysílání v srpnu 1968 po vojenském obsazení Československa. Vávrova husitská trilogie byla na programu i v porevolučních letech a nedošlo ke vzbouření, ani k ostrým protestům proti uvedení tohoto díla, ve své době velmi ideově zaměřeného. Z pohledu transkulturní perspektivy zde došlo ke změně prostředí, úhlu pohledu a odstranění ideového zatížení diváka.

Dnešní doba má možnost uchopit toto Vávrovo dílo také při výuce dějepisu a historie vůbec. Troufám si říci, že je využitelné na všech stupních školského systému a každý si z něho může vytěžit maximum právě pro výuku dané doby. Je možné nechat dílo nejprve působit na žáky právě bez zatížení dobovou deformací žitého prostoru a nechat je vnímat trilogii pohledem současného kulturního prostředí a hledat pouze historické nepravdy, kterých je, zejména v druhém díle trilogie, velké množství. Druhá varianta pak nabízí práci s dílem ideologicky zaměřeným a představit podobu nepřímé ideologické propagandy, o jejíž rozbor jsem se pokusil v této mé práci. Troufám si říci, že Vávrova husitská trilogie není mrtvá, že si každé další kulturní prostředí najde svůj úhel pohledu na její vnímání a že řemeslná dokonalost jejího provedení zachovává její uměleckou cenu.

## Závěr

K natáčení Vávrovy trilogie došlo v době, kdy propagace husitství kulminovala a později překročila svůj zenit. Úzkoprofilový materiál barevného filmu a náležité množství finančních prostředků pro splnění prvořadého politického úkolu z ideologicky zaměřeného díla učinilo i velmi kvalitně a precizně profesionálně zpracované filmy.

Na počátku práce s Vávrovou husitskou trilogií jsem si kladl soukromou otázku, proč se jednotlivé díly vysílají i dnes a kdo se na ně vlastně dívá, když jsou doslova „našlapané“ komunistickou ideologií. Musím konstatovat, že kromě naplnění oficiálního cíle mé bakalářské práce jsem dospěl k odpovědi na mou otázku. Filmy Vávrovy husitské trilogie si zachovaly určitou oblibu a stále dochází k jejich vysílání, i když v počátcích jejich existence byl zde nesporně silný politický motiv naplňující očekávání a požadavky období stalinismu. Fakt, že tvůrci pracovali také s letitými stereotypy, které se ve společnosti budovaly dlouhá desetiletí, někdy i staletí, nedošlo k zavržení snímků, ale jejich ideová stránka ustoupila do pozadí.<sup>266</sup> Současný divák, pokud není odborník, nebo se přímo nezaměřuje na prvoplánovou ideologickou stránku trilogie, poplatnost své době ani nevnímá. Zde se právě potvrzuje platnost vnímání prostoru v díle, který je nejen produktem tvůrce, ale i divákovým mentálním konstruktem.

Můžeme zde spatřovat centralizované přivlastnění konvencí. Pomocí historické tematiky si socialistický realismus přivlastňoval značnou část klasického dědictví národní kultury.<sup>267</sup> Stalinská kultura směřovala ke skrytému formování nevědomí a neodhalovala nástroj reprezentace a mechanismy svého působení. Snažila se o skrytou regulaci každodenního života. Nástrojem manipulace byl hlavně ideologický jazyk. V momentě, kdy jednotlivec přestával vnímat stranická hesla, pak hesla začínají „vládnout“.<sup>268</sup>

V celé analyzované trilogii se jako červená nit táhne použití sborového zpěvu. Písně zde manifestovaly sílu a odhodlání aktérů vystavět dokonalejší společnost. Došlo zde k propojení se současností, kde se kolektivní myšlení, optimismus a víra v lepší zítřek upevňovala zpěvem budovatelských písní. Použity byly především písně z Jistebnického kancionálu, což z pohledu dneška při uvedení díla má určitý didaktický charakter seznámení s autentickým historickým pramenem.<sup>269</sup> V případě autorů trilogie to byla také pocta Zdeňku Nejedlému,

---

<sup>266</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 2, s. 57.

<sup>267</sup> Srov. FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*, s. 310.

<sup>268</sup> Srov. tamtéž, s. 310.

