



„Jen je škoda, že víme, jak to s Husem dopadlo.“¹

Šestisté výročí upálení Jana Husa v české vzpomínkové kultuře

Kateřina Sixtová

“IT’S A SHAME WE KNOW WHAT HAPPENED TO HUS.”

**THE SIX HUNDRED YEARS’ ANNIVERSARY OF THE DEATH OF JAN HUS
IN THE CZECH MEMORY CULTURE**

The text explores the portrayal of Jan Hus in the context of the 600th anniversary of his death, which was commemorated in the year 2015. The author analyses different media used for commemoration of Jan Hus from the perspective of Memory Studies.

KEY WORDS:

Jan Hus; cultural memory; memory site; new media; politics of memory; historical culture

Rok 2018 je rokem vzpomínání na významné události českých soudobých dějin. Veřejný prostor se zaplní první republikou, revolucí 1948 a srpnem roku 1968. Pomyslná čerstvost připomínaných událostí otevírá značný prostor pro úvahy o vlivu komunikativní a kulturní paměti na výslednou vzpomínkovou praxi. Události soudobých dějin zdánlivě poskytují ničím nepreformované pole vzpomínání vyzývající k badatelské reflexi. V té se, jak se domnívám, ukáže, nakolik je vzpomínání na soudobé dějiny originální a nakolik se paměťová praxe řídí osvědčenými vzorci formujícími kulturní kánon české společnosti. Jako možné srovnání s rokem 2018 nabízím v textu sondu do vzpomínkové praxe roku 2015, tedy roku šestistého výročí upálení mistra Jana Husa. Při této příležitosti se český veřejný prostor zaplnil mnoha formami vzpomínkových akcí podílejících se na stavbě pomyslného celospolečenského pomníku Husovy smrti, složeného ze zdánlivě nepřehledné směsice reprezentací a mediálních obrazů. Mohutnost vzpomínkové kultury spojené s Husovou osobností poukazuje na pevné ukotvení v českém kulturním kánonu. Husův obraz roku 2015 formovaly starší vzpomínkové praxe, které je možné v aktuálních vzpomínkových reprezentacích číst. Proto považuji vzpomínání na Jana Husa v roce 2015 za prostor, v němž je možné sledovat mechanismus formování paměťových reprezentací, jimž je možné pokládat následující otázky. Jaký je Husův obraz v těchto reprezentacích a jakou funkci Hus v dané reprezentaci plní? Jak se na Husově obrazu podílí povaha toho média, které jej aktuálně prezentuje? Jaké strategie jednotlivá média volí pro upevnění své pozice v české kulturní paměti? Domnívám se, že čitelnost těchto mechanismů v Husově případě může být východiskem pro možnou reflexi vzpomínkové praxe spojené s rokem 2018.

Pro analýzu Husova obrazu jsem zvolila tři média — film, literaturu a výstavu. Kritériem pro výběr konkrétních reprezentací byla především míra jejich dosahu

¹ Přístupné z: <http://www.databazeknih.cz/knihy/husitska-epopej-husitska-epopej-i-1400-1415-za-casu-krale-vaclava-iv-217764?c=all> [náhled 28. 2. 2018].

a popularity. Konceptuálně v textu vycházím především z *cultural memory studies*, za vhodný považuji tento koncept především pro Husovu kanonickou pozici v české kulturní paměti. *Cultural memory studies* nabízejí vhodné nástroje nejen pro analýzu této paměťové pozice, ale také pro rozbor paměťových strategií jednotlivých médií. V textu tedy pracuji s pojmy těchto autorů: Pierra Nory, Aleidy Assmannové, Jana Assmanna a Astrid Erll. V následujících odstavcích krátce představím pojmy, jež budu přikládat ke zvolenému materiálu.



ANALYTICKÉ NÁSTROJE

Místa paměti, pojem Pierra Nory, jsou prvním nástrojem mé analýzy. Jedná se o významné momenty z národních dějin moderních společností, představující uzlové body plné symbolického významu, zastávající čas a usnadňující vzpomínání. Funkčnost míst paměti zajišťuje adaptace — významové změny zaručují smysluplnost v aktuálním referenčním rámci vyvíjející se společnosti.² V textu s pojmem míst paměti nakládám méně tradičně, než jak nabízí konvenční čtení Norova textu — soustředím se především na abstraktní rozměr míst paměti, stranou naopak ponechávám klasická místa paměti, tedy jejich geografický rozměr.³ Pro posun ve čtení tohoto pojmu jsem se rozhodla pro užívání cizojazyčné varianty míst paměti, tedy pro pojem *mnemotop*. Za *mnemotop* tudíž považuji nejen celé vybrané reprezentace, ale též jejich jednotlivé prvky s dostatečným ohlasem veřejnosti. *Mnemotopem* filmové reprezentace tak může být filmová postava, kterou režisér naplnil symbolickým významem. I přes tento významový posun zůstávají *mnemotopy* úzce spjaty s Norovými místy paměti — stále představují katalyzátor vzpomínání na podstatné momenty dějin.

Dalším pojmem důležitým pro mou analýzu je kulturní paměť. Jedná se o pojem Jana Assmanna, který rozvinul Halbwachsovu představu kolektivní paměti jako skupinově konkrétního a identitotvorného prvku dané společnosti.⁴ Assmann rozlišil dvě formy kolektivní paměti, jejichž prostřednictvím dané společenství nakládá se svou dávnou a nedávnou minulostí.⁵ Formou pojednávající nedávnou minulost je paměť komunikativní, dávné události pak společenství zprostředkovává kulturní paměť.⁶ V ní se historické události přetvářejí v mýty, které se stávají základem kolektivního dějinného vědomí. Za takovou událost považuji v textu osobnost Jana Husa, jehož obraz je jako specifický mytický topos ve vzpomínkové praxi opakovaně reprodukován

2 Pierre NORA, *Mezi pamětí a historií: Problematika míst*, in: Alban Bensa (ed.), *Antalogie francouzských společenských věd: Politika paměti, Cahiers du Cefres 13, 1998*, s. 40–63, zde s. 56 [dostupné též: http://www.cepres.cz/IMG/pdf/nora_1998_mezi_pameti_historii.pdf].

