

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Kabinet divadelních studií při Seminári estetiky

Teorie a dějiny divadla

Bc. Tereza Frýbertová

Sokolské sletové scény v letech 1907 – 1938

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Eva Stehlíková

2011

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....
Tereza Frýbertová

Ráda bych poděkovala prof. PhDr. Evě Stehlíkové za doporučení tématu diplomové práce, za její odborné vedení a za vstřícný pedagogický přístup v průběhu studia.

OBSAH

1	ÚVOD	5
2	ZÁKLADNÍ IDEOVÁ VÝCHODISKA MIROSLAVA TYRŠE	8
	2. 1 Tyrš a sokolstvo	8
	2. 2 Tyršova antika	11
	2. 3 Tyrš a brannost	13
	2. 4 Estetizace tělocviku	14
	Obrazová příloha I	18
3	NÁSTIN VÝVOJE MANIFESTAČNÍCH VEŘEJNÝCH CVIČENÍ V 19. STOLETÍ.	22
4	ŠACHOVÝ TURNAJ NA V. VŠESOKOLSKÉM SLETU 1907 (MANIFESTACE NÁRODNÍ SÍLY)	29
	4. 1 Inspirace sokolských tvůrců ke vzniku první sletové scény.....	29
	4. 2 Námet, scénář a jeho tvůrci	31
	4. 3 Architektura sletiště a provedení sletové scény	35
	4. 4 Ohlasy	40
	Obrazová příloha II	41
5	MARATHÓN, OBRAZY ANTICKÉ Z ROKU 490 PŘED KRISTEM NA VI. VŠESOKOLSKÉM SLETU 1912 (OD MANIFESTACE K DIVADELNÍMU TVARU)	45
	5. 1 Námet, scénář a jeho tvůrci	45
	5. 2 Architektura sletiště a výprava sletové scény	50
	5. 3 Provedení sletové scény	55
	5. 4 Ohlasy	66
	Obrazová příloha III	69
6	STAVBA SOCHY SVOBODY NA VII. VŠESOKOLSKÉM SLETU 1920 (STABILIZACE SCÉNICKÉ FORMY)	87
	6. 1 Námet, scénář a jeho tvůrci	87
	6. 2 Architektura sletiště	92
	6. 3 Provedení sletové scény	94
	6. 4 Ohlasy	100
	Obrazová příloha IV	103
7	ZÁVĚR	111
	Obrazová příloha V	126
	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	134
	SUMMARY	144
	TEXTOVÉ PŘÍLOHY:	
	Základní životopisné informace o Miroslavu Tyršovi	145
	Václav Pergl, Antická scéna dorostová (1912)	149

1 ÚVOD

Ačkoliv je spolek Sokol prezentován především jako tělocvičná jednota, jeho aktivity zasahují do výrazně širší oblasti společenského dění. Sokol byl jednou z prvních ryze českých organizací, která se snažila vytvořit prostředí pro všestranný rozvoj národní společnosti. Jeho dynamický růst v druhé polovině 19. století souvisel především se značným množstvím veřejných manifestací různých druhů, které Sokol k prezentaci svých idejí pořádal. Postupný proces stabilizace spolku byl završen konáním I. všesokolského sletu v roce 1882, ale množství veřejných akcí se nijak nesnížilo, spíše naopak.

V diplomové práci se pokoušíme ve druhé a třetí kapitole popsat základní sokolské ideové tendence a způsob jejich manifestace. Ty se na počátku 20. století vyvinuly ve specifický druh podívané – ve sletové scény, jež byly součástí sletů v letech 1907 – 1938. Rozbor této formy z teatrologického hlediska (kapitola 4 – 6) je základem práce.

Sletové scény byly vytvořeny pro rozlehlé cvičiště ve tvaru arény, na jejich vzniku se podílelo několik tisíc sokolů, které vedl sokolský organizační tým. Později byli ke spolupráci přizváni také umělci, především divadelní (například Jaroslav Kvapil a Josef Wenig), čímž došlo k proměně jejich základní podoby. V tematické rovině vycházela sletová scéna vždy ze sokolských idejí.

V roce 1907, kdy se stala tato podívaná součástí hlavního programu V. všesokolského sletu, se sokolové pokusili zobrazit brannou sílu českého národa v Šachovém turnaji. Totéž téma je v jisté míře obsaženo také v další scéně Marathón, obrazy antické z roku 490 před Kristem (uvedeno v roce 1912). Vznik samostatného státu je oslavován ve scéně z roku 1920, nazvané Stavba sochy Svobody. Součástí následujícího sletu v roce 1926 je scéna Kde domov můj, podporující lásku k vlasti. V roce 1932 si sokolové připomínají stoleté výročí narození Miroslava Tyrše, s čímž je spojena podívaná Tyršův sen. Kvůli politické situaci se slet v roce 1938 vrací k tématu obrany vlasti, které se objevuje ve sletové scéně Budovat a bránit. Po druhé světové válce, která omezila vývoj Sokola, nebyla na XI. všesokolském sletu v roce

1948 uvedena podívaná tohoto typu. Po roce 1948 byl spolek nucen zastavit svou činnost úplně.

V diplomové práci se věnujeme popisu tří sletových scén: Šachovému turnaji, Marathónu (jak byla scéna zkráceně nazývána) a Stavbě sochy Svobody, čímž se pokoušíme sledovat jejich základní vývojovou linii: od manifestace¹ ke stabilizaci scénické formy. Následující podívané z let 1926 – 1938 ji dále obohacují, ale jejich podoba (kromě poslední sletové scény) není výrazně inovativní. Vývoj (a posléze zánik) je spjat s tehdejšími společenskými a uměleckými tendencemi.

Sokolové se snažili rozšířit co nejvíce informací o spolkovém dění, a tak vytvořili poměrně značné množství písemného materiálu, z něhož je možné čerpat poznatky o průběhu sletu i o jednotlivých scénách, o jejich vzniku, divácké recepci apod. Nejobsažnějším zdrojem jsou v tomto ohledu památníky jednotlivých sletů. Sokolové ke každé scéně vydali brožuru, v níž je popsáno dění na sletišti. Tu si divák mohl zakoupit, aby se při podívané lépe orientoval. K organizaci sletu se používaly tzv. sletové pokyny, které dávaly všem účastníkům informace o tom, co je jejich povinností při přípravě na slet, jak je potřeba se v průběhu slavností chovat, jak má vypadat sokolský kroj atp. Obdobné texty vydával i scénový odbor, takže o vzniku a podobě podívaných získáváme informace také z nich. Mnohé se však nedochovaly. Dobový tisk se sokoly spolupracoval, jejich reflexe sletových scén však nevykazují téměř žádný kritický pohled. Ten se vyskytuje až v období první republiky. Například v roce 1920 vyšel článek Jindřicha Vodáka v časopise Jevišťe, kde se zabývá právě Stavbou sochy Svobody, jejíž kvalitu hodnotí na základě divadelních kritérií. V letech 1931/1932 F. X. Šalda ve svém Zápisníku též věnuje pozornost sletovým scénám a na počátku třicátých let píše Václav Sommer článek Sletové divadlo, otisknutý v časopisu Klíč: revue pro hudební a pohybové umění. (Všechny citace budeme uvádět v přesném přepisu bez jakýchkoli textových úprav.)

¹ Manifestaci vnímáme (na základě teorií Iva Osolsoběho) jako základní projev „divadelnosti v životě“, který nespadá od sféry umění. S uměním – s divadlem má společné to, že vzniká činností „aktéra“, jenž prostřednictvím prosté ostenze komunikuje s „divákem“. Manifestace může mít i jiné divadelní znaky, jako například kostým, hudbu, text, dialog, určitou „scénografii“. Pokud však nedojde k vytvoření modelu skutečnosti, nestane se divadlem.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002. s. 31.

Spolupráce sokolů a předních českých umělců je hodna pozornosti, a to především kvůli způsobu, jakým sokolské hnutí pronikalo do kulturně-uměleckého národního dění.

2 ZÁKLADNÍ IDEOVÁ VÝCHODISKA MIROSLAVA TYRŠE

2. 1 Tyrš a sokolstvo

Miroslav Tyrš² spolu s Juliem Grégrem³ vytvořil stanovy pro budoucí Pražský tělocvičný spolek, ty byly schváleny 27. ledna 1862 a ustavující schůze proběhla 16. února téhož roku. Starostou spolku se stal Jindřich Fügner, Tyrš byl nejprve domácím správcem, až v květnu 1862 – kdy byla vytvořena funkce náčelníka – jím byl jmenován. Jednatelům se stal Edvard Grégr⁴.

Základním cílem Sokola (jak se později Pražský tělocvičný spolek nazýval) bylo vychovat generaci v nejširším smyslu silných Čechů, sloužících vlasti. Nosným principem celé sokolské myšlenky byla kalokagathie – všestranné a souměrné rozvíjení tělesné i duchovní krásy člověka podle ideálu starých Řeků. Tyrš chtěl v rámci sokolství obnovit zašlou tradici olympijských her. Proměnil je ve slety – v setkávání členů spolku, ve svátek veškerých sokolských idejí, který by měl spojit slovanské příznivce.

Sokol během prvního roku existence značně rozšířil svou členskou základnu. Byly založeny pobočky v Brně, v Kolíně, v Kutné Hoře, v Příbrami a v mnoha dalších městech. V roce 1863 vznikla sokolská jednota také v Lublani a poté i jinde v zahraničí. Během tohoto roku bylo v Sokolu zaregistrováno asi tisíc členů, ovšem kvůli nedodržování kázně byl jejich počet snížen na pět set až šest set. Pro velký zájem o cvičení bylo potřeba vytvořit nový prostor. Za finanční pomoci Jindřicha Fügnera byla v roce 1864 postavena první sokolská tělocvična v Sokolské ulici v Praze.

Tyrš rozpracoval cvičební systém pro mládež a zároveň podporoval cvičení žen. Domníval se však, že ženy by si ho měly upravit samy podle svých potřeb. V roce 1869 vznikl Tělocvičný spolek žen a dívek pražských, vedený Žofií Podlipskou

² Viz Textová příloha: Základní životopisné informace o Miroslavu Tyršovi, s. 145.

³ Julius Grégr (1831 – 1896) byl politik a spoluzakladatel Národní strany svobodomyslné. Spoluvlastnil Národní listy, které založil v roce 1861.

⁴ Edvard Grégr (1827 – 1907) byl přírodovědec a antropolog, později řídil nakladatelství, které vydávalo Národní listy a mimo jiné mnoho sokolských publikací. Byl starším bratrem Julia Grégra.

a Kleměnou Hanušovou. Tento krok byl důležitý pro emancipaci českých žen, ta však postupovala velmi pozvolně. První veřejné cvičení žen se uskutečnilo až v roce 1898.

Tyrš se též snažil o centralizaci sokolstva. V roce 1868 chtěl zorganizovat sjezd všech členů ze zemí českých i slovanských, ale úřad Františka Josefa I. jeho záměr nepodporoval. Vzhledem k politické situaci 60. let Tyrš ve své aktivitě na jistou dobu polevil. Dalším pokusem o propojení sokolských jednot bylo vydání sborníku v roce 1869. Tento sborník měl vycházet pravidelně, což se ovšem nestalo. Příčinou bylo nedostatečné množství odběratelů. Sborník navazoval na periodicky vydávaný historicko-statistický přehled samostatných jednot, který vycházel už od roku 1866. V roce 1871 začal pod Tyršovým vedením vznikat časopis Sokol, jenž svůj cíl do jisté míry plnil. Tyršova idea byla zcela uskutečněna až v roce 1889, kdy vznikla Česká obec sokolská. Velkým zadostiučiněním byl samozřejmě již zmiňovaný I. všesokolský slet v roce 1882.

Tyrš chtěl spolu se svými kolegy upevnit pozici Sokola v kulturně-společenském kontextu. Za událost příznačnou tomuto záměru můžeme považovat například odhalení sokolského praporu 1. června 1862 – prapor na přání Tyrše vytvořil Josef Mánes⁵ a při slavnostní ceremonii jej sokolstvu předávala Karolína Světlá, nazývaná Matkou praporu. (Příl. I, obr. 3 a 4, s. 20) V druhé polovině 60. let se žádná pro Čechy významná událost neobešla bez účasti sokolstva a jeho veřejného vystoupení. Účastnili se například různých manifestací českého národa, jakými byly pokládání základního kamene Národního divadla a oslavy návratu korunovačních klenot z Vídně do Prahy v roce 1868.

Základní požadavky na plnohodnotného člena sokolského spolku Tyrš definuje ve své stati *Náš úkol, směr a cíl*, která byla otisknuta v prvním čísle časopisu Sokol v roce 1871. Tyrš nabádá k pospolitosti nejen myšlenkové, ale do jisté míry i hmotné, vyzývá k sebevzdělávání prostřednictvím četby a diskusí, apeluje na vlasteneckou

⁵ Josef Mánes byl se Sokolem skutečně úzce spjat. Například když maloval postavu Zbyhoně do Rukopisu královédvorského, stál mu modelem Miroslav Tyrš. Mánes nejprve nechal Tyrše unavit cvičením, aby mohl přesně zachytit podobu muže znaveného v boji.

TYRŠOVÁ, Renata. Sokolstvo a výtvarní umělci, In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 96. Viz Příl. I, obr. 5, s. 21.

sounáležitost.⁶ Velmi zdůrazňuje nutnost, aby se člověk rozvíjel ve všech možných směrech a řídil se heslem „Věčný ruch!“⁷ Člen sokolstva by měl žít v základním paradoxu: snažit se být spokojený, neustále se zdokonalovat, ale ve skutečnosti nikdy spokojeným nebýt, protože spokojenost se stavem všech věcí je znakem ustrnutí vývoje. Výraznou pozornost Tyrš věnuje zdůvodnění, proč jít neustále za svým cílem a ani na okamžik nepolevit. V jeho úvahách je znatelný vliv Darwinových teorií o „přirozeném výběru“. *„Onen boj o bytí a trvání, který je v přírodě naskrze zákonem svrchovaným, neznamena nic jiného, než že část musí zahynout, když celku se přičít, aneb jej nebezpečím ohrožuje, aby toliko zbylo a tím volněji se vyvinouti mohlo, co plného života je schopno a hodno, aby celku zůstalo a potrvalo. [...] Každý národ zhynul jen vlastní vinou svojí.“*⁸ Z této premisy Tyrš vyvozuje dva závěry, jimiž se odlišuje od později vzniklých nacionálně socialistických a rasistických teorií. Čím menší národ je, tím více úsilí musí vynaložit, aby dosáhl úrovně větších národů. Malý národ je v obecném smyslu více ohrožený než národ větší. Druhým závěrem je, že *„žádná moc zevní, žádná síla hmotná a surová o sobě nezničí národy, že život národů, pokud na výsluní pravdy a dobra a pokroku obecného se vyvinuje, je v srovnání tomto neranitelný jako paprsek sluneční, a že jej nepřemohou a nezahubí nižádné moci temností, lež neb násilí proti němu vyslané.“*⁹ Tímto povzbudivým zakončením svých úvah apeluje na národní uvědomělost každého Čecha a na neustálou činnost nutnou ke zkvalitnění jeho života i života společnosti.

V samém závěru svého manifestu se opět navrácí k fyzickému zdraví, které je základním předpokladem brannosti,¹⁰ neoddělitelné součástí sokolského hnutí.

Tyrš dále při propagaci Sokolu pracoval s idejemi jako bratrství a vytrvalost, jež obrací nejen k výše popsaným představám o vytvoření soběstačného, plnohodnotného národa, ale také k základní sokolské činnosti, jakou je cvičení

⁶ TYRŠ, Miroslav. Náš úkol, směr a cíl. In TYRŠ, Miroslav. *Úvahy a řeči o věci sokolské*. Praha: Grégr a syn, 1912. s. 23.

⁷ Tamtéž, s. 20.

⁸ Tamtéž, s. 24.

⁹ Tamtéž, s. 26.

¹⁰ Tamtéž, s. 28.

Viz kap. 2. 3 Tyrš a brannost, s. 13.

a zdokonalování tělesné kondice.¹¹ Člen sokolstva by měl být vytrvalý ve svém snažení a jeho počáteční neúspěch by ho měl motivovat k překonání sebe samého. Tyrš vybízí: „*Uč se rozmarů svých si nevšímat, uč se přemáhat, uč se celku podřizovat a tím se dochováš k pravé mužnosti, k pravé lásce k vlasti a k národu.*“¹² V definici hesla bratrství Tyrš navrhuje především k vzájemné zdvořilosti a k respektu mezi sokoly, vnímá je jako nezbytnost pro fungující komunikaci mezi všemi členy. Projevem ideálu rovnosti bylo samozřejmě i tykání, navržené Jindřichem Fügnerem na členské schůzi 27. března 1862.¹³

2. 2 Tyršova antika

V druhé polovině 19. století byl návrat k antice (potažmo k jiným klasicizujícím obdobím) považován za společenskou událost.¹⁴ Všechna umění byla antikou různým způsobem a různou měrou inspirována a ideály starého Řecka a Říma přijali Evropané předminulého století za vlastní.

Jako šlechtické rody jižní a západní Evropy odvozovaly svůj původ z antické mytologie, aby získali společenské a mocenské uznání, včlenil Tyrš antiku do českého prostředí s podobným záměrem. V rámci národního uvědomění nepracuje se zastaralou tradicí odvozování původu od mytologických hrdinů, ale akcentuje ty znaky antické kultury, na základě kterých vytváří hodnotový systém českého sokolského hnutí. Kvalita rodů či národů byla určena tím, jak moc se blížily idealizované antice.¹⁵ Tyrš ve svých pracích o sokolství čerpá především ze znalostí o Řecku klasické doby, nikoli o starém Římě, ačkoli se oběma historickými obdobími zabýval. Důsledkem Tyršova propagování souměrného rozvoje těla a ducha mělo být zároveň povznesení českého národa na úroveň národů větších. (O tom se zmiňujeme v předešlé podkapitole 2. 1 Tyrš a sokolstvo.)

¹¹ TYRŠ, Miroslav. Hesla sokolská. In TYRŠ, Miroslav. *Úvahy a řeči o věci sokolské*. Praha: Grégr a syn, 1912. s. 32.

¹² Tamtéž, s. 34.

¹³ FISCHER, Josef Ludvík. *Tyrš a Sokolstvo: historický a kritický rozbor sokolské ideologie*. Brno: Jan Vaněk, 1932. s. 5.

¹⁴ BAŽANT, Jan. *Pražské vily pod křídly Mílka: Eseje i české renesanci v druhé polovině 19. století*. Praha: Nakladatelství KNP, 1994. s. 62.

¹⁵ Tamtéž, s. 75.

Uspořádání jednotlivých řeckých národů je pro Tyrše možným předobrazem uspořádání národů slovanských, které stejně jako řecké státy měly svou vlastní kulturu, jejich historické kořeny byly však do jisté míry společné a uvědomovaly si svou sounáležitost. Tyrše fascinoval fenomén olympijských her, které vnímal jako stvrzení základních řeckých ideálů. Na těchto výjimečných slavnostech se setkávaly všechny řecké národy – popsáno Tyršem: „*stejnoplemenní synové jednoho otce Heléna*“¹⁶. Tuto událost se snažil oživit prostřednictvím všesokolských (později všeslovanských) sletů, které s olympijskými hrami měly několik společných znaků. Jejich nedílnou součástí byl v obou případech průvod zástupců zúčastněných států. Kromě průvodu Prahou se na sokolském sletu ještě konal slavností průvod k Fügnerovu (a později také k Tyršovu) hrobu.

Sokolské sletišť se v mnohém pokoušelo napodobit představu o řeckém antickém závodisti, ovšem jen do té míry, aby nebyla narušena požadovaná funkčnost. Asi nejvýrazněji se tato snaha projevila při VI. sletu v roce 1912, který byl oslavou padesátého výročí založení Sokola a nedožitých osmdesátých narozenin Miroslava Tyrše. Sletišť se řeckému závodisti blížilo především svou sochařskou výzdobou zobrazující krásu mužského těla.¹⁷ Tyrš se ve svém spisu *Hod olympický* též zmiňuje o nejpůsobivější řecké sportovní disciplíně, jíž je podle něj pentatlon, a to pro svou všestrannou náročnost.¹⁸

Tyrš v závěru jmenovaného spisu souhrnně popisuje dříve připomenuté kvality olympijských her, sletů i sokolského hnutí takto: „*[Olympijské hry] bylyť konečně divadlem i nejzajímavějším i nejnárodnějším, založeny jsou i jmenem i skutkem na závodivosti řevníků proti sobě sil živých a samy jsou základem bezpečnosti obce, slávy a moci státu, jenž nedala vzniknout pohodlnosti a nestatečnosti jednotlivců, sám povolával a odchovával k nim veškeré občany svoje.*“¹⁹

To, že se Tyrš při tvorbě sokolského hodnotového systému inspiroval antickým Řeckem, bylo základním předpokladem nejširšího společenského přijetí. Jakékoli antické poznámky byly projevem vzdělanosti, a zároveň se v tomto

¹⁶ TYRŠ, Miroslav. *Hod olympický*. Praha: Olympia, 1968. s. 10.

(*Hod olympický* byl poprvé vydán ve Sborníku sokolském v roce 1867.)

¹⁷ Tamtéž, s. 17.

¹⁸ Tamtéž, s. 34.

¹⁹ Tamtéž, s. 44 – 45.

klasicizujícím jevu skrývala výrazná ambivalence. Klasicismus je „*aristokratický i demokratický, může ztělesňovat nejvznešenější duchovno i brutalitu moci, jež je jím často legalizována a ospravedlňována. Může být náboženstvím rozumu hlásajícího všeobecný smír, ale stejně tak dobře může být i černou magií ve službách agresivních a zkázu přinášejících jedinců a společenských režimů.*“²⁰

2. 3 Tyrš a brannost

Jedním z hlavních důvodů založení Sokola jako tělocvičné organizace bylo vytvořit základ pro armádu, která je nezbytnou součástí jakéhokoli svébytného státu. I v tomto případě byl Tyrš ovlivněn vnitřním uspořádáním obcí antického Řecka – každý cvičil proto, aby byl kvalitním vojákem, bránícím svůj stát. Tyrš ve své stěžejním spisu Základové tělocviku píše: „*Nebylo a není snad národa na světě, který by nebyl pěstoval cvičení s bojovností související.*“²¹

Idea brannosti však vzhledem k tehdejší politické situaci nebyla sokoly veřejně příliš okázale prezentována, ale Tyrš se o ní v různých svých spisech zmiňuje v souvislosti s jinými úkoly, které mají členové spolku plnit. Sokolové například musí cítit lásku ke své vlasti (aby za ni mohli bojovat), musí být poslušní (protože díky kázni voják plní příkazy), musí mít smysl pro řád (jelikož jedině tak je možné zvládnout složité bitevní situace), musí být soutěživí, (aby byli co nejlepšími vojáky), ale zároveň musí cítit vzájemnou sounáležitost (díky níž mohou bojovat za společný cíl).²²

Tyršova armáda měla fungovat na demokratickém principu – jako armáda husitská, to znamená, že měla bojovat za práva lidu.²³ Sokolové se po stabilizaci spolku v české společnosti soustředili na výchovu dorostu, protože právě ten vnímali jako pokračovatele a budoucí šířitele sokolského hnutí. Jejich záměrem bylo, aby každý muž ve věku do třiceti let byl sokolem, protože věděli, jak náročné je vycvičit ve všech ohledech kvalitního vojáka. Ačkoli sokolové své aktivity nepředstavovali přímo jako projevy brannosti, v mnohých z nich je tato idea

²⁰ BAŽANT, J., *Pražské vily pod křídly Mílka*, s. 75.

²¹ TYRŠ, Miroslav. *Základové tělocviku*. Praha: I. L. Kober, 1873. s. 2.

²² SOUKUP, František Alois. *Tyršova idea národní armády*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1936. s. 97, 99.

²³ Tamtéž, s. 101.

obsažena. Samotná cvičení pořadová jsou spojena s organizovaným přesunem vojka. Výlety za hranice Prahy (o nich se podrobněji zmíníme v následující kapitole) byly organizovány také proto, aby se členové stali zdatnými chodci – vojáky schopnými ujít velké vzdálenosti. Kroje, které byly nezbytnou součástí spolku, prezentovaly sokolskou brannost rudou garibaldovskou košilí, čepkou černoohorských bojovníků za svobodu a kajdou podobnou koženému svrchníku polských kozáků.²⁴ (Příl. I, obr. 1, s. 18)

Projevem brannosti byla také vystoupení sokolské jízdy, jež se stala součástí sletů roku 1895.²⁵

Plně se kvalita sokolské činnosti projevila v bojích první světové války, kdy sokolové byli považováni za jedny z nejlepších vojáků a díky své zdatnosti si vydobyli uznání zprvu nedůvěřivých zahraničních armád.²⁶ Tyršovo *České velení a názvosloví vojenské* (vydáno 1867)²⁷ bylo po roce 1918 přijato československou armádou.²⁸

Aby mohli sokolové veřejně prezentovat svou brannost v dobách Rakousko-Uherska, museli využívat jiné znaky, které by do jejich činnosti vnesly potřebný význam. Veřejná cvičení jsou jimi prosycena a převáděla sílu jednotlivce i skupiny, využitelnou k jejich prosazení.

2. 4 Estetizace tělocviku

Klíčovým dílem o vnímání tělocviku je Tyršova studie *Tělocvik v ohledu estetickém*²⁹ (otisknuta v časopise *Sokol* v roce 1873). Základním východiskem celého spisu je skutečnost, že tělocvičné úkony jsou sledovány obecnstvem, které může být tvořeno například cvičiteli, sokoly nebo diváky. Na základě splnění určitých požadavků mohou tato cvičení v přihlížejících vzbuzovat estetickou libost, což je považováno za stejně důležitý cíl jako například dosažení fyzické zdatnosti.

²⁴ HOŘEJŠÍ, Jan. *O zdraví národa*. Praha: Mladá fronta, 1948. s. 5.

²⁵ HAVLÍČEK, Věnceslav. *Sokolské slety*. Praha: Bohumil Janda, 1948. s. 21.

²⁶ ZÁVADA, Bohuš. Sokolství a legie. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 43.

²⁷ TYRŠ, Miroslav. *České velení a názvosloví vojenské*. Praha: Edvard Grégr, 1867. 49 s.

²⁸ SOUKUP, F. A., *Tyršova idea národní armády*, s. 103.

²⁹ TYRŠ, Miroslav. *Tělocvik v ohledu estetickém*. Praha: Karel Novák, 1926. 109 s. Knihovna Tyršův odkaz, sv. 2.

Tyršovy estetické nároky se nevztahují pouze na cvičení, ale na jakýkoli sokolský vizuální prvek, jakým může být samotné tělo sokola, kraj, nářadí nebo budova.³⁰

Tyršovými hodnotícími kritérii jsou: přiměřenost ve výkonu a provedení, jasnost, korektnost a přesnost, dále rozmanitost, článkovitost, jednota a především ladnost.³¹

Za základní požadavek, jehož mohou jako prvního docílit i začátečníci a jemuž se učí nejdříve, je *přiměřenost*. Mezi její doprovodné znaky patří nenucenost a přesnost, které jsou důležité nejen při cvičení jednotlivců, ale také při rozvržení tělocvičného nářadí v místnosti a na hřišti. Za adekvátní styl pro výstavbu tělocvičen považuje Tyrš renesanci.³² Jeho tvrzení není v textu argumentačně podloženo, ale důvod pravděpodobně spočívá v tom, že antikizující prvky zvyšují působivost stavby, protože ji přibližují uctívané minulosti.³³ Renesanční a antické prvky užívali stavitelé také při budování sokolského sletišť. Těmito monumentálními znaky zvyšovali estetickou hodnotu celého dřevěného objektu, který v sobě nesl alegorické a symbolické významy (barvy, malby, nápisy, sochy, ornamenty). Předminulé století nechtělo vidět industriální stavby, a tak je zastínilo historizujícími slohy.³⁴ Podoba jakéhokoli sokolského cvičiště však musí odpovídat jeho tělocvičné funkci, tím se stává přiměřenou, a proto esteticky přijatelnou.