<sup>269</sup> Srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 34.

který se právě v období vzniku této husitské trilogie zabýval danou tematikou a vydal Dějiny husitského zpěvu.<sup>270</sup>

Pokud bych měl uzavřít svou analýzu Vávrovy husitské trilogie a tím i celou svou bakalářskou práci, musím se vrátit na počátek. Mým cílem byl pohled na celek pomocí mimetické teorie kultury a zároveň analýza propagandy uvnitř celé trilogie. Myslím, že se mi podařilo cíl naplnit, i když jsem si vědom, že v takto rozsáhlém materiálu by bylo možné najít ještě více projevů a provést další podrobnější rozbor, nebo některé věci analyzovat či vyložit z jiného úhlu pohledu. Snažil jsem se však pracovat pečlivě a vybrat to, co jsem považoval za zásadní. Na počátku jsem si opravdu nebyl schopen uvědomit, do jak obsáhlé analýzy se pouštím a jak hluboko se do daného tématu nechám vtáhnout.

---

<sup>270</sup> Zde je míněna série publikací, které Zdeněk Nejedlý vydával v letech 1954-1956: Dějiny husitského zpěvu. Kniha 1, Zpěv předhusitský; Kniha 2, Předchůdci; Kniha 3, Jan Hus; Kniha 4, Táboři; Kniha 5, Strany pražské; Kniha 6, Texty. K tomu srov. ČORNEJ, Petr. *Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, část 1, s. 34.

## Seznam použité literatury

### Monografie a tištěné publikace

- 1) Bible: *Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Překlad Miloš Bič. Praha: Biblická společnost v ČSR, 1990. 863, 287 s.
- 2) BURDA, František. *Kultura - doličný předmět obětního mechanismu*. Vyd. 1. Ústí nad Orlicí: Oftis, 2013. 326 s. ISBN 978-80-7405-317-7.
- 3) BURDA, František. *O násilí v kultuře: girardovské reflexe*. Vyd. 1. Ostrava: Moravapress, 2013. 126 s. ISBN 978-80-87853-01-6.
- 4) BURDA, František. *Teoretická východiska praxe pomáhajících profesí*. Ústí nad Orlicí: Oftis, ©2014. 247 s. ISBN 978-80-7405-335-1.
- 5) Československý filmový ústav. Mezioborová historická konference. *Filmový sborník historický. [Sv.] 2, 90 let vývoje čs. kinematografie - příspěvky z konference*. Vyd. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1991. 283 s. Sborníky historie. ISBN 80-7004-013-0.
- 6) ČORNEJ, Petr., *Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny, část 1*, in: *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu = the journal of film theory, history, and aesthetics*. Praha: Národní filmový ústav, 1989 - 2015. ISSN 0862-397X. Dostupné také z: [<http://www.iluminace.cz>]
- 7) ČORNEJ, Petr., *Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny, část 2*, in: *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu = the journal of film theory, history, and aesthetics*. Praha: Národní filmový ústav, 1989 - 2015. ISSN 0862-397X. Dostupné také z: [<http://www.iluminace.cz>]
- 8) DUFFACK, J. J. a GOEBBELS, Joseph. *Dr. Joseph Goebbels: poznání a propaganda: komentovaný překlad vybraných projevů*. Praha: Naše vojsko, 2009. 120 s., [8] s. obr. příl. Fakta a svědectví. ISBN 978-80-206-1009-6.
- 9) FEIGELSON, Kristian, ed. a KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*. Vyd. 1. Praha: Casablanca, 2012. 564 s. ISBN 978-80-87292-15-0.
- 10) HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948-1953*. Vyd. 1. Ostrava: Moravapress, 2014. 118 s. ISBN 978-80-87853-11-5.
- 11) HALAS, František. *Torzo naděje*. Vyd. 3. v Čs. spis. Praha: Československý spisovatel, 1980. 59 s. Malá edice poezie.
- 12) CHLUPÁČ, Miloslav. *Aspekty teorie propagandy*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974. 111 s.
- 13) CHLUPÁČ, Miloslav. *Propaganda jako společenský jev*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 284 stran. Knižnice výuky marxismu-leninismu.
- 14) KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2007. 491 s. ISBN 978-80-7277-347-3.