3 Vycházím z Norova návrhu klasifikace míst paměti, poukazující na jejich různou míru abstrakce. Tamtéž, s. 60.

4 Jan ASSMANN, *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*, Praha 2001, s. 46.

5 J. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 47.

6 Tamtéž, s. 48.



a znovu uváděn do oběhu. Husa je v tomto smyslu možné chápat jako symbolickou figuru vzpomínání — výsledek orientace kulturní paměti na fixní body v minulosti.⁷

Assmannův koncept kulturní paměti rozpracovala Aleida Assmannová. Pojetí kulturní paměti upřesňuje prostřednictvím pojmů *kánon* a *archív*.⁸ Představují dva módy kulturní paměti, jež Assmannová vztahuje k procesu vzpomínání, který charakterizuje metaforou muzejní praxe. Kánon představuje veřejně přístupnou část muzejní sbírky — jedná se o aktivní dimenzi kulturní paměti, podporující kolektivní identitu složenou z normativních textů, postav, mýtů a míst. O složkách kulturní paměti se ve společnosti aktivně hovoří a jsou opakovaně zpřítomňovány v nových formách. Na kánon nemají vliv historické či společenské změny — jeho obsahy jsou s každou novou generací reinterpretovány podle stávajícího referenčního rámce: struktura děje zůstává stejná, zatímco kulisy a formy vyprávění se proměňují. Kulturní paměť tedy jako kánon zpřítomňuje některé své prvky ve společnosti.⁹ Archiv podle Assmannové představuje muzejní depozitář, neveřejnou část sbírky, pasivní dimenzi kulturní paměti balancující na hraně zapomenutí a kánonu.¹⁰ Do archivu se ukládá vědění neodpovídající aktuálnímu referenčnímu rámci a je v něm chráněno proti definitivnímu zapomenutí a připraveno pro případné vyjmutí a opětovnou kanonizaci prostřednictvím reinterpretační.¹¹ Dynamiku mezi kánonem a archivem považuje Assmannová za klíčovou pro fungování kulturní paměti.¹²

Dalšími důležitými pojmy jsou premediace, remediace, a plurimedialita. Jedná se o pojmy, jimiž Astrid Erll odpovídá na otázku potenciálu fikčních médií stát se médii kulturní paměti. Ta je podle Erll založena na komunikaci prostřednictvím různých typů médií. Fikční média formují kolektivní představu o minulosti vytvářením obrazů dávných událostí, uchovávaných napříč generacemi. Kritériem úspěšnosti historických obrazů není podle Erll historická přesnost, ale autentický charakter. Míru autenticity určuje míra korespondence s kulturní pamětí: výsledný obraz historické události tedy není historicky „věrný,“ je vytvořený podle pravidel aktuálního referenčního rámce.¹³ Podobu historických reprezentací ovlivňuje také způsob zprostředkování toho média, které je nosičem dané reprezentace.¹⁴ Aby se určitá fikce stala médii kulturní paměti, musí sledovat určitou mediální strategii, kterou Erll charakterizuje jako intermediální vztahy. Významným momentem je v těchto vztazích premediace.¹⁵ Je to mechanismus, při němž již existující média

7 Tamtéž, s. 50.

8 Aleida ASSMANN, *Canon and Archive*, in: Astrid Erll — Ansgar Nünning (edd.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*, Berlin 2008, s. 97–108, zde s. 98.

9 A. ASSMANN, *Canon and Archive*, s. 100–101.

10 Tamtéž, s. 102.

11 Tamtéž, s. 103.

12 Tamtéž, s. 105.

13 Astrid ERL, *Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory*, in: A. Erll — A. Nünning (edd.), *Cultural memory studies*, s. 389–398, zde s. 389.

14 A. ERL, *Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory*, s. 390.

15 Tamtéž, s. 392.



v dané společnosti poskytují schémata pro budoucí zkušenosti a formu jejich reprezentace. Tak lze chápat Husův obraz jako premediovaný životem a obrazem Ježíše Krista ve smyslu mučednictví. Druhý moment intermediálních vztahů je remediace, mechanismus opakovaného zobrazování pamětihodných událostí v různých médiích napříč staletími.¹⁶ Opakování vytvoří z pouhé faktické znalosti místo paměti, kolující mediální kulturou bez primární vazby na jedno konkrétní médium. Místo paměti, jež může být reprezentováno všemi dostupnými médii najednou, označuje Erll jako transmediální jev, vyznačující se značným potenciálem upevnit se díky remediaci v kulturní paměti.¹⁷ Uvedené momenty intermediálních vztahů, podílejících se na upevnění fikčního média v kulturní paměti, hrály roli také v mém výběru konkrétních reprezentací obrazu Jana Husa. Jsou to výstava Husitského muzea v Táboře *Jan Hus 1415/2015*, filmová trilogie Jiřího Svobody *Jan Hus* a první díl románové série Vlastimila Vondrušky *Husitská epopěj*. Všechny tři reprezentace se snažily maximalizovat míru své recepce především pomyslným obsazením většiny dostupných komunikačních kanálů, ať už zmíníme zřizování speciálních webových stránek,¹⁸ televizní reportáže,¹⁹ divácké soutěže,²⁰ internetových recenzí a diskusí²¹ či hodnocení uživatelů v internetových databázích.²² Takto hustá plurimediální síť umožňuje prameny zkoumat jako transmediální jevy. Formu a dosah plurimediálních sítí podrobně popisují ve své bakalářské práci, která je zájemcům k dispozici online v Repozitáři závěrečných prací UK.²³

Vybrané reprezentace sdílejí také remediaci prvků starších reprezentací. Současná vzpomínková praxe v sobě nese vrstvy staršího vzpomínání a využívá osvědčené postupy a motivy pro udržení Husa v české kulturní paměti. V analýze proto přikládám k aktuálním reprezentacím jejich předchůdkyně, které ve své době též rezonovaly ve veřejném prostoru. Porovnání zřetelně ukáže, jak je vyprávění o Husovi formováno staršími reprezentacemi a jejich medialitou. V následujících odstavcích proto krátce představím remediální vzory současných reprezentací.

16 Tamtéž, s. 392.

17 Tamtéž, s. 393.

18 Viz <http://www.jan-hus.cz/?q=cs/vystava> [náhled 13. 2. 2018].

19 Přístupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10446079238-jan-hus/8690-architektura/> [náhled 13. 2. 2018] či <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1096898594-udalosti-komentare/214411000370919/obsah/351591-husitska-epopej> [náhled 13. 2. 2018].

20 Přístupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10441287766-studio-6-vikend/21441101020921/obsah/351663-husitska-epopej> [náhled 13. 2. 2018].