Tyrš jako další požadavek nutný k vytvoření estetického dojmu definuje *jasnost a zřetelnost*. Právě v tomto kritériu můžeme možná nejsilněji vnímat ohled na diváka, protože Tyrš tvrdí, že jasnost a zřetelnost funguje tehdy, když jsou jednotlivé cviky prováděny s přesným načasováním. Čím složitější cvičební sestava je (tedy jinak řečeno, čím více pohybu divák sleduje), tím precizněji by se mělo zacházet s časovou rozvržeností a rytmem.³⁵

Rozmanitost, článkovitost a jednota jsou další nezbytnou podmínkou vzniku estetického požitku z tělocvičného úkonu. Tento požadavek se vztahuje k rozložení

³⁰ TYRŠ, M., *Tělocvik v ohledu esthetickém*, s. 6.

³¹ Tamtéž, s. 7 – 8.

³² Tamtéž, s. 20.

³³ BAŽANT, J., *Pražské vily pod křídly Mílka*, s. 69.

³⁴ Tamtéž, s. 74.

³⁵ TYRŠ, M., *Tělocvik v ohledu esthetickém*, s. 31.

například pořadových cvičení v menší celky, spojené jednotící myšlenkou,³⁶ ale také k rozmanitosti svalů, díky níž krásné lidské tělo není jednotvárné a dochází k vyváženému přechodu mezi liniemi a plochami.³⁷ Rozmanitost by se měla uplatňovat také při výmalbě tělocvičen a při barevném rozlišení sokolských krojů, čímž se předejde nežádoucí monotónnosti a nezajímavosti. Nezbytné však je, aby celek zůstal přehledný.³⁸ Totéž platí i o rozmístění sokolů na cvičišti, tedy o aranžmá. Tyršův důraz na rozmanitost v jednotlivosti se vyskytuje také ve všech uměních – ve výtvarném umění, v hudbě i v divadle.

Souměrnost a poměrnost Tyrš staví téměř na samotný vrchol pomyslné pyramidy hodnot. Za vhodné poměry jednotlivých částí jakéhokoli estetického objektu považuje poměr 1:2 nebo 2:3, protože jedině tehdy působí daný objekt souměrně, celistvě a ladně.³⁹ Tyto poměry lze použít na budovy, geometrické obrazy při veřejných skupinových cvičeních, na antické sochy apod.⁴⁰ Tyrš se též zabývá proporčností lidského těla, které podle zlatého řezu dělí v oblasti krku u ramen a v oblasti, kde se lýtka setkávají s koleny. Důsledky dělení popisuje takto: „*Odměření těchto tří bodů při každém postačí, abychom posouditi mohli, zdali kdo do výšky pravidelně rostlý jest. Tím více pak uznáme esthetickou důležitost těchto bodů, an súžením těla nad boky, nad rameny a mezi kolenem a lýtkem co nejzřetelněji vytknuty jsou.*“⁴¹ Tyto hranice zvýrazňuje i sokolský kroj – u krku bílým límečkem, v oblasti pasu monogramem a u kolen jsou zdůrazněny holínkami, jejichž kraj kalhoty nikdy nepřesahují tak, aby zakrývaly lýtka.⁴²

Miroslav Tyrš dále popisuje sokolský kroj v kapitole o *ladnosti*, která podle něj vzniká přiměřeným přechodem mezi liniemi a plochami.⁴³ Zabývá se zde také barvami a jejich vzájemnou kombinovatelností. Aby barevnost objektu splňovala estetické požadavky, nesmí být přímo vedle sebe umístěny barvy kontrastní. Podle tohoto pravidla je také vytvořen sokolský kroj, kde převažují spíše tmavé

³⁶ TYRŠ, M., *Tělocvik v ohledu esthetickém*, s. 35.

³⁷ Tamtéž, s. 40.

³⁸ Tamtéž, s. 40.

³⁹ Tamtéž, s. 52.

⁴⁰ Tamtéž, s. 52.

⁴¹ Tamtéž, s. 53.

⁴² Tamtéž, s. 53.

⁴³ Tamtéž, s. 55.

nekontrastující odstíny, jež podle Tyrše příjemně ladí.⁴⁴ Uniforma sokolů je podle předchozího popisu „kostýmem“ krásného muže s dobrým vkusem. Její jednotlivé komponenty nesou i symbolický význam, o kterém se zmiňujeme v předešlé podkapitole 2. 3 Tyrš a brannost.

Tyrš v závěru svého textu přidává k dříve zdůrazňovaným heslům, týkajících se sokolské brannosti, národohospodářského a zdravotního významu, ještě jedno nové „Brus a vkus!“⁴⁵ Ten byl v 19. století vnímán jako něco, čemu se lze naučit.⁴⁶

Tuto podkapitolu uzavíráme pro naši práci důležitou Tyršovou tezí, že *„tělocvik náš v dovršení svém je skutečně též uměním.“*⁴⁷

⁴⁴ TYRŠ, M., *Tělocvik v ohledu esthetickém*, s. 72 – 73.

⁴⁵ Tamtéž, s. 73.

⁴⁶ BAŽANT, J., *Pražské vily pod křídly Mílka*, s. 32.

⁴⁷ TYRŠ, M., *Tělocvik v ohledu esthetickém*, s. 10.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA I ⁴⁸



Obr. 1 Správní sbor Sokola pražského po Fügnerově smrti
(třetí zprava Miroslav Tyrš).

⁴⁸ Obr. 1 a 2

Deset sletů všesokolských v Praze. Praha: ČOS, 1948.

Obr. 3 a 4

Lví silou: pocta a dík sokolstvu. Praha: Máj, 1948.

Obr. 5

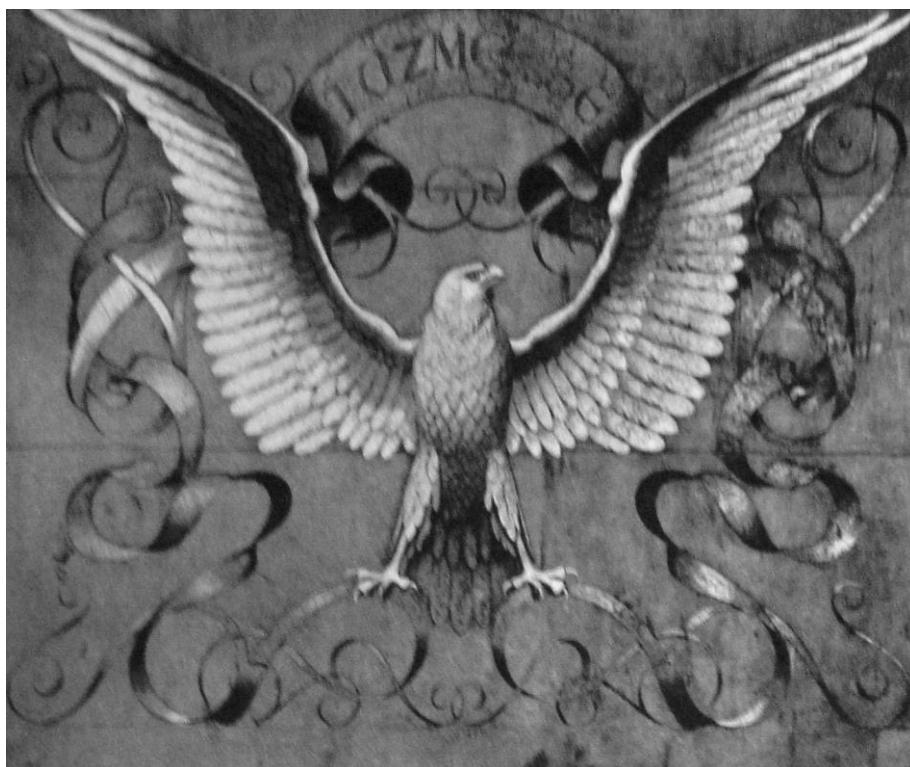
ZICH, Otakar. *Sokolstvo s hlediska estetického.* Praha: ČOS, 1920.



Obr. 2 Cvičitelský sbor Sokola pražského z roku 1864
(nahore uprostřed Miroslav Tyrš).



Obr. 3 Prapor, strana bílá.



Obr. 4 Prapor, strana červená.



Obr. 5 Mánesova studie mužského aktu k postavě Zbyhoně v Rukopisu královédvorském (model Miroslav Tyrš). Kresba tužkou kolem roku 1858.

3 NÁSTIN VÝVOJE MANIFESTAČNÍCH VEŘEJNÝCH CVIČENÍ V 19. STOLETÍ

Jednou z Tyršových snah bylo vytvořit systém pravidelných veřejných cvičení za přítomnosti diváků. Tato cvičení byla manifestací tělesné zdatnosti a kázně cvičenců, zároveň prezentovala ideu pospolitosti a vzájemnosti a byla událostí, organizovanou Čechy bez účasti německého obyvatelstva. Prostě uspořádaná veřejná cvičení 60. a 70. let 19. století se postupně proměnila v mezinárodní slavnosti tělovýchovy, jichž se například v roce 1926 (při VIII. všesokolském sletu v Praze) účastnilo 103 000 sokolských cvičenců a jejich vystoupení zhlédlo 825 000 diváků.⁴⁹

Tyršova představa o veřejných cvičeních (stejně jako jeho tělocvičná koncepce) vychází z aktivit německých turnerů. Jejich tělocvičné metody byly uplatňovány v Praze například českým učitelem tělocviku Janem Malýpetrem⁵⁰, který provozoval soukromou tělocvičnu v Budči, v níž byla ustanovena Pražská jednota tělocvičná.⁵¹ Zakladatel turnerského hnutí, Friedrich Ludwig Jahn⁵², organizoval veřejná cvičení mládeže od roku 1811 v Hasenheide poblíž Berlína, za účasti až pěti set žáků.⁵³ Snažil se je též zařadit do programu národních slavností. To se mu podařilo v říjnu roku 1814, kdy se opět v Hasenheide uskutečnila slavnost na počest pruského vítězství nad Napoleonem v bitvě u Lipska.⁵⁴ Tato oslavná cvičení se poté opakovala každý rok, ovšem v roce 1820 byl pruskou vládou vydán zákaz činnosti turnerů, protože jejich extrémně nacionální smýšlení (výrazně podporované

⁴⁹ HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 31.

⁵⁰ Jan Malýpetr (1815 – 1899) byl prvním českým učitelem tělocviku a stejně jako později Tyrš spojoval tělocvik s národním uvědoměním. Snažil se (poměrně úspěšně) o rozšíření tělocviku ve školách a zakládal mnohé tělocvičné ústavy.

⁵¹ WALDAUF, Jan. *Sokol: malé dějiny velké myšlenky*. 1. díl. 1. vyd. Luhačovice: Ateliér IM, 2007. s. 12.

⁵² Friedrich Ludwig Jahn (1778 – 1852) vystudoval teologii a filozofii na univerzitě v Halle, později vstoupil do armády, aby bojoval proti Napoleonovi. Stal se výrazným militantním nacionalistou a za své činy a názory byl několikrát vězněn. V roce 1840 byl však za své zásluhy v boji proti Napoleonovi vyznamenán oceněním pruské vlády.

⁵³ VLČEK, Petr. *Komparace současného pojetí tělesné výchovy českého a německého školství*. Brno, 2009. Rigorózní práce (PhDr.). Masarykova univerzita. Fakulta sportovních studií. Katedra pedagogiky sportu. s. 32.

⁵⁴ OLIVOVÁ, Věra. *Hry a lidé: historická geneze sportu*. Praha: Olympia, 1979. s. 488

studentským hnutím Burschenschaft⁵⁵) začalo ohrožovat vnitřní bezpečnost státu.⁵⁶ Činnost spolku byla obnovena v roce 1842.⁵⁷

Základní snahou turnerů bylo sjednotit obyvatele jednotlivých německých států, posílit jejich národní sebevědomí a vytvořit základ německé armády.⁵⁸ To se pozitivně projevilo při Napoleonských válkách, kdy mnoho turnerů válčilo na straně Pruska.

Jahnův záměr byl ve své obecné základní podobě téměř totožný se záměrem Tyršovým. Oba muži se snažili sjednotit lid, vybudovat národní uvědomělost za pomoci tělocviku a jeho veřejné prezentace. Jahn ke znovunabytí národního sebevědomí využil německou historii a rytířské ideály stejně jako jeho předchůdce, zakladatel filantropismu, Johann Bernhard Basedow^{59, 60} Jahnův ideologický systém se vyvinul ve vyhraněný nacionalismus, ve víru, že německý národ svými kvalitami jednoznačně předčí národy ostatní. Tyrš však ideový základ sokolstva opíral z větší části o hodnoty antického Řecka, nikoli o českou historii. Antické Řecko svým vnímáním svobody, státu, jeho obrany a povinnostmi občana bylo pro Tyršův záměr znatelně příhodnější. Fenomén olympijských her, při nichž se setkávaly všechny helénské národy, vnímal je jako paralelu k budoucím všeslovanským sletům, o čemž se zmiňuje ve svém Hodu olympickém.^{61, 62}

⁵⁵ Toto studentské hnutí vzniklo na počátku 19. století. Jeho členové byli nacionalisté a jako dobrovolníci bojovali proti Napoleonovi. Tato organizace existuje dodnes a propaguje neonacismus.

⁵⁶ OLIVOVÁ, V., *Hry a lidé*, s. 489.

⁵⁷ Tamtéž, s. 490.

⁵⁸ Tamtéž, s. 479.

⁵⁹ Johann Bernhard Basedow (1723 – 1790) byl výrazným reformátorem školství, který v Dessavě založil nový výchovný ústav, v němž se snažil propagovat tělocvik jako součást vzdělávání.

⁶⁰ VLČEK, P., *Komparace současného pojetí tělesné výchovy českého a německého školství*, s. 29.

⁶¹ Viz kap. 2.2 Tyršova antika, s. 11.

⁶² Přes částečný ideový rozpor těchto dvou tělocvičných hnutí Tyrš ve svém stěžejním spisu Základové tělocviku (TYRŠ, M. *Základové tělocviku*, s. 5.) oceňuje Jahnovu snahu o rozšíření tělovýchovy za hranice školského vzdělávání. Jeho zatčení v souvislosti s nacionalistickým pučem, vrcholícím v letech 1817 – 1820, považuje za neoprávněný zásah proti německému hrdinovi, který svou činností napomohl porazit Napoleona a zbavit Prusko francouzské nadvlády. Později se však vztah sokolů a turnerů (jejichž nacionalistické tendence prudce vzrostly po znovuoobnovení spolku) nejvíce jeví tak idealisticky a například v roce 1907 v časopise Sokol redakce krátkou zprávou upozorňuje na nemístné výpady turnerů proti českému sokolstvu ve vídeňském tisku. Z následujícího úryvku je patrné, že nevraživost mezi dvěma spolky nemá krátkodobý charakter. „Ze zápasů svých veřejných, které o záchranu vlastní podnikáme, zvykli jsme si surovému tónu a barbarské přímo neurvalosti, k jaké kleslo Německo v rozpínavé snaze své vůči slovanskému plemeni a i se strany německých listů turnérských,

Tyršovou snahou bylo vytvořit mezinárodní slovanský spolek s vnější podporou i jiných evropských států a za prostředek utužování vztahů mezi jednotami českými a zahraničními považoval společná veřejná cvičení – sokolské slety.⁶³ Navzdory částečnému ideovému nesouladu obou hnutí je podstatné, že veřejná tělocvičná vystoupení byla jejich neoddělitelnou součástí a plně korespondovala s vývojovou tendencí myšlení o tělovýchově v druhé polovině 19. století.

První veřejné cvičení Pražské jednoty tělocvičné se uskutečnilo 1. června 1862, při němž Karolína Světlá předala cvičencům sokolský prapor, vytvořený Josefem Mánesem.⁶⁴ Toto cvičení se prozatím odehrávalo za zdmi tělocvičny, která však byla plně uzpůsobena tomu, aby divák mohl vnímat estetické kvality sokolského cvičení. Poprvé sokolové cvičili ve venkovních prostorech 19. května 1867, a to na Rohanském ostrově na Vltavě.⁶⁵

Mimo tato veřejná cvičení spolek pravidelně organizoval výlety za hranice Prahy. Předními cíli výletů bylo stmelení sokolského kolektivu, zdokonalení tělesné zdatnosti, poznávání navštívených míst a pochopitelně měly tyto pochody za cíl zviditelnit činnost sokolstva i v jiných místech českých zemích než pouze v Praze. Cvičenci se výletu účastnili výhradně ve svých krojích, aby prezentovali jednotu a soudržnost a zároveň aby měla jejich volnočasová aktivita oficiální charakter. Sokolské záměry, s nimiž byly výlety uspořádány, byly naplněny, protože se krajem pochodující špalír setkal s vřelým přijetím venkovanů a starostů jednotlivých obcí.⁶⁶ I při této sokolské činnosti se předpokládalo, že bude mít své diváky. Bez nich by její smysl pozbyl své velikosti.⁶⁷ Tyto výlety úřady později označily za průvody na základě

které přehlížejíce naší odbornou snahu, líčí nás vědomě lživě a udávají jako pouhé štváče nacionální proti Němectví.“ (Turněřské německé časopisy a sokolstvo. *Sokol*. 1907, roč. 33 (svazek), s. 109.) V jiném článku z téhož ročníku Sokola je naopak patrná jistá úcta k Jahnovým ideálům, nikoli však k jejich prezentaci tehdejšími turnery. (Turnerský vychovatel. *Sokol*. 1907, roč. 33 (svazek), s. 94.)

⁶³ Sokolové se na mezinárodním obnovení olympijských her v roce 1896 nepodíleli. Představitelé Sokola se poprvé účastnili olympijských her až v roce 1936.

HOŠEK, Radislav. Olympijská myšlenka v českém sokolském hnutí. In *Přednášky České společnosti novořeckých studií*. Brno: Česká společnost novořeckých studií, 2004. s. 13.

⁶⁴ HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 17.

⁶⁵ STEHLÍKOVÁ, Eva. Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí. In *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 163.

⁶⁶ Tamtéž, s. 163.

⁶⁷ Tamtéž, s. 161 – 162.

nezpochybnitelných podobností, a tak museli sokolové žádat o zvláštní povolení každého z nich.⁶⁸

První oficiální slet se měl uskutečnit již v roce 1868, ale kvůli vládnímu zákazu se nekonal.⁶⁹ Sokolské pokusy o uspořádání vlastní „olympiády“ (jak někteří sokolové slet nazývali) byly úspěšné až v roce 1882 (dva roky před Tyršovou smrtí). V tomto roce byl Tyrš jmenován profesorem na Pražské univerzitě. Jeho akademické působení však bylo podmíněno odchodem z vedoucí pozice Sokola, a proto je jeho účast na sletu jedním z jeho posledních veřejných cvičení. První slet se konal ve dnech 18. a 19. června 1882⁷⁰ a centrem dění se stal Střelecký ostrov, kde bylo vystavěno sletišťe s tribunami pro tisíc sedících a šest set stojících diváků. Program byl velmi jednoduchý a ve srovnání s pozdějšími slety krátký, ale obsahoval všechny základní části, které se opakovaly i při sletech následujících: společnou návštěvu slavnostního představení v Národním divadle,⁷¹ průvod Prahou, veřejná cvičení (cvičení prostná, pořadová a závodnická), průvod k Fügnerovu hrobu na Olšanských hřbitovech a slavnostní kladení věnce, společenský večer v Měšťanské besedě.⁷² Všechny tyto aktivity můžeme vnímat jako jakousi novověkou slovanskou transformaci antických olympijských her, začínajících slavnostním průvodem závodníků a delegací jednotlivých národů, dále se obětuje bohům (kladení věnce k Fügnerovu hrobu), následují vlastní hry, věnčení vítězů a závěrečné hody oslavující zdatné závodníky (setkání v Měšťanské besedě).⁷³

Od třetího sletu (1895) byla součástí programu též jízda, jak jsme zmiňovali v podkapitole 2. 3 Tyrš a brannost. Další výraznou proměnu sletového programu způsobila účast sokolstva v bojích první světové války a následný vznik samostatné

⁶⁸ Tyto výlety, organizované v rámci tělocvičných aktivit, byly součástí vzdělávání ve výchovném ústavu v Dessavě, který vedl zmiňovaný Johann Friedrich Basedow. Ony výlety však neměly takto nacionální charakter jako výlety sokolské.

VLČEK, P., *Komparace současného pojetí tělesné výchovy českého a německého školství*, s. 30.

⁶⁹ Na tento zákaz reagovalo sokolstvo tím, že se odmítlo účastnit vítání císaře Františka Josefa I. v Praze, a proto též den pořádalo výlet do Kolína.

HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 18.

⁷⁰ Tamtéž, s. 18.

⁷¹ Tento bod programu byl v roce 1882 projevem silného vlasteneckého smýšlení, ale také plně odpovídal sokolským tendencím rozvíjet tělo i ducha.

⁷² HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 19.

⁷³ STEHLÍKOVÁ, E., *Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí*, s. 165.

Československé republiky. Od roku 1920 (tedy od VII. sletu)⁷⁴ mohli diváci zhlédnout veřejné cvičení armády. Každého prvorepublikového sletu se účastnil prezident republiky – s tím byl spojen specifický uvítací ceremoniál.

Mezi nejvýznamnější události sletů patřila cvičení prostných, pravděpodobně nejpůsobivější podívaná, o čemž svědčí také zájem obecnostva, jež je upřednostňovalo před cvičeními závodnickými. Prostná cvičení byla v Tyršově tělocvičném systému považována za nejdůležitější, protože při nich cvičenec trénoval svou zdatnost bez pomoci jakýchkoli (pro tento typ cvičení zbytečných) pomůcek a náradí a bylo při nich procvičováno celé tělo přirozeným způsobem. Toto cvičení mělo svůj význam pro všechny členy spolku bez ohledu na míru jejich pokročilosti.⁷⁵

Prostných cvičení se při prvním sletu v roce 1882 účastnilo 720 mužů a toto cvičení vedl Miroslav Tyrš. Rytmus udával údery holí do resonanční desky, ačkoli již v roce 1867 bylo zavedeno cvičení při hudbě.⁷⁶ Roku 1920 (při posledním sletu na Letenské pláni) prostná cvičilo 10 112 mužů⁷⁷ a při dalším sletu v roce 1926 (který byl z kapacitních důvodů přesunut na nově vzniklý stadion na Strahově) se prostných účastnilo 18 925 mužů.⁷⁸ Ženy se poprvé účastnily sokolského sletu až v roce 1901.⁷⁹ Tyrš definuje prostná cvičení jako cvičení jednotlivce, které ale může být (a také v rámci sokolské ideologie bývá) cvičeno hromadně. Všichni sokolové provádějí téže cviky na povel cvičitele. Tato cvičení se zpravidla uskutečňují na jednom místě, cvičenec se pohybuje kolem vlastní osy. Pro cvičení pořadová také platí, že základním prvkem je jedinec, ale následně řazený do dvojice, trojice, členů (a to nejčastěji) nebo do čety a předpokládá se značnější pohyb v prostoru. Každou skupinu řídí vedoucí, jenž stojí v dané skupině na pravé straně. Tímto druhem cvičení se přesouval sbor cvičenců.

⁷⁴ HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 27.

⁷⁵ TYRŠ, M., *Základové tělocviku*, s. 7.

⁷⁶ HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 19.

⁷⁷ Tamtéž, s. 27.

⁷⁸ Tamtéž, s. 30.

⁷⁹ WALDUAF, J., *Sokol: malé dějiny velké myšlenky*, s. 33.

Specifickým způsobem, kombinujícím oba typy cvičení, byl rej.⁸⁰ Tyrš jej na jiném místě své knihy Základové tělocviku zároveň řadí spíše k cvičením pořadovým a považuje ho za jejich umělecké dovršení.⁸¹

„Provádí-li jeden toliko sbor rej jakousi, bude souměrnost toliko časová. Rej takovou pak na dvě části rozvrhneme. V první, jež rozvodem sluje, cvičence všelijakými změnami z původního postavení v jiné a opět jiné směry a útvary se uvedou, v druhé, jíž svodem nazýváme, týmiž anebo obdobnými změnami, avšak v opačném pořadu a pokud možná opačnou stranou vykonanými, v původní směr a útvar se navrátí. Mezi rozvodem a svodem nachází se kratší neb delší střed reje buď co přechod z jednoho k druhému sloužící neb kratší samostatnou myšlenku zobrazující. Užijeme-li dvou sborů k reji jakési, vyskytne se souměrnost v nepřeneseném slova rozumu souměrnost prostorná. Sbory pak z opačných stran přicházejí neb pospolu jdouce na strany protivné se rozcházejí. Provždy však mějž osnovu jasnou a přesnou, i pro cvičitele i pro cvičence snadno přehlednou, a veškeré přechodné a výpomocné změny směru a útvaru, jichž zvláště při rejích dvousborových nutno, aby sborové k sobě neb proti sobě se dostali, dějte se na cestě co možná nejkratší.“⁸²

Popis je ve srovnání s popisem cvičení prostných a pořadových poněkud obecný, ačkoli základní informace se v něm pochopitelně dozvídáme. Tyrš svůj výklad dále nijak výrazně nerozšiřuje, nevysvětluje důsledky, které toto cvičení má pro lidské tělo. Zřejmě nejpodstatnějším smyslem tohoto typu tělocvičné akce je právě ona estetické hodnota. Popis doplňuje konkrétními grafickými příklady svodů a rozvodů, které jsou v mnohém podobné cvičením pořadovým. Rej můžeme vnímat jako jakýsi mezistupeň ve vývojové linii vedoucí od cvičení prostných a pořadových ke sletovým scénám. Charakteristická pro tento vývoj je především skutečnost, že u jednotlivých typů cvičení je snižována důležitost tělovýchovné funkce a zvyšuje se funkce estetická, která u sletových scén dominuje. Pro samotnou realizaci sletových scén je pak velmi důležitý způsob organizace cvičenců při pořadových cvičení v členech nebo četách.

⁸⁰ TYRŠ, M., *Základové tělocviku*, s. 39.

⁸¹ Tamtéž, s. 33.

⁸² Tamtéž, s. 33.

Eva Stehlíková ve své studii *Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí* upozorňuje na značnou podobnost mezi sokolským rejem a dobovou představou o pohybu chóru v antickém divadle. Ačkoli Tyrš v dostupných materiálech neuvedl informace o vzniku tohoto druhu cvičení, je možné – především na základě podobnosti jeho popisu reje a popisu tance antického chóru Tyršovým současníkem, klasickým filologem Josefem Králem, – tvrdit, že podobnost těchto dvou jevů není náhodná.⁸³ Tím je opět umocněn důraz, jaký Tyrš kladl na estetickou hodnotu sokolských cvičení, a zároveň je také akcentován divadelní potenciál reje, který se plně projeví při realizování sletových scén sokolskými cvičenci – poprvé v roce na V. všesokolském sletu v roce 1907.

⁸³ STEHLÍKOVÁ, E., *Obřadní divadlo a divadelní prvky v sokolském hnutí*, s. 164.

4 ŠACHOVÝ TURNAJ NA V. VŠESOKOLSKÉM SLETU 1907 (Manifestace národní síly)

4. 1 Inspirace sokolských tvůrců ke vzniku první sletové scény

Na Národopisné výstavě československé se 15. září 1895 uskutečnila Šachová partie provedená živými figurami, jak zní oficiální název této podívané. Jednalo se o alegorické podobenství, které prostřednictvím šachové hry zobrazovalo bitvu u Vilémova z roku 1469 mezi českými vojsky vedenými Jiřím z Poděbrad a mezi uherskými vojsky vedenými Matyášem Korvínem, jenž chtěl dobýt Kutnou Horu.⁸⁴ Podívaná se odehrála ve výstavním amfiteátru, kde byla pro tyto účely vytvořena šachovnice o rozloze asi 2 500 m², strana jednoho pole měřila více než pět metrů.⁸⁵ Alegorický souboj provedlo asi dvě stě aktérů rozdělených do skupin, které představovaly jednotlivé figury (kromě věží a jezdců).⁸⁶ Autor scénáře, přední český šachista Jan Dobruský⁸⁷, ztvárnil právě jezdce na koni na straně bílých, kteří představovali českou armádu vedenou Jiříkem. Místo věží byly použity historické vozy, užívané v husitských válkách ke stavbě vozové hradby. Všichni aktéři byli oblečeni do historických kostýmů z 15. století.

Šachová partie sestávala ze třiceti dvou tahů, přičemž po šestnácti tazích figury zaujaly taktické rozestavení. Mat byl dán prostřednictvím bílé královny.⁸⁸ Velký význam měl samozřejmě také celý vývoj partie, v níž Jiří z Poděbrad působil jako klidný a vyrovnaný král s jasnou převahou a Matyáš Korvín se usilovně snažil prorazit

⁸⁴ DOBRUSKÝ, Jan. *Partie Šachová provedená se živými figurami na Národopisné výstavě československé*. Praha: Zábavní výbor Národopisné výstavy československé, 1895, s. 8.