- 15) KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. 2 sv. Šťastné zítřky; sv. 5. ISBN 978-80-200-2019-2.
- 16) KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2004. 359 s. Otazníky našich dějin. ISBN 80-7277-212-0.
- 17) KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2006. 399 s. ISBN 80-7277-316-X.
- 18) KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 2, Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. 350 s. ISBN 978-80-87211-34-2.
- 19) MAIER, Hans, ed. *Totalitarianism and political religions*. Volume 3, Concepts for the comparison of dictatorships: theory and history of interpretation. 1st pub. in Great Britain. London: Routledge, 2007, © 2007, 422 s. ISBN 978-0-415-44711-9.
- 20) NEJEDLÝ, Zdeněk. *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. 5. vyd., v Čs. spis. Vyd. 3. Praha: Československý spisovatel, 1953. 101 s. Knihovnička Varu; sv. 8.
- 21) PAŽOUT, Jaroslav, ed. *Informační boj o Československo/v Československu (1945-1989)*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. 287 s., [16] s. barev. obr. příl. ISBN 978-80-87912-10-2.
- 22) PTÁČEK, Luboš, ed. et al. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
- 23) Rudé právo č. 48, 26. února 1948
- 24) VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Vyd. 1. Praha: Panorama, 1982. 319 s., [48] s. obr. příl. Umění.
- 25) ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč: jak zlomit vaz (nejen) králi komiků*. Vyd. 1. Praha: BVD, 2010. 254 s., [16] s. obr. příl. ISBN 978-80-87090-44-2.

### Internetové zdroje

- 26) *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/225009-beda-tomu-skrze-nehoz-prichazi-pohorseni>]
- 27) BENEŠ, Kamil. *Teorie propagandy: vybrané typologie* [online]. E-polis.cz, 5. srpen 2014. cit. [06. 03. 2016]. Dostupné z: [<http://www.e-polis.cz/clanek/teorie-propagandy-vybrane-typologie.html>]. ISSN 1801-1438.
- 28) Betlémská kaple. Betlémská kaple [online]. Praha: [www.bethlehemchapel.eu](http://www.bethlehemchapel.eu), 2015, cit. [26. 12. 2015]. Dostupné z: [[www.bethlehemchapel.eu](http://www.bethlehemchapel.eu)]
- 29) BUDIL, Ivo. *René Girard a teorie mimetické rivalry*, in *Anthropologia integra: časopis pro obecnou antropologii a příbuzné obory = journal for general anthropology and related disciplines*. Brno: Masarykova univerzita, 2010. [online], 8 s. (s. 23-30), ISSN 1804-6657. Dostupné z: [[https://journals.muni.cz/anthropologia\\_integra](https://journals.muni.cz/anthropologia_integra)].

- 30) *Cesta ke štěstí*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/8303-cesta-ke-stesti>]
- 31) *Dekret č. 16/1945 Sb. o potrestání nacistických zločinců, zrádců a jejich pomahačů a o mimořádných lidových soudech*. Iuridictum - encyklopedie o právu [online]. Praha: Tomáš Pecina, 2016, cit. [25. 02. 2016]. Dostupné z: [[http://iuridictum.pecina.cz/w/ /Dekret\\_%C4%8D.\\_16/1945\\_Sb.](http://iuridictum.pecina.cz/w/ /Dekret_%C4%8D._16/1945_Sb.)]
- 32) *Dnes večer všechno skončí*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/4759-dnes-vecer-vsechno-skonci>]
- 33) Encyclopædia Britannica [online]. London: Encyclopædia Britannica, 2016, cit. [25. 02. 2016]. Dostupné z: [<http://www.britannica.com/biography/Jacques-Cesar-Ellul>]
- 34) *Film a prostor*. Katedra filmových studií - rozcestník [online]. Praha: FF UK Praha, 2007, 22 s., cit. [10. 02. 2016]. Dostupné z: [<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/ /teorie/prostor.pdf>]
- 35) Filmová databáze. *Jan Hus* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016, cit. [2016-02-01]. Dostupné z: [<http://www.fdb.cz/film/jan-hus/9357>]
- 36) Filmová databáze. *Jan Žižka* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016, cit. [2016-02-01]. Dostupné z: [<http://www.fdb.cz/film/jan-zizka/9362>]
- 37) Filmová databáze. *Otakar Vávra* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016, cit. [2016-02-01]. Dostupné z: [<http://www.fdb.cz/lidi/22386-otakar-vavra.html>]
- 38) Filmová databáze. *Proti všem* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016, cit. [2016-02-01]. Dostupné z: [<http://www.fdb.cz/film/proti-vsem/17128>]
- 39) *Jenský kodex*, Muzeum 3000 - Zpravodajský portál Národního muzea pro 3. tisíciletí, [online], Národní muzeum Praha, 2015, cit. [09. 09. 2015]. Dostupné z: [<http://muzeum3000.nm.cz/ /aktuality/jensky-kodex>]
- 40) *Kolektivizace v ČR*. Moderní dějiny [online]. Praha: Občanské sdružení PANT, 2016, cit. [21. 02. 2016]. Dostupné z: [<http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/kolektivizace-v-csr>]
- 41) Malé dějiny koncilů - Kostnický koncil (1414-1418). *Theofil.cz* [online]. Praha: Revue Theofil, 2010 [cit. 2016-03-03]. Dostupné z: <http://revue.theofil.cz>
- 42) MALINA, Jaroslav, a kol. *Encyklopedie antropologie* [online]. Brno: PřF MU, 2011. cit. [15. 02. 2016]. Dostupné z: [<https://is.muni.cz/do/sci/UAntrBiol/el/encyklopedie/ /encyklopedie.html>]
- 43) Ministerstvo zahraničních věcí České republiky, *Den upálení Mistra Jana Husa* [online], cit. [09. 09. 2015] Dostupné z: [[http://www.mzv.cz/brussels/cz/ /krajane\\_skolstvi\\_kultura/aktuality/ceske\\_svatky/den\\_upaleni\\_mistra\\_jana\\_husa.html](http://www.mzv.cz/brussels/cz/ /krajane_skolstvi_kultura/aktuality/ceske_svatky/den_upaleni_mistra_jana_husa.html)]