21 Přístupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/sledovanost-husa-0eh-/filmvideo.aspx?c=A150601_123823_filmvideo_spm [náhled 13. 2. 2018].

22 Viz <http://www.csfd.cz/film/9453-jan-hus/prehled/> [náhled 13. 2. 2018].

23 [přístupné z: https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/165057/29167469/?q=%7B%22____searchform____search%22%3A%22Chl%5Cu00e1dkov%5Cu00e1+Hus%22%2C%22____searchform____butsearch%22%3A%22Vyhledat%22%2C%22____facetform____facets____workType%22%3A%5B%22BP%22%5D%2C%22____facetform____facets____faculty%22%3A%5B%2211210%22%5D%2C%22____facetform____facets____defenseYear%22%3A%5B%222016%22%5D%2C%22PNzzpSearchListbasic%22%3A1%7D&lang=cs, náhled 27. 2. 2018].



První reprezentací je výstava pořádaná k výročí Husova úmrtí v roce 1915 Karlo-Ferdinandovou univerzitou v budově Musea království českého. Výstava byla rozdělena do čtyř částí — Husovy autografy a předměty osobního vlastnictví, dále tisky a rukopisy Husových děl, třetí část autoři věnovali vývoji Husových zobrazení od jeho smrti až do roku 1620. Poslední část výstavy představoval itinerář Husova života mapující místa jeho pobytu doprovázený obrazovým materiálem.²⁴

Film, na nějž reaguje Svobodova trilogie, je *Jan Hus* režiséra Otakara Vávry z roku 1954. Film byl sice po roce 2000 vysílán jen dvakrát, nicméně řada mediálních událostí dokládá jeho hustou plurimediální síť a tedy kanonickou pozici v české kulturní paměti, s níž se Svoboda musel vyrovnat.²⁵ Husa Vávra zobrazil jako staršího muže se zrzavými vlasy v obyčejné sutaně, bez výraznější psychologizace. Vávruv Hus je především kazatel revolucionář, který je v úzkém kontaktu s „prostým lidem“ a jehož hlavní konflikty se odehrávají ve vztahu ke světské moci a k domácím duchovním. Prostředkem pro dosažení jeho cílů je pravda, která má zároveň aktivizovat společnost. Kromě Husa se ve filmu vyskytují také další historické postavy jako Václav IV. nebo Zikmund, ztělesnění „lišky ryšavé.“ Církev ve filmu představuje názorový monolit s materialistickou orientací. Otázku národní identity odráží film v momentu vyhnání německých mistrů z univerzity a obsazení pražské radnice Němci, symbolickou nadvládou cizinců nad českým národem.

Vondruškův román se vyrovnává s prvním dílem Jiráskovy husitské trilogie *Mezi proudy*.²⁶ Nad tzv. velkými dějinami v něm dominují tzv. malé příběhy, jejichž prostřednictvím má čtenář přístup k tzv. velkým dějinám a k historickým postavám. Hodnoty malých příběhů jsou tradiční — rodina, domov, přátelé, nepřáteli jsou zde kněží a Němci.²⁷ Podstatná je i Jiráskova práce s postavami — historické postavy Jirásek nijak nepsychologizuje: charakter postav a vnitřní motivace poznává čtenář jen zvenčí. Opačný postup užívá Jirásek u postav fiktivních: díky psychologizaci odhaleným vnitřním pohnutkám se čtenář může identifikovat s postavou a skrze ni nahlížet popisované události. Identifikaci s postavou zajišťují afektivní prvky vyprávění — milostné příběhy a expresivní obraznost — fungují jako katalyzátor příklonu na správnou stranu konfliktu.²⁸ Pohled na dějiny zdola tedy Jiráskovu románu zajišťuje potřebnou autenticitu — srozumitelnost a přijatelnost historických událostí je zprostředkována perspektivou malých aktérů.²⁹

24 Václav NOVOTNÝ — Karel CHYTL (edd.), *Katalog výstavy, kterou pořádá od 15. července 1915 do 22. července r. 1915 na pětistoletou paměť úmrtí rektora pražského vysokého učení M. Jana Husi c. k. česká universita Karlova-Ferdinandova v místnosti musea král. Českého*, Praha: Nákladem Universitní komise pro pořádání slavnosti Husovy, 1915, s. 3.

25 Na mysli mám zejména díl satirického pořadu *Alles Gute* z roku 2014 vysílaný na ČT v rámci pořadu *Možná přijde i charita* nebo skladbu *Intro* z alba *Jéžíšmarjá* kapely Těžkej Pokondr z roku 2001 či amatérský videoklip k písni Pavla Vítka *Mám rád vůni tvý kůže*.

26 Kamil ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění: Palackého Dějiny jako zdroj historické obraznosti národa*, Praha 2011, s. 204.

27 K. ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, s. 211.

28 Tamtéž, s. 200.

29 Tamtéž, s. 199.

HUS V EXPOZICI

Táborská expozice Jan Hus 1415/2015 patří do dlouhé řady tematicky zaměřených výstav, které k Husovu výročí v roce 2015 vznikly. Vzhledem k množství materiálu jsem se rozhodla pro případovou sondu. Jak jsem již zmínila výše v textu, vykazovala expozice Husitského muzea v Táboře poměrně hustou plurimediální síť — muzeum vsadilo na masivní propagaci ve veřejném prostoru, vytvořilo pro expozici zvláštní webové stránky³⁰ a záštitu nad výstavou převzal tehdejší premiér Bohuslav Sobotka, ministr kultury Daniel Herman a hejtman jihočeského kraje Jiří Zimola.

Výstava se skládá ze tří částí: biografické, informující o Husově životě a místech jeho pobytu, dále se věnuje Husovu tzv. „druhému životu“³¹ a třetí část je věnována reprezentacím husovské tematiky ve výtvarném prostředí. Pro postupy, které expozice jako médium kulturní paměti používá, považuji za důležitou tezi Maurice Halbwachse o významu symbolické topografie a vztahu paměti k prostoru a času pro kolektivní paměť: vzpomínání je vždy konkrétní operací, která se váže na přesně daná místa v prostoru a čase.³² Assmann přenos paměti do prostoru označil za prapůvodní médium mnemotechniky.³³ K vazbě paměti na prostor odkazují samozřejmě i mnemotopy Pierra Nory, jež v jeho pojetí představují externí kulturní paměť.³⁴ Expozice, představující prostor zprostředkující vzpomínky či dějinné události,³⁵ prostorovou fixaci paměti využívá a skrz mnemotopy inscenuje Husův obraz.