⁸⁵ Šachový turnaj. *Národní listy*. 1895, roč. 35, č. 256, s. 2.

Na základě jednoduchého výpočtu lze vyvodit, že zmiňované údaje se nemohou týkat jedné šachovnice, respektive, že jeden z těchto údajů (možná oba) jsou mylné. Nepodařilo se bohužel zjistit, jaký byl přesný rozměr šachovnice, ale pro vytvoření přibližné představy považujeme tyto údaje za dostačující. „Hra šachová, jak známo, projektována byla do celé obrovské plochy amfiteátru, která se upravila na šachovnici asi 2500m² velikou. Jednotlivá její pole – tvořící čtverce o straně 5 metrů dlouhých – ...“

⁸⁶ Tamtéž, s. 2.

⁸⁷ Jan Dobruský (1853 – 1907) byl významným českým šachistou, který vedl šachovou rubriku např. ve Světozoru a v Humoristických listech. Jmenuje se po něm první český šachový klub, založený v roce 1902.

⁸⁸ DOBRUSKÝ, J., *Partie Šachová provedená se živými figurami na Národopisné výstavě československé*, s. 10.

českou obranu těkavými pohyby po hrací ploše. Jiří z Poděbrad zvítězil nad protivníkem bez svého jediného pohybu.

Veškeré jednání aktérů bylo doprovázeno hudbou. Skladbu Karela Pospíšila⁸⁹ interpretovala kapela Sokola pražského pod vedením Karla Šebora⁹⁰. Úkolem sochaře Vincence Ruperta Smolíka⁹¹ bylo vytvořit vizuální podobu celé podívané, která byla, jak je z předešlých informací patrné, dílem českých šachistů a výtvarníků. V dostupných materiálech nejsou uvedeny zprávy o tom, kdo byli oni aktéři, ale domníváme se, že to nebyli členové Sokola, protože by tato informace byla uvedena v Národních listech nebo v programu k podívané.

Provedení dne 15. září v amfiteátru Národopisné výstavy provázelo deštivé počasí, a tak byl začátek představení posunut, protože šachovnice vytvořená z písku a třísla byla poškozena a musela se znovu opravovat. Součástí této podívané byl také průvod aktérů výstavním areálem, ten ovšem nijak nesouvisel s později zobrazovaným dějem – byl pouze jakýmsi živým obrazem (typickým performativním projevem té doby). Následně průvod vstoupil na šachovnici, kde zaujal výchozí postavení, a začala alegorická bitva u Vilémova. Celou podívanou řídili členové šachového kroužku.⁹² O temporytmu podívané se v Národních listech píše takto: *„Podívaná na celou hru, byla svrchovaně zajímavá. [...] Doporučujeme rychlejší tempo v některých průpravních scénách a pak větší kompaktnost skupin, aby ráz šachovnice každé chvíle hodně vynikal.“*⁹³

Tato zdánlivě mírná kritika upozorňuje na nedostatky zcela zásadní, jelikož hlavní přednost tohoto jednoduchého scénického díla spočívala v precizní organizovanosti davu a v jeho jednotě. Dalším prvkem, poutajícím divákovu pozornost, byla pravděpodobně výprava celé podívané. Sochař V. R. Smolík (její autor) zároveň aranžoval dění na šachovnici. Úkolem aktérů bylo předvádět

⁸⁹ Karel Pospíšil (1867 – 1929) byl významný český klavírista, skladatel a vyhledávaný korepetitor. Skládal hudbu také pro další sokolské slety.

⁹⁰ Karel Šebor (1843 – 1903) byl houslista, dirigent a skladatel. V roce 1865 složil například operu *Templáři na Moravě* podle libreta Karla Sabiny.

⁹¹ Vincenc Rupert Smolík (1857 – 1902) byl českým sochařem, který vytvořil například Nerudovu pamětní desku, reliéfy králů na budově Národního muzea v Praze nebo pomník svatého Jana Nepomuckého v Příbrami. Podílel se na vizuální podobě Národopisné výstavy v roce 1895.

⁹² Šachový turnaj. *Národní listy*. 1895, roč. 35, č. 256, s. 2.

⁹³ Tamtéž, s. 2.

bojovníky na základě prostých pokynů, nevyžadujících zvláštní nadání. Práce davu (jak vyplývá z recenze) nebyla realizována správně. Je však pravdou, že právě udržení temporytmu scénického provedení (byť v jeho nejjednodušší podobě) je možná nejnáročnějším úkolem této podívané. Cílem tvůrců nebylo vytvořit dílo přesycené dramatickým napětím, ale poutavou formou přiblížit návštěvníkům Národopisné výstavy historické období, v němž Češi povstali proti Uhrům a dokázali tak svou statečnost, jednotu a sílu.

Hudební skladatel Karel Pospíšil a autor scénáře Jan Dobruský se podíleli také na realizaci první sletové scény v roce 1907.

4. 2 Námět, scénář a jeho tvůrci

Tento nový typ podívané, uvedený a Národopisné výstavě, diváky i sokoly natolik zaujal, že se rozhodli – vzhledem k vzrůstajícím ambicím organizátorů vytvořit ze sletu působivou a poutavou slavnost – rozšířit hlavní sletový program. Z tzv. zábavného odboru, jehož úkolem bylo připravit doprovodný program sletu, se vyčlenil odbor šachový, zodpovídající za vznik sletové scény, která byla rozšířenou verzí podívané z roku 1895. Sokolové využili též námět především kvůli tomu, aby nácvik scény byl pro zúčastněné (kteří se již zapojovali například do závodů apod.) co nejjednodušší.⁹⁴

Členy šachového odboru⁹⁵ byli sokol Stanislav Havlík (předseda), sokol Josef Klenka, zmiňovaný hudební skladatel Karel Pospíšil a šachista a autor scénáře Jan Dobruský. Nově se v tvůrčím týmu objevil Hanuš Kuffner⁹⁶, historik, jehož úkolem bylo zajistit dobovou věrnost všech náležitých výrazových prvků (provedení bitvy mimo šachové pole, bitevní taktiky, využití zbraní a vozů apod.). Architekt Jan Herain⁹⁷ se podílel na vzniku vizuální podoby podívané – především tedy kostýmů

⁹⁴ OČENÁŠEK, Augustin. Šachový turnaj. In SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907. s. 25.

⁹⁵ Tamtéž, s. 25.

⁹⁶ Hanuš Kuffner (1861 – 1929) byl český novinář (např. Národní listy), spisovatel a vojenský historik, který přispíval do časopisu Národního muzea především svými články o husitském hnutí. Podílel se na tvorbě Šachového turnaje, ale jeho poznatky o historii válečnictví byly využity i při Marathónu v roce.

⁹⁷ Jan Herain (1848 – 1914) byl český architekt, později se věnoval hlavně ochraně architektonických památek.

a jednotlivých erbů. Herainovým kolegou byl Karel Štapfer, jevištní výtvarník Národního divadla, kde vytvářel scénografie ke Kvapilovým inscenacím. Jednatelům celého spolku byl Ladislav Srb. Ve skupině, zodpovědné za vznik této podívané, nebyl (kromě Karla Štapfera) žádný profesionální divadelník. Šachový turnaj je tedy dílem ryze sokolským, vytvořeným na základě divadelních znalostí cvičitelů, historika a výtvarníků.

Tato podívaná je v textu sokola Augustina Očenáška⁹⁸ označena jako „cvičení pódiové“,⁹⁹ čímž je pravděpodobně nejlépe vyjádřen přístup sokolských tvůrců. Hlavním rysem těchto cvičení byla vyšší míra „ozdobnosti“, ale při realizaci nebyla opomíjena fyzická zdatnost cvičenců jako jejich základní kvalita. Na sletu v roce 1907 byli nuceni tento typ podívaných přizpůsobit novému prostoru – rozlehlé aréně, v níž diváci sledovali všechny typy cvičení ze čtyř stran.

Očenášková teze o vývoji nového typu cvičení koresponduje s tvrzením tehdejšího starosty České obce sokolské Josefa Scheinera, týkající se uměleckého aspektu sokolské činnosti: *„I slety naše, naše ‘olympiády’, přibírají postupně na umělecké hodnotě, od pouhé ukázky výcviku mužstva, jenž sám sebou jest podstatnou částí umělecké výchovy, spějeme návodem Tyršovým k mohutnému obrazu plnému ladnosti a krásy, jenž stává se pozoruhodným činitelem v probuzení uměleckého citu a smyslu našeho lidu. Naše největší a nejkrásnější vystoupení, společná prostoná, jsou dílem uměleckým prvního řádu.“*¹⁰⁰ Jak autor sám naznačuje, jeho upozorňování na důležitost uměleckosti sokolských cvičení, není původní. Tento krátký úryvek dokazuje, že Tyršovy požadavky, formulované především ve spisu Tělocvik v ohledu estetickém,¹⁰¹ je stále potřeba plnit a rozvíjet. Ze Scheinerova komentáře, z úvah Augustina Očenáška a ze skutečnosti, že do sletového programu byla zařazena podívaná (mající určité umělecké ambice) až v roce 1907, můžeme vyvodit závěr, že na estetiku sokolských aktivit je vědomě kladen větší důraz než v uplynulých letech. To plně odpovídá přirozené vývojové tendenci sokolského hnutí, které v době

⁹⁸ Augustin Očenášek (1871 – 1942) byl inspektorem tělesné výchovy, přispíval například do sborníku Základy rytmického tělocviku sokolského.

⁹⁹ Je také možné, že určitým zdrojem inspirace byla podle Očenáška cvičení Francouzů. OČENÁŠEK, A., Šachový turnaj, s. 25.

¹⁰⁰ SCHEINER, Josef. Na prahu naší olympiády III, *Sokol*. 1907, roč. 33, s. 71.

¹⁰¹ Viz kap. 2. 4 Estetizace tělocviku, s. 14.

konání V. sletu bylo svébytnou organizací, ukotvenou v povědomí celého národa i národů sousedních, a proto může svou pozornost věnovat nejen buditelským, vlasteneckým, branným a tělocvičným idejím, ale také estetické funkci svých aktivit. Ačkoli není pro sokoly zcela primární, je obohacující nadstavbou, činící z tohoto hnutí společensko-kulturní fenomén.

Šachový turnaj z roku 1907 využil známý princip šachovnice jako alegorického zobrazení bitvy, která se tentokrát neodehrává mezi Maďary a Čechy v roce 1469, ale mezi Čechy (husity, vedenými Janem Žižkou) a německými křižáky, podporovanými vojsky uherskými. Nepřátelské vojsko vede pochopitelně král Zikmund a k válečnému střetu dojde 8. ledna 1422 u Habrů. V dostupných materiálech není uvedeno, jaké dramaturgické pohnutky vedly k výběru této bitvy, ale pravděpodobně tvůrce zaujala skutečnost, že husitské války byly v té době vnímány jako nejvýraznější období dějin českého národa, který povstal také proti německým křižákům, čímž byla silně akcentována jeho brannost a ideová velikost.¹⁰² Dalším důvodem mohl být (z historicko-válečného hlediska) zajímavý vývoj bitvy nebo také samotná tajemnost pozdního středověku. Důležitou roli v dramaturgickém výběru mohla také sehrát skutečnost, že husité v této bitvě porazili nejenom Němce, ale také Maďary, což v době Rakouska-Uherska (pravda mnoho let po rakousko-uherském vyrovnání) mohlo vzbudit v obecnstvu jistý pozitivní ohlas.

Podívaná byla rozdělena do tří částí – na předehtu, samotnou bitvu a dohtu. Předehtu zobrazovala křižácké vojsko, které se utábořilo v Kutné Hoře po jejím dobytí. Vzápětí je zpovzdálí slyšet chorál Kdo jsou boží bojovníci, ohlašující příchod husitského vojska. Král Zikmund velí k útupu, ale husité křižáky pronásledují. K jejich střetu dochází u nedalekých Habrů, kde jednotlivé armády zaujímají bojové pozice. Tímto končí předehtu a dochází k samotné bitvě, jež se odehrává na šachovnici. Husité (označováni jako bílí) a vojsko krále Zikmunda (černí) šestnácti tahy rozmístili jednotlivé skupiny své armády a nyní může dojít k boji. Ten končí

¹⁰² Toto téma objevila o něco dříve také dramaturgie Národního divadla. Kvapil v něm v době slíciho protihabsburského vzdoru inscenuje všechny původní hry Aloise Jiráska, inspirované husitským hnutím. Dramata Jan Žižka (1903), Jan Hus (1910/1911) a Jan Roháč (1913/1914) byla uvedena v Národním divadle v letech 1903 – 1918.

ČERNÝ, František a kol. *Dějiny českého divadla III*. 1. vyd. Praha: Academia, 1977. s. 314.

třicátým druhým tahem, kdy padne král, nikoli Zikmund, ale figura krále, která představuje Pippona Spanu z Ozory, velitele královské jízdy. Následuje dohra, v níž Zikmund (na šachovnici představován figurou královny) prchá se zbytkem vojska směrem k Německému Brodu, kde jej dopadnou husité a podmaní si jeho armádu i bojové vozy. Táhnou pak zpět do Kutné Hory a hra končí. Ve scénáři je ještě uvedena poznámka, že při návratu do Kutné Hory bude provedeno stržení vozů v obranný šik,¹⁰³ což už nijak nesouvisí se zobrazovaným příběhem, ale tento prvek je do Šachového turnaje vložen pravděpodobně kvůli osvětě.

Tím, že k samotnému šachovému turnaji byla přidána předehra a dohra, v níž aktéři vystupují jako postavy válečníků, nikoli jako šachové figury, se proměnila (oproti původnímu provedení Šachů v roce 1895) základní struktura této podívané. Došlo k dvojímu kódování, tedy že se do jedné zobrazovací struktury vložila struktura jiná. V nejširším smyslu můžeme tento jev označit jako „hru ve hře“ – šachovou hru ve hře na středověké válečníky. Předehra i dohra byly s velkou pravděpodobností velmi krátké a většina podívané se odehrávala na bitevním poli, takže jistá disproporčnost v určení postav nemusela být při provedení zcela zjevná, nicméně z Historického podkladu a vysvětlení ku šachovému klání, který sloužil k divákově orientaci při představení, je onen jev patrný.

Tento tvůrčí počín nebyl při scénickém provedení nijak nápaditě realizován, ale k tomu se dostaneme později. Autoři scénáře se této „kolizi“ dvou struktur nemohli vyhnout, protože jejich cílem bylo vytvořit působivý obraz doby a zároveň pro odborníky poutavou šachovou partii. Kvůli tomu byly přiřazeny některé figury k postavám podle vnitřní šachové logiky tak, aby jejich prostřednictvím mohla být zobrazena samotná bitva. Proto ani Zikmund, ani Žižka nejsou na šachovnici v pozici králů, ale oba jsou v pozici královen (to může být v prvních okamžicích matoucí). Jako královny jsou však vojevůdci nejpohyblivější a tím pádem nejmocnější figury boje. Bílý král byl představován kněžími, kteří s sebou do bitvy nesli oltář, čímž byla jednoznačně akcentována důležitost náboženství v husitském hnutí. Černým králem (a klíčovou postavou v bitvě) byl velitel královské jízdy Pippo Spano z Ozory. Bude-li zajat, je o husitském vítězství rozhodnuto. Ostatní figury byly znázorněny různými

¹⁰³ *Historický podklad a vysvětlení ku klání šachovému V. sletu všesokolského*. Praha: I. L. Kober, 1907. s. 8.

skupinami bojovníků, jako jsou na straně husitské lučištníci, sudličníci, kosaři... a na straně křižácké Uhři, Tataři, Sedmihradští Sekelové... Věže byly zobrazeny prostřednictvím vozů a jezdci prostřednictvím skutečných jezdců, jak už bylo řečeno.¹⁰⁴

Samotný scénář je velmi jednoduchý a snaží se věrně zobrazit historickou událost. K jistému pokusu o interpretaci dochází vložním „hry do hry“, a tak se vyjevují jistá podstatná sdělení, vyjádřená uměleckým modelem skutečnosti, o nichž jsme se zmiňovali výše. Takovýchto situací je však ve scénáři málo, což samozřejmě souvisí s typem podívané, kterou tvůrci připravovali. Sletová scéna Šachový turnaj z roku 1907 má mnohem zřetelnější umělecké ambice než její předešlá verze z roku 1895, ale na základě rozboru scénáře se stále nachází na úrovni podívaných, nikoli na úrovni vyšší scénické formy.

4. 3 Architektura sletišť a provedení sletové scény

Šachový turnaj byl uváděn celkem čtyřikrát, a to 9., 16. a 23. června a 1. července 1907.¹⁰⁵ První tři provedení nepatřila do hlavního sletového programu, ale odehrávala se v tzv. slavnostních dnech předsletových (v tomto případě to byly vždy neděle), kdy (s výjimkou zcela prvního uvedení) byla spojena ještě s dalším programem – s turnajem a hrami mládeže a se cvičením žáků a dorostu.¹⁰⁶ Samostatné první uvedení bylo v dobovém tisku vnímáno jako okázalý symbolický akt zahájení sletových slavností, který „*prokazoval nerozlučnou spojitost snah sokolských s udržováním národního vlasteneckého sebevědomí.*“¹⁰⁷ Totéž tvrzení lze přenést na počátky předešlých sletů, jelikož některé z nich začínaly slavnostním představením v Národním divadle (1882¹⁰⁸, 1901¹⁰⁹) nebo se toto představení uskutečnilo druhý večer sokolského sletu (1891¹¹⁰, 1895¹¹¹). Provázanost sokolského

¹⁰⁴ *Historický podklad a vysvětlení ku klání šachovému V. sletu všesokolského*, s. 5.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 1.

¹⁰⁶ Dr. – F – K. Pátý slet všesokolský v Praze, *Sokol*. 1907, roč. 33, s. 183, 186.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 183.

¹⁰⁸ HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 19.

¹⁰⁹ Pořad IV. sletu všesokolského. In SCHEINER, Josef. *IV. slet všesokolský pořádaný v Praze v dnech 28. – 30. června a 1. července 1901*. Praha: Svaz československého sokolstva, 1901. s. 38.

¹¹⁰ Pořad II. sletu všesokolského. In SCHEINER, Josef. *II. slet všesokolský konaný ve dnech 28. – 30. června 1891 v Praze: pamětní list*. Praha: ČOS, 1891. s. 35.

hnutí s divadlem jako symbolem vlastenectví je tedy zcela zřejmá a je tradicí budovanou od počátku existence Sokola. To, že Šachový turnaj z roku 1907 byl poprvé uveden samostatně, může svědčit o jeho schopnosti být svěbytně existujícím uměleckých projevem sokolské činnosti. Představení bylo rozděleno desetiminutovou přestávkou (po šestnáctém tahu) a trvalo celkem asi osmdesát pět minut.¹¹²

Sokolské slavnostní sletišťe, místo dění veškerých cvičení, závodů a sletové scény, bylo (stejně jako každý předešlý slet) vystavěno speciálně pro tyto účely. (Příl. II, obr. 1, s. 41) Hlavním architektem byl Ludvík Čížek¹¹³, který na základě předpokládaného počtu cvičenců prostných a prostoru, nutného pro každého z nich (3,42m²), vytvořil cvičišťe o rozloze 26 000m². Délka byla 205,35 m a šířka 131,31 m.¹¹⁴ Tribuny obklopovaly cvičišťe ze všech stran – hlavní tribuna byla západní (kvůli ochraně obecenstva před červnovým odpoledním sluncem), kde se nacházela místa ke stání, k sezení a také lóže. Některé z nich byly určeny sokolské reprezentaci a novinářům zachycujícím sletové dění. Na východní tribuně též byla místa k sezení, na straně severní a jižní bylo možné pouze stát. Tyto tribuny byly znatelně menší, jelikož byly mezi nimi umístěny tzv. brány borců, kterými vstupovali cvičenci do arény. (Příl. II, obr. 3, s. 42) Seřadiště se nacházela před těmito branami. Tribuny byly uzpůsobeny pro 22 391 diváků.¹¹⁵ Severní a jižní brána umožňující vstup do arény ze slavnostní třídy (umístěné na východní straně) nesla jména zakladatelů – Fügnera a Tyrše. (Příl. II, obr. 2, s. 42) Tyto brány byly tvořeny čtyřmi vysokými štíhlými obelisky, na jejichž vrcholu byly umístěny sochy sokolů a na krajních speciálních podstavcích lvi. Tato výtvarná symbolika souvisela se sletovým heslem „Lví silou, vzletem sokolím“. Obelisky spojoval segmentovaný oblouk s nápisem Pátý všesokolský slet 1907, nad ním vlály bíločervené vlajky a vlajky s heslem „Tužme se!“ Sloupy zdobily věnce, symboly vítězství, a sokolský kruhový emblém, v němž jsou

¹¹¹ MAŠEK, František. Slety českého sokolstva. In SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907. s. 13.

¹¹² OČENÁŠEK, A., Šachový turnaj, s. 41.

¹¹³ Ludvík Čížek (1862 – 1930) zabýval se především pozemním stavitelstvím. Podílel se také na výstavbě domů na západní straně Uhlého trhu v Praze. Na stavbě sletišťe se pracoval již v roce 1891 a později vytvořil plán pro výstavbu sletišťe na Strahově.

¹¹⁴ ČÍŽEK, Ludvík. Slavnostní cvičišťe. In SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907. s. 44.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 45 – 46.

jednotlivá písmena názvu spolku protknuta v jeden obrazec, značící sokolskou semknutost, jednotu a sounáležitost. Na východní stěně mezi těmito dvěma branami jsou pak napsaná sokolská hesla jako „Jarost“, „Kázeň“ či „Bratrství“. Hlavní brána (umístěna mezi branou Tyršovou a Fügnerovou) sestávala ze dvou krajních obelisků, jež byly také spojeny segmentovaným obloukem, v něm byla vytvořena malba zachycující barevný květnatý porost, zářící slunce, jasnou oblohu a košaté lípy českoslovanského sokolstva, symbol svobody a osvěty. Pod ní byl opět nápis Pátý všesokolský slet 1907 a erby měst a národů. Dva prostřední sloupy byly zdobeny Tyršovou a Fügnerovou bustou. Na postranních obeliskách hudebního pavilonu z vnitřního pohledu sletišť stály sochy slovanských borců a sokolů.¹¹⁶

Zmiňovaná architektonická symbolika do značné míry nekoresponduje s vizuálním provedením sletové scény, ani s obdobím, do nějž byla zasazena. Z této skutečnosti můžeme usuzovat (a upozorňuje nás na to i Augustin Očenášek)¹¹⁷, že sletová scéna se stala součástí hlavního programu později než jeho ostatní události a stále byla vnímána jako nadstandardní (a žádaný) „doplňek“ sletových slavností. Základní heslo sletu „Lví silou, vzletem sokolím“ díky své obecnosti může také vystihnout téma Šachového turnaje, zobrazující hrdinnost o ideovou vyspělost českého národa v pozdním středověku. I přes vizuální nesourodost sletišť a sletové scény je zřejmá jejich obsahová jednotnost.

Při jejím uvádění byla v aréně vytvořena šachovnice o rozloze 5 184m² (jedno pole mělo rozlohu 81 m²) – bílá pole byla vysypána bílým pískem a tmavá tříslem (stejně jako při Šachovém turnaji z roku 1895). Celá hrací plocha se nacházela ve středu arény. (Příl. II, obr. 5, s. 43) Severní brána borců představovala Kutnou Horu a jižní Německý Brod.¹¹⁸ Na této ploše se pohybovala celkem čtyři sta dvacet sokolů v kostýmech, osm vozů, jedenáct až sedmnáct jezdců, třicet dva kostymovaných šachistů, šest prácat a osm vozků.¹¹⁹ Diváci si mohli za deset haléřů zakoupit Historický poklad a vysvětlení ku klání šachovému V. sletu všesokolského, v němž byly uvedeny všechny informace nutné k porozumění sletové scéně

¹¹⁶ ČÍŽEK, L., Slavnostní cvičiště, s. 47.

¹¹⁷ OČENÁŠEK, A., Šachový turnaj, s. 25.

¹¹⁸ Podobné označování neurčitého divadelního prostoru bylo používáno také v řeckém antickém divadle, kdy divák (na základě divadelní konvence) věděl, kam směřuje postava odcházející z jeviště.

¹¹⁹ OČENÁŠEK, A., Šachový turnaj, s. 41.

(historické pozadí hry, určení postav, rozvržení hracího prostoru, vysvětlení jednotlivých figur a rozpis všech tahů partie). Tento „program“ také obsahoval jisté dramaturgické odůvodnění (s tímto termínem však sokolové nepracují), proč jsou k jakým figurám přiřazeny dané historické postavy a jaké jsou odchylky v zobrazování husitské a křižácké armády oproti historickým reáliím a proč.¹²⁰

Zikmundovi vojáci vstoupili na scénu jižní branou, celou ji přešli a utábořili se poblíž severní brány (Kutné Hory).¹²¹ Tímto aktem bylo divákům představeno křižácké vojsko, jeho podoba a výstroj.¹²² Ovšem po chvíli je vyruší blížící se husitské vojsko zpěvem svého chorálu. Z následující zprávy: *„Žižka hodlá provalit střed královský, odpor nemožný, síly jsou rozdrobeny, král káže couvati, sraziti se v šik dále na jihu,”*¹²³ lze odvodit, že husité vstoupili na sletiště severní branou, prchá-li před nimi Zikmund na jih. Křižácké vojsko tedy muselo přeběhnout poměrně značnou část sletiště a celou šachovnici, aby se sešikovali naproti útočícímu Žižkovi. Tento běh je líčen jako velmi rychlý a autentický, protože mnozí z vojáků při běhu zakopávali a padali, někteří pomáhali raněným.¹²⁴ Z této zprávy je patrná snaha vytvořit na hřišti obraz bitvy pomocí divadelních prostředků (stylizováním sokolů do role vojáků).

Následující samotné šachové klání bylo provedeno tak, že každá skupina, představující konkrétní figuru, byla složena ze členů samostatné sokolské jednoty, jejíž vedoucí byl též přítomen na šachovém poli a skupinu řídil. Tento způsob přípravy a provedení akce je velmi podobný způsobu, jaký sokolové užívali při nácviku a prezentaci prostných a pořadových cvičení. Zároveň se na šachovnici pohybovalo třicet dva kostýmovaných šachistů, kteří vedli jednotlivé tahy na základě pokynů, jež jim udávali dva přední čeští šachisté J. Krautštengel (na straně Zikmunda) a K. Andrlé (na straně Žižky),^{125,126} hrající tuto partii na hlavní tribuně. Své pokyny

¹²⁰ Zajistit dostatečné množství vozů, jezdců s koňmi a samotných vojáků (kterých v celé bitvě bylo asi 90 000), bylo technicky neproveditelné.

¹²¹ Pátý všesokolský slet v Praze. *Národní listy*. 1907, roč. 47, č. 165, s. 2.

¹²² Touto divadelní akcí je nahrazen průvod postav předcházející Šachovému turnaji v roce 1895, kdy ještě nebyl zakomponován do samotné hry.

¹²³ *Historický podklad a vysvětlení ku klání šachovému V. sletu všesokolského*, s. 4.

¹²⁴ Pátý všesokolský slet v Praze. *Národní listy*. 1907, roč. 47, č. 165, s. 2.

¹²⁵ OČENÁŠEK, A., Šachový turnaj, s. 34.

¹²⁶ Bohužel se nepodařilo dohledat křestní jména obou šachistů a sokola Lindnera, o němž se zmiňujeme v souvislosti se způsobem provedení scény.

předávali aktérům na scéně prostřednictvím velkých čísel označujících tahy a následně signalizovali praporem jeho provedení.¹²⁷ Na straně husitské zodpovídal za správnost úkonů na hřišti Augustin Očenášek a na straně křížácké sokol Lindner.¹²⁸ Celou scénu řídil Josef Klenka¹²⁹. Další důležitou součástí podívané byla jednoznačně hudba, kterou složil Karel Pospíšil. Každé skupině náležel konkrétní hudební motiv, to mohlo aktérům i divákům usnadňovat orientaci v ději.¹³⁰ Na počátku i na konci (při vítězném tažení) husitské vojsko zpívalo zmiňovaný chorál, který pravděpodobně působil velmi silným dojmem, o čemž svědčí zprávy z tisku.¹³¹ Při prvním provedení 9. června na ještě rozestavěném sletišti zazněla sborová píseň pouze instrumentálně. Při první repríze však byli sokolové posíleni o pěvecký sbor Hlahol.¹³² Tato změna celkovému rázu podívané prospěla.