- 44) *Neobyčejná léta*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/43163-neobycejna-leta>]
- 45) *Otakar Vávra* [online]. Praha: Česká televize, 2011, cit. [06. 11. 2015]. Dostupné z: [<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/blogy/1281669-narodni-umelec-otakar-vavra>]
- 46) *Pan Novák*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/118876-pan-novak>]
- 47) *Pravdu neupálíš*, Pocta Janu Husovi, bývalému rektorovi UK [online], cit. [2015-09-09], UK Praha, 2015 cit. [09. 09. 2015]. Dostupné z: [<http://www.hus.cuni.cz/>]
- 48) *Předpis č. 50/1945 Sb., Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu*, Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky [online]. Praha: PSP ČR, 2016, cit. [25. 02. 2016]. Dostupné z: [<http://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=50&r=1945>]
- 49) *Slepice a kostelník*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/5997-slepice-a-kostelnik>]
- 50) *Slovník cizích slov* [online]. [www.abz.cz](http://www.abz.cz), open source, 2016, cit. [10. 02. 2016]. Dostupné z: [<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/eskapismus-eskapizmus>]
- 51) *Stenoprotokol z 94. schůze zasedání Ústavodárného Národního shromáždění, Praha 10. 03. 1948*, Společná Česko-slovenská digitální parlamentní knihovna, Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky [online]. Praha: PSP ČR, 2016, cit. [25. 02. 2016]. Dostupné z: [<http://www.psp.cz/eknih/1946uns/stenprot/094schuz/s094002.htm>]
- 52) *Tábor - husitské město*. *Město Tábor, oficiální web města* [online]. <http://www.taborcz.eu>. Město Tábor, 2011, cit. [11. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.taborcz.eu/vismo/dokumenty2.asp?id=1055>]
- 53) *Téma kolektivizace a obraz venkova v literatuře a filmu*. *Moderní dějiny* [online]. Praha: Občanské sdružení PANT, 2010, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/tema-kolektivizace-a-obraz-venkova-v-literature-a-filmu>]
- 54) *Ztracená stopa*. Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2016, cit. [17. 01. 2016]. Dostupné z: [<http://www.csfd.cz/film/4990-ztracena-stopa>]

## Přílohy

### Příloha A Otakar Vávra – přehled režisérské tvorby

#### Hrané filmy<sup>271</sup>

- Světlo proniká tmou (1931)
- Žijeme v Praze (1934)
- Listopad (1935)
- Velbloud uchem jehly (1936)
- Filosofská historie (1937)
- Panenství (1937)
- Cech panen kutnohorských (1938)
- Na sto procent (1938)
- Dívka v modrém (1939)
- Humoreska (1939)
- Kouzelný dům (1939)
- Maskovaná milenka (1940)
- Pacientka Dr. Hegla (1940)
- Podvod s Rubensem (1940)
- Pohádka máje (1940)
- Turbina (1941)
- Okouzlená (1942)
- Přijdu hned (1942)
- Šťastnou cestu (1943)
- Rozina sebranec (1945)
- Nezbedný bakalář (1946)
- Předtucha (1947)
- Krakatit (1948)
- Němá barikáda (1949)
- Nástup (1952)
- Jan Hus (1954)
- Jan Žižka (1955)
- Proti všem (1956)