S tendencí paměti vázat se na prostor se návštěvník setkává v biografické části expozice: v úvodním animovaném videu se divák seznámí s Husovým rodištěm v Husinci — zobrazeném jako chlívek uprostřed husí pastvy — následuje Praha a univerzitní úspěchy a kazatelství, konflikt s církví, interdikt a odchod na Krakovec a následná dobrovolná cesta do Kostnice, symbolizovaná polenem, které si Hus na zádech nese na vlastní hranici. V závěrečném komentáři Hus obviňuje koncil, že mu nenaslouchal, že z něj udělal kacíře a předem jej odsoudil, zatímco on odmítá odvolat, neboť poznal pravdu a kvůli svému svědomí ji musí hájit.

Při sledování videa se nabízí srovnání Husova života se životem Ježíše Krista. Video využívá mechanismus premediace — zobrazuje Husa ve zjednodušujícím schématu mučedníka, aby usnadnilo přijetí Husova příběhu. Proto ve videu kontrastuje nuzné rodiště s osudem velkého muže spjatého s Bohem, jenž se jako Kristus vydává do nebezpečí a jako Kristus je zrazen nejbližšími. Podobně funguje i Husova cesta na hranici s polenem na zádech připomínající křížovou cestu. Premediace je efektivní zejména při nedostatku empirických podkladů — jak je tomu v případě Husova neznámého rodiště.

30 Přístupné z: <http://www.jan-hus.cz/> [náhled 26. 5. 2016].

31 Pro srozumitelnost zde používám zavedený termín, který však považuji za problematický pro jeho nerefektovanou badatelskou perspektivu.

32 J. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 74.

33 Jaroslav IRA, *Topografie paměti: Reálná a imaginární místa kulturního vzpomínání*, in: Lenka Řezníková (ed.), *Figurace paměti: J. A. Komenský v kulturách vzpomínání 19. a 20. století*, Praha 2014, s. 347–383, zde s. 347.

34 P. NORA, *Mezi pamětí a historií*, s. 49.

35 J. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 50.



Zde chci navázat na výše uvedenou tezi o fixaci paměti na prostor. Moment premediace poukazuje na význam, který výstava přikládá specifikaci Husova rodiště: ve videu se divák setkává s jeho trojí konkretizací: symbolickou, místní a časovou. Jedná se o konkretizační obsesi chápající rodiště jako univerzální mnemotop — místo paměti vyššího řádu.³⁶ Univerzální mnemotopy představují hranice tzv. „prvního biografického života,“ proto k nim patří také hrob dané osobnosti, což potvrzuje i struktura tábořské expozice, jejíž první část ohraničují právě rodiště a hrob; domnělé Husovo rodiště zařadila do obrazového itineráře i výstava z roku 1915.³⁷ Prostorová konkretizace počátku Husova života expozici usnadňuje vyprávění jeho životního příběhu i návštěvníkovu orientaci v něm. Zároveň dráždí neznámé rodiště kulturní pamět: vzniklá mytická aura Husova původu se podílí na Husově přitažlivosti.

Podobně dráždivá je absence Husova hrobu i jeho případných ostatků, fungujících v kulturní paměti společenství jako identitotvorná připomínka zemřelých.³⁸ Absence univerzálních mnemotopů vede k paměťové frustraci, nutící členy společenství zaplnit prázdné místo něčím konkrétním.³⁹ Nutkání „najít“ Husův hrob se projevilo již na výstavě v roce 1915 — její katalog uvádí na posledním místě Husova životního itineráře fotografickou reprodukcí kostnického pomníku. Obrazy tematizující Husovu poslední cestu a upálení vystavila i tábořská expozice, která se s absencí hrobu vyrovnává také prostřednictvím Husových „relikvií.“ Jednou z nich je „Husův plášť,“ tkanina objevená v Kostnici roku 1842. Přestože jej expozice historizuje a snaží se o jeho dekonstrukci, zařazením mezi vystavené exponáty jej znovu uvádí do oběhu kulturní paměti.⁴⁰ Z muzejní praxe tak vyplývá, že Husův plášť v pozici „relikvie“ plní primárně funkci mnemotopu dokládajícího Husovu fyzickou existenci.

Topografie paměti je dalším způsobem, jímž tábořská expozice inscenuje Husův obraz — návštěvník Husovu osobnost poznává skrz prostor a Husův pohyb v něm. Jde o pohyb z periferie středověkého světa do jeho samého centra: z Husince se Hus vydává do Prahy, v níž je svobodomyšlným akademikem, církevním reformátorem a svědomitým kazatelem.⁴¹

Expozice zobrazuje Husa i v jeho každodennosti — skromného a odolávajícího pokušením městského života.⁴² Další Husův pohyb spojuje expozice s obrazem odvahy hájit pravdu proti církvi, která jej nakonec zavede na kostnickou hranici. Závěr Husova života odkazuje v tábořské expozici opět k paralele s životem Kristovým: jed-

36 J. IRA, *Topografie paměti*, s. 355.

37 V. NOVOTNÝ — K. CHYTIL (edd.), *Katalog výstavy*, s. 74.

38 A. ASSMANN, *Kultura a paměť*, s. 59.

39 V Husově případě se toto nutkání projevilo v Kostnici vznikem dvou pomníků — první byl odhalen roku 1862, druhý 4. července 2015, společně s partnerským pomníkem v Husinci.

40 Zůstává otázkou, zda došlo při vyjmutí Husova pláště z archivu ke změně jeho významu ve vztahu k novému referenčnímu rámcu společnosti — vzhledem k tomu, že je jeho možná autenticita podepřena odbornou analýzou dokládající středověký původ tkaniny, nedomnívám se, že by byla zamýšlená dekonstrukce exponátu úspěšná.

41 Zdeněk VYBÍRAL a kol., *Jan Hus 1415/2015: Doprovodná publikace k výstavě Husitského muzea v Táboře* 6. 6.–31. 10. 2015, Tábor 2015, s. 20 a 101.

42 Tamtéž, s. 15.



nání v Kostnici se odehrává jinak, než očekával, je uvězněn jako kacír a nakonec je jako kacír také upálen — než by odvolal své učení, volí raději smrt. Expozice pracuje s kanonickým narativem o Husovi, skromném akademikovi, který se vydal hájit své postoje a díky nesmiřitelné církvi a zradě přítele byl zavražděn.

Expozice Husa představuje jako postavu (úzkostlivě) pevně zasazenou do konkrétního času a prostoru. Jeho obraz v expozici připomíná spíše mozaiku než monolit: Husovy podoby jsou spojeny vždy s konkrétním prostředím, v němž se aktuálně pohybuje — v Husinci je to dítě narozené do chudých poměrů, v Praze skromný a oblíbený učitel a kolega, v Kostnici bojovník hájící svobodu svého svědomí a mučedník. Expozice na Husovi nejvíce oceňuje jeho morálku a odvahu tuto morálku veřejně hájit. Představuje tak konzervativní reprezentaci Jana Husa, jeho osobnost veřejnosti ukazuje v souladu s již zmiňovaným kanonickým obrazem bojovníka za pravdu, ochotného pro ni hořet. Husův obraz je ovlivněn muzeální medialitou, významně se to projevuje v konstrukci jeho osobnosti prostřednictvím topografie jeho mnemotopů a v důrazu na exponáty se silnou auroou autenticity.

HUS VE FILMU

Jaký obraz Jana Husa nabízí v roce 2015 médium filmu, jsem se rozhodla ukázat na trilogii Jiřího Svobody *Jan Hus*. Jde o inscenaci České televize, která zajistila masivní propagaci, jejímž výsledkem bylo nejen 700 000 diváků premiéry prvního dílu,⁴³ ale i výrazný publicistický ohlas. Nad trilogií převzal záštitu prezident České republiky. Jak jsem již naznačila výše a jak doufám dokládá i sledovanost prvního dílu trilogie, vykazuje trilogie, podobně jako tábořská expozice, hustou plurimediální síť.

Film se vyrovnává s uvedenou pevnou pozicí Vávrova zpracování Husova příběhu. Snaží se tedy vyprávění o mučedníkovi aktualizovat. Pro zobrazení Jana Husa i dalších postav využívá několika postupů, jimiž chce vytvořit novou podobu příběhu. Popsat a analyzovat je umožňuje pojem *remediace*, tedy mechanismus, upevňující kulturní paměť opakovaným zobrazováním pamětihodných událostí v různých médiích napříč delším časovým úsekem.⁴⁴ Za *remediaci* lze považovat Svobodův film jako celek: přejímá a posiluje postavu Husa jako *mnemotop* české kulturní paměti a přejímá také ikonické obrazy z Vávrova zpracování, čímž se, podobně jako výše uvedené reprezentace (viz výše *Alles Gute, Mám rád vůni tvý kůže*), podílí na jejich upevnění v českém kulturním kánonu. Autenticita je nástrojem, který má *remediaci* zajistit efektivitu znovuzobrazení historického motivu. Zajistí fikci zdání, že zobrazuje skutečnost, která je pak snáze včlenitelná do kánonu kulturní paměti.⁴⁵ Historickému filmu může autenticitu zajistit například vhodná volba kostýmů, prostředí či jazyka, jímž budou jednotlivé národnosti pro

43 Viz http://kultura.zpravy.idnes.cz/sledovanosthusa0eh/filmvideo.aspx?c=A150601_123823_filmvideo_spm [náhled 26. 5. 2016].

44 A. ERLI, *Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory*, s. 392.

45 Tamtéž, s. 394.



mlouvat.⁴⁶ Autenticita je momentem, kdy se naplno projeví charakter filmu jako fikčního média: podobně jako expozice se ani film nevyhne umístování některých událostí do konkrétních míst Husova života. Film však s těmito mnemotopy pracuje radikálně jinak, neboť hodnota zobrazených míst se neodvozuje od „hmatatelných“ důkazů, ale od jejich autenticity — tedy míry naplnění diváckého očekávání. Filmové scény se proto odehrávají na místech, která podle režisérova přesvědčení vypadají „dostatečně středověce“, není nutné, aby byly filmovány „tam co se to stalo.“ Zdá se však, že v případě Jana Husa je spojení příběhu s konkrétními místy natolik silné, že jejich filmový přesun v zájmu estetiky je nepřijatelný.⁴⁷ Autenticitu však netvoří jen zvolené prostředí: Beate Schlansteinová považuje za její jádro emocionalitu, dodávající osobním prožitkem věrohodnost dějinným událostem.⁴⁸ Emocionalita je tedy prvním ze dvou nových prvků, jimiž se Svoboda snaží odlišit trilogii od Vávrova filmu. Druhým prvkem, jenž s emocionalitou úzce souvisí, je psychologizace.

Psychologizována je především Husova osobnost, publikum má možnost nahlédnout do jeho soukromí, seznámit se s Husovou rodinou a přáteli z univerzity. Hus je ve filmu zobrazen prostřednictvím vztahů, které jej poutají k dalším postavám a vykreslují jej jako „opravdového“ člověka, který má city a je schopen přátelství. Příkladem je jeho vztah s rodinou v úvodu prvního dílu trilogie, kdy se Hus stává kmotrem svého synovce. Doznání se k platonické lásce k urozené ženě (rozuměj královně Žofii) dodává mravnímu bojovníku za pravdu pikantní rozměr. Druhým postupem, který film v rámci snahy o autenticitu ve spojení s Husem využívá, je emocionalita — ta opět podtrhuje Husův lidský rozměr a jako bytost lidského rozměru jej přibližuje divákům. Zde jako příklad poslouží scéna Husova upálení, kterou považují za velmi expresivní — Hus není sám, kdo při upalování křičí z plných plic: emočně vypjatý moment má ještě umocnit křik Štěpána Pálče, který lituje své zrady, a také křik uvězněného Jeronýma Pražského. Husův filmový obraz je tedy především obrazem lidskosti, která je v akademickém prostředí specifikována rolí učitele a vzdělance toužícího po nápravě církve.

Kromě obrazu lidství nabízí film také Husa jako tragického hrdinu, prohrávajícího boj s (církvní i světskou) mocí, která jej dalekosáhle převyšuje a již nemá šanci porazit. Zároveň Husův tragický rozměr poukazuje na integrační funkci, kterou jeho postava ve filmu má. Svobodův Hus je středem pavučiny vztahů, které skrze tento střed dávají smysl a vzájemně na sebe reagují. Jako králův kaplan je Hus zapojen do zahraničněpolitických vztahů, jako kazatel má vliv na „lidové vrstvy,“ jeho upálení se jeví jako nutné východisko koncilního patu: poprava může stmelit zneprátené

46 Domnívám se, že autenticita se v určitých momentech filmu spojuje také s představou jinakosti: zatímco Němci ve filmu mluví německy s českými titulky, Češi a další národnosti hovoří ve filmu česky.