Chorál Kdo jsou boží bojovníci byl jediným textem, který během podívané zazněl. Porozumět téměř němému dění by mohly napomoci kostýmy, připravené Karlem Štapferem a Janem Herainem. Z černobílých fotografií nelze usuzovat téměř nic o jejich barevnosti, ale ani v dostupných textech se recenzenti tomuto vizuálnímu prvku nijak nevěnují, a tudíž se můžeme domnívat, že kromě tmavších a světlejších odstínů oděvů pro rozlišení bílých a černých figur se jiná barevná symbolika neobjevila.

V samém závěru hry se ještě uskutečnila ukázka rozestavění vozové hradby tak, jak to pravděpodobně bylo prováděno během husitských bitev. Tento prvek, jak bylo upozorněno při rozboru scénáře v předchozí podkapitole, nijak nesouvisel s dějovou linií podívané, takže byl jen jakýmsi prostředkem, jak zapůsobit na diváka a jak jej vzdělat v oblasti husitských válečných bojů. Tato scénická akce se stala součástí podívané až při jejím druhém uvedení 16. června 1907.¹³³

¹²⁷ Pátý všesokolský slet v Praze. *Národní listy*. 1907, roč. 47, č. 165, s. 2.

¹²⁸ OČENÁŠEK, A., Šachový turnaj, s. 33.

¹²⁹ Josef Klenka (1853 – 1932) se výraznou měrou podílel na popularizaci sokolského tělocviku a jeho zavádění do škol. Napsal několik spisů, například *Tělocvičné hry pro dívčí školy*, *tělocvičné hry pro chlapecké školy*, *O hřišti*, *Cvičení s kužely*...

¹³⁰ Tamtéž, s. 33.

¹³¹ Pátý všesokolský slet v Praze. *Národní listy*. 1907, roč. 47, č. 165, s. 2.

¹³² Tamtéž, s. 2.

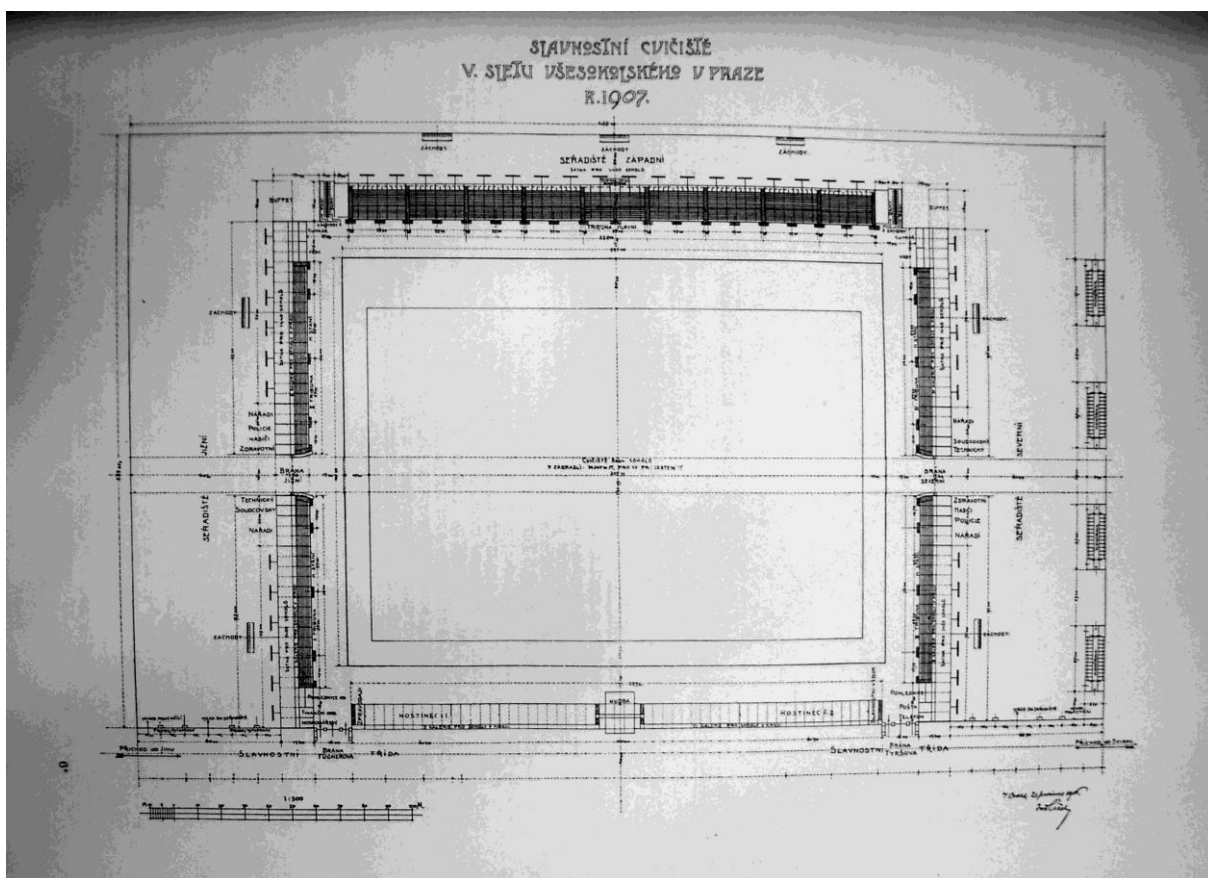
¹³³ Šachový turnaj. *Národní listy*. 1907, roč. 47, č. 172, s. 1.

4. 4 Ohlasy

Reflexe Šachového turnaje v českém dobovém tisku je poměrně jednotvárná, ale tento jev považujeme za přirozený, protože pravděpodobně nikdo z recenzentů nechtěl jakýmkoli způsobem znehodnotit sokolské snažení. Šachový turnaj je vnímán jako poutavá podívaná, originální a hodna obdivu. Texty sdělně popisují jednotlivá provedení, takže z nich získáváme informace, jak se od sebe vzájemně lišila, jaké prvky byly upravovány apod. Opatrné výtky upozorňují především na zdlouhavost některých scén a na pomalé přesuny aktérů. S tímtož problémem se také setkávali aktéři v roce 1895. Poslední provedení, odehrávající se přímo v hlavních sletových dnech (přesně v pondělí 1. července 1907), bylo ze všech čtyř představení nejpovedenější.¹³⁴ Ohlasy diváků byly nadšené, což organizátory povzbudilo v jejich činnosti a do programu sletu v roce 1912 zařadili další podívanou tohoto typu – Marathón, obrazy antické z roku 490 před Kristem.

¹³⁴ OČENÁŠEK, Augustin. Šachy. In SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907. s. 303.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA II¹³⁵



Obr. 1 Půdorys sokolského sletišťe (1907)

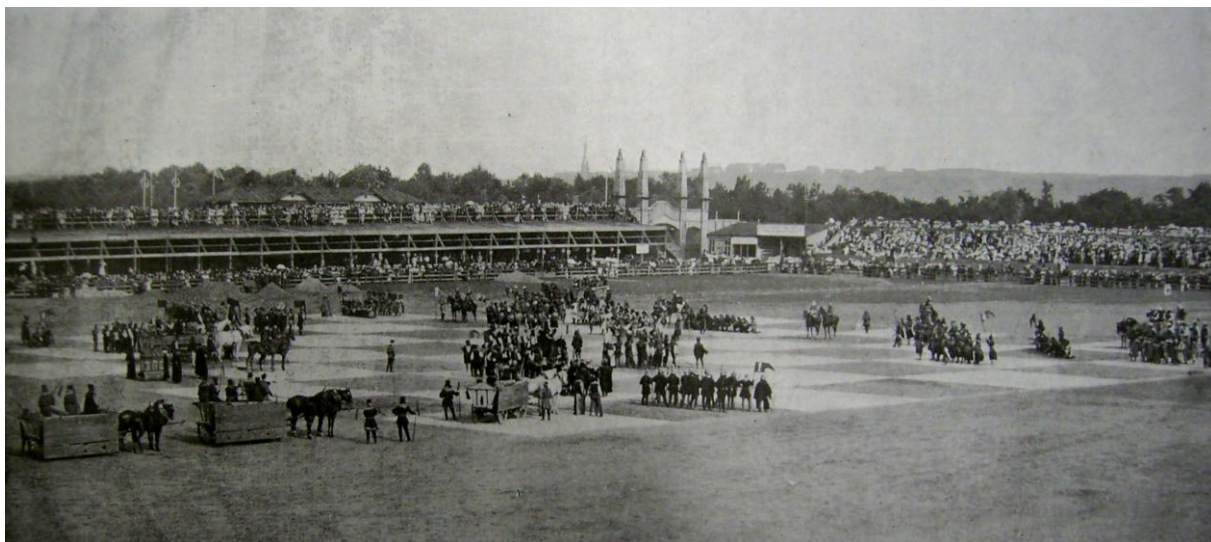
¹³⁵ SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907.



Obr. 2 Fügnerova brána, sletišť v roce 1907



Obr. 3 Brána borců, sletišť v roce 1907



Obr. 4 Provedení Šachového turnaje 9. června 1907



Obr. 5 Provedení Šachového turnaje 9. června 1907, pohled z hlavní tribuny, v pozadí hudební pavilon



Obr. 6 Husitští sudličníci



Obr. 7 Husitští kněží a oltář

5 MARATHÓN, OBRAZY ANTICKÉ Z ROKU 490 PŘED KRISTEM NA VI. VŠESOKOLSKÉM SLETU 1912

(Od manifestace k divadelnímu tvaru)

5. 1 Námět, scénář a jeho tvůrci

Slet, konaný v roce 1912, má pro sokolské hnutí zvláštní význam. Předním cílem organizátorů bylo náležitě oslavit padesátileté výročí založení Sokola před zraky celého sokolského světa a připomenout důležitost Miroslava Tyrše, který spolek nejen založil, ale spolu s Jindřichem Fügnerem a Edvardem Grégrem určil ideový směr hnutí. Ten v základní podobě přetrvával beze změn do konce druhé světové války. V stejném roce také uplynulo osmdesát let od Tyršova narození.

VI. všesokolský slet byl zároveň I. sletem slovanského sokolstva, tedy sletem, kterého se účastnily všechny slovanské národy.¹³⁶ Tato skutečnost byla vnímána jako naplnění Tyršových představ o jednotnosti Slovanů, kterou alegoricky popsal v knize *Hod olympický*. V ní vyzdvihuje sounáležitost jednotlivých řeckých národů, projevující se při všeřeckých olympijských hrách, jež jsou pro Tyrše vzorem, jak by mohly vypadat ty všeslovanské.¹³⁷ V tomto ohledu je I. slet slovanského sokolstva adekvátním prostředkem, jak náležitě uctít Tyršův počín a snahu sokolů.

Po obecně vřelém přijetí Šachové partie z roku 1907 se organizátoři zamýšleli nad tím, jaké téma pro novou sletovou scénu zvolit, aby co nejvíce podpořili výše popsané ideje a události. Na návrh tehdejšího starosty České obce sokolské Josefa Scheinera¹³⁸ se pořadatelé pokusili přenést na hřiště zmiňovaný Tyršův *Hod olympický*. Předposlední listopadový den roku 1911 byla stanovena komise, jejímž úkolem bylo vytvořit novou sletovou scénu – předsedou byl Josef Scheiner, tvůrčími členy byli následující muži: Karel Domorázek¹³⁹ (autor textu a ideový propagátor

¹³⁶ Konal se ve dnech 25. 6. – 1. 7. 1912.

¹³⁷ Viz kap. 2.2 Tyršova antika, s. 11.

¹³⁸ Josef Scheiner (1861 – 1932) byl českým právníkem a politikem. Byl Tyršovým žákem, později spolupracoval s Tomášem Garriguem Masarykem na vzniku samostatného českého státu. Byl členem Mafie a na konci války zastával v Národním výboru československém funkci vrchního velitele branných sil.

¹³⁹ Karel Domorázek (1875 – 1943) byl spisovatel, který se v tvorbě výrazně inspiroval

Marathónu v dobovém tisku a následně v Památníku¹⁴⁰ tohoto sletu), Hanuš Kuffner¹⁴¹, který vytvořil základní scénář, následně rozpracovaný Domorázkem a dalšími členy skupiny¹⁴². Důležitými muži při pozdějším realizování scény byli také sokolové Bohumil Havel a Augustin Očenášek^{143,144}. Na počátku prosince se k sokolům připojila dvojice uznávaných klasických filologů – Josef Král¹⁴⁵ a Emanuel Peroutka¹⁴⁶, jejichž úkolem bylo usměrnit sokolské (někdy příliš vzletné) myšlenky a pomoci s vytvořením vizuální podoby scény. Jejich spoluúčast na přípravě je Domorázkem prezentována také jako vnější akademická záštita, dodávající sokolským cílům ještě větší vážnosti. Emanuel Peroutka ve svém textu Bitva u Marathónu a sokolský Marathón 1912 vnáší do sokolského pohledu na antiku nové poznatky, objasňující, proč sokolové (a nejen oni) obdivují antické Řecko klasické doby. „Dnes víme už bezpečně, v čem to vězí, že řecká kultura zdá se nám dosud ideálem, po němž se obracíme s touhou, čímsi zdravějším, jehož zániku želíme, po čem prahneme jako velkoměšťák po venkovském vzduchu, jako stařec po pohledu na pučící mláď kolem sebe. Je to prostě zákon kontrastu. [...] Je na jev, že za doby, kdy každý občan musí býti stále hotov položit svůj život i jmění za celek, má život jiný obsah, daleko

sokolským hnutím, psal jednoaktovky a pohádky se sokolskou tematikou. Zabýval se také (jako Tyrš) výtvarným uměním. Například v jednoaktovce Jarní síly z roku 1909 je zobrazeno setkání sokolského představenstva v roce 1862, na němž se účastníci dohodli, že si budou vzájemně tykat. Někteří také na schůzi přišli v červených garibaldiových košilích. Ve hře Ke slunci krásy je zase zachycen rozhovor mezi Tyršem, Fügnerem a Amálií Mánesovou o praporu, který její bratr pro Sokol vytvoří a který musí být bezpodmínečně hotov do června roku 1862. Při hře Letní zrání Domorázek vycházel z Tyršova stěžejního spisu Náš úkol, směr a cíl z roku 1871. Tyto jednoaktovky byly určeny pro vzdělávání sokolů a pro pietní akty. Sokolové je uvedli při Tyršově tryzně v roce 1909 v Městském divadle na Královských Vinohradech. Používal pseudonymy Bratr Ruch, Karel Domorázek-Mráz, K. D. Mráz.

DOMORÁZEK-MRÁZ, Karel. *Tyrš: Tři scény*. Praha: ČOS, 1910.

¹⁴⁰ OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912.

¹⁴¹ Podílel se také na přípravě Šachového turnaje.

¹⁴² Karel Domorázek, Augustin Očenášek, Hanuš Kuffner, František Kadeřábek a Alois Dryák tvořili užší pracovní skupinu, mající v průběhu příprav třicet schůzí; širší komise, v níž bylo celkem patnáct mužů, organizovala Marathón v devatenácti schůzích.

DOMORÁZEK, Karel. Marathón. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 162. (Následně citováno jako DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník.)

¹⁴³ Augustin Očenášek se podílel na vzniku Šachového turnaje a bude jedním ze sokolských tvůrců následující sletové scény v roce 1920.

¹⁴⁴ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 162.

¹⁴⁵ Josef Král (1853 – 1917) přeložil například Sofoklova Élektru, napsal mimo jiné studie O tanci antickém (1884) a Řecká rhythmika (1890).

¹⁴⁶ Emanuel Peroutka (1860 – 1912) překládal díla z latiny, starořečtiny a z angličtiny, zabýval se především Řeckem klasické doby.

vážnější, přísnější a hlubší. Stále nebezpečí samo sebou vzbuzuje v něm potřebu družství, sílí smysl pro celek, cítění kolektivní. Za takových dob vzniká jiná ethika, aesthetika, jiná kultura. Ustavičné ručení vlastním životem nutí k napjetí všech schopností v člověku. [...] Cítíme, že v mohutnějším cítění kolektivním je pro nás možnost krásnější a velkolepější kultury, než jaká dosud byla na světě. [...] Naši Sokolové, kteří vědomě připínají se k Řekům, jsou dosud nejkrásnější realizací těch renesančních touh, které jdou světem, jsou nejúčinnějšími křísiteli antiky [...] Nejen, že pěstují tělo, že rozmnožují fond zdraví a síly národa a tím radost ze života, že hlásají nejúčinnější heslo: Země náleží lidem, ale tím, že připravují duchovní převrat, že se cvičí v kázni, odříkání, přemáhání sobectví, že pěstují bratrství a cítění kolektivní, v tom vidím hlavní a jediný význam Sokolství.“¹⁴⁷

V lednu roku 1912 komise pro pořádání sletové scény přijala širší námět Hanuše Kuffnera „Oslavení vítězství marathónského v Athénách gymnickými hody“.¹⁴⁸ Celý příběh se odehrával na obřadním místě nedaleko Athén, kde obyvatelé města prosí bohy o pomoc v právě probíhající bitvě u Marathónu a napjatě očekávají výsledky bitvy. V zápětí přibíhá voják s radostnou zprávou o úspěchu athénské vojska a vyčerpáním zemře. Athénský lid oslavuje zdolání Peršanů a přicházejí vojáci. Radostně se vítají, vojsko se utáboří a pomalu se schyluje k oslavě válečného úspěchu atletickými závody v pětiboji a v běhu v plné zbroji. Vítěz je poté na štítu nesen k oltáři, kde je náležitě uctěn. Obecná radost z vítězství Athén však netrvá dlouho, protože posel přináší zprávu o novém nebezpečí – Peršané obepluli mys Sounion a chystají se k novému útoku. Athéňané se loučí se svým vojskem, které vytvoří falangu a odchází znovu do boje. Lid se vrací do města, čímž celý výjev končí.

Karel Domorázek ve svém textu o vzniku sletové scény upozorňuje, že se tvůrci nesnažili o napodobení reality, ale o umělecké zobrazení skutečnosti tak, aby bylo divácky poutavé a aby se všechny popsané události mohly odehrát v reálném čase dvou až tří hodin.¹⁴⁹ Autor také cituje opět Emanuela Peroutku, který píše,

¹⁴⁷ PEROUTKA, Emanuel. Bitva u Marathónu a sokolský Marathón r. 1912. In *Marathón, obrazy antické z roku 490 před Kristem*. Praha: Slavnostní výbor sletový, 1912. s. 8 – 11.

¹⁴⁸ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 160.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 162.

že sokolové mají „právo fikce“,¹⁵⁰ a tak se brání potenciálním nařčením z nevěrohodného provedení. Tvůrci uvažovali, zda sletovou scénu nepojmou poněkud více ze široka, tedy že by v ní zobrazili všechny rysy antického života, které jako sokolové obdivovali – především řecký agón v nejširším slova smyslu a propojení estetického a etického aspektu bytí. Chtěli podrobně provést řeckou olympiádu včetně závodů v koňském spřežení, poté muzické závody, zamýšleli realizovat antickou tragédii podle dobových poznatků o uvádění dramat v antickém divadle, zvažovali i uskutečnění básnických a filozofických agónů. Velkým přáním (především Hanuše Kuffnera) také bylo prezentovat způsob boje antického vojska (speciálně toho spartského). Od těchto návrhů upustili kvůli zmiňované délce podívané, dále kvůli náročnosti výpravy a nedokonalé akustice sletišť. Ze závodů proto zůstal jen pentatlon (běh, skok daleký, hod oštěpem, hod diskem, a zápas), doplněný závoděním v běhu ve zbroji. Chóry jsou pozůstatkem záměru inscenovat antickou tragédii a vstup vojska na scénu a jeho odchod zase připomínkou plánu předvést vojenská cvičení.¹⁵¹ Ze způsobu, jakým sokolští tvůrci uvažovali o realizaci daného scénického díla, je patrný značný posun: od prostého převedení historické události na scénu v případě Šachového turnaje dospěli k ryze dramaturgickému promýšlení nové podívané.

V Marathónu (jak byla scéna zkráceně nazývána) se zrcadlí všechny základní sokolské ideje, jako je občanská sounáležitost, tělesná dokonalost (neodmyslitelně související se schopností bránit svůj národ před vnějším nebezpečím) a také estetika bytí jako součást každodenních úkonů. Důvodem, kvůli kterému tvůrci zvolili právě bitvu u Marathónu, byla skutečnost, že malé Athény se ve zmiňované době bránily vojenské převaze velkého perského impéria – na straně perské válčilo dvacet až třicet tisíc mužů, na straně řecké asi deset tisíc mužů, tím byla akcentována Tyršova myšlenka, že je-li malý národ dostatečně zdatný ve všech směrech své existence, pak nezanikne, ačkoli se o to může pokoušet jeho početnější protivník.¹⁵² Další historickou skutečností, která se sokolům zdála významově důležitá, byla vojenská kooperace několika řeckých států, které spolu proti Peršanům bojovaly. V sokolském

¹⁵⁰ PEROUTKA, E., Bitva u Marathónu a sokolský Marathón r. 1912, s. 11.

¹⁵¹ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 163.

¹⁵² WALDAUF, J., *Malé dějiny velké myšlenky*, s. 35.

výkladu tento fakt zdůrazňuje vzájemnou slovanskou sounáležitost. Také samotná forma sletové scény plně odpovídá sokolskému důrazu na národ jako celek, v němž jednotlivec sám o sobě de facto neexistuje, ale podstatné je, jak funguje jako jeho součást. To, co tvořilo tento typ podívané poutavým, nebyla práce s detailem, ale ona monumentalita a jednota davu.

Text k „Obrazům antickým“ netvoří souvislý celek, v některých pasážích je užit pro ozřejmění dění, ovšem z jednání na scéně by bylo možné vyčíst sdělení i v případě absence textu. Mluvený nebo zpívaný text (pokaždé za doprovodu hudby) byl součástí především obřadní části scény, v níž nejprve lid přichází k obětišti a posléze velekněz přednáší modlitbu k bohům, aby napomohli bojujícím Athéňanům. Na základě zdařilé oběti je zpívána další pasáž o dobrém znamení a poté následuje oslavná píseň Marathón – Marathón, kterou lid projevuje radost z vítězství při příchodu armády. Poslední píseň zazní při novém šikování vojska před odchodem do dalšího boje. Domorázek se vytvořením tohoto textu snažil napodobit antickou lyriku, ale záměrně nepoužil časoměrný systém. Autor se pravděpodobně pokoušel „oživit“ řeckou poezii na sokolském sletišti, jeho text však je pro inscenování příliš lyrický, rozsáhlý a nesdělný – neposouvá vývoj dění, ale je pravdou, že především při oběti bohů a při šikování vojska může umocnit atmosféru situace.

Členové marathónského odboru také vypracovali poměrně podrobný plán, prostřednictvím jakých výrazových prostředků realizovat své představy na hřišti. Původním inspiračním zdrojem byly především antické sochy a vázové malby. Ony strnulé pozice osob, jež vyzařují důstojnost, chtěli sokolové převést na scénu pomocí gest a pohybů aktérů, čímž by podle nich měl plně ožít jejich antický svět. Záměrem však nebylo vytvořit živý obraz, nebo se naopak zabývat příliš niternými dramatickými momenty,¹⁵³ protože si uvědomovali dispozice prostoru, které zásadně ovlivňují jejich tvůrčí počínání. Hlavním cílem, jenž řídil jejich umělecké směřování, bylo adekvátně ztvárnit sokolské ideály. Tuto koncepci označil Karel Domorázek jako *„pokus nesmírně odvahy vůči obecenstvu, u něhož předpokládala nadprůměrnou kulturní úroveň.“*¹⁵⁴ Dále její opodstatněnost podpírá citacemi článků například z Národních listů nebo z Věstníku sokolského, napsaných Františkem Kadeřábkem

¹⁵³ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 160.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 160.

(člen marathónského odboru) nebo bratrem Ruchem^{155,156} Domorázkova vehementní obhajoba je pravděpodobně zapříčiněna tím, že při pozdějším zkoušení byla jím propagovaná koncepce částečně pozměněna, a to režisérem sletové scény Jaroslavem Kvapilem. Ten byl k spolupráci přizván v dubnu roku 1912, kdy už koncepce, hudba, návrhy scény a kostýmů byly téměř dokončeny. Způsob, jakým Karel Domorázek prezentuje obě koncepce (původní a realizovanou) v Památníku I. sletu slovanského sokolstva, nás navádí k domněnce, že autor obtížně přijímal změnu původních inscenačních záměrů, odsouhlasenou marathónským odborem.¹⁵⁷

5. 2 Architektura sletiště a výprava sletové scény

Slavnostní cvičiště tohoto sletu muselo být o něco větší než to z roku 1907, jelikož se nyní účastnilo cvičení prostných 11 120 mužů, což je o necelé čtyři tisíce více než před pěti lety.¹⁵⁸ Celková rozloha arény byla asi 46 000 m². Objekt vyrostl znovu na Letné, ovšem v té době byla plánována zástavba pláň činžovními domy, ale k realizaci tohoto záměru nedošlo. Stavění provizorních sletišť se sokolům zdálo být značným plýtváním finančních prostředků a sil stavitelů a dělníků, ale od města Prahy nedostali povolení vytvořit trvalý stadion. To se podařilo až v roce 1926 na Strahově.¹⁵⁹

Sletiště na Letné bylo stejně jako v roce 1901 a 1907 orientováno tak, aby hlavní tribuna vedla ze severu na jih kvůli ochraně větší části obecenstva před odpoledním červnovým sluncem. Celkové rozměry sletiště (včetně seřadišť) činily 415m na 310m,¹⁶⁰ vnitřní rozměry arény byly 254, 95m na 184,3m.¹⁶¹ Stejně jako

¹⁵⁵ Bratr Ruch je Domorázkův pseudonym, což znamená, že Domorázek cituje sám sebe, aniž by na tuto skutečnost jakkoli upozornil.

¹⁵⁶ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 155 – 156.

¹⁵⁷ Tuto domněnku může potvrdit také Domorázkův článek v časopisu Sokol. (DOMORÁZEK, Karel. Sokolský Marathón. *Sokol*. 1912, roč. 38, s. 222.) Domorázek děkuje redakci za prostor poskytnutý k popisu své koncepce, která nebyla realizována. Podotýká však, že jeho text není výtkou vůči Kvapilovým zásahům, protože režisér jednal podle zásad moderní režie. Kvapil se o počátečních nesnázích při spolupráci zmiňuje v knize *Lví silou*. (KVAPIL, Jaroslav. Jaroslav Kvapil vzpomíná na Marathón. In *Lví silou: pocta a dík sokolstvu*. Praha: Máj, 1948. s. 122.)

¹⁵⁸ WALDAUF, J., *Malé dějiny velké myšlenky*, s. 35.

¹⁵⁹ HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 29.

¹⁶⁰ ČÍŽEK, Ludvík. Stavba cvičiště. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 41.

předešlá sletiště bylo i toto složeno ze čtyř tribun – ze západní (hlavní) tribuny se speciální vyvýšenou lóží pro sokolskou reprezentaci, hosty ze zahraničí a pro novináře. Na východní straně se nacházela tribuna především pro krojované účastníky sletu a v jejím středu byl umístěn hudební pavilon pro sto dvanáct muzikantů. Na severní a jižní straně sletiště byly tribuny rozděleny šestnáct metrů širokými branami borců, pod kterými byl vyhlouben podchod, aby obecenstvo i v okamžiku, kdy na sletiště vchází zástupy mužů či žen k cvičení prostných, se mohlo volně pohybovat. Na tribunách bylo místo celkem pro 77 000 diváků.¹⁶² Na vnější straně východní tribuny byla umístěna slavnostní třída, na níž se nacházely restaurace, obchody s upomínkovými předměty atp. Za tribunami se rozprostírala seřadiště a šatny pro cvičence. Aktéři, vystupující v Marathónu, měli svou šatnu a sklad kostýmů ve vzdálenosti asi padesáti metrů od sletiště.¹⁶³

Stejně jako předchozí slavnostní cvičiště i toto postavil Ludvík Čížek, který vedl stavební odbor. Spolupracoval s dalším architektem Aloisem Dryákem¹⁶⁴, jehož úkolem bylo vytvořit jednotnou vizuální podobu sletiště. Tato diferenciací funkcí svědčí o změně v přístupu k jeho výstavbě. Zatímco v roce 1907 výzdoba závodiště odpovídala pouze sokolským idejím a nevytvářela tím adekvátní prostředí pro zobrazení husitských válek v Šachovém turnaji, v tomto případě k podobné disharmonii nedochází. Výzdoba sletiště z roku 1912 je inspirovaná antikou, a proto plně koresponduje se sletovou scénou a pochopitelně i s ideovým základem celého sletu slovanského sokolstva. Příčinou tohoto souladu není jen dospění k myšlenkové shodě, ale také skutečnost, že téma sletové scény (a vůbec to, že bude uváděna) bylo

¹⁶¹ ČÍŽEK, Ludvík. Stavba cvičiště, s. 27.