---

<sup>271</sup> Srov. Filmová databáze. *Otakar Vávra* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016, cit. [2016-02-01]. Dostupné z: [http://www.fdb.cz/lidi/22386-otakar-vavra.html]

- Občan Brych (1958)
- První parta (1959)
- Policejní hodina (1960)
- Srpnová neděle (1960)
- Noční host (1961)
- Horoucí srdce (1962)
- Zlatá reneta (1965)
- Romance pro křídlovku (1966)
- Třináctá komnata (1968)
- Kladivo na čarodějnice (1969)
- Dny zrady I. (1973)
- Dny zrady II. (1973)
- Sokolovo (1974)
- Osvobození Prahy (1975)
- Příběh lásky a cti (1977)
- Temné slunce (1980)
- Putování Jana Amose (1983)
- Komediant (1984)
- Oldřich a Božena (1984)
- Veronika (1985)
- Evropa tančila valčík (1989)
- Strážce plamene v obrazech (2006)

#### **Dokumentární filmy<sup>272</sup>**

- Návrat presidenta Dr. Edvarda Beneše do Prahy (1945)
- Vlast vítá (1945)
- Cesta k barikádám (1946)
- Láska (1949)
- Národní umělec Zdeněk Štěpánek (1960)
- 21 pohledů na Prahu 21. století (TV seriál) (2002)
- Moje Praha (2002)
- Inventura Febia: Otakar Vávra a Lída Baarová (TV film) (2011)

---

<sup>272</sup> Srov. Filmová databáze. *Otakar Vávra* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016, cit. [2016-02-01]. Dostupné z: [http://www.fdb.cz/lidi/22386-otakar-vavra.html]

## Příloha B Osoby a obsazení

### Jan Hus<sup>273</sup>

Zdeněk Štěpánek.....	Jan Hus / Jan Žižka
Karel Höger .....	král Václav IV.
Vlasta Matulová.....	královna Žofie
Ladislav Pešek .....	šašek Miserere
Gustav Hilmar .....	Jan z Chlumu
Vítězslav Vejražka.....	Václav z Dubé
Eduard Kohout.....	Jindřich Lefl z Lažan
Bedřich Karen.....	kardinál Pierre d'Ailli
František Smolík.....	papežský legát
Otomar Krejča .....	Štěpán z Pálče
Vladimír Řepa .....	farář Jan / papež Jan XXXIII.
Marie Tomášová.....	Johanka
Rudolf Deyl .....	mistr Stanislav ze Znojma
František Kreuzmann.....	papežský komisař Tiem
Vilém Besser .....	tesař Jíra
Marie Brožová .....	Štaškova matka
Václav Voska.....	Čeněk z Vartenberka
Vladimír Leraus .....	pražský purkmistr
Rudolf Hrušínský.....	hejsek
Ladislav Boháč .....	mistr Jakoubek ze Stříbra
Jaroslav Mareš .....	Prokůpek
Josef Kemr.....	student Ješek, Husův žák
Josef Mixa .....	tovaryš Martin
Eduard Cupák .....	kamenický tovaryš Stašek
Bohuš Záhorský.....	konšel Štumpfnagel
Světlá Amortová.....	vdova Fída v Kostnici
Antonín Šůra.....	tovaryš Jan
Radovan Lukavský .....	kaplan v Horní Falcí
Jarmila Krulišová.....	číšnice při svatbě
Marie Nademlejnská.....	Štumpfnagelova žena
Miloš Nedbal .....	novoměstský purkmistr Podivínský
Felix le Breux .....	purkmistr Kostnice
František Kovářík .....	venkovský stařík
Miroslav Doležal .....	šlechtic řídící Husovu popravu
Oldřich Vykypěl .....	pražský kat
Jiří Steimar.....	komoří
Miloš Kopecký .....	biskupský kancléř
Jan Pivec.....	císař Zikmund
Václav Vydra.....	německý kurfirst
Vlastimil Brodský.....	mladík v Týnu

---

<sup>273</sup> Srov. Filmová databáze. *Jan Hus* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016 [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/film/jan-hus/9357>

## Jan Žižka<sup>274</sup>

Zdeněk Štěpánek.....	hejtman Jan Žižka
František Horák .....	kazatel Jan Želivský
Karel Höger .....	král Václav IV.
Vlasta Matulová.....	královna Žofie
Ladislav Pešek .....	králův šašek Miserere
Jan Pivec .....	Zikmund, král římský a uherský
Václav Voska.....	Čeněk z Wartenberga
Vítězslav Vejražka.....	Václav z Dubé
Gustav Hilmar .....	Jan z Chlumu
Miloš Kopecký .....	pán ze Šternberka
Gustav Opočenský.....	Jindřich z Hradce
Vladimír Leraus .....	arcibiskup pražský
Marie Tomášová.....	Johanka
Vilém Besser .....	Jíra
Jaroslav Vojta .....	Joha
Marie Vášová.....	Johova žena
Vladimír Ráž .....	Tomeš, Johův syn
Otto Lackovič .....	Ondřej, Johův syn
František Kreuzmann.....	staroměstský purkmistr
Míla Pačová .....	paní purkmistrová
Rudolf Hrušínský.....	syn staroměstského purkmistra
František Vnouček.....	konšel Šimon
Vladimír Řepa .....	Bradatý
František Filipovský .....	Elegán
Vojtěch Plachý-Tůma.....	Štěpán od Váhy
Ladislav Boháč .....	mistr Jakoubek ze Stříbra
Miroslav Doležal .....	kněz Koranda
Oldřich Vykypěl .....	Chval
Adolf Vojta-Jurný.....	Kuneš
Miloslav Holub.....	vyslanec tureckého sultána
Jaroslav Mareš .....	Prokůpek
Josef Kemr.....	student Ješek
Terezie Brzková.....	stařena
František Kovářík .....	starý nevolník
Radovan Lukavský .....	kněz Bylinský
Stanislav Langer .....	konšel
Vlastimil Brodský.....	udavač Jochlík
Zdeněk Kryžánek.....	voják Beznoska
Miloš Nedbal .....	novoměstský purkmistr Podvinský
Jaroslav Orlický.....	staroměstský měšťan
Karel Pavlík .....	rychtář
Antonín Kandert .....	staroměstský konšel
J. O. Martin.....	staroměstský konšel
Štěpán Bulejko.....	posel od Vartenberka
František Marek.....	novoměstský konšel

---

<sup>274</sup> Srov. Filmová databáze. *Jan Žižka* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016 [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/film/jan-zizka/9362>

## Proti všem<sup>275</sup>

Zdeněk Štěpánek.....	Jan Žižka
Gustav Hilmar .....	Ctibor z Hvozdna
Vlasta Matulová.....	Zdena z Hvozdna, Ctiborova dcera
Bedřich Karen.....	probošt
Jan Pivec .....	Zikmund
Miroslav Doležal .....	Jan Bydlinický
Václav Voska.....	Petr Kániš
Jana Rybářová .....	Marta, novicka
Petr Haničinec.....	Ondřej z Hvozdna
Stanislav Neumann .....	sakristian
Jaroslav Vojta .....	Šimon
Bohuš Záhorský.....	louňovický sedlák
Marie Vášová.....	Johová
Otto Lackovič .....	Ondřej Joha
Vladimír Ráž .....	Tomeš Joha
Eva Jiroušková.....	děvečka Margeta
Radovan Lukavský .....	hejtman z Hroznějovic
Václav Špidla.....	Oldřich z Rožmberka
Vítězslav Vejražka.....	Václav z Dubé
Eduard Kohout.....	Lefl z Lažan
Miloš Nedbal .....	mistr Křišťan z Prachatic
František Horák .....	Jan Želivský
Vladimír Leraus .....	Šimon od Bílého Lva
Světlá Amortová.....	chůva Agneška
Josef Kotapiš .....	Pipo Spano
Blanka Waleská .....	táborská žena
Bohuš Hradil.....	Mikeš
Felix le Breux .....	staroměstský purkmistr
Josef Bláha.....	purkrabí z Příběnic
Gustav Opočenský.....	Mikuláš z Husi
Vladimír Řepa .....	měšťan kutnohorský
Jaroslav Mareš .....	Prokůpek
Adolf Král.....	kovář Tomáš z Hvozdna
Terezie Brzková.....	stařenka
Marie Nademlejnská.....	Šimonova žena
Richard Záhorský .....	ranhojič - slepý kněz
Rudolf Pellar.....	Koranda
balet Národního divadla.....	Táborské pikarty
baletní soubor Velké operety .....	Táborské pikarty
Přemysl Kočí .....	pobočník Zikmunda
Pavel Šmok .....	adamita

---

<sup>275</sup> Srov. Filmová databáze. *Proti všem* [online]. www.fdb.cz: Filmová databáze s.r.o., 2016 [cit. 2016-02-01]. Dostupné z: [http://www.fdb.cz/film/proti-vsem/17128]