

JAKUB EGERMAJER / 26. 11. 2025

„Zpráva o Husově smrti jde od úst k ústům a zapaluje revoluční požár“: proměny filmu Jan Žižka (1955)

Veřejnosti sledující kanál [Filmová klasika](#), provozovaný na platformě YouTube Národním filmovým archivem, se na konci srpna 2025 dostalo (původně zásluhou chyby) příležitosti poprvé zhlédnout pracovní verzi filmu režiséra Otakara Vávry *Jan Žižka* (1955) a porovnat ji tak s verzí distribuční. Distinktivní stříhová varianta se od široce známé podoby prostředního dílu Vávrovy husitské trilogie liší v nemalém počtu sekvencí (viz seznam na konci textu) a rovněž ve stopáži, která je u pracovní verze o více než tři minuty delší. Tato varianta filmového díla představuje jeho původní sestřih, podle všeho zamýšlený jako definitivní, který byl ovšem ještě před schválením snímku do distribuce na základě připomínek orgánů zestátněné kinematografie upraven pomocí četných stříhových zásahů, přetočení některých obrazů a dotočení celé jedné nové scény. Tato materiální rozdvojenost Vávrova *Jana Žižky*, veřejnosti dosud neznámá a akademicky nereflektovaná, je ovšem pouze symptomem složitého zrodu druhé části husitské trilogie.

Režisér a jeho spoluscenárista Miloš V. Kratochvíl přišli s myšlenkou filmového zpracování života Jana Husa a jeho následovníků již před únorovým převratem. Jejich filmová povídka s názvem „Mistr Jan Hus“, na které se jako konzultant podílel evangelický historik František Michálek Bartoš, byla na Barrandově odevzdána již v květnu 1947.[1] Autorská dvojice v předmluvě k textu již šest let před začátkem natáčení trilogie avizuje, že na předloženou povídku doufá navázat dalšími dvěma pokračováními. Příběh kazatele z Betlémské kaple, jenž „chce vyložit kořeny a vznik husitské revoluce a ukázat její ideu“, by měl dle tvůrců pokračovat ve filmu „Tábor“,

který „má býti naplněním a vyvrcholením této idee“. Zamýšlenou trilogii pak měl uzavírat snímek „Žižka a Prokop Holý“ ukazující „zrání a rozklad revoluce končící Lipany“. [2] Popsaný koncept však podle všeho nikdy nepřekročil fázi filmové povídky k zamýšlenému prvnímu dílu.

Vávra a Kratochvíl se k husitské tematice vracejí v roce 1949, tedy v průběhu tzv. jiráskovské akce, kdy ústřední dramaturgii předkládají filmovou povídku podle románu Aloise Jiráska *Proti všem*, následně rozpracovanou do podoby literárního a technického scénáře. V této době již scenáristické duo pracuje s novou koncepcí filmové série. Životu Jana Husa chce věnovat hned dva díly trilogie. První z nich má končit kazatelovým odchodem z Čech, druhý se pak chce věnovat kostnickému koncilu a to nejen ve vztahu k protagonistovi, ale coby obraz širší krize dobové církve a celé společnosti. Vyprávění má uzavřít právě adaptace *Proti všem*, tedy obraz již běžící „revoluce“ a jejího rozhodného vítězství na Vítkově.

Proměnu pojetí lze přičíst Kratochvílovi, který v té době již pracoval na svém románu *Pochodeň* (vydaném v roce 1950), který dějově odpovídá právě zamýšlenému druhému, „kostnickému“ dílu trilogie. Spisovatel a scenárista s evangelickými rodinnými kořeny, jenž si jako autor historických románů získal pozornost již v době okupace, na *Pochodeň* v následujícím roce navázal „prequelem“ ve formě románu *Mistr Jan*, literárního ekvivalentu plánované první části filmové série.

Literární scénář k prvnímu dílu (končícímu Husovým odchodem na koncil) se na pořad jednání Filmové rady, nejvyššího schvalovacího orgánu filmové výroby podřízeného přímo ministrově informací Václavu Kopeckému, dostal v březnu 1951. [3] O měsíc později pak rada konečně projednala dva roky starý literární scénář k *Proti všem*, jenž se k ní patrně vinou neustálých organizačních změn dříve nedostal. [4] Prostřední část trilogie provizorně nazývaná „Kostnice“ se nakonec nikdy nedočkala rozpracování ani do podoby filmové povídky. V usnesení jednání konaného, jak bylo obvyklé, za přítomnosti autorů scénáře, se dočítáme klíčový důvod negativního postoje orgánu ke zvolené koncepci triptychu: „Zásadně je s hlediska smyslu a cílů této revoluce neúměrné věnovat Husovi dva díly, kdežto jenom jeden díl husitské revoluci samé.“ [5]

Režisér byl při obraně zamýšlené struktury ochoten ustoupit z myšlenky kompaktní trilogie, tedy nejdříve natočit politicky žádanější, revoluční a jiráskovské *Proti všem* a

až pak zfilmovat dvojici Kratochvílových románů. Někteří členové Filmové rady ovšem Vávrovi a Kratochvílovi přímo navrhli, aby děj dvou husovských dílů spojili do jednoho filmu. Tehdejší předseda orgánu Jiří Hendrych pak nastínil alternativní koncepci trilogie, podle jeho slov již dříve probíranou s tvůrci i s vyššími místy, tedy koncepci tvořenou filmem o Husovi, adaptací *Proti všem* a snímkem o Prokopu Holém.[6]

Čtenáři jistě neuniklo, že žádná z plánovaných podob husitské série nepočítá s prostřední částí situovanou do doby mezi začátkem nepokojů následujícím Husovu smrt a Žižkovým příjezdem do Tábora, tedy s čímkoliv, co by připomínalo výsledný film *Jan Žižka*. Představa dílu propojujícího Husův biografický příběh s *Proti všem* se alespoň v neurčitých obrysech rodí mezi dubnem 1951 a červnem 1952, tedy v době, kdy se Vávra dominantně věnuje scenáristické přípravě a natáčení adaptace románu Václava Řezáče *Nástup* (1952). Za první zmínku o „výplňovém“ dílu trilogie lze považovat režisérův nápad soustředit se v případném prostředním filmu na postavu radikálního pražského kazatele Jana Želivského.[7] Kratochvíl v létě 1952, kdy již byla podoba první a poslední části triptychu pevně stanovena, před Filmovou radou stále pouze neurčitě deklaroval, že „tento druhý díl má začít tím, jak zpráva o Husově smrti jde od úst k ústům a zapaluje revoluční požár.“[8]

Dvojici se mezitím na zásah vedení zestátněné kinematografie dostalo pomoci od tehdy třicetiletého medievisty Josefa Macka, přesvědčeného zastávce marxistické historiografie, který se navzdory svému nízkému věku již stal laureátem Státní ceny, docentem na Vysoké škole společenských a hospodářských věd a děkanem tamní fakulty společenských věd. S Mackovou pomocí Vávra a Kratochvíl přepracovali starší literární scénáře k *Janu Husovi* a *Proti všem*. [9] Historikův vklad do těchto spíše dílčích úprav, které pokračovaly i po začátku natáčení trilogie, ovšem patrně nebyl příliš rozsáhlý.

Mnohem rozsáhlejší vliv lze Mackovi přisoudit u scénáře k prostřednímu dílu trilogie, který měl původně nést název „Kdož jste boží bojovníci“ a na jehož zrodu se historik poradensky podílel od samého počátku. Scenáristické dvojici poskytl k nahlédnutí některé primární historické prameny, zejména údajné záznamy Želivského kázání, které jsou ve scénáři i výsledném filmu rozsáhle reprodukovány.[10] Právě ztvárnění radikálního kněze od Panny Marie Sněžné, které bylo následně přejato i v *Proti všem*, lze považovat za největší odraz Mackova výkladu husitského hnutí v trilogii. Filmový

Želivský, radikální a neústupný, je na rozdíl od Husa či Žižky stavěn do role přímého předobrazu moderních komunistických rétorů a jako takový na rozdíl od zmíněných postav postrádá jakékoliv osobnostní rysy. Je chladným a ve všech směrech dokonalým prorokem budoucího „spravedlivého řádu“. Právě jeho postava tak slouží jako hlavní nositelka historicko-materialistické teze o husitech coby sociálně motivovaném revolučním hnutí, v níž hraje náboženství pouze roli dobově podmíněného výraziva.

Původní podoba scénáře „Kdož jste boží bojovníci“ odevzdaná v březnu 1953 věnuje Želivskému stejně velký, ne-li větší, prostor jako Žižkovi.[11] Při prepisech v následujících dvou letech se ovšem kazatel stal hlavní obětí zkracování narativní konstrukce. Z děje tak vypadly úvodní sekvence ukazující Želivského útěk z kláštera, jeho pronásledování biřici, příchod do Prahy a začátek tamního působení. Rovněž v pozdějších sekvencích přišel kněz o množství replik. Přestože zestručňování scénáře bylo zjevně způsobeno výhradně nutností snížit filmovou stopáž na délku přijatelnou pro denní program kin, úbytek Želivského scén je symptomatický pro zjevný přesun pozornosti autorů od této postavy směrem k Janu Žižkovi, jehož se zkracování v podstatě nedotklo.[12]

Pakliže filmového Želivského lze považovat z historicko-interpretálního hlediska za Mackův výtvar, Žižka v hereckém podání Zdeňka Štěpánka je dobové marxistické historiografii naopak zcela vzdálený. Pro představitele tohoto akademického směru, za jehož nejvýznamnější tehdejší české představitele lze vedle Macka označit Františka Kavku a Františka Grause, představoval hejtman konzervativní sílu a protivníka Želivského, pražské revoluční chudiny i radikálních táboritských směrů.[13]

Tento pohled se ovšem zcela rozcházel s požadavky soudobé kulturní politiky. Poúnorová armáda si husitské tradice a Žižkův kult vzala za svůj ještě výrazněji, než tak činilo prvorepublikové vojsko. Oficiálně podporovaná popularita díla Aloise Jiráska (jehož charakteristiku Žižky filmová verze věrně odráží), hejtmanův jezdecký pomník (jímž se inspirovali filmoví maskéři) odhalený na Vítkově v roce 1950 i častá přítomnost reminiscencí na husitského vojevůdce v projevech režimních představitelů vylučovaly, aby byla tato postava ve filmu zobrazena jinak než jednoznačně pozitivně. Filmový Žižka byl proto v souladu s obecně zavedenou představou pojat jako klidná, ale morálně pevná paternalistická figura, ne náhodou připomínající obrazy obdobných

historických postav ze sovětských filmů – Petra Velikého, Alexandra Něvského i Stalina.

O složitosti spojení Mackova ideologického, ale přesto odborného pohledu na dějiny, se zpopularizovanou představou, které se chtěli tvůrci a režimní ideologové co nejvíce držet a pouze ji nenápadně uzpůsobit vlastním politickým potřebám, svědčí konec historikova poradenského angažmá, který souvisel s otázkou filmového zobrazení radikální táborské sekty pikartů v *Proti všem*. Pro Macka představoval tento chilialistický a extrémně rovnostářský směr vůbec nejprogresivnější sílu husitství.[14] Vávra a Kratochvíl se naopak rozhodli držet Jiráskovy předlohy a pikarty zobrazit jako fanatiky ohrožující bojeschopnost hnutí. Změnou historické i románové chronologie, při níž likvidaci pikartů dějově zařadili ještě před bitvou na Vítkově, tvůrci navíc vytvořili dobově podmíněnou alegorii o nutnosti zničení vnitřních nepřátel, bez níž nelze dosáhnout vítězství proti nepřátelům vnějším. Macek proto není u *Proti všem* (pravděpodobně z vlastního rozhodnutí) na rozdíl od předchozích dvou snímků uveden v úvodních titulcích.

Rozdílnost historiografických zdrojů při zobrazení Žižky a Želivského v trilogii způsobuje, že je tvůrci musí v rozporu s patrně všemi existujícími dějepisnými výklady zobrazit jako jednoznačné spojence, mezi nimiž se dokonce rodí blízké přátelství. Tento fakt je symptomem nezvyklé nahodilosti, jakým scénář k prostřednímu dílu filmové série vznikl. Reflexí jednoznačného přesunu pozornosti směrem k Žižkovi je změna názvu scénáře na „Jan Žižka“, která byla způsobena jak odporem některých členů Filmové rady ke slovu „boží“, tak obavou, že film bude zaměňován se snímkem Jiřího Weisse *Vstanou noví bojovníci* (1950).

Fokus na husitského hejtmana a jeho názorový vývoj sice učinil film oproti první verzi scénáře sevřenějším a kompaktnějším, přesto se tvůrcům nepodařilo zakrýt, že je snímek v první řadě spojnicí mezi dvěma dříve vystavěnými příběhy. Od prvního a třetího dílu trilogie se již na první pohled liší absencí dějové svébytnosti i výraznějšího dramatického oblouku. Dějová linka sporu mezi Želivským a pražskými konšely i rodícího se spojenectví mezi konšely a Čeňkem z Vartenberka ústí do ztracena. Uspokojivého konce se dočká pouze linka krále Václava IV. (končící v polovině snímku vládcovou smrtí) a psychologická proměna Žižky z rozpolceného služebníka trůnu v rozhodného vůdce povstání.

Díky této dějové rozdrobenosti se paradoxně *Jan Žižka* nejvíce z trilogie blíží k Vávrou často užívanému vznešenému pojmenování „umělecký dokument“, když se soustředí na rekonstrukci hned dvou ikonických historických událostí, tedy první pražské defenestrace a bitvy u Sudoměře, a postrádá stylizaci do narativní struktury konvenční fikce.

Změny ve Vávrově filmu realizované střihem a přetáčením či dotáčením scén tedy nelze chápat jako izolované zásahy měnící již hotové dílo a záměr jeho autorů. Proces tvorby a schvalování scénářů, stejně jako výsledných filmů, byl počátkem padesátých let v československé zestátněné kinematografii již plně etablován. Ideologicko-umělecký dohled, jehož byla hlavním garantem, Filmová rada zajišťovala formou průběžné kontroly, která výrazně zmenšovala pravděpodobnost střihových změn v již hotových filmech, a ve spojení s autocenzurními tendencemi tvůrců v podstatě vylučovala nutnost politicky podmíněných zásahů na poslední chvíli. Lze usoudit, že výjimečnost případu *Jana Žižky*, kde – jak víme – k střihovým úpravám po prezentaci první verze došlo, koření v jeho složité scenáristické genezi. Tu Filmová rada způsobila pouze nepřímo: odmítnutím rozdělení Husovy biografie do dvou snímků a impulsem k napsání nového prostředního dílu trilogie. Vávra a Kratochvíl sami ještě půl roku před odevzdáním příslušného literární scénáře netušili, o čem má pokračování *Jana Husa* přesně vyprávět, a teprve postupně se rozhodli učinit z Žižky dominantní postavu snímku. Ostatní dějové linky v různých verzích scénáře i v obou verzích realizovaného filmu tu ustupují, jinde znovu vystupují do popředí. Docházelo rovněž k opakovaným přepisům dialogů, což podporuje tezi o nejistotě tvůrců ve vztahu k jejich výtvoru.

Nedatovaný seznam plánovaných editorských úprav ve filmu *Jan Žižka* a zamýšlených „doplňků“ (dotáček a přetáček), dochovaný jako příloha k poslední verzi technického scénáře, se v podstatě shoduje s výčtem odlišností distribuční verze od verze pracovní.[15] Vávra s Kratochvílem jej zjevně sestavili po předvedení první kopie snímku vedení Barrandova. Změny se téměř výhradně odehrávají v rámci již existujících scén. Jedinou zcela novou sekvencí je rozhovor Žižky s jeho sluhou, který ovšem z hlediska sdělení nahrazuje vystřiženou část původně mnohem delšího prvního dialogu Žižky s Želivským. Další změny spočívají ve změně chronologie některých událostí: například rozeznání husitské manifestace, které je v distribuční verzi proloženo zmíněným dialogem Žižky se sluhou.

Při hledání motivace těchto změn je však klíčové věnovat pozornost přetočeným sekvencím, tedy zejména scéně na Vyšehradě, v níž Žižka přesvědčí královské zbrojnoše, aby se přidali na stranu pražského obyvatelstva. Přetáčka nemění smysl scény, nicméně výrazně pozměňuje její tempo. Zkracuje dialogy a diverzifikuje střihovou skladbu. Například téměř minutu dlouhý záběr, který začíná jako kamerová jízda sledující procházejícího Žižku, ale staticky pokračuje ještě notnou chvíli potom, co se hejtman posadí, je v distribuční verzi utnut již po pětadvaceti vteřinách a při pokračující rozmluvě nahrazen polodetaily.

Ke zkracování dialogů docházelo při tvorbě definitivní podoby filmu na vícero místech. Vypuštěny byly zejména málo dramatické repliky, kdy postavy avizují, co plánují učinit (a co je následně divák učinit vidí). Z rozhovoru Žižky a Želivského tak například zmizelo hejtmanovo vysvětlení, jak hodlá reagovat na králův rozkaz, aby Pražané odevzdali zbraně.

Politické důvody lze hledat jen u jednoho střihového zásahu a sice u eliminace opovržlivé zmínky spikleneckých konšelů o německy mluvících kališníciích a o tom, že Želivský předal této pražské menšině kostel svatého Michala. Snaha o internacionalistické vyznění se ve vztahu k Němcům musela pouhých deset let po konci druhé světové války stále jevit problematicky. Umělecko-ideologickou motivaci pak je možno vidět ve vypuštění krátkého výjevu, v němž je subjektivně (a tedy v rozporu se zásadami socialistického realismu) zobrazena Johančina vzpomínka na hlas jejího popraveného manžela Martina. Tento zásah lze rovněž vysvětlit přesunem pozornosti od Johančiny minulosti k současnosti, kdy se dívka stává předmětem soupeření bratrů Tomše a Ondřeje. Linka milostného trojúhelníku dostává v distribuční verzi pomocí dvou dotáček větší prostor než ve verzi pracovní.[16]

Změny uskutečněné na filmu *Jan Žižka* po vyhotovení první (pracovní) verze snímku tedy nelze přičítat tlaku vnějších faktorů na tvůrce. Prostřední část husitské trilogie představovala již od začátku svého zrodu problematický projekt. Docházelo ke změně narativního fokusu i struktury děje a k opakovaným, rozsáhlým změnám v dialozích. Střihové zásahy do finalizované pracovní verze, stejně jako přetáčení a dotáčení některých sekvencí, by tak bylo lepší považovat za poslední fázi kontinuálního procesu vyjasňování autorské koncepce, průběžně komplikovaného nedostatkem času. Tento proces přitom stejně nevyústil ve vznik plně kompaktního díla s jednotným

dramatickým obloukem, nýbrž „pouhého“ překlenovacího dílu filmové série, byť jinak zcela srovnatelného se zbylými dvěma částmi trilogie a dodnes divácky atraktivního.

Hlavní rozdíly mezi pracovní (PV) a distribuční verzí (DV) filmu *Jan Žižka*:

od 00.10.35 (PV) / od 00.10.39 (DV)

- rozhovor vůdců husitské obce o růstu hnutí (PV)
- záběr na Tomše a Ondřeje hledící na Johanku (DV)

od 00.11.12 (PV) / od 00.10.57 (DV)

- záběr na husitskou manifestaci v Praze, kterou rozeženou královští vojáci, teprve pak přesun děje na Pražský hrad (PV)
- rovnou první scéna z Pražského hradu (DV)

od 00.18.49 (PV) / od 00.17.43 (DV)

- první scéna z kostela u Panny Marie Sněžné končící rozhovorem Želivského s Žižkou (PV)
- rozhovor Žižky se sluhou proložený záběry na rozehnanou manifestaci, kterou Žižka sleduje z okna, teprve pak první scéna z kostela se zkráceným dialogem Želivského a Žižky (DV)

od 00.24.00 (PV) / od 00.24.01 (DV)

- návštěva venkovských husitů v Betlémské kapli (PV)
- záběr na Pražany otevírající zbrojnici a beroucí zbraně, teprve pak scéna návštěvy v Betlémské kapli (DV)

od 00.33.05 (PV) / od 00.32.59 (DV)

- záběry na husity zabité kameny a trámy házenými z radnice, pak hned záběr na Žižku vedoucího dav kupředu (PV)
- po záběrech za zabité husity polodetail na Želivského a detail na Žižku, teprve pak začátek útoku, který tak působí uvážlivěji (PV)

od 00.35.17 (PV) / od 00.35.09 (DV)

- před odjezdem královských jezdců replika jejich velitele „Je nás málo, do toho nepůjdeme. Zpátky!“ (PV)
- rovnou odjezd královských jezdců (DV)

od 00.36.29 (PV) / od 00.36.20 (DV)

- Žižkova řeč po zvolení do čela pražských povstalců (PV)
- Žižka se po zvolení pouze ukloní, polodetail na lidi provolávajícímu mu slávu (DV)

od 01.00.10 (PV) / od 00.59.41 (DV)

- Žižka při příchodu na Vyšehrad volá na vojáky zpoza hradeb, ti jej přesto nejprve nepoznávají (PV)
- Žižka přichází k bráně mlčky, to, že jej vojáci nejdřív nepoznávají, tak dává větší smysl (DV)

od 01.01.10 (PV) / od 01.00.47 (DV)

- kamerová jízda sledující Žižku přecházející ve statický záběr až do 01.02.00 (PV)
- jízda končí již v 01.01.11, zbytek scény je přetočen za většího využití detailnějších záběrů (DV)
- pozn.: Při přetáčení této sekvence došlo k nahrazení Zdeňka Kryzánka (voják Beznoska) Josefem Bláhou. V distribuční verzi tak dojde ke změně herce při střihu z celku na polodetail. Přeobsazení bylo patrně způsobeno Kryzánkovou nedostupností. Oba představitelé jsou sice podobně nalíčení, nicméně každý má přilbu jiného tvaru.

od 01.04.17 (PV) / od 01.03.27 (DV)

- rozhovor Žižky a Želivského při pohledu na hořící město (PV)
- záběr na hořící město bez Žižky i Želivského (DV)

od 01.07.02 (PV) / od 01.06.01 (DV)

- Johanka si prohlíží reliéf na kostele a slyší hlas zesnulého Martina, Tomeš s Ondřejem ji vyruší a Johanka pokračuje do Betlémské kaple (PV)
- Johanka jde rovnou do Betlémské kaple (DV)

od 01.11.21 (PV) / od 01.08.47 (DV)

- opilý purkmistrův syn ustupuje před tesařem Jírou a spadne do kádě s vodou (PV)
- scéna končí před pádem do vody (DV)

od 01.11.33 (PV) / od 01.08.53 (DV)

- purkmistr a jeho žena schovávají cennosti (PV)
- scéna je zkrácena a její komický efekt zmírněn (DV)

od 01.13.13 (PV) / od 01.10.08 (DV)

- staroměstský konšel se zmiňuje o Želivského vstřícnosti k německy mluvícím kališníkům (PV)
- zmíněná část dialogu je vystřižena (DV)

od 01.36.12 (PV) / od 01.32.33 (DV)

- Žižkova řeč před bitvou u Sudoměře a jásot bojovníků (PV)
- dialog Johanky, Tomše a Ondřeje následovaný zkrácenou Žižkovou řečí bez jásotu (DV)

Poznámky:

[1] Tedy dva měsíce po březnové premiéře snímku Vladimíra Borského *Jan Roháč z Dubé*, který je prvním zpracováním husitské látky v hraném filmu. „Mistr Jan Hus (I. část husitské epopeje)“, Praha, květen 1947, Knihovna Národního filmového archivu (KNFA), OFP – Filmová povídka v rukopisu/strojopisu.

[2] Tamtéž.

[3] „19. schůze Filmové rady“, Praha, 13. března 1951, Národní filmový archiv (NFA), f. Filmová rada, kar. 6.

[4] „23. schůze Filmové rady“, Praha, 17. dubna 1951, Národní filmový archiv (NFA), f. Filmová rada, kar. 7.

[5] Tamtéž.

[6] Tamtéž.

[7] Tamtéž.

[8] „35. schůze Filmové rady“, Praha, 19. června 1952, Národní filmový archiv (NFA), f. Filmová rada, kar. 9.

[9] „62. schůze Filmové rady“, Praha, 23. dubna 1953, Národní filmový archiv (NFA), f. Filmová rada, kar. 10.

[10] S nepřekvapivým akcentem na kazatelovu parafrázi slov svatého Pavla z Druhého listu Tesalonickým shodnou s dobovým komunistickým heslem: „Kdo nepracuje, ať nejí!“ „60. schůze Filmové rady“, Praha, 9. dubna 1953, Národní filmový archiv (NFA), f. Filmová rada, kar. 10.

[11] „Jan Žižka / Kdož jste boží bojovníci /II. díl husitské trilogie/: Literární scénář na původní námět“, Praha, březen 1953, Knihovna Národního filmového archivu (KNFA), ALS – Literární scénáře.

[12] „Kdož jste boží bojovníci /Jan Žižka/: II. díl husitské trilogie, 2. zpracování povídky a literárního scénáře, Praha, 1953, Knihovna Národního filmového archivu (KNFA), ATS – Technické scénáře. „Jan Žižka /II. díl husitské trilogie/: 4. zpracování povídky a literárního scénáře, Praha, 1955, Knihovna Národního filmového archivu (KNFA), ATS – Technické scénáře.

[13] Josef Macek, *Husitské revoluční hnutí*. Praha: Rovnost 1952, s. 53.

[14] Tamtéž, s. 108.

[15] „Jan Žižka /II. díl husitské trilogie/: 4. zpracování povídky a literárního scénáře, Praha, 1955, Knihovna Národního filmového archivu (KNFA), ATS – Technické scénáře.

[16] Tato linka připomene obdobný motiv ve filmu Sergeje Ejzenštejna *Alexandr Něvský* (1938), v němž drama milostného trojúhelníku rovněž končí smířením obou mužů, byť ještě před rozhodnou bitvou a bez impulsu v podobě úmrtí dívky.