Pro srovnání uvádíme vnitřní rozměry Strahovského stadionu, které jsou 310 m a 202,5 m.

¹⁶² Tamtéž, s. 29.

¹⁶³ Tamtéž, s. 32.

Vedle se nacházely ještě další šatny pro ženy a tyto objekty kvůli nedostatku prostoru v bezprostřední blízkosti sletiště musely být umístěny nedaleko smetiště.

¹⁶⁴ Alois Dryák (1872 – 1932) je považován za významného architekta první třetiny 20. století. Jeho styl se proměňoval – začal tvořit v secesi, ale jeho nejdůležitější díla byla funkcionalistická. Mezi ně patří Strahovský stadion, postavený v roce 1926, a budova Právnické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Se Stanislavem Suchardou a Josefem Mařatkou spolupracoval také na vytvoření pomníku Jana Palackého v Praze, který byl odhalen 1. července 1912 při sokolském sletu, a podílel se také na vzniku pomníku svatého Václava na Václavském náměstí v Praze.

známo mnohem dříve než v případě Šachového turnaje, a především, že za vizuální podobu sletiště i Marathónu zodpovídal tentýž člověk Alois Dryák.

Jeho cílem nebylo vytvořit do detailu přesnou podobu antického architektonického stylu na Letenské pláni – nechal se inspirovat jednoduchostí a přesností antiky. Plně si uvědomoval provizornost sletiště, a proto se ji nepokoušel zastírat – chtěl, aby dřevěné tribuny vypadaly jako dřevěné, což v té době odpovídalo moderním architektonickým tendencím, které se odvracely od přehnaného dekorování staveb a architektonických objektů v druhé polovině 19. století. V kompetenci Aloise Dryáka bylo navrhnout podobu vstupních bran, bran borců, hudebního pavilonu, reprezentační lóže a sjednotit ráz sletiště prostřednictvím sochařské a květinové výzdoby.¹⁶⁵

Hlavní vstupní brána, umístěná na severní straně slavnostní třídy, byla vytvořena ze dvou mohutných krajních pylonů a ze čtyřřadí sloupů, prostor nad nimi zdobily triglyfy a kruhové štíty s hlavami lvů a medúz. Vstupní brána působila značně monumentálně a především svým sloupořadím připomínala antický chrám. (Příl. III, obr. 1, s. 69) Tento pompézní vstup musel na každého účastníka sletu, který jím prošel, udělat značný dojem. Brána byla vytvořena ze dřeva (jako celé sletiště), navíc ale byla potažena jutovým plátnem, které bylo natřeno žlutobílou barvou. Návštěvníky vítal nápis „Byli jsme a budem“ na krajních pylonech.¹⁶⁶ Na východní část brány navazovala kolonáda (třicet metrů dlouhá a osm metrů široká), s trojřadím sloupů. Jižní bránu tvořili čtyři samostatně stojící pylony, na nichž stály sochy řeckých štítonošů, a na krajích byly umístěny dvě mohutné věže, na kterých byl nápis „Tam svět se hne, kam síla se napře“.¹⁶⁷ I tato brána byla spojena s kolonádou, stejně dlouhou, jen o polovinu užší. (Příl. III, obr. 2, s. 70)

Severní a jižní brány borců se od sebe nijak nelišily. Tento objekt byl složen ze dvou částí – první oddělovala seřadiště a šatny od okolí sletiště, druhá část zase seřadiště od vnitřní arény. Vnějšek brány tvořily čtyři stožáry a každý z nich nesl sochy stříbrných sokolů s rozepjatými křídly. Na stožárech byly umístěny nápisy

¹⁶⁵ DRYÁK, Alois. Architektonická úprava cvičiště. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 50 – 51.

¹⁶⁶ ČÍŽEK, L., Stavba cvičiště, s. 43.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 44.

se sokolskými hesly jako „Jarost“, „Svornost“, „Mravnost“. Vnitřní část vstupu byla po obou stranách zdobena vysokými sochami nahých antických atletů – borců. (Příl. III, obr. 3 a 4, s. 70, 71)

Z popisu obou druhů bran – hlavní brány pro obecnstvo a brány borců pro sokoly – je patrné, že architekt Dryák pracoval se dvěma typy symbolů: se symboly vycházejícími z antického prostředí a se symboly slovanskými, jakými byl například právě sokol. U bran borců byla vyšší koncentrace „slovansko-sokolských“ znaků, které upozorňovaly cvičence při nástupu na jejich základní hodnoty jako bratrství, sokolská ušlechtilost, síla, vytrvalost a jednotnost. Oproti tomu symboly, jež vstupovaly do divákovy mysli již při příchodu k hlavním branám, manifestovaly skutečnost, že se koná I. slet slovanského sokolstva, slavicího padesát let své existence, na níž se velkou měrou podílel Miroslav Tyrš, propagátor řeckých antických idejí. Při pohledu z tribuny na sletišťe poutaly pozornost publika především čtyři sochy antických borců, reprezentační lóže s attikou a hudební pavilon se sochou Pallas Athény na svém vrcholu. Obecnstvu byl při sledování dění v aréně dáván návod na jeho správný výklad nejen dekorativními prvky, ale také nápisy, vycházejícími ze sokolské tradice, inspirované (jak známo) starověkým Řeckem, ale také Velkou francouzskou revolucí. Nápis „Jeden za všechny, všichni za jednoho“ byl umístěn na attice reprezentační tribuny; na horní římsě lóže stálo „V mysli vlast“ apod. Sokolské sletišťe bylo jakýmsi rozměrným „emblematem“ – výtvarné a architektonické znaky byly doplněny textem pro plně srozumitelný výklad.

Na sletišti se oba znakové typy pochopitelně setkávají, takže rozhlédne-li se divák nepatrně více, spatří mnoho tradičních sokolských symbolů podporujících významy těch antických a naopak. Asi nejlépe lze tento jev pozorovat na slavnostní třídě, kterou z obou jejích konců obklopují hlavní vstupní brány, ale celá je lemována dvěma řadami vzájemně propojených vysokých slovanských májů, což má symbolizovat sokolskou sounáležitost a společnou lásku při „práci národní“.¹⁶⁸ Na slavnostní třídě v blízkosti severního vstupu byla na vysokém obelisku jehlanovitého tvaru umístěna socha Slavie – matky všech Slovanů s rozevřenýma

¹⁶⁸ ČÍŽEK, L., Stavba cvičiště, s. 44.

rukama, znakem vstřícnosti a vřelosti. Tato socha výrazně vystupovala nad úroveň sletiště, takže byla viditelná snad ze všech míst arény.

Z popisu prostoru, kde se odehrávala sletová scéna, je zřejmé, že architekt kladl větší důraz na soulad a jednotnost vyjadřovacích prostředků, a zároveň je možné z textu Aloise Dryáka, v němž popisuje svůj pracovní úkol, usuzovat, že tvůrci rafinovaněji manipulují se znakovou funkcí sletiště. Dryák se například rozepisuje o „*nových komunikačních podmínkách*“,¹⁶⁹ které přináší větší prostor sletiště – není možné pracovat na vytváření detailu, ale soustřeďuje se na práci s velkými plochami. Jeho cílem je tedy vytvořit jednotný ráz arény a „*přiléhavý architektonický rámec pro Marathon*.“¹⁷⁰ Tento požadavek na vizuální podobu slavnostního cvičiště je ve vývoji sletových scén nový. Dryák interpretuje prostředí arény jako jakési „podhradí“, místo mezi městskými hradbami, na něž je možné vstoupit z jedné strany městskou branou a z druhé strany branou, směřující do kraje. Jižní a severní tribuna je zakončena cimbuřím, což by mělo evokovat ony městské hradby.¹⁷¹

Jedním z návrhů, jak scénograficky podpořit vyznění Marathónu, bylo vystavění kulis athénské Akropole u severní brány borců. Dryák tento návrh razantně odmítl nejen kvůli finanční náročnosti, ale také proto, že „*kopírování kamenné stavby a provedení její z pomalovaného plátna na dřevěné konstrukci by byla lež, kterou nejvýš jen na jevišti divadla lze připustiti, která však denního světla nesnese*.“¹⁷² Dryákovým cílem není vytvořit iluzivní prostředí (jak je tomu v kukátkovém divadle), ale prostřednictvím zástupných znaků dává divákovi možnost vymodelovat si vlastní představu o prostředí, v němž se sletová scéna odehrává. Z jeho poznámky však také můžeme vyvodit, že Dryákův postoj ke kulisám v tradičním divadelním prostoru není nijak negativní, ačkoli v té době začíná postupně do scénografického povědomí pronikat výrazné Appiovo a Craigovo odmítnutí tohoto způsobu jevištních realizací.

Hlavním scénografickým objektem, užitým pouze pro provedení Marathónu, byl rozlehlý podstavec čtvercového tvaru, který plnil funkci obětiště a představoval

¹⁶⁹ DRYÁK, A., Architektonická úprava cvičiště, s. 51.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 51.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 52.

¹⁷² Tamtéž, s. 51.

zároveň jakési privilegované místo, na němž spočinul vojevůdce Miltiadés spolu s kněžími a pryťany a se svou ženou a dítětem, když se vojsko vrátilo z boje. Pro uvedení pentatlonu byly do prostoru umístěny dvě mety (v podobě sloupů), nutné pro orientaci aktérů a diváků při závodech.

Alois Dryák ze sletiště vytvořil adekvátní prostředí pro provedení sletové scény, svými symboly podporovalo vyznění Marathónu. Neiluzivnost a znakovost scény, provádění hry za denního světla, stylová jednotnost a jednoduchost užitých prostředků jsou charakteristickými rysy jeho scénografie.

5. 3 Provedení sletové scény

Režisér Jaroslav Kvapil, který v té době působil rok jako šéf činohry Národního divadla, byl ke spolupráci pozván poté, co sokolští tvůrci a organizátoři oslovili Národní divadlo a jeho dílny, aby jim vypomohly s výpravou sletové scény, a to kvůli značným problémům s opatřením specifických historizujících kostýmů pro tisíc aktérů.¹⁷³ Spolupráce s Národním divadlem byla na schůzi marathónského odboru schválena 12. dubna 1912.¹⁷⁴ Onen pravděpodobně dříve neplánovaný krok k navázání spolupráce s divadelními profesionály způsobil značný posun ve vývoji sletové scény jako určitého typu podívané – od původní manifestace vojenské síly a působivé historie českého národa prostřednictvím Šachového turnaje se sokolové přiblížili k divadelnímu ztvárnění všech svých stěžejních idejí.

Národní divadlo vyšlo marathónskému odboru vstříc a kromě dílen a Jaroslava Kvapila se na přípravě sletové scény podílel také inspicient Václav Zintl¹⁷⁵, který byl při zkouškách nejbližším Kvapilovým spolupracovníkem. O kostýmy se později během zkoušek a uvádění starali zaměstnanci Národního divadla, sokolové Jan Kučera a Alois Mühlbach.¹⁷⁶

Marathón byl stejně jako Šachový turnaj proveden pražskými sokolskými jednotami. Instrukce k nácviku získávaly od marathónského odboru především

¹⁷³ Jak se ze souslednosti jednotlivých událostí zdá, primární důvod navázání spolupráce s přední českou scénou nebyly režisérské schopnosti Jaroslava Kvapila.

¹⁷⁴ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 164.

¹⁷⁵ Václav Zintl (1873 – 1941) zastával v Národním divadle také drobné herecké úlohy.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 164.

prostřednictvím „Marathónských pokynů“, jež vyšly celkem třikrát.¹⁷⁷ Každá skupina aktérů (cvičenců z konkrétní jednoty) měla svého vedoucího a při první společné zkoušce, uskutečněné 12. května 1912 na rozestavěném sokolském sletišti¹⁷⁸, se režisér Kvapil snažil propojit jednotlivé skupiny ve funkční celek.¹⁷⁹ Na sletišti se konalo celkem šest společných zkoušek (12. 5., 27. 5., 6. 6., 8. a 9. 6. a 16. 6.), z čehož poslední jmenovaná byla zkouškou generální a probíhala od 5.30 do 12.30 v den prvního uvedení a dne 9. června se poprvé hrála „marathónská“ hudba při nácviu.¹⁸⁰ Speciální zkoušku 14. června aktéři poprvé absolvovali v antických kostýmech.¹⁸¹ Na Žofíně probíhaly čtyři zkoušky menších skupin, a to v druhé polovině května. Tanečnice se účastnily dvou samostatných nácviů přímo v Národním divadle¹⁸² a vojsko začalo trénovat svůj výstup již 4. května¹⁸³ pod vedením sokolů Bohumila Havla a Vladimíra Müllera, který zároveň vystupoval jako Miltiadés, vůdce řecké armády.¹⁸⁴

První květnové zkoušky na sletišti se účastnilo asi tisíc sokolských aktérů, jak bylo původně zamýšleno – pět set obyvatel Athén, čtyři sta těžkooděnců a sto lehkooděnců. Jaroslavu Kvapilovi se tento počet zdál pro tak rozměrnou arénu nedostatečný, a proto bylo později přizváno ke spolupráci dalších asi tři sta osob.¹⁸⁵

¹⁷⁷ V prvním „Pokynu“ z února 1912 byla nastíněna Kuffnerova základní stavba hry, rozdělená do pěti částí, jak jsme se o nich zmiňovali v kap. 5. 1. „Pokyny“ č. 2 obsahovaly podrobnější zprávy o ději, text písní a paján, ukázky pohybů a postojů podle řeckých soch a vázových maleb (v té době se ještě předpokládalo, že bude provedena původní schválená koncepce) a také informace o první společné zkoušce, která byla 12. května 1912. „Pokyny“ č. 3 obsahovaly rozpis počtu aktérů.

DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 163.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 171.

¹⁷⁹ Podobnou metodou pracovali také Meiningenští – herci, představující dav, byli rozděleni do skupin a každou skupinu vedl nejzkušenější herec, který se svými „svěřenci“ zkoušel pohyby, gesta apod. BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Přel. Milan Lukeš. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. s. 521.

¹⁸⁰ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 171.

¹⁸¹ OČENÁŠEK, Augustin. Vzpomínky na Marathón. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 184.

¹⁸² DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 171.

¹⁸³ Tamtéž, s. 164.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 172.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 172.

Informace o skutečném počtu účinkujících se liší, některé zdroje (především články v Národních listech a v Lidových novinách) píší o tisíci pěti stech účinkujících. Přikláníme se ke zprávám uvedeným Karlem Domorázkem v Památníku sletu slovanského sokolstva jako k nejdůvěryhodnějšímu zdroji v této otázce.

Při společných zkouškách se plně vyjevil rozdíl mezi inscenačními záměry sokolů a Jaroslava Kvapila. Původní plán vytvořit důstojný skulpturální obraz antických a sokolských idejí, doprovázený hudbou a přednesem dlouhých textů a zpěvů, byl změněn v dynamickou podívanou, v níž bylo užito výrazného pohybu jednotlivců i skupin, různorodosti scén s rozdílným temporytmem a atmosférou. Augustin Očenášek, který zodpovídal za provedení pentatlonu, popisuje Kvapilovu práci a jeho pokyny následovně: *„Řítit se přes cvičiště v široké záplavě a křičet. Sestry v módních šatečkách nemohly již a na prsou pálilo, neboť běžet 80 metrů a křičet a zas 80 metrů a zas křičet a to několikrát za sebou, to není snadná věc.“*¹⁸⁶ Podobnou mírnou rozpačitost z Kvapilových záměrů můžeme cítit i z Domorázkova popisu první zkoušky: *„Pan Kvapil se empiricky snažil ovládnouti scénu i prostor po stránce sluchové, rozměrové i zrakové a k tomu cíli velel pohybu mass, jemuž „ti dole“, neznajíce účelu toho všeho, jak říkali „honění“, ovšem nemohli rozuměti, určení a udýchání rychlými pohyby z místa na místo, už už pobručovali nad opatřeními vedení.“*¹⁸⁷ Komunikaci mezi režisérem a aktéry z velké části zajišťoval zmiňovaný inspicient Národního divadla Václav Zintl, který si u sokolů získal velkou oblibu.¹⁸⁸ Počáteční nejistota při spolupráci však postupně odeznívala a Kvapilův počín byl oceněn po prvním provedení scény v neděli 16. června, kdy vřelé přijetí obecenstva povzbudilo sokoly v jejich snažení a zároveň v nich vyvolalo přesvědčení, že si režisér počínal správně.

Samotná organizace a komunikace při práci s takto početným davem byla pro Kvapila v jeho dosavadní režisérské činnosti zcela něčím novým. Zkoušky řídil například z hudebního pavilonu nebo z hlavní tribuny a komunikoval s davem, pohybujícím se uprostřed hřiště, u bran či v obřadišti, prostřednictvím jezdců na koních, kteří přenášeli zprávy k vedoucím jednotlivých skupin. Kromě koňů sokolové využívali také jízdní kola.¹⁸⁹ Očenášek popisuje úskalí práce s takto početným davem: *„Pan Kvapil často vracel a opakoval. Ale na ohromné ploše nešlo to vždy tak snadno, a pak my jsme zvyklí poslouchat, – jak je vydán rozkaz – vyplní se. –*

¹⁸⁶ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 172.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 165 – 166.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 166.

¹⁸⁹ OČENÁŠEK, A., Vzpomínky na Marathón, s. 184.

Augustin Očenášek ve svém textu dále píše: *„Nakonec nejlepším poslem byl br. Janoušek, zlatý bratr, neúnavný. Jehož dvoukolka zvítězila nad jízdou.“*

Jest jedna z posledních zkoušek – dáno znamení běžci, aby vběhl. – Než on zapadl příliš mezi starce, a tím pád zmírání pozbylo působivosti. Nebylo jej vidět. Zpět tedy a znovu. – Zatím však již se valilo vojsko. – „Vojsko zpět,“ zní povel, – ale kdež, vše marno, dostalo rozkaz, aby šlo, tedy šlo a šlo, vítalo se s lidem (jak dle pokynů mělo činiti), strhlo jej, zaraženého, znovu do hry, stavělo se pod oltář do falangy a nikdo je nezadržel. – Čtvrt hodiny to trvalo, než došlo. Kvapil spustil bezmocně ruce. – Když svou úlohu přesně provedli, stáli jako železo tiše pod oltářem. Miltiades a provázející jej strategové slezli s koní a přiblížili se ku Kvapilovi. Ted’ – teprve se vysvětlilo, co se chtělo.“¹⁹⁰

Po nazkoušení bylo představení řízeno z velitelského můstku, umístěného nad hlavní reprezentační tribunou (stejně jako prostná a jiná cvičení podobného typu) a jednotlivé akce byly signalizovány pomocí praporů. Při druhém provedení si však sokolové byli jisti tak, že již nepotřebovali takové vedení. Uvažovalo se také, že pokyny budou předávány pomocí telefonu. Od této varianty se nakonec ustoupilo.¹⁹¹

Z poměrně náročného zkoušecího procesu, který byl však o to jednodušší, že Kvapil pracoval s ukázněným davem a měl k dispozici mnoho respektovaných organizátorů a tvůrců, vzniklo působivé a v mnohém výjimečné scénické dílo. Kvapilovy tendence rozproudit dění na scéně se projevovaly především v první části podívané, kdy athénský zpívající lid (skythové, bojovníci bránící město, hlasatelé, prytani, městská rada, kytaristé a tanečnice, starci a v závěru kněží a hudebníci) vchází do arény, čímž začíná expozice celého následujícího příběhu o Athéňanech v době Řecko-Perských válek. (Příl. III, obr. 7 - 14, s. 72 - 76) Kvapil zavrhl původní verzi, aby všichni aktéři přicházeli jednou branou (a to severní z Athén), ale pro rychlejší průběh situace vstupoval dav na scénu oběma branami. Pro větší dynamičnost příchodu a kvůli svižnějšímu zaplnění co možná největší plochy arény se od průvodu oddělili kytaristé a tanečnice, které po okraji scény tanečnickými kroky zamířily k obětišti v jejím středu (na úrovni hudebního pavilonu a reprezentační lóže). Při tomto příchodu zněla hudba střídavě ze severní a z jižní hlavní brány, až se postupně přidal hlavní orchestr umístěný v hudebním pavilonu. Athéňané se seskupili u oltáře, poklekli a různí aktéři přinášeli kněžím náčiní, nutné k provedení

¹⁹⁰ OČENÁŠEK, A., Vzpomínky na Marathón, s. 184 – 185.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 185.

modlitebního obřadu s obětí. Velekněz, kterého hrál br. Hašek¹⁹², recitoval paján, jenž měl být původně zpívaný, ale oslovení profesionálové odmítli spolupráci, a proto byl nakonec ponechán v přednesové podobě.¹⁹³ Po zapálení ohně, jehož stoupající kouř byl symbolem vyslyšení proseb, se obyvatelé radovali (a to i v případě, kdy při prvním i druhém provedení v neděli 16. června a 23. června 1912 kouř nestoupal, protože foukal příliš silný vítr.)¹⁹⁴ Následovala oslavná píseň lidu a vzápětí zvuk trubek ohlásil příchod posla – marathónského běžce, který zvolal: „Vítězství!“, a vyčerpáním zemřel. Občané jej položili na štít a odnesli směrem k obětišti. (Příl. III, obr. 15 a 16, s. 76, 77) Jejich prosby byly vyslyšeny a zanedlouho přichází vojsko jižní branou (směrem od Marathónu) – nejprve lehkooděnci, poté perští zajatci, následují je těžkooděnci, vedení Miltiadem na bílém koni. Lid k nim radostně běží, vítá se s nimi a vojsko přichází k oltáři. (Příl. III, obr. 18 a 19, s. 78, 79) Miltiadés se setkává se svou ženou a dítětem a společně všichni velitelé usednou u oltáře s prytany a další městskou honorací. Ostatní vojáci utvoří dva mírné oblouky podél západní a východní tribuny, utáboří se a ženy je hostí. (Příl. III, obr. 20, s. 79)

Správné provedení této části bylo pro sokoly podle jejich vlastních doznání nejtěžší z celé sletové scény.¹⁹⁵ Tato skutečnost je pochopitelná, protože při příchodu na scénu a při obřadu nebyl užit žádný z prvků sokolského cvičení, prostřednictvím kterých se takto početný dav organizuje snadněji a neočekává se od něj vlastní tvůrčí invence – cvičenec jen plní úkol, který dlouhou dobu trénoval. V případě sletové scény byl čas na přípravu nedostačující (podle Kvapilových slov)¹⁹⁶ a pro definování scénické aktivity sokolů nebylo možné užít žádné jim tolik známé povely, například z cvičení prostných.¹⁹⁷ Bylo tedy nezbytně nutné, aby pohybující se aktéři vytvořili

¹⁹² Bohužel se nepodařilo dohledat křestní jméno.

Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 165, s. 1.

¹⁹³ OČENÁŠEK, Augustin. Vznik Marathónu. In *Marathón, obrazy antické z roku 490 před Kristem*. Praha: Slavnostní výbor sletový, 1912. s. 28. (Velekněze měl hrát operní zpěvák Václav Chmel.)

¹⁹⁴ Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 165, s. 1.

DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 176.

¹⁹⁵ OČENÁŠEK, A., Vzpomínky na Marathón, s. 184.

¹⁹⁶ Repríza Marathónu. *Lidové noviny: malé vydání*. 1912, roč. 20, č. 171, s. 1.

¹⁹⁷ Sokol Václav Pergl se o to však pokusil, a to při vytvoření Antické scény dorostové, která byla též uvedena v průběhu I. sletu slovanského sokolstva v roce 1912. Scénu hrálo třináct sokolů a jejich pozice byly definovány prostřednictvím pokynů, užívaných ke cvičení prostných. V textové příloze

obraz Athéňana či Athéňanky za užití vlastního těla a mysli. Nároky na dovednosti aktérů jsou tedy mnohonásobně vyšší než při první sletové scéně z roku 1907. V jednom z dobových svědectví je uvedeno, že kdosi z aktérů při představení komentoval hod oštěpem slovy: „Ježišmarjá, ten letí!“, a někteří aktéři se mezi sebou oslovovali českými křestními jmény.¹⁹⁸ Obraz antického světa, o jehož vytvoření se aktéři snažili, byl tímto destruován, nicméně tuto výtku nepovažujeme za podstatnou, jen se jejím zmíněním snažíme popsat podobu sokolského aktérství.

Jaroslav Kvapil se režírováním pohybu davu pokusil usnadnit aktérům jejich existenci na scéně – do jejich jednání tím vnášel určité umělecké ozvláštnění, takže sami sokolové na něm nemuseli tak usilovně pracovat. Athéňané nepřicházeli k oltáři nejkratší možnou cestou (jak by bylo přirozené), ale samotný příchod byl rozfázován a jednotlivé skupiny obyvatel vstupovaly částečně od sebe oddělené, aby měl divák možnost vnímat vše, co se na scéně odehrává. Tento způsob práce byl sokolským tvůrcům při Šachovém turnaji v roce 1907 zatím neznámý. Vzhledem k nedostatku času a k podmínkám, v jakých Marathón vznikl, není možné očekávat, že by režisér pracoval s každým aktérem zvlášť.

Dění na hřišti pokračovalo příchodem vojska, proti němuž se prudce rozeběhl asi pětisetčlenný dav Athéňanů. Po vřelém vítání, utáboření a krátkém odpočinku hlasatel (za zvuku trubek) vyzývá všechny k oslavě vítězství uspořádáním závodů v pětiboji. Třicet dva těžkooděnci¹⁹⁹ se přesunuli k jedné z met, u níž odložili svou zbroj a natřeli se olejem po vzoru řeckých závodníků. Pentatlon byl pro sokoly nejdůležitější součástí sletové scény, protože zachycoval jejich základní myšlenky a byl zkrácenou adaptací Tyršovy knihy *Hod olympický*. Proto se snažili zobrazit závody co nejvěrněji a pravděpodobně největším úskalím této části podívané bylo, v jakém úboru budou muži závodit, když by po vzoru starých Řeků měli soutěžit nazí. Kožený oděv byl vzhledem k autentičnosti nevyhovující, rouška z bílého plátna

Václav Pergl, *Antická scéna dorostová* na s. 149 je možné prostudovat text tvůrce tohoto specifického počínu, v němž je možné spatřit bizarní přístup některých sokolů k divadlu.

¹⁹⁸ Sokolský slet: Marathón. *Právo lidu*. 1912, roč. 21, č. 165, s. 4.

¹⁹⁹ Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 162, s. 2.

Počet pětibojářů není přesně dohledatelný, protože jen v textu Pentathlon Augustina Očenáška najdeme dvě různá čísla – závodníků mohlo být také dvacet čtyři, nebo dvacet sedm. Vycházíme z přímého svědectví recenzenta, protože při každém provedení mohl být počet atletů jiný stejně jako počet všech aktérů.

pro závodění nebyla dostatečně pohodlná. Nakonec jeden ze sokolů věnoval speciální bílou velmi pružnou látku (dovezenou z Londýna), z níž byly vytvořeny široké pruhy, které si muži kolem těla obvázali.²⁰⁰ Závodníci byli pečlivě vybíráni ze všech žup na území Čech, Moravy a Slezka, takže někteří na zkoušky do Prahy jezdili například z Brna, z Vyškova nebo z jiných vzdálených měst.²⁰¹ Podle Domorázka byli „výkvětem sokolsko-řecké mužné krásy.“²⁰² Měli za úkol řádně se slunit, aby jejich těla byla co nejvíce podobná těm řeckým.²⁰³ (Příl. III, obr. 21 - 29, s. 80 - 84)

Pětiboj byl vytvořen na základě poznatků starosty ČOS Josefa Scheinera, který je zaznamenal v knize *Tělesná cvičení ve starém věku*²⁰⁴.²⁰⁵ Samotnému pentatlonu předcházela běh ve zbroji a následně se soutěžilo v běhu, skoku dalekém, hodu oštěpem, hodu diskem a v zápasu. Toho se účastnili už jen čtyři muži, kteří postupně zvítězili v předešlých závodech. Jejich průběh sledovali nejen soudci (dva stáli u startu, dva uprostřed závodního a další dva u cílové mety), ale také obyvatelé Athén a vojáci, kteří náležitě hodnotili výkony závodníků.²⁰⁶ Celé dění bylo doprovázeno hraním osmi hudebníků přímo na scéně.²⁰⁷ Dostupné materiály nás informují o jménech tří vítězů (Souček²⁰⁸, Jonáš a Starý²⁰⁹) a z různých poznámek o kvalitách výkonů se domníváme, že pentatlon nebyl proveden podle scénáře, ale v aréně se odehrál autentický závod těch nejlepších borců. Vítěz byl na štítě odnesen k oltáři,

²⁰⁰ OČENÁŠEK, Augustin. Pentathlon. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 179.