47 Tento rozpor dokládá hodnocení filmu na ČSFD, kde získal 60 % a také silné kontroverze v komentářích diváků, viz <http://www.csfd.cz/film/372829-jan-hus/komentare/>, náhled 26. 5. 2016].

48 Beate SCHLANSTEIN, *Echt wahr!* In: Thomas Fischer — Rainer Wirtz (edd.), *Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, s. 205–226, zde s. 219.



strany zpět dohromady a umožnit tak vyřešení papežského schizmatu, kvůli němuž se koncil sešel. Z tohoto pohledu se otázka odvolání jeví jako marginální a klíčová zároveň: v běhu událostí, které jej převyšují, volí Hus smrt pro pravdu jako pro integrační princip, s jehož popřením by ztratila jeho existence smysl. Pokud by ale nebyl popraven, svět, v němž je jeho příběh inscenován, by se rozpadl podobně jako kostnický koncil.

Také na Husův obraz ve filmu má vliv povaha média, jehož prostřednictvím je zobrazován. Zatímco expozice zobrazuje Husa tradičně prostřednictvím prostoru, film Husovu podobu ovlivňuje především svou vizualitou. Jejím prostřednictvím se mohou uskutečňovat všechny postupy, o nichž jsem mluvila výše: psychologizace prostřednictvím retrospektivních prostřihů, emocionalita je vyjádřena buďto inscenací imaginárního prostoru nebo expresivním výstupem, vztahy mezi postavami jsou zpřehledňovány prostřednictvím kostýmů. Svoboda se snaží Husův obraz aktualizovat, inscenuje jej především z perspektivy lidskosti: líčí ho jako člověka z masa a kostí, který se chvěje zimou, žertuje s přáteli, a který zároveň dokáže být akademikem a neúnavným mravokárcem. Své jednání Hus ve filmu ospravedlňuje pravdou, představující ve filmovém světě uznávaný ideál, který rozporují jen vnitřně zlomené či přímo záporné postavy.

HUS V ROMÁNU

Pro charakteristiku Husova literárního obrazu jsem vybrala román Vlastimila Vondrušky *Husitská epopej* z roku 2014. Jedná se o první díl zamýšlené sedmidílné ságy sledující rod Prokopů z Písku od roku 1400.⁴⁹ Epopej jsem zvolila především pro hustou plurimediální síť, která z románu činí médium kulturní paměti. Na specifickou míru recepce nepoukazuje pouze ohlas napříč dostupnými médii,⁵⁰ ale především provázanost románu s osobou autora. Vondruška je v Čechách známým a čteným autorem historické beletrie. Pro recepční kontext Husitské epopeje je důležitý i fakt, že je Vondruška také historikem — vedle prozaických děl stihl napsat i přes dvacet odborných textů. Na základě této pozice je Vondruška vyzván k vyjádření se ke světovým i domácím událostem v celostátním tisku.⁵¹ Vondruškova autorita známého historika

49 Vlastimil VONDRUŠKA, *Husitská epopej I: 1400–1415 — za časů krále Václava IV*, Brno 2014.

50 Podle Svazu českých knihkupců byla *Husitská Epopej* jednou z nejprodávanějších knih roku 2014, patří také k titulům, na které se ve veřejných knihovnách čeká velmi dlouho. Podle databazeknih.cz má *Epopej* čtenářské hodnocení 92 %, viz <http://www.sckn.cz/index.php?p=ladderA&rok=2014> [náhled 26. 5. 2016]; <http://www.databazeknih.cz/knihy/husitska-epopej-husitska-epopej-i-1400-1415-za-casu-krale-vaclava-iv-217764> [náhled 26. 5. 2016].

51 Na mysl mám například rozhovor na téma konce evropské civilizace v *Mladé frontě*, *Právu* a na serveru novinky.cz či hostování v pořadu ČT *Na plovárně*, tematicky opět zaměřeném na možný konec evropské civilizace a možnou hrozbu islámu, srov. <http://www.novinky.cz/domaci/391360-historik-vlastimil-vondruska-pokud-islam-ovladne-evropu-bude-to-kvuli-nasi-slabosti.html>; dále <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883->



preformuje recepci jeho knih — známý autor vytváří u čtenářů určité očekávání, a je-li naplněno, dočká se kniha pozitivního hodnocení — jak ostatně ukazuje server databazeknih.cz. Zdá se, že plurimediální síť vytvořila *Husitské epepeje* lepší recepční podmínky, než jak tomu bylo v případě Svobodova filmu, který na ČSFD získal jen hodnocení ve výši 60 % a vzbudil u diváků kontroverze.

Na pozitivním přijetí textu se podílí i popsáný mechanismus remediace. Vondruška v *Epepeji* přejímá osvědčený způsob konstrukce vyprávění, naznačený u Jiráskova románu *Mezi proudy*. I v případě románu je pro přijetí reprezentace důležitá autenticita — obraz dějin odpovídající kulturnímu kánonu. Vondruška ji konstruuje podobně jako Jirásek: zprostředkovává čtenáři pohled na dějiny zdola — skládá děj *Epepeje* dohromady z několika linií sledujících většinou tzv. malé příběhy — životy fiktivních a často neurozených lidí. Líčení historických událostí tvoří v textu menšinu, čtenář k nim získává přístup právě prostřednictvím malých příběhů. S Janem Husem se tak čtenář setkává poprvé prostřednictvím dějové linie sledující život Vítka, syna písaře Jindřicha z Rožmberka. Pasáže pojednávající historické události a osobnosti nejsou samy o sobě příliš záživné, autor se je proto snaží oživit událostmi ze soukromého života postav. Dojem autenticity zde zajišťují románu především dva prvky týkající se především fiktivních postav — milostné příběhy a psychologizace postav.

Podobně jako u Jiráska má v *Epepeji* milostná linka příběhů čtenáře citově připoutat k textu a usnadnit mu tak identifikaci s hrdiny. V některých případech se Vondruška uchyluje k velmi drastickým zásahům do života postav — na myslí mám například smrt Rozárčina nenarozeného dítěte, která málem rozvrátí její do té doby harmonické manželství.⁵² Silné emoce jsou zde katalyzátorem identifikace s postavami — ztráta dítěte u čtenáře vyvolá afektivní prožitek s osobními přesahy, usnadňujícími ztotožnění se s postavou. Zároveň fungují jako nepřímá ilustrace postupně se zhoršujících poměrů v českých zemích.

V kontextu milostných příběhů *Husitské epepeje* považuji za nezbytné zmínit roli, jakou ve Vondruškově textu hrají ženy. Jedná se o nepřehlédnutelný prvek románu, spojený především s hodnotami stvořeného literárního světa, tedy s tradiční rodinou a společenským řádem a hierarchií. Porušení řádu či hierarchie je tvrdě potrestáno: smilníci farář je odvolán z farnosti a na jeho místo je dosazen poctivý Adam, jeden z píseckého rodu Prokopů. Jmenované hodnoty se nejmórazněji projevují v životech ženských postav. Ženy mají tyto hodnoty zajišťovat a respektovat je. Zatímco tábořská expozice i Svobodův film zobrazují Husův svět jako svět primárně mužský, je Vondruškových románový svět ženami zaplněn až po okraj — v každé dějové linii má hlavní postava po svém boku partnerku. Otázkou zůstává, jak se přítomné ženy podílejí na stavbě románového děje. Odpověď závisí na sociálním postavení dané ženy: román rozlišuje mezi ženami urozenými a neurozenými. Urozené ženy jsou v románu

-na-plovarne/215522160100006-na-plovarne-s-vlastimilem-vondruskou/ [náhled obou] 26. 5. 2016].

52 Vondruškova stavba děje se v tomto kontextu podobá konstrukci příběhu v prvním dílu *Hry o trůny* spisovatele George Martina, který též systematicky likviduje kladné či morální postavy. Jedním příkladem za všechny je poprava Eddarda Starka, jedné z mála morálních postav prvního dílu.



v menšině, jsou vzdělané a aktivně vstupují do politických událostí, zastupovány jsou především královnou Žofíí. Početnější skupinou jsou v románu ženy neurozené. Jsou většinou nevzdělané, a jejich doménou je vedení domácnosti, nikoli politické či konfesijní spory. Vondruška čtenáři nabízí konzervativní příběh performující tradiční model rodiny, v němž je pasivní žena podřízena aktivnímu muži. Autor v románu reprodukuje také klíše o obratné ženské diplomacii, díky níž se podřízená žena necítí ovládaná, ale ovládající: „To je náš úděl,“ pousmála se Rozárka. „Ale není to tak, že se doprošujeme. Musíme jen jednat šikovně, protože nakonec si vždycky prosadíme svou. Ten, kdo se musí doprošovat, je muž. To si pamatuj.“⁵³ Přijetí podřízené role znamená podle Vondrušky úspěšnou strategii přežití ve středověku: hlavním posláním neurozené ženy je rození potomků, od této schopnosti se odvíjí její osobní štěstí. Dalším rozměrem role neurozené ženy je erotika, jeden z hlavních románových motivů. Místy nabývá příběh až pornografických rozměrů — ne-li svou explicitností, pak především nelogičností dialog a scén: „Jošt ji popadl kolem pasu, přehnul přes koleno a začal vyplácet na kulatou zadnici. Dorka ječela a jemu se to velice líbilo. Odnal ji na lůžko a milovali se až do večera. Pak mu upekla z posledních zásob koláč.“⁵⁴ Scény tohoto typu mají v románu dvojí funkci: jednak afektivně působí na čtenáře a poutají tak jeho pozornost, jednak performují románovou normalitu: ženy jako partnerky mají na světě dva úkoly — rodit děti a poskytovat tělesné potěšení. Ženy jsou tedy doplňkovou linií posilující charakter mužského světa — svou pasivitou zdůrazňují aktivní jednání mužů a jejich podíl na funkčnosti Husova příběhu.

Psychologie postav je druhým postupem, který v románu využívají Jirásek i Vondruška — ani jeden však své postavy neprokresluje příliš hluboce. U Vondrušky lze odlišit práci s historickými a fiktivními postavami: historické osobnosti téměř nepsychologizuje, zatímco pro fiktivní postavy používá především neosobního vyprávěče stojícího vně charakterizované postavy a který má objasňovat jejich vnitřní motivace. Příkladem práce s historickou osobností je téměř nulová psychologizace Jana Husa. Autor o jeho minulosti neodhalí o mnoho více, než že pochází z Husince — Vondruška se v Husově případě uchýlí k minimálnímu duševnímu prokreslení — ve srovnání se Svobodovou trilogií se čtenář nedozví nic o jeho předsmrtných myšlenkách: scéna Husova upálení je čistě popisná. Absence „skandálních“ informací dělá z Husa plochou a nezáživnou figurku, jejíž osobnost nikoho neurazí a ani neuhrane. Zatímco u ostatních postav může psychologizace přimět čtenáře k sympatiím nebo antipatiím, u Husa se čtenářův soucit s postavou vyvíjí spíš skrze prožitky aktérů s Husem interagujících, on sám však zůstává ve svém duševním životě tajemný.

Absence hlubší psychologie je důležitou složkou Vondruškova románového obrazu Jana Husa. Na rozdíl od expoziční a filmové nemá Hus v románu ústřední roli. Přesto lze Husův život v románu považovat za pomyslnou osu událostí — jeho život a učení představují styčný bod malých a velkých dějin, jeho smrt je očekávanou katarzí událostí. *Husitská epopej* zobrazuje Husa jako člověka tuctového vzhledu s laskavými očima a bez soukromého života. Hus je především církevní reformátor a kazatel, autor se však snaží zohlednit i obraz, který do české kulturní paměti uvedl

53 V. VONDRUŠKA, *Husitská epopej I*, s. 414.

54 Tamtéž, s. 68.



Vávra — balancuje tak mezi teologem a sociálním reformátorem. Častým námětem Husových promluv je pravda, včetně promluvy poslední: „Chci zemřít pro pravdu evangelia, kterou jsem psal, učil a kázal tak, jak to najdete ve výkladu učitelů církve a učenců. Kristus mne přijme lépe, než se mnou nakládáte vy, neboť jsem nevinný.“⁵⁵ Vondruškův Hus vnímá pravdu jako abstraktní princip odvozený ze samé Boží existence — věřit v Boha pro Husa znamená přijmout Boží pravdu a hájit ji — proti všem. Z abstraktního principu se tak stává životní zásada, udržující mravní integritu Husovy osobnosti. Vondruška v románu buduje Husa z učebnicových fakt, která nepotřebují psychologii či fabulaci — což dokládá i scéna Husova upálení.

Zatímco Svoboda Husovu smrt pojal jako emoční vrchol celé trilogie, Vondruška se do žádných experimentů nepouští: Husovu cestu a pobyt v Kostnici mapuje s časoprostorovou úzkostí, již jsem naznačila v případě táborské výstavy. Domnívám se, že zde platí teze Lenky Řezníkové o významu opakování pro upevňování kulturní paměti — čtenář se v závěru Husova života setkává s místy, která dobře zná ze školního výkladu — při čtení tak nevzniká ve čtenářově paměti rozpor a čtené informace jsou přijaty a uloženy.⁵⁶ I samotné upálení je proto oproštěno od metafor, symbolických významů či emocí: čtenář se musí spokojit se strohým popisem událostí kronikáře Petra z Mladoňovic. Předložený konec Husova života je konvenční a důsledně věrný příběhu českého kulturního kánonu. Faktická doslovnost zde odhaluje Husovu funkci v románu. Hus v knize funguje jako kanonická kotva: zatímco ahistorické příběhy ostatních postav jsou složité a rozvětvené, jeho příběh se drží doložených pramenů, čímž zajišťuje přesvědčivost celého vyprávění. Konzervativní práci s historickými postavami si Vondruška zajišťuje čtenářský úspěch románu: *Husitská epepej* se podílí na reprodukci Husovy kanonické podoby i na životnosti kánonu samotného. Vondruškův Hus je tedy Hus stereotypní, stereotypizace se podílí na úspěšnosti *Husitské epepeje* jako reprezentace Jana Husa, konvenčnost příběhu zjevně není pro českého čtenáře překážkou.

Úspěch reprodukce kulturního kánonu potvrzuje i případ animovaného filmu *Husiti* režiséra Pavla Koutského. Koutský se na rozdíl od Vondrušky rozhodl pro nekonvenční práci s dějinami i s postavou Jana Husa. Takový přístup mu samozřejmě umožňuje také povaha zvoleného média — animovaný film zdánlivě snese větší volnomyšlenkářství než historický román od „renomovaného“ spisovatele. Scéna Husova upálení v *Husitech* se od *Husitské epepeje* i Svobodova filmu liší v maximální možné míře: nejenže se neodehrává v tragické atmosféře, k samotnému upálení přes Husův odpor nakonec vůbec nedojde. I přes přiznanou odchylku od historických událostí se publikum nedokázalo s nekanonickým Husem smířit. Podle třicetipětiprocentního hodnocení na ČSFD je ironický Hus,⁵⁷ který chce stůj co stůj zemřít pro pravdu, příliš vzdálený českému kulturnímu kánonu a nemůže tedy uspět, jak ostatně dokazují také komentáře na ČSFD, stěžující si na zkreslování dějin a zesměšňování základních společenských hodnot.⁵⁸

55 Tamtéž, s. 598.

56 Lenka ŘEZŇKOVÁ, *Paměť a text: Mediální a transmediální aspekty kulturního vzpomínání*, in: Táž (ed.), *Figurace paměti*, s. 249–288, zde s. 285.

57 Přístupné z: <https://www.csfd.cz/film/304278-husiti/prehled/> [náhled 28. 2. 2018].

58 Přístupné z: <http://www.csfd.cz/film/304278-husiti/komentare/strana-3/> [náhled 26. 5. 2016].



Ze srovnání s filmem *Husiti* vyplývá, že — jak ostatně dokládá Vondruškova *Husitská epopej* — jistá míra fikce se v umělecké reprezentaci očekává a je vítána. Zdá se však, že fikcionalita má ve vztahu ke kulturnímu kánonu jasně vytyčené hranice — zatímco ahistorické postavy mají právo být fabulovány takřka libovolně, recepcí Koutského *Husitů* ukazuje, že historickým postavám je fabulace upřena. Jedná se tedy o dvě možnosti recepcí Husova obrazu: pozitivní a negativní. Recepti ovlivňuje především vztah reprezentace ke kanonické předloze. Rozhodne-li se reprezentace pro konvenční zpracování historické události zasazené do fikčního světa, bude ohlas publika pozitivní. Pokud však reprezentace předloží fikční zpracování událostí zasazených do fikčního světa, dočká se negativního přijetí.

* * *

Zdá se tedy, že rok 2015 nepřinesl na poli vzpomínání nic převratně nového. I přes formální aktualizaci Husova obrazu — ať už se jedná o využití animovaného videa v tábořské expozici, emocionalitu ve Svobodově filmu či erotických scén v *Husitské epopeji* — je obsah těchto reprezentací velmi konvenční. Hus je na konci příběhu vždy upálen, pochází z chudého prostředí, ztělesňuje morální paradigma. Kanonická konvence je zjevně základem úspěchu recepcí Husova obrazu — úspěšné reprezentace využívají principu remediace: přenášejí funkční obrazy a postupy ze starších zobrazení příběhu a prezentují je v nových formách, jež mají v publiku vyvolat dojem autenticity. V tomto smyslu lze aktuální vzpomínkovou praxi spojenou s Janem Husem přirovnat ke konzervě kvalitního lančmítu — přestože etiketa se během let proměňuje, obsahem si zákazník může být stále jistý. České vzpomínání na Jana Husa je podobně konzervativní: každý ví, jak Hus skončil a pokud se tomuto vědomí reprezentace nepřizpůsobí, bude její podíl na kulturní paměti marginalizován.

RÉSUMÉ:

The present article is focused primarily on the way particular media tell the story of Jan Hus and on the influence of the nature of the media on the resulting image of Hus. There are three types of media which serve for this thesis as the main source: an exhibition of the Hussite museum in Tábor called *Jan Hus 1415/2015*, a film by Jiří Svoboda, also called *Jan Hus*, and a novel by Vlastimil Vondruška called *The Hussite Epic I* [*Husitská epopej*]. The character of contemporary commemorative practice is here analysed by way of comparison with the older representations. This thesis also observes mechanisms which are used by particular representations in order to succeed within the commemorative culture. The analyses of the sources in this paper is based on the concept of Cultural Memory Studies (Jan Assmann, Astrid Erll, Aleida Assmann) and on the concept of Memory Sites/Site of Memory by Pierre Nora.

Bc. Kateřina Sixtová studuje historii na Ústavu českých dějin FF UK. Zabývá se pamětí, médii a genderem (kackachladkova@seznam.cz).