²⁰¹ Mezi závodníky byl také Jaroslav Veselý, který hrál marathónského posla, jenž po předání zprávy o vítězství zemře. Jeho tělo bylo na štítu přeneseno k oltáři. Závodil-li později v pentatlonu, znamená to, že se ze štítu (nebo z jiného místa u oltáře, kde ležel), musel zvednout a připojit se k ostatním závodníkům. O průběhu této akce však nemáme podrobnější informace. Tamtéž, s. 178.

²⁰² DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 164.

²⁰³ OČENÁŠEK, A., Pentathlon, s. 178.

Týž úkol jako sokolové měli také vojáci cvičící na spartakiádě. Jejich opálení však spíše souvisí s módním trendem.

²⁰⁴ SCHEINER, Josef. *Dějiny cvičení tělesných: tělesná cvičení ve starém věku*. I. díl. Praha: J. E. Scheiner, 1891

²⁰⁵ OČENÁŠEK, A., Pentathlon, s. 178.

²⁰⁶ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 170.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 170.

²⁰⁸ Černobílá fotografie J. Součka. Zlatá Praha, 1912, roč. 29, č. 41 – 42, s. 504.

²⁰⁹ OČENÁŠEK, A., Pentathlon, s. 179.

kde se mu dostalo náležité pocty od Miltiada a prytanů a byl obdarován olivovou ratolestí.²¹⁰

Závodní trať vymezená dvěma sloupy (metami) byla provedena na délku arény, takže jedna meta byla blíže k severní bráně borců, druhá k jižní.²¹¹ Do této části Marathónu režisér výrazně nezasahoval, protože její scénická příprava byla v kompetenci sokolů. Z předchozích režijních zásahů je však možné odvodit, že mohl doporučit, jak má vojsko a lid reagovat v průběhu závodění. V této části zůstal také nejvíce zachován onen původní plán aranžovat na cvičišti pozice řeckých atletů tak, jak je zachytili antičtí sochaři a malíři. (Příl. III, obr. 26, s. 82)

Po skončení závodů a ocenění vítěze se z jižní brány ozývá zvuk trubek, hlásících příchod stráží. Ti oznamují Miltiadovi, že Peršané obepluli mys Sounion a chystají se zaútočit. Miltiadés nasedne na koně a velí vojsku seřadit se k odchodu do boje. (Příl. III, obr. 30, s. 85) Při této akci zpívají píseň o svém odhodlání postavit se znovu proti nepříteli a uchránit své město. Posledními verši představení, s nimiž vojsko odcházelo ze scény, jsou: „*K otčině láska nám zákonem kázně, ku předu, občané, pro vlastní zdar – pro vlasti záchranu, Peršanů zmar!*“²¹² Armáda odchází jižní branou a někteří občané ji doprovázejí, jiní se vrací zpět do města. Jako poslední opouští arénu starci a za nimi Miltiadova žena se svým dítětem, která se dívá za mizejícími muži. (Příl. III, obr. 31 a 32, s. 85, 86)

Téma obrany národa a jeho idej se pravidelně objevuje ve sletových scénách, tím je akcentována jedna ze základních tendencí sokolského hnutí, která se v něm až do vzniku samostatného Československa úspěšně rozvíjí. Sokol se vždy prezentoval jako tělocvičná jednota, později se distancující od politického dění (nebo alespoň takto zní veřejná prohlášení). Nicméně důvod, proč zdokonalovat fyzickou zdatnost jedinců je ten, aby byli schopní bránit národ, potažmo stát.²¹³ Objevuje-li se v Marathónu vojsko, bráníci svůj malý městský stát (za pomoci jiných Řeků) proti velkému nepříteli, který si činí nárok na jejich území, můžeme tuto výchozí situaci Řecko-perských válek vnímat jako alegorické zobrazení tehdejší situace, v níž se malý

²¹⁰ OČENÁŠEK, A., Pentathlon, s. 179.

²¹¹ Tamtéž, s. 180.

²¹² DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 171.

²¹³ Viz kap. 2. 3 Tyrš a brannost, s. 13.

národ (Češi) cítí ohrožen rozpínavostí jiných národů, jako jsou Němci nebo Rakušané. V tematické rovině Marathónu se také odrážejí panslovanské tendence tehdejší české zahraniční politiky. Ta vidí jednu z možností osamostatnění českého národa od Rakousko-Uherska v tom, že by vzniklo velké slovanské státní uskupení, vedené Ruskem. Stejně jako se malé řecké městské státy spojily proti společnému nepříteli, může tato spolupráce vzniknout i v Evropě – tak by bylo možné shrnout jedno z marathónských poselství.

Tím, že Jaroslav Kvapil vyčlenil Miltiadovu ženu s dítětem z přesouvajícího se davu, bylo možné pozorovat jakýsi rodinný intimní „mikropříběh“ na pozadí válečných událostí, čímž se sletová scéna mohla stát více jímavou.

Marathón byl během představení doprovázen hudbou, kterou složil Ladislav Prokop²¹⁴ a jež se velkou měrou podílela na celkové atmosféře Marathónu.²¹⁵ Podle Očenáška se skladatel při prosebném průvodu a pajánu pokusil napodobit antickou hudbu (lépe řečeno představu, jakou o ní na základě tehdejších poznatků měl), v písni, oslavující vítězství, zněly motivy slovanské a skladbu, zkomponovanou pro odchod vojska, lze považovat za moderní.²¹⁶ Obecné téma scénické hudby bylo totéž, jakým se nechali inspirovat architekti cvičiště pro slet v roce 1907, tedy „Lví silou, vzletem sokolím“.²¹⁷ Doprovod byl proveden sletovým hudebním sborem sokolské jednoty ze Žižkova, který řídil Arnošt Herman. V aréně hrál v průvodu a u oltáře ještě jeden menší osmičlenný orchestr.²¹⁸ Jak už bylo zmíněno, profesionální zpěváci odmítli spolupracovat na provedení sletové scény, proto kupříkladu paján nebyl zpíván, ale přednášen, ovšem ostatní písně v podívané byly interpretovány zpěváky ze sokolských hudebních kroužků Vyšehradské, Vinohradské a Žižkovské jednoty.²¹⁹ Sokoly podle jiných informací podpořilo profesionální Smíchovské pěvecké sdružení Šestnáctka.²²⁰

²¹⁴ Ladislav Prokop (1872 – 1955) byl především lékařem, jeho skutečně jméno je Ladislav Procházka.

²¹⁵ OČENÁŠEK, A., Vznik Marathónu, s. 26.

²¹⁶ Tamtéž, s. 26.

²¹⁷ Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 165, s. 1.

²¹⁸ MALEN, S. Hudba k Marathónu. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 182.

²¹⁹ Tamtéž, s. 182.

²²⁰ Marathón. *Lidové noviny*. 1912, roč. 20, č. 156, s. 28.

Sokolští tvůrci také výrazně promýšleli vizuální barevnou koncepci, jelikož prostřednictvím barev chtěli symbolicky vyjádřit různé ideje. Marathónský odbor původně zamýšlel vytvořit kostýmy, v nichž by převažovaly tyto barvy – červená (symbolizující lásku k vlasti), bílá (značící mravní ušlechtilost), fialová (vyjadřující starost o budoucnost) a kovové tóny by připomínaly bojovnou sílu.²²¹ Díky tomu by aktéři vytvořili spíše velké barevné plochy. Nerealizování tohoto plánu souvisí s příchodem Jaroslava Kvapila a jeho snahy rozvířit dění v aréně pohybem, jehož dynamičnost podporují spíše menší barevné celky, rychleji se přesunující. Ke každé skupině Athénanů byla přiřazena určitá barva, takže jejich symbolický ráz zůstal částečně zachován. Například tanečnice byly oblečené do modro-šeríkového oděvu, oranžoví byli pomocníci kněží, kteří nosili jednotlivé rekvizity, nutné k vykonání obřadu. V bílých hávech vystupovali starci a kněží, Miltiadés měl červený plášť a bílého koně.²²² Od vůdců, kteří nosili plášť fialový, byl tedy jasně rozeznatelný. Kostým hudebníků, figurujících na cvičišti, měl citronově žlutou barvu, skythové byli oblečení do zelených kabátů a na hlavě nosili červené čepice. Karel Domorázek nové barevné zpracování komentuje takto: „Výborně působí celek ne přespríliš pestrý, ba v určitých skupinách zharmonizovaný, kdy v plochy barev klidných, vážných vkládány jásavější, nápaditější tóny i naopak.“²²³ Povrch sletišť byl vysypán světle žlutým pískem, díky němuž barvy dobře vynikly.²²⁴

Návrhy historizujících kostýmů pro Marathón vytvořil scénograf Josef Wenig na základě doporučení Emanuela Peroutky a Josefa Krále. Při Marathónu Wenig poprvé spolupracoval s Jaroslavem Kvapilem. Setkání obou umělců bylo pro jejich budoucí tvorbu zásadní.

Smíchovské pěvecké sdružení Šestnáctka bylo založeno roku 1908. V průběhu 20. století došlo k mnoha jeho transformacím, ale nikdy nezaniklo. Existuje dodnes a účinkuje pod jménem Pražské mužské sbory.

²²¹ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 160.

²²² Marathón – Marathón!. *Lidové noviny: malé vydání*. 1912, roč. 20, č. 164, s. 1.

²²³ DOMORÁZEK, Karel. Marathón. *Zlatá Praha*. 1912, roč. 29, č. 41 – 42, s. 493.

²²⁴ Poměrně rozsáhle o barvách pojednává také Miroslav Tyrš ve své knize *Tělocvik v ohledu estetickém* (kapitola o ladnosti, s. 54 – 74). Zabývá se určením světlých a teplých barev, pokouší se definovat obecná pravidla pro barevné kombinace, protože právě tyto znalosti svědčí (podle Tyrše) o úrovni nutného estetického vzdělání člověka. Tyrš nedoporučuje užívat barvy kontrastní (v kroji, ani ve výmalbě tělocvičen, nebo jinde), preferuje spíše kombinování blízkých barev, čímž podle něj vzniká harmonizovaný celek. Touto poznámkou upozorňujeme na skutečnost, jak důležitá byla pro Tyrše vizuální podoba jakékoli sokolské aktivity.

Podle dobového svědectví se Kvapil při tvorbě sletové scény „*chce poučiti sám, chce čerpati vlastní dojmy a chce scelit svůj názor, neboť má scénovati za poměrů zcela mimořádných – tj. plocha 43 000 m² s 1200 – 1600 aktéry – dobrovolníky.*“²²⁵ V dostupných materiálech neexistuje informace o tom, že by se Kvapil ve svých reflexích vlastní tvůrčí činnosti odkazoval ke zmiňované „sletové“ zkušenosti.

Z předešlého textu popisujícího Marathón, jeho základní dramaturgický plán a následnou realizaci, je možné vyvodit několik obecných poznatků, týkajících se nově vznikající scénické formy. Ačkoli byly Kvapilovy režijní tendence sokoly označovány za „realistické“,²²⁶ celkový styl podívané však měl některé znaky symbolismu, objevující se především ve scénografii, ve způsobu režírování a částečně také na úrovni scénáře a tematického podkladu.

Skutečnost, že dramatickým prostorem bylo jakési místo za Athénami, daleko vzdálené od Marathónu, můžeme považovat za určitý projev symbolistních tendencí. Prostřednictvím reakcí postav, které na scéně vidíme, je možné vytvořit si obraz toho, co se děje za scénou a právě ono dění, existující pouze v představách, je příčinou vzniku sledované situace.

Ve scénografických postupech architekta Aloise Dryáka můžeme též nalézt symbolistní prvky. Například tím, že z jižní a severní tribuny (zakončené cimbuřím) vytvořil městské hradby, zdůraznil hranici mezi výše popsányi dramatickými prostory. Městské hrady mohou být považovány za symbol ochrany důležitého prostoru. Dryákovým záměrem nebylo vybudovat realisticky působící prostředí pro příběh o athénskému lidu, ale jednoduché architektonické prostředky použil jako znaky, fungující na synekdochickém principu – vidíme-li na scéně metu, utvoříme si díky tomu představu o celém závodišti. Samotné scénografické objekty byly natolik univerzální, že jejich význam jim přiřadili až aktéři svou hereckou akcí. Dryákova scénografie v tomto ohledu plně odpovídá tehdejšími moderními tendencí.

²²⁵ HILLER, Jan. Věstník sokolský: z příprav sletových. *Lidové noviny*. 1912, roč. 20, č. 143, s. 17.

Lidové noviny uvádějí jinou rozlohu sletiště, než jaká je napsaná v kap. 5.2 Architektura sletiště a výprava sletové scény (s. 50). Informace o skutečné rozloze sletiště se opět liší, pravděpodobně proto, že některé zdroje uvádí vnitřní plochu arény, jiné plochu arény včetně tribun, anebo plochu celého sletiště. Vycházíme z údajů, které uvedl architekt Jan Čížek v Památníku sletu slovanského sokolstva.

²²⁶ DOMORÁZEK, K., Sokolský Marathón, s. 222.

Kvapil scénický prostor oživil děním, které především v první části podívané (např. při tanci dívek a žen, při oběti bohům) můžeme nazvat symbolistním. V pentatlonu se tento styl projevuje sošnými pozicemi, které závodníci vytvářeli proto, aby připomněli estetiku antických soch. V závěru podívané, kdy armáda odchází jižní branou do nové bitvy, vojáci zpívají píseň, která zní i tehdy, co zcela zmizí ze scény, a „symbolicky“ tak rozšiřují hrací prostor.

Tyto umělecké tendence nalezneme také v rovině tematické, v níž zobrazované postavy nejsou „skutečnými“ Řeky, majícími svůj vlastní charakter. Působí spíše jako určitá neindividualizovaná skupina lidí, kteří jsou v sokolských úvahách nerozlučně spojeni s konkrétními idejemi a jsou jejich symbolem. Proto zvolený inscenační styl považujeme za příhodný, ačkoli sokolové v té době vnímali Kvapilovu režii jako příliš realistickou – ve srovnání s jejich „sošnou“ koncepcí se tak mohla opravdu jevit.²²⁷

5. 4 Ohlasy

Marathón aneb Obrazy antické z roku 490 před Kristem odehráli aktéři celkem třikrát. Zcela původním záměrem bylo uvést pět repríz – každou předletovou neděli jednu a poté hlavní představení v průběhu sokolských slavnostních dnů, jak tomu bylo v roce 1907.²²⁸ Nakonec se počet snížil na tři – první provedení se uskutečnilo 16. června, druhé 23. června a poslední 1. července 1912.²²⁹ Na základě velkého zájmu diváků se uvažovalo také o čtvrtém posletovém představení, které se z následujících důvodů popisovaných Karlem Domorázkem nekonalo: *„Žel, že únava, jež tak mnohé zmohla, vzpomínky na hrůzy několika věru nezapomenutelných chvil panického strachu davového, výhružky, kteréž anonymně se šířily, bůh ví z kterých pramenů (že sletiště bude vyhozeno do povětří, že vyhoří atd.) a pak i zveličené zprávy o hrozící epidemii neštovičné, pro niž nedovolí se ani větších shromáždění lidu... to vše v rozhodné chvíli těžce dopadlo na váhu.“*²³⁰

Před samotnými provedeními proběhla poměrně rozsáhlá informační kampaň o plánovaném uvedení Marathónu, v níž se upřesňovalo především, o čem tentokrát

²²⁷ OČENÁŠEK, A., Vznik Marathónu, s. 27.

²²⁸ Změny v pořadí předletovém. *Sokol*. 1912, roč. 38 (svazek), s. 168.

²²⁹ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 173, 174, 176.

²³⁰ Tamtéž, s. 176.

sletová scéna bude a jakým způsobem bude provedena.²³¹ Vzniklé očekávání bylo rozporuplné.²³² Od druhého provedení 23. června byla také divákům k dispozici brožurka, objasňující příběh podívané, její děj, způsob vzniku a informace o řecko-perských válkách.²³³

Při prvním provedení v neděli 16. června nebylo zcela příznivé počasí – bylo mírně pod mrakem, což negativně ovlivnilo sytost barev.²³⁴ V Lidových novinách stojí, že toto provedení je nutné považovat spíše za zkoušku a že příště vše bude ještě zdařilejší. Recenzent vyzdvihuje především skutečnost, že bylo možné sledovat celistvé dění na hřišti a zároveň byly dobře rozpoznatelné i jednotlivé detaily. V Národních listech je upozorňováno především na soulad barev, na přehlednost scénické akce, na dostatečný počet aktérů a na kvalitu Kvapilovy režijní práce. Při oběti však kouř nestoupal vzhůru, ale kvůli větru zůstal u země, což výrazně narušilo interpretaci dané scény. Autor článku upozorňuje na nevyzpytatelnost počasí. (Totéž se stalo i následující týden.) Výraznější problém spatřuje však v provedení pentatlonu, který byl příliš dlouhý a neudržel divákovu pozornost. Recenzent také podotýká, že závody nebyly dostatečně viditelné ze všech tribun, a proto by doporučoval provést všechny současně – u každé tribuny jeden.²³⁵ Představení zhlédlo asi čtyřicet pět tisíc diváků.²³⁶

Po druhém provedení, které se uskutečnilo v neděli 23. června za slunečného počasí spolu s cvičením dorostu,²³⁷ byl Marathón přijat snad bez výhrad. Došlo k některým změnám, kupříkladu pentatlon byl skutečně zkrácen, pohyb lidu byl více členitý apod.²³⁸ V Lidových novinách se píše: „*Účinkující tentokrát už hráli, dramatičnost scény nabývala již dokonalejší formy.*“²³⁹ Reprízu navštívilo asi osmdesát tisíc lidí, mezi nimiž byl například nakladatel Jan Otto, předseda českého

²³¹ Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 165, s. 1.

²³² Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 165, s. 1.

²³³ Marathón – Marathón!. *Lidové noviny: malé vydání*. 1912, roč. 20, č. 164, s. 1.

²³⁴ Tamtéž, s. 1.

²³⁵ Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 165, s. 1.

²³⁶ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 173.

²³⁷ Tamtéž, s. 173.

²³⁸ Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 172, s. 1.

²³⁹ Repríza Marathónu. *Lidové noviny: malé vydání*. 1912, roč. 20, č. 171, s. 1.

olympijského výboru Jiří Guth,²⁴⁰ Alois Jirásek, Renata Tyršová (vdova po Miroslavu Tyršovi), místopředseda Franz Anton Thün-Hohenstein²⁴¹ nebo také poslanec Antonín Kalina a rektor české Karlo-Ferdinandovy Univerzity Jaromír Čelakovský.²⁴² Toto provedení bylo považováno za nejzdařilejší.

Při posledním uvedení dne 1. července 1912, uskutečněném během hlavním sletových dnů, došlo k zásadní nepředvídatelné události, která ovlivnila průběh podívané. Na severní tribuně byla během představení vyvolána panika kvůli domnělému požáru. Situace se vzápětí uklidnila, ale pod touto tribunou seděla početnější skupina sokolek (ačkoli jejich přítomnost na scéně nebyla povolena), které mylná zpráva též vylekala a jejich prudký pohyb zaznamenali diváci z ostatních tribun i aktéři, kteří se přestali soustředit na hru.²⁴³ Karel Domorázek si stěžuje na přespříliš početné obecnstvo, které bylo poměrně nesoustředěné.²⁴⁴ Počasí rovněž nebylo přívětivé.²⁴⁵

Ať byla jednotlivá provedení jakákoli, Marathón svým diváckým úspěchem, scénickou a tematickou kvalitou předčil očekávání, a proto lze předpokládat, že při následujícím sletu, který bude prvním sletem pořádaným ve vlastním státě, se tvůrci mohou setkat s obtížemi při hledání nového tématu a nových scénických prostředků.

²⁴⁰ Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 172, s.

²⁴¹ Během předešlých sletů nebylo obvyklé, že se představitelé oficiální politiky účastnili sletových slavností.

²⁴² Repríza Marathónu. *Lidové noviny: malé vydání*. 1912, roč. 20, č. 171, s. 1.

²⁴³ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 176.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 176.

Bohužel nevíme přesně, kolik diváků na hlavní provedení přišlo, ale nemohlo jich být více (nebo alespoň ne výrazně více), 77 000, protože taková byla kapacita hlediště, jak uvádí stavitel Ludvík Čížek.

²⁴⁵ Třetí den sokolských slavností. *České slovo*. 1912, roč. 6, č. 157, s. 4.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA III²⁴⁶



Obr. 1 Severní hlavní brána, sletišť 1912

²⁴⁶ Obr. 1 – 7, 10 – 12, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 31, 32

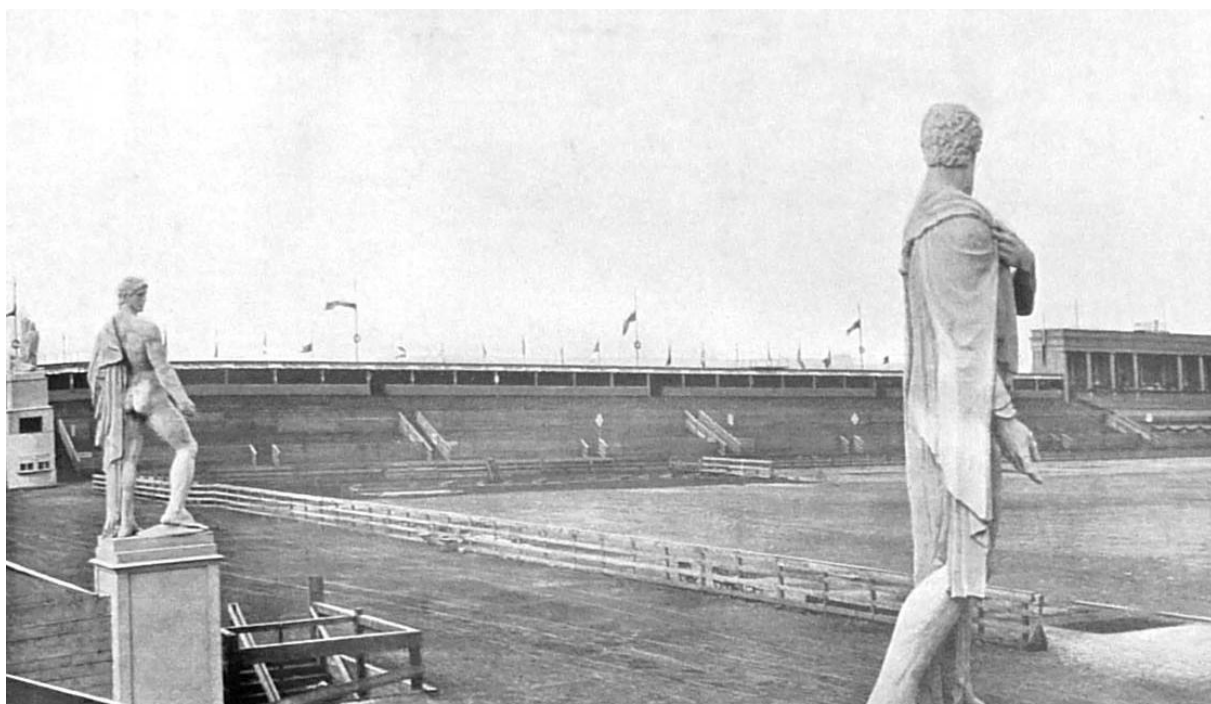
OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912.

Obr. 8, 9, 13 – 17, 20, 22, 25, 27, 30

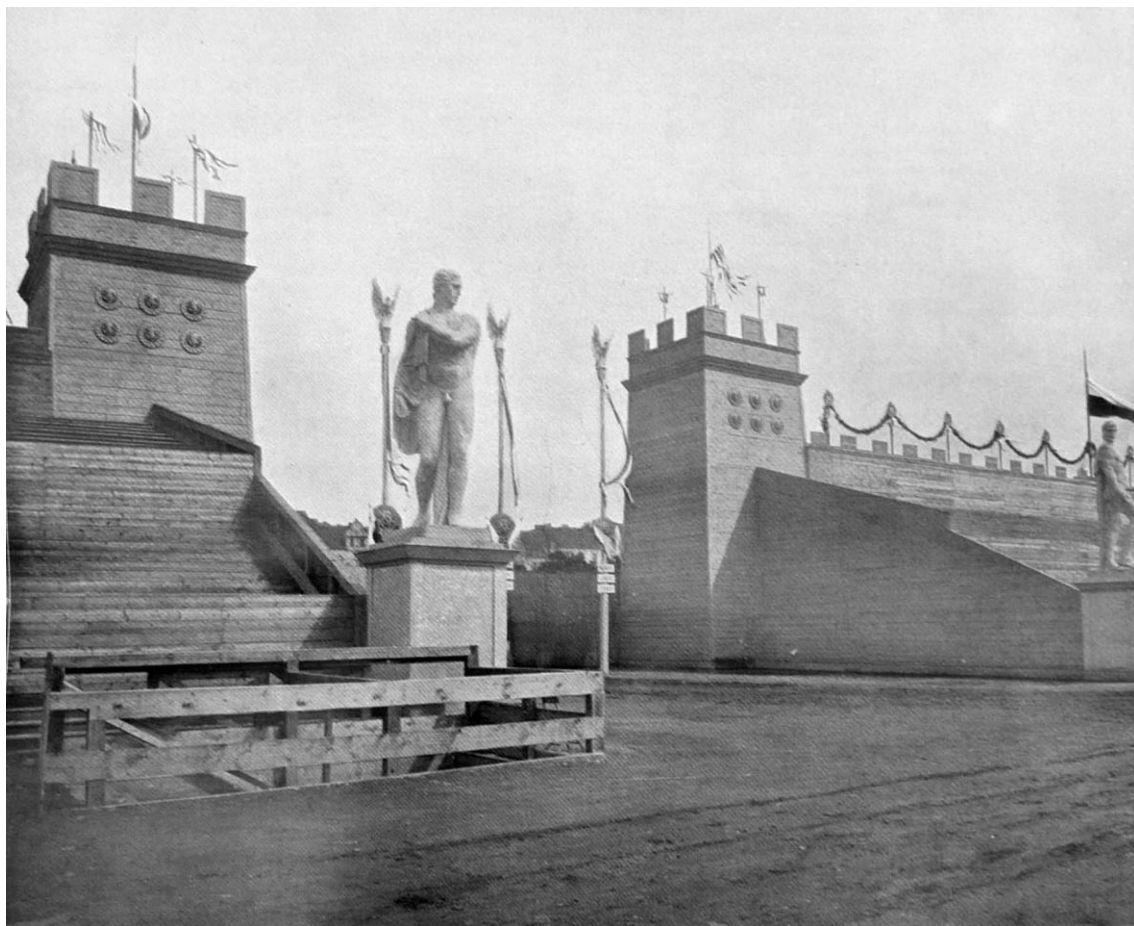
DOMORÁZEK, Karel. Sokolský Marathón. *Zlatá Praha*. 1912, roč. 29, č. 41 – 42, s. 493 – 496.



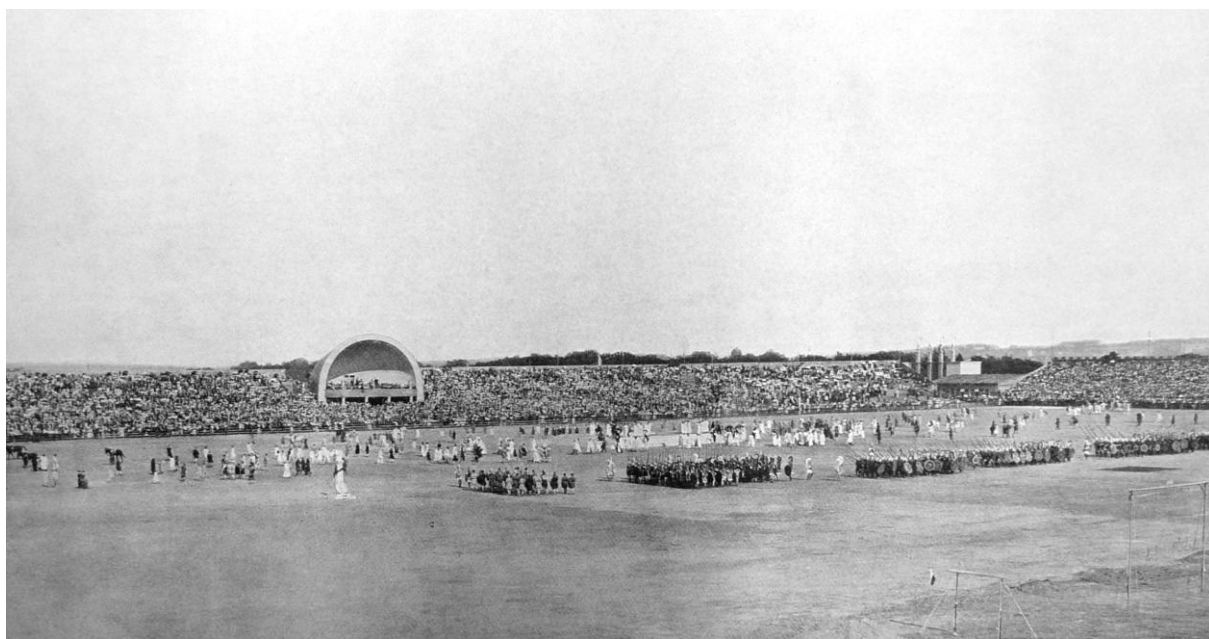
Obr. 2 Jižní brána, sletišť 1912



Obr. 3 Pohled na cvičiště z brány borců, v pozadí reprezentační lóže



Obr. 4 Severní brána borců, před ní podchod



Obr. 5 Marathón – celkový obraz při návratu vojska, v pozadí hudební pavilon



Obr. 6 Celkový pohled na Marathón při vyzdvižení vítěze na štít, vpředu publikum a tábořící vojsko



Obr. 7 Tanečnice a kytaristé



Obr. 8 Tanec dívek s ratolestmi



Obr. 9 Tanec dívek



Obr. 10 Sbor starců



Obr. 11 Prytani – městská rada



Obr. 12 Sbor kněží



Obr. 13 Athénské ženy



Obr. 14 Modlitba kněží



Obr. 15 Athénský lid vítá marathónského posla



Obr. 16 Odnášení mrtvého vojáka, který přinesl zprávu o vítězství



Obr. 17 Detailní záběr na oltář (pravděpodobně po pentatlonu)



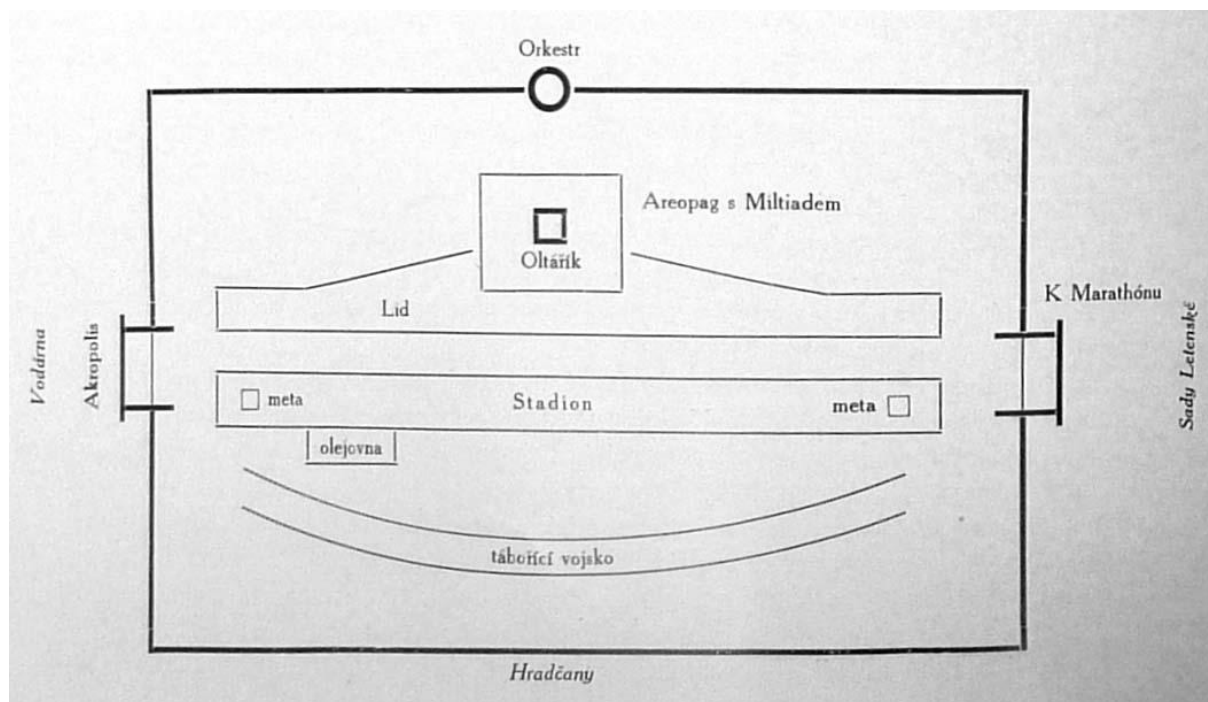
Obr. 18 Předvoj lehkooděnců



Obr. 19 Zajatí Peršané – v pozadí Miltiadés, vstup branou borců



Obr. 20 Tábořící vojsko



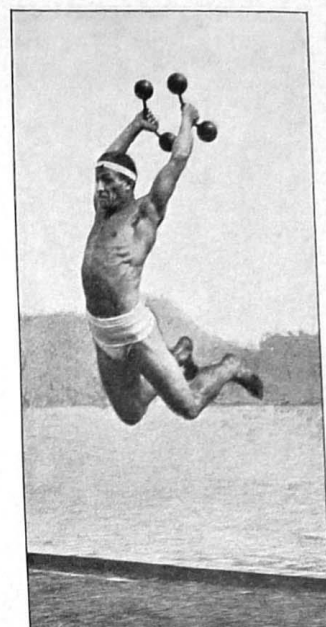
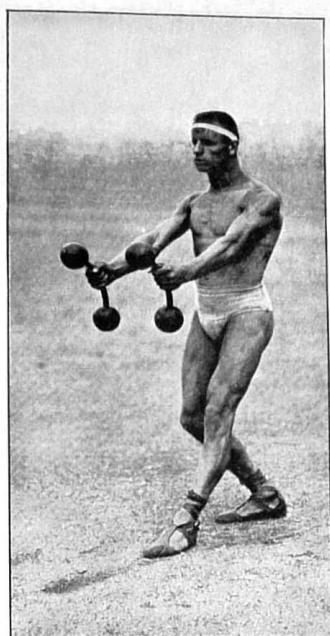
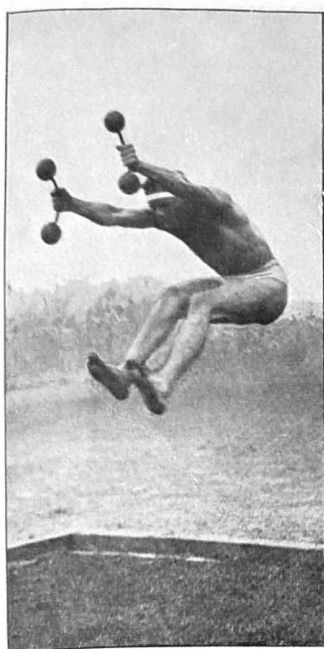
Obr. 21 Plán cvičiště při pentatlonu



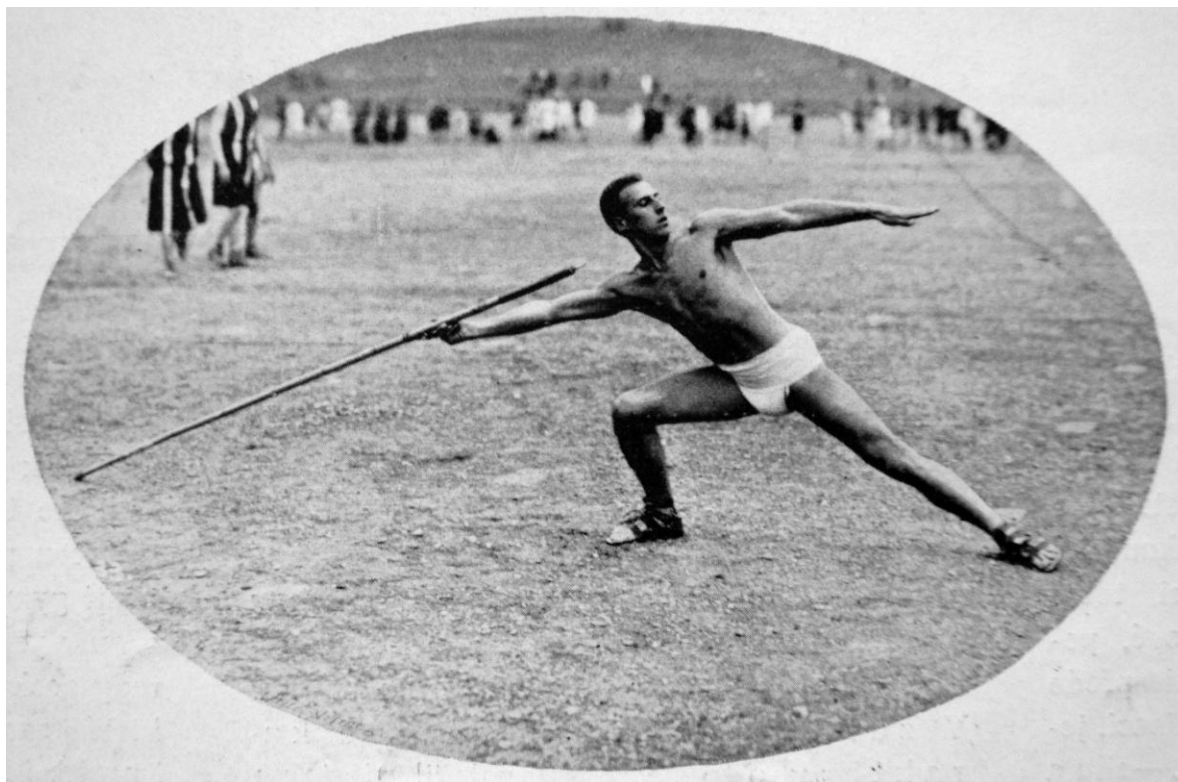
Obr. 22 Před pentatlonem



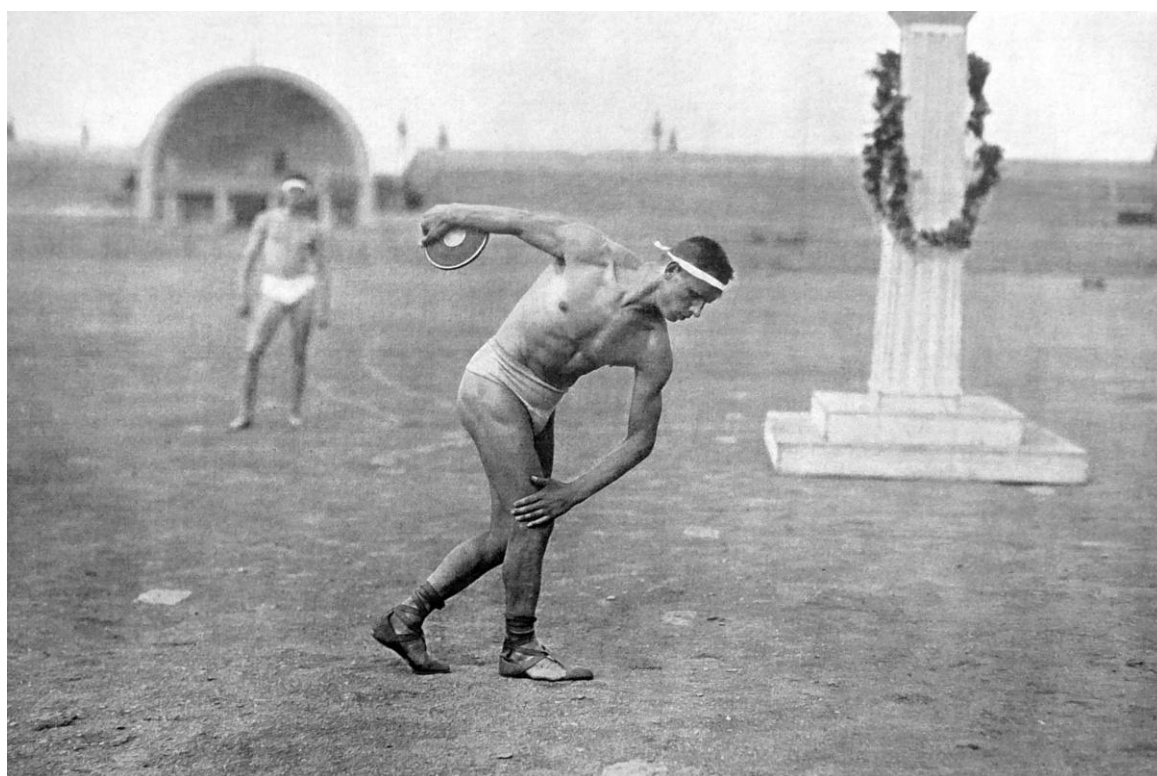
Obr. 23 Z pětiboje



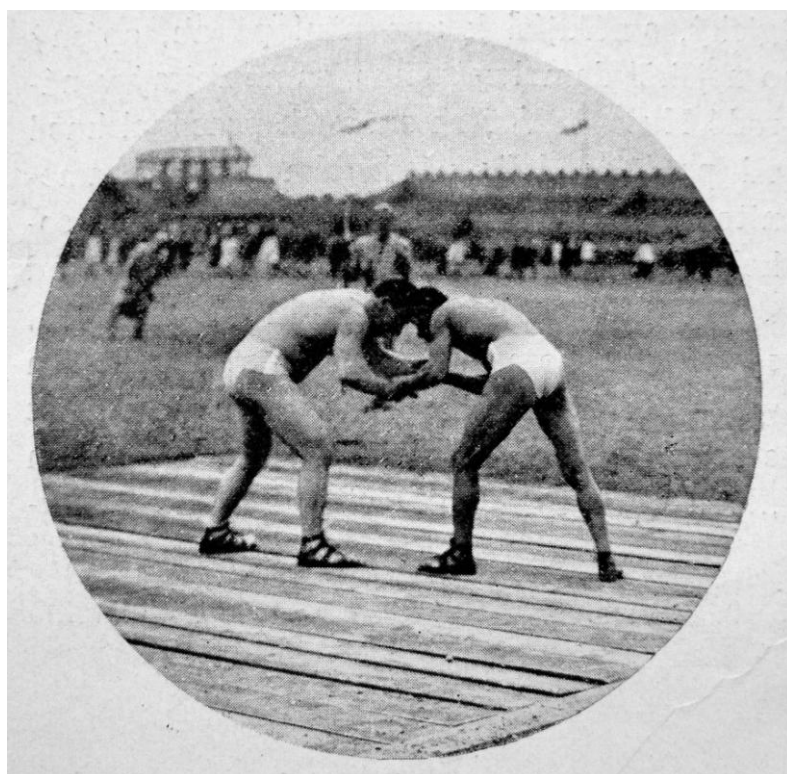
Obr. 24 Pentatlon – skok do dálky s haltery



Obr. 25 Hod oštěpem



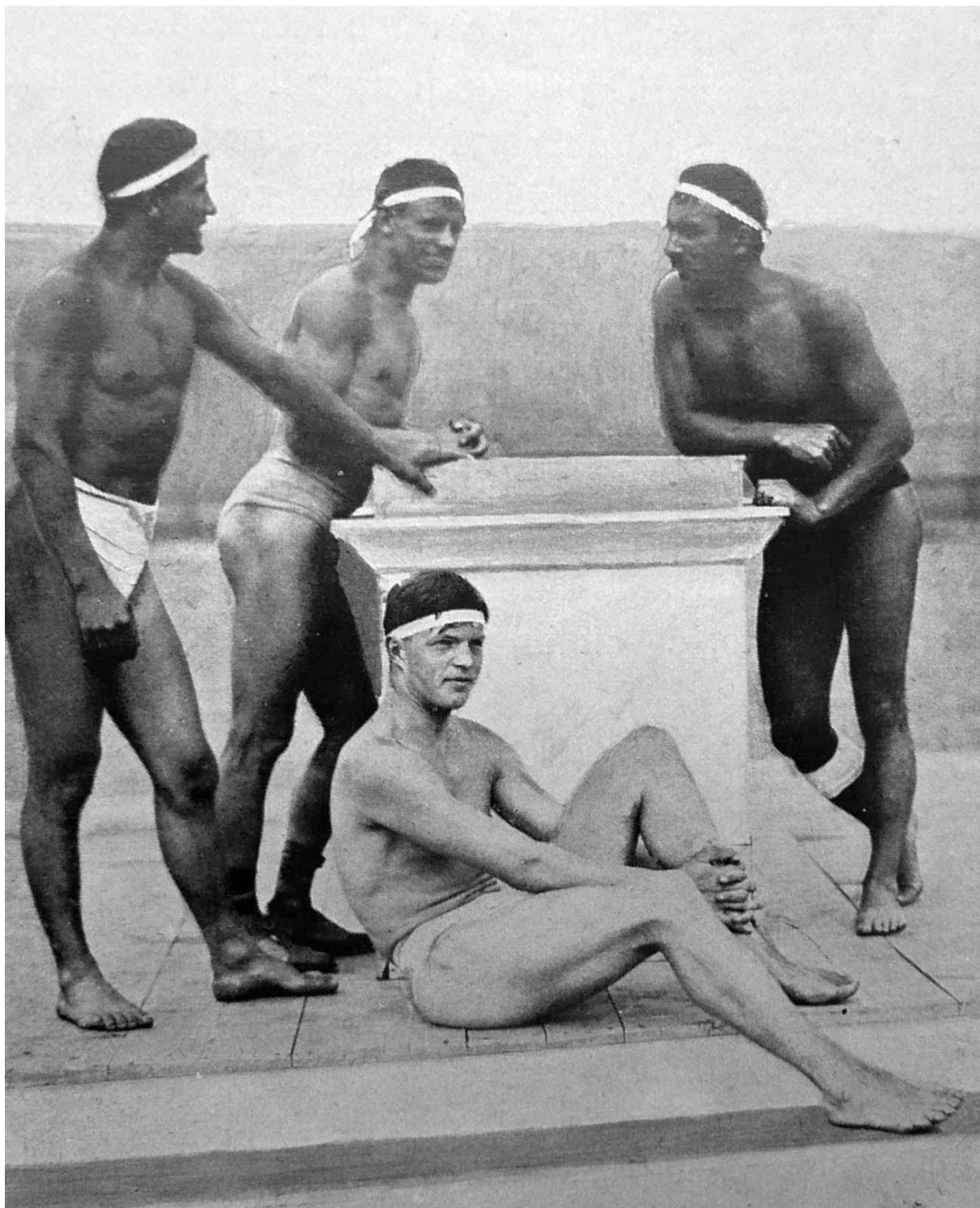
Obr. 26 Hod diskem



Obr. 27 Zápas



Obr. 28 Vítěz pentatlonu na štítu



Obr. 29 Pětibojaři



Obr. 30 Athénské vojsko nastupuje k novému boji



Obr. 31 Lid vyprovází bojovníky jdoucí znovu do boje, v pozadí reprezentační lóže



Obr. 32 Miltiadova žena s dítětem

6 STAVBA SOCHY SVOBODY NA VII. VŠESOKOLSKÉM SLETU 1920 (Stabilizace scénické formy)

6. 1 Námet, scénář a jeho tvůrci

VII. všesokolský slet²⁴⁷ byl pro sokolstvo v mnohém přelomový. První světová válka, která ovlivnila celosvětové politické, hospodářské a sociální podmínky bytí, poznamenala také fungování Sokola. Během války se sokolové aktivně zapojili do protirakouských osvobozovacích bojů v zahraničních legiích. První taková legie vznikla v Rusku, sokolové působili také ve Francii a v Itálii. Díky Tyršovým sokolským ideálům jako mravnost, kázeň a fyzická zdatnost se sokolové ve válečných podmínkách výtečně osvědčili. Během války byl spolek úřady zcela zakázán a hlavní představitelé (například starosta ČOS Josef Scheiner) byli zatýkáni. Každý, kdo vlastnil sokolskou legitimaci, se ocitnul v potenciálním ohrožení.²⁴⁸ Proto pro sokoly bylo velmi důležité po konci války co nejrychleji obnovit svou činnost, která byla tradičně manifestována sokolskými slety. Uskutečnit slet necelé dva roky po válce, kdy v Československu byl stále nedostatek základních potravin, dřeva, železa, látek apod. byl odvážný počin. Podle sokolských zpráv by se slet nemohl konat, kdyby Spojené státy americké neposkytly potřebnou podporu – finanční i hmotnou (například mouku a tuk).²⁴⁹

Kvůli mezinárodní politické situaci v Evropě museli organizátoři najít nové ideje sokolského sletu, který se již nemohl nazývat všeslovanským jako předešlý, ačkoli právě panslovanské tendence jsou obsaženy v základech sokolského hnutí a před válkou v době VI. sletu dominovaly kupříkladu Kramářově zahraniční politice.²⁵⁰ Válečný konflikt rozdělil slovanskou součinnost, protože Srbsko (na straně Dohody) válčilo proti Bulharsku a Polsko bojovalo o své území proti Rusku, v němž

²⁴⁷ Hlavní program VII. všesokolského sletu proběhl 27. – 30. června 1920.

KOZÁKOVÁ, Z., *Sokolské slety 1882 – 1948*, s. 24.

²⁴⁸ HAVLÍČEK, V., *Sokolské slety*, s. 26.

²⁴⁹ Slovo úvodní. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 8.

²⁵⁰ OLIVOVÁ, Věra. *Dějiny první republiky*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2000. s. 12.

existovaly české (později československé) legie.²⁵¹ V dubnu 1920 také proběhla polská intervence v Rusku, takže ani jeden ze států se sletu neúčastnil.²⁵² Události uplynulých let i měsíců ovlivnily také téma sletové scény, kterou sokolové i přes značné obtíže chtěli pořádat.

Pravděpodobně nikdo nepochyboval o tom, že v podívané musí být zachyceno osvobození a vznik Československého státu. Nalezení adekvátního příběhu však bylo skutečně problematické, protože část scénového odboru, zodpovídajícího za provedení podívané, prosazovala oslavit uvedením scény svobodu všech slovanských národů, jelikož považovali za nutné obnovit ztracenou důvěru mezi nimi. Jiní se přikláněli k variantě věnovat ji pouze vnitřnímu československému dění. Sokolové se rozhodli tentokrát oslovit širší veřejnost, aby se pokusila vytvořit námět sletové scény. Návrhů přišlo mnoho, bohužel ani jeden z nich se odboru nezdál dostatečně poutavý. Nakonec však získala první cenu Milada Alexandrová z Vršovic,²⁵³ která do soutěže zaslala námět nazvaný Stavba sochy Slavie. Na sletišti měla vyrůst skutečná socha, kterou měly postavit všechny slovanské národy. Tato okolnost byla však posléze částečně pozměněna.²⁵⁴

Ve scénovém odboru zasedl Augustin Očenášek²⁵⁵ (předseda), dále Jaroslav Kvapil, Josef Wenig, akademický sochař Otomar Rábl²⁵⁶ (jeho úkolem bylo navrhnout a postavit sochu), architekt Alois Dryák²⁵⁷, Bohumil Havel²⁵⁸, Olga Fučíková, Jan Kučera a Alois Mühlbach, kteří se před osmi lety při Marathónu starali o kostýmy. V odboru působil také Jan Herain, architekt první sletové scény Šachový turnaj, a mnozí další.²⁵⁹ Umělci byli do tvůrčího procesu zapojeni hned od počátku. Přijatý námět měl za úkol rozpracovat Kvapil s Wenigem a právě oni zastávali myšlenku,

²⁵¹ OČENÁŠEK, Augustin. Sletová scéna. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 247.

²⁵² OLIVOVÁ, V., *Dějiny první republiky*, s. 107.

²⁵³ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 247.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 246.

²⁵⁵ Při přípravě Marathónu v roce 1912 měl na starost především organizaci pentatlonu.

²⁵⁶ Otomar Rábl (1881 – 1936) byl český malíř a sochař, který se sokoly spolupracoval již při VI. všesokolském sletu, kdy vyzdobil sletišť několik sochami antických hrdinů a sochou Slavie.

²⁵⁷ Alois Dryák se podílel na architektonické úpravě sletišť v roce 1912, které bylo odpovídajícím scénickým prostředím pro Marathón.

²⁵⁸ V roce 1912 při Marathónu připravoval nácvik vojska.

²⁵⁹ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 256.

že sletová scéna by se měla orientovat spíše na domácí témata a události.²⁶⁰ Očenášek a Havel měli opačný názor a chtěli tedy provést scénu tak, jak to navrhoval přijatý námět. Nakonec sletový odbor souhlasil s Kvapilovým a Wenigovým stanoviskem, takže namísto sochy Slavie bylo rozhodnuto postavit sochu Svobody, kterou vybudoval český národ spolu se slovenským. Velký význam pro realizaci podívané mělo vyjádření Aloise Dryáka k otázce, zdali bude stavba na sletišti proveditelná v čase asi jedna a půl hodiny. Architekt tvůrčí záměr odsouhlasil.

Od ledna do dubna 1920 se zvažovalo, jakým děním samotnou stavbu rozšířit, aby byl celek scénicky působivý a aby upozornil na ideje skryté vybudováním onoho monumentu. Očenášek navrhoval zobrazit jako první událost válku, symbolizovanou rudým jezdce, kterého následuje zničený lid, klesající k zemi. Na scéně se měli objevit vesničané, představitelé nové síly, a společně s přemoženým lidem měli začít stavět sochu Svobody. Přijíždějící bílý jezdec (genius Slovanstva) by žehnal dílu a jeho odchodem by scéna končila.²⁶¹ Kvapil však doporučoval zobrazit celý vlastenecký proces, počínající Jungmannovými a Šafaříkovými snahami a pokračující rokem 1848, Palackého aktivitami a Havlíčkovou tvorbou. Ve scéně by měl být zaznamenán také vznik Sokola a jeho vliv na rozšíření „národní myšlenky“. Vlasteneckou emancipaci symbolizovala socha Svobody. Válka přeruší popisovaný proces, spějící k samostatnému českému státu, ale nezastaví ho. Český lid za pomoci sokolů a legií nakonec dosáhne svého cíle – bude svobodný ve vlastním státě. Zobrazení událostí, předcházejících válce, kontrastně zdůrazňovalo, jaké důsledky válka skutečně měla.²⁶² Kvapil dramaturgicky rozpracovává Očenáškovu koncepci tak, aby zvolené téma bylo co nejpřesněji vyjádřeno. Konečná podoba scénáře, která vznikla Kvapilovou, Wenigovou, Očenáškovou a také Ráblovou spoluprací,²⁶³ je rozdělena do deseti obrazů.²⁶⁴

První z nich alegoricky ztvárňoval zrod národního uvědomění, a to prostřednictvím „strážných géníů dějin“, kteří vyzývají Velikou Máti Vlast, aby podnítila vznik nového češství. Do arény vstupuje venkovský lid v národních krojích,

²⁶⁰ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 247.

²⁶¹ Tamtéž, s. 247.

²⁶² Tamtéž, s. 248.

²⁶³ Tamtéž, s. 247.

²⁶⁴ MAŠEK, Karel. *Jsme svobodni*. Praha: Slavnostní výbor VII. sletu všesokolského, 1920. s. 18 – 26.

který zachránil český jazyk. Je rozdělen do čtyř skupin tak, aby byly znázorněny všechny kmeny nového Československého státu (užijeme-li sokolskou terminologii).²⁶⁵ Nejprve přicházejí Chodové a plzeňský lid (jako zástupci Čechů), poté Slezané a Valaši, ti jsou následováni Hanáky a Moravany a jako poslední se na scéně objevují Slováci. Každou skupinu doprovází jejich národní písně. Poté všechen lid tančí polku a vlašské tance, symbol kulturního dědictví venkovanů. Dále se v ději objevuje průvod mnoha dívek v bílých halenkách a červených květinových sukních a mihnou se kolem tančících davů.²⁶⁶ Ty zobrazující národní myšlenku, kterou lid přijímá. Vzápětí přichází sokolstvo, jakožto výrazný nositel této ideje, a předvede prostná cvičení mužů z I. všesokolského sletu z roku 1882, která tehdy řídil Miroslav Tyrš. Dosavadním děním jsou zobrazena základní úsilí: národní, kulturní a sokolské, díky nimž (podle sokolské sletové scény) vznikl samostatný Československý stát.²⁶⁷ Všechny události se promítají v stále rostoucí soše Svobody, která je v tento okamžik již téměř dokončená. Scénou se však přežene jeden a dvacet rudých jezdců a lid, dělníci, géniové i Máti Vlast padají k zemi. Pouze sokolové zůstávají strnule stát u praporů každého kmenu, umístěných ve středu skupiny. V tu chvíli se objevuje početná skupina dětí, naděje nové budoucnosti, která obstoupí padlou Máti Vlast a prosbami a zpěvem se jí snaží vzkřísit. Podaří se jim to a za zvuků zvonů, ohlašujících vítězství nové doby, do arény vstupuje uniformované legionářské vojsko v čele s Bílým Vítězem, jezdem na koni. Muži nesou poslední chybějící části sochy Svobody – hlavu, ruce a také vlajky spojeneckých států Dohody. Svoboda je úplná a všechen lid jí vzdává svůj hold.

Dění je podpořeno několika písněmi, jejichž text vytvořil literát Karel Mašek²⁶⁸. Podle Očenáškových slov se sokolové snažili navázat spoluprací také s Aloisem Jiráskem nebo s Rudolfem Medkem, nakonec však upřednostnili zmiňovaného

²⁶⁵ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 247.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 250.

²⁶⁷ MAŠEK, K., *Jsme svobodni*, s. 21.

²⁶⁸ Karel Mašek (1867 – 1922) se zabýval především tvorbou textů pro loutkové divadlo (Krasocitný Budulín, 1918; Pohádkový zákon, 1919), ale napsal také libreto např. k Ostrčilově opeře Kunálovy oči, která vznikla na základě novely Julia Zeyera. V Národním divadle byla uvedena i jeho hra pro činoherní soubor Betlém, vycházející z lidové poezie. Na přelomu století působil jako redaktor Volných směrů. Mašek je popisovaný především jako satirik, kritizující různými literárními prostředky tehdejší stav společnosti. Používal pseudonym Fa Presto.

autora.²⁶⁹ Mašek však vážně onemocněl nespecifikovanou plicní chorobou (na niž v roce 1922 zemřel), a proto byl nucen svou tvůrčí aktivitu pozastavit. Sokolové oslovili Stanislava Loma, ten jejich nabídku nepřijal. Mašek po svém částečném uzdravení v květnu 1920 pokračoval v práci a napsal celkem čtyři texty k písňím, které zakomponoval do prozaického textu, jež je možné vnímat jako ideový manifest sletové scény. Tento text včetně písni byl otisknut v brožuře *Jsme svobodni*, kterou si divák mohl zakoupit pro snadnější porozumění sledovanému dění. Maškovi se podařilo napsat text, kde je přirozeně propojena základní myšlenková struktura sletové scény s nedetailním, ale zcela jasným popisem dění v aréně, a zároveň ho autor zasazuje do širšího ideového kontextu, který je v textu přítomen prostřednictvím přímých i nepřímých citací Tyršových článků ze sborníku *Úvahy a řeči o věci sokolské*.²⁷⁰ Tím je také potvrzena stálá platnost základních Tyršových tezí a vznik samostatného státu je možné vnímat jako realizaci Tyršových snah. Maškův text, je-li čten v průběhu podívané, může obohatit divákův vjem ze sletové scény.

První Maškova píseň pro „strážné genie dějin“ působí jako modlitba k Matce Vlasti, a to především naléhavostí, která je vyjádřena adekvátní rytmičkou formou. Další písní (objevující se až v sedmém obraze, kdy je lidstvo zasaženo válkou) je opět prosebná žádost k Matce Vlasti, aby se znovu zrodila. Tuto píseň zpívá dětský sbor. Legie při svém příchodu (v osmém obraze) zpívají radostnou píseň o svobodě a o lásce k vlasti, která zase bude vzkvétat. Po dokončení sochy následuje závěrečná zpívaná přísaha, již pějí všichni aktéři před stojící sochou Svobody. Právě v ní je asi nejvíce patrný Tyršův vliv a heslo „Věčný ruch“, protože lid slibuje své získané svobodě, že ji bude hájit a že socha není pouhým náhrobkem zašlé lidské snahy.²⁷¹

Scénáristé vytvořili ve Stavbě sochy Svobody pevný ideový základ, který vychází z tehdejší společenské atmosféry a z českých dějin, a proto se (alespoň) v textové podobě stává dosud nejvíce propracovanou sletovou scénou. Vznik Československa je zobrazován sokoly, a tak jsou ve scéně oslavovány především jejich snahy, činnost a filozofie.

²⁶⁹ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 251.

²⁷⁰ TYRŠ, Miroslav. *Úvahy a řeči o věci sokolské*. Praha: Grégr a syn, 1912. 130 s.

²⁷¹ MAŠEK, K., *Jsme svobodni*, s. 17.

6. 2 Architektura sletiště

Největší obtíže (pomineme-li ty finanční) mělo sokolstvo s nalezením vhodného místa pro výstavbu sletiště. Již při pořádání minulého sletu bylo hledání nového prostoru aktuální problematikou, protože hrozilo, že Letná již bude v rámci územního plánu města Prahy zastavěná.²⁷² Plán realizován nebyl, ale na Letenské pláni v roce 1920 stály zchátralé válečné nemocniční budovy a domy pro invalidy, kvůli kterým nemohlo být sletiště postaveno.²⁷³ Proto bylo potřeba nalézt jiné místo, napojené na infrastrukturní síť a vyhovující organizaci sletu. V Karlíně (byl tehdy považován za předměstí Prahy) se nacházelo vojenské cvičiště. Zdálo se být adekvátní náhradou Letné. Problém se zasazením arény s tribunami do terénu a nevyjasněné vlastnictví pozemků, na nichž by mělo sletiště stát, odradilo sokoly od úmyslu vybudovat ji v této městské čtvrti. Dalším místem, kde by se mohl slet konat, byla Pankrác, ale ani tento návrh nebyl uskutečněn. Sokolové dospěli k závěru, že jediným východiskem je uspořádat slet na Letenských pláních za předpokladu, že zmiňované budovy budou strženy. Pokud se tak nestane, slet se nebude konat.²⁷⁴ Tento záměr odstranit domy podpořilo například Ministerstvo národní obrany. Vnitřní rozměry sletiště byly stejné jako v roce 1912,²⁷⁵ rozdíl byl však v jeho umístění do terénu. Bylo otočeno o 90°, takže delší strana byla souběžná se silnicí Belcrediho (dnešní ulice Milady Horákové).²⁷⁶ Namísto dvou vstupů pro obecnstvo bylo možné vytvořit čtyři symetrické brány, v každém rohu jednu. Brány borců zůstaly dvě (tentokrát na východní a západní straně sletiště), hlavní tribuna byla severní a pro krojované sokoly byla vyčleněna tribuna jižní, v jejímž středu se nacházel dvacet metrů vysoký a dvacet metrů široký hudební pavilon. Na protější straně byla opět umístěna

²⁷² ČÍŽEK, Ludvík. Sletiště VII. sletu všesokolského v Praze na Letné. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 61.

²⁷³ Tamtéž, s. 61.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 63.

²⁷⁵ Sletiště bylo uzpůsobeno pro prostná, která mělo cvičit asi deset tisíc mužů. Rozloha arény byla asi 46 000 m².

²⁷⁶ DRYÁK, Alois. Architektura sletiště. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 83.

reprezentační lóže.²⁷⁷ Tribuny byly uzpůsobeny tak, aby z nich pohodlně vidělo sto devět tisíc diváků.²⁷⁸

O architektonickou výzdobu se znovu postaral Alois Dryák, který (jak už bylo zmíněno) se podílel také na vzniku sletové scény. Vizualní podoba sletišť korespondovala s jejím děním, což můžeme od sletu v roce 1912 považovat za běžnou okolnost vzniku podívané. Dryák měl za úkol vytvořit návrh hudebního pavilonu, slavnostní tribuny, čtyř vstupních bran a dvou bran borců. Protože bylo potřeba postavit sletišť co nejlevněji, nebyly do jeho areálu umístěny žádné sochy, proto postrádalo monumentalitu předešlého sletišť. Každá ze vstupních bran byla tvořena pěti sedmnáct metrů vysokými pylony, na jejichž konci stála malá socha sokola. (Příl. IV, obr. 1, s. 103) Stejně vypadaly brány borců. Architekt se v popisu sletišť nezmiňuje, že by na branách nebo na tribunách byla napsána jakákoli hesla. Fotografie, zdá se, absenci hesel potvrzují. Slavnostní třída, která se pro tentokrát nacházela u jižní tribuny a vedla ze západu na východ, byla opět vyzdobena (jako při předešlém sletu) slovanskými máji. Na reprezentační tribuně, hudebním pavilonu a bránách byly namalovány barevné ornamenty, a tak připomínaly staré slovanské dřevěné stavby.²⁷⁹ Nad zmiňovanou tribunou byly umístěny prapory spřátelených států a národů.

Tento slet je posledním, který je pořádán na Letné, od dalšího VIII. sletu se veškeré sokolské slavnostní dění bude odehrávat na Strahově. I přesto, že sokolové při složitých hledáních nového prostoru ocenili kvality pláně, již v roce 1913 dospěli ke shodě, že nejlepší místo pro trvalý sokolský stadion bude právě Strahov.²⁸⁰

²⁷⁷ DRYÁK, A., *Architektura sletišť*, s. 83.

²⁷⁸ ČÍŽEK, L., *Sletišť VII. sletu všesokolského v Praze na Letné*, s. 69.

²⁷⁹ DRYÁK, A., *Architektura sletišť*, s. 83.

²⁸⁰ Před začátkem války se předpokládalo, že stadion bude postaven roku 1917, ale tyto plány se z pochopitelných důvodů odložily. V roce 1919 koupilo město Praha pozemky na Strahově (původní lomy), jejichž terén bylo potřeba výrazně upravit. V roce 1926 tak vyrostl první stadion pro VIII. slet. ČÍŽEK, L., *Sletišť VII. sletu všesokolského v Praze na Letné*, s. 61.

6. 3 Provedení sletové scény

Realizace scénáře byla pro sokoly především z hlediska technického provedení obtížnější než při produkcích předešlých sletů, ačkoli mnozí z nich měli s jejich přípravou zkušenost.

Přestože Alois Dryák uznal, že je možné na sletišti sochu postavit v čase devadesát minut, plán na skutečně provedení vznikl poměrně dlouhou dobu. Dryák na základě výpočtů určil, že socha musí být alespoň dvacet metrů vysoká (tedy stejně jako hudební pavilon), aby působila opravdu monumentálně. Jak se později ukázalo, tento požadavek nebyl proveditelný, a proto byla nakonec o pět metrů nižší – její pětistupňový podstavec měřil šest metrů, socha sama zbývajících devět.²⁸¹ Nejprve byl úkol vytvořit sochu zadán Janu Štursovi, ten jej rozpracoval, ale nakonec od dohody odstoupil.²⁸² Proto byl osloven Otomar Rábl, sochař, který se při VI. sletu podílel na výzdobě slavnostního cvičiště. Rábl vypracoval celkem sedm návrhů, nakonec měla socha podobu slovanské ženy (připomínající kněžnu Libuši), držící v mírně zdvižených rukách Svatoplukovy pruty svornosti.²⁸³ (Příl. IV, obr. 2, s. 104) Systém, jak bude socha na hřišti v krátkém čase postavena, též vymyslel Rábl. Původní záměr byl vytvořit sochu z latí, které budou potaženy kašírovaným bílým plátnem – jeden díl by vážil asi osmdesát až sto deset kilogramů. Nakonec však byly jednotlivé části tvořeny souvislou plochou prkének, která byla natřena bílou hmotou (směs sádry, pilin a magnézia), takže se výsledný objekt podobal soše vytesané z pískovce.²⁸⁴ Tato úprava však způsobila, že jeden kus měl hmotnost dvě stě až sedm set kilogramů.²⁸⁵

Sokolové zkoušeli několik variant, jak k sobě připevnit čtrnáct kusů, tvořících sochu.²⁸⁶ Až dva týdny před uvedením přišel opět Rábl s posledním návrhem postavit sochu pomocí speciálního snímatelného jeřábu, umístěného na vnitřním sloupu, do něhož se zaklesávaly jednotlivé díly a jenž po dokončení zůstane skryt uvnitř;

²⁸¹ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 247.

²⁸² Tamtéž, s. 248.

²⁸³ Tamtéž, s. 248.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 254.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 248.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 248.

vrchní část jeřábu se oddělí a na scéně bude stát samostatný monument.²⁸⁷ Spolu s Ráblem v ateliéru pracovali sochaři z řad sokolů, tesaři a truhláři. Rábl zodpovídal za postavení sochy během podívané, takže byl přítomen na hřišti a stavbu řídil. Při prvním provedení nasazoval hlavu on, v jiných ho vystřídali kolegové.²⁸⁸ Sochu stavělo asi tři sta dvacet mužů, rozdělených do skupin podle jednot.²⁸⁹ Každé z nich scénový odbor určil, co přesně je jejím úkolem při samotné stavbě. Každý oddíl (stejně jako v předešlých sletových scénách) měl svého vedoucího, ten koordinoval činnost ve skupině i mezi nimi. Stavitelské práce je možné rozdělit na čtyři fáze – nejprve bylo nutné vysunout betonový oltář na hřiště a připravit stožár, postavit ho a připevnit jeřáb, poté vytvořit podstavec a samotnou sochu a poslední fází bylo odstranění jeřábu. (Příl. IV, obr. 3 – 5, s. 105, 106)

Před prvním provedením muži zkoušeli postavit sochu celkem třikrát. První pokus trval tři dny, druhý polovinu dne a třetí dvě a půl hodiny. Během provedení však socha stála za čtyřicet pět minut a stožár byl vztyčen za osm minut.²⁹⁰ Stavitelé a ostatní aktéři neměli společnou zkoušku.²⁹¹ Hlavní zkoušky aktérů se uskutečnily ve dnech 16. a 19. června, druhá probíhala v kostýmech.²⁹²

Samotná stavba sochy byla s ostatním děním na scéně propojena prostřednictvím Matky Vlasti, jež iniciovala její stavbu. Vstupuje do arény po schodech z hudebního pavilonu poté, co začátek podívané oznámí rána z děla. (Příl. IV, obr. 6, s. 107) Ta zazní v okamžiku, kdy mají stavitelé připravený oltář a stožár. Matka Vlast je doprovázena sto dvaceti „genii dějin národa“ (mladými dívkami). Písní ji vyzývají, aby znovuoživila národní bytí. (Příl. IV, obr. 7, s. 107) Pro zobrazení tohoto aktu je užitý tradiční symbol zapálení ohně na betonovém oltáři,

²⁸⁷ Jeřáb v tak krátkém čase nikdo nedokázal vyrobit, nakonec to dokázala dílna Ludvíka Očenáška, mladšího bratra Augustina Očenáška.

²⁸⁸ Augustin Očenášek popisuje připevnění hlavy takto: „*Způsob, jakým br. Bednář osazoval hlavu, byl úchvatně odvážný. Vstoupil do hlavy, nechal ji vyzdvihnouti a na to uchopil oběma rukama stožár, nechal náhle pustiti hlavu a mocně přitáhl se i s hlavou k stožáru. Jen tato oboje trhnutí, jeřábu a odvážného tesaře spojená, byla sto strhnouti hlavu na podklad pro ni připravený. Bylo k tomu potřebí veliké síly, neboť břemeno mělo krátký závěs a bylo je třeba přitrhnouti k stožáru.*“

OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 254 – 255.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 249.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 254.

²⁹¹ Tamtéž, s. 254.

²⁹² *Stavba sochy Svobody: pokyny pro sletovou scénu č. 2.* Praha: Slavnostní výbor VII. sletu všesokolského, 1920. s. 2.

který stojí před hudebním pavilonem asi ve čtvrtině vzdálenosti mezi ním a protější reprezentační tribunou. Vzápětí na výzvu Matky Vlasti přichází lid – borci včetně sochařů, tesařů a montérů, kteří přiváží na pěti vozech části podstavce, složeného ze čtyřiceti osmy kvádrů.²⁹³ Matka Vlast a géniové ukazují směrem k hudebnímu pavilonu, poblíž něj jsou na sletišti rozmístěny další části podstavce. Vyzve je k dílu a stavba začíná na místě, kde vzplál oheň. Oltář je použit jako betonový základ, do něhož je vsunut vnitřní opěrný sloup. Díly sochy poté přiváží dělníci a samotný lid.²⁹⁴

Matka a geniové se přesouvají do středu arény, aby se mohli přivítat s jednotlivými skupinami obyvatel Československa. Nejprve v houfu „*veselým, skoro tanečním krokem*“²⁹⁵ přichází z východní brány asi dvě stě padesát Chodů a Plzeňanů (zastupují Čechy) a vezou s sebou části sochy na stavbu a prapor se znakem lva. Jsou oblečení do chodských krojů a při jejich vstupu na scénu hraje orchestr písně Zelení hájově a Hrály dudy. Po předání stavebního materiálu přechází arénu a v severozápadním rohu utvoří kruh. V okamžiku, kdy je skupina u staveniště, vstupují na scénu Valaši a Slezané také z východní brány a scéna probíhá totožně, avšak při jejich vstupu zní vlašské tance a píseň Stanula děvucha. Tato stejně početná skupina zůstává v jihozápadním rohu. Současně s jejich přesunem do tohoto místa přiváží lid Moravského Slovenska a Hanáci své části sochy. Doprovází je píseň Muzikanti, co děláte a Teče voda teče a přesouvají se k východní bráně do jižního rohu. Stejným způsobem je proveden i příchod Slováků za znění jejich hymny a písně o Jánošíkovi. Ti utvoří kruh v jihozápadním rohu arény.²⁹⁶ Uprostřed každé krojované skupiny stojí její prapor. Během příchodu lidu na scénu vcházelí dělníci s novými díly stavby, které přivážely vozy s koňmi.²⁹⁷

Orchestr začne hrát nejprve vlašské tance a poté polku a všechen lid tančí, čímž je scénicky zobrazena sokoly tolik akcentovaná národní kultura. Do arény vběhne ze západní brány zástup dívek v červených květovaných sukních a v bílých halenkách, mávají šátky stejné barvy.²⁹⁸ Ty jsou znakem národní myšlenky

²⁹³ *Stavba sochy Svobody: pokyny pro sletovou scénu č. 2.*, s. 5.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 4.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 5.

²⁹⁶ OČENÁŠEK, A., *Sletová scéna*, s. 249.

²⁹⁷ *Stavba sochy Svobody: pokyny pro sletovou scénu č. 2.*, s. 5.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 5.

(v národních barvách), kterou lid přijímá. Za dívkami z obou bran vchází na scénu osm set krojovaných sokolů v osmistupu a uprostřed arény se zastaví čelem k hudebnímu pavilonu.²⁹⁹ Následuje cvičení prostných z I. všesokolského sletu, jejichž provedením byl znázorněn vznik Sokola a jeho pevná pozice v českých dějinách. V roce 1882 cvičení proběhla bez hudby a rytmus byl udáván údery holí o rezonanční desku. Nyní je doprovázela hudba z prostných II. sletu. Dívky kolem sokolů utvořily kruh, a tím jasně akcentovaly spojitost mezi sokoly a národní ideou. (Příl. IV, obr. 9, s. 108) Poté se sokolové paprskovitě vmísí mezi lid (což Očenášek považuje za nejpůsobivější moment sletové scény). V ten okamžik už je socha téměř dokončena, lid je rozprostřen téměř po celé ploše arény a tančí a raduje se. Za zvuků výstřelů z děl a pušek se arénou (ze západní do východní brány) prožene jedenadvacet rudých jezdců, představujících válku. (Příl. IV, obr. 10, s. 108) Svalí Matku Vlast na zem, směrem ke staveništi hodí hořící louči.³⁰⁰ Lid se stejně jako stavitel svalí k zemi. Sokolové zůstávají strnule stát u praporů. Orchester hraje hymnu Kde domov můj a poté zní hudba z Libuše. Je ticho. Na scénu (směrem od hudebního pavilonu) vchází skupina dětí (symbol budoucnosti), obejdou sochu a blíží se k Matce Vlasti, ležící spolu s ostatními na zemi. Děti se shromáždí kolem ní a prosebnou písní ji probouzejí. (Příl. IV, obr. 11, s. 109) Společně pomalu odcházejí ke stavbě. Z východní brány zazní zvon, ohlašující vítězství nové doby. Do arény vchází vojsko v legionářských uniformách, vedené Bílým Vítězem na koni. Mají symbolizovat blanické rytíře a svatého Václava. Za znění písní Kdo jsou boží bojovníci a Bývali Čechové přinášejí poslední části sochy: hlavu a ruce s pruty svornosti. (Příl. IV, obr. 13, s. 110) Lid a stavitelé znovu ožívají, stavba je dokončena. Vlast a géniové se rozestaví na podstavci a lid stojící kolem písní vzdává hold získané svobodě. (Příl. IV, obr. 14, s. 110) Lid poté ze scény odchází do západní brány za zvuků skladby z Libuše Můj drahý národ český neskoná.³⁰¹

Vypravení scény muselo být finančně nenáročné, a proto tvůrci přistoupili k využití lidových krojů jednotlivých skupin obyvatel a k sokolským a legionářským uniformám. (Příl. IV, obr. 8, s. 108) Ty však byly výrazně opotřebované, a proto

²⁹⁹ *Stavba sochy Svobody: pokyny pro sletovou scénu č. 2*, s. 7.

³⁰⁰ Tamtéž, s. 7.

³⁰¹ OČENÁŠEK, A., *Sletová scéna*, s. 251.

sokolové požádali Francouze a Italy o zapůjčení „kostýmů“. Národní divadlo poskytlo kostýmy z inscenace Psohlavců a Prodané nevěsty.³⁰² Pro Matku Vlast, genie národa, svatého Václava a rudé jezdce vytvořil Josef Wenig speciální šaty. Ten zodpovídal také za jednotnost národních krojů, dbal na jejich estetické propojení s máji, fábory, prapory a s jinými scénickými prvky.³⁰³

Znakovost kostýmů, vycházejících z národní tradice, byla podpořena i hudbou. Tu složil Anatol Provazník³⁰⁴, který vycházel z motivů lidových písní, příznačných pro daný kraj, čímž byl „národní charakter“ scény ještě více umocněn.

V této scéně vystupovalo asi tři tisíce šest set aktérů z pražských jednot: celkem tisíc mužů a žen představovalo lid, dále účinkovalo dvě stě padesát sokolů – stavitelů, tisíc sokolů jako vojsko, jedenadvacet jezdců, dvě stě dětí (sokolské žactvo), sto dvacet sokolek jako geniové, dvě stě žen jako červenobílá „stuha“, dvousetčlenný hudební sbor, legionáři a dělostřelci u děl a strojových pušek. Počet kolísal především u vojska a bratrů v kroji.³⁰⁵ Poprvé se na vzniku sletové scény podílela také profesionální herečka Růžena Nasková.³⁰⁶ Hrála Matku Vlast a sletová scéna přestala být pro diváky ryze sokolským „podnikem“.

Scénu řídil Václav Zintl z můstku nad reprezentační lóží a prapory signalizoval, kdy má jaká skupina obyvatel vyjít.³⁰⁷ Samotná organizace při jednotlivých provedeních byla složitější než dřív, protože nebylo možné, aby takové množství

³⁰² OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 255.

³⁰³ Tamtéž, s. 256.

³⁰⁴ Anatol Provazník (1887 – 1950) byl hudebním skladatelem a varhaníkem – hrál v Chrámu sv. Víta na Pražském hradě, později pracoval v Československém rozhlasu, kde vedl hudební odbor a upravoval skladby pro rozhlasový orchestr.

³⁰⁵ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 255.

³⁰⁶ Růžena Nasková píše o účinkování ve sletové scéně: *„Byla jsem tak šťastna, že mi byl svěřen čestný úkol představovat Matku Vlast. Lásko, nadšení a bratrská družnost, která byla mezi námi všemi od první zkoušky po všechny dny práce, zůstane mi v paměti po všechny časy. Obětavost všech bezejmenných účastníků byla krásně dojemná.[...] Jak pyšně jsem nesla korunu ze zlatého lipového listí, když jsem v bílé slovanské říze kráčela před očima tisíců rozlehlým sletišťem v úloze tak čestné a rozechvívající. Srdce mi bilo vroucím dojetím a oči se plnily slzami.“*

NASKOVÁ, Růžena. Růžena Nasková vzpomíná. In *Lví silou: pocta a dík Sokolstvu*. Praha: Máj, 1948. s. 133 – 136.

³⁰⁷ Podle bílého praporce se řídili geniové, podle červeného vozy a dělnictvo, podle žlutého taneční skupiny. Zelený prapor patřil všem lidovým skupinám, modrý sokolstvu v kroji, černý válce, fialový dětem, růžový nové době a podle trikolorového praporu se řídilo vojsko.

Stavba sochy Svobody: pokyny pro sletovou scénu č. 2, s. 3.

aktérů mělo společné šatny. Proto byli rozděleni ve třech různých a neměli možnost spolu komunikovat. Jediným znamením, že scéna začíná, bylo, když technici umístili betonový oltář na určené místo.³⁰⁸

Podíl umělců na přípravě a provedení Stavby sochy Svobody byl ještě větší než v předchozích sletových ročnících. Kromě Kvapila, Weniga, Dryáka a Rábla na scéně spolupracovala také zmiňovaná Růžena Nasková. Průvod dvou set červenobílých žen vedla členka baletního sboru Národního divadla sl. Černá³⁰⁹, lidové tance s jednotlivými skupinami secvičil Augustin Berger³¹⁰. Každou skupinu aktérů vedl konkrétní člověk, který zodpovídal za nácvik i provedení.³¹¹

I přesto, že ve scéně vystupoval téměř trojnásobně vyšší počet aktérů než v Marathónu, z dostupných materiálů se zdá, že organizace takto velkého davu nebyla hlavním problémem při tvorbě podívané. Komplikace způsobovala spíše samotná stavba sochy. Do jisté míry může být tato skutečnost ovlivněna tím, že sokolové již měli zkušenosti s vedením davu. Navíc způsob, jakým s ním bylo tentokrát pracováno, nebyl sokolům tolik vzdálený, jako když připravovali první část Marathónu, v níž se aktéři nemohli opřít o postupy známé ze cvičení prostných. Ve Stavbě sochy Svobody například sokolové ztvárňující lid využívali prvky tanečního reje, příchod legií byl cvičením pořadovým, v jízdě bylo sokolstvo též znalé. Asi nejnáročnější úkol měly představitelky géníů – jejich jednání nebylo ukotveno v sokolském tělocvičném systému.

Kvapilova režijní práce spočívala především v koordinování jednotlivých skupin, v urychlování vstupů na scénu, které mohly trvat příliš dlouhou dobu a čtyřikrát se de facto opakovaly. Kvůli lidovým písním (fungujícím jako charakterizační prvek) však všechen lid nemohl vstupovat v menších časových intervalech. Pro režiséra a pro aktéry mohly být obtížné ty uchopitelné scény, v nichž vystupují geniové spolu s Matkou Vlastí, protože sokolky a Růžena Nasková měly

³⁰⁸ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 256.

³⁰⁹ Bohužel se nepodařilo dohledat křestní jméno umělkyně.

³¹⁰ Augustin Berger (1861 – 1945) byl tanečníkem, který působil v různých evropských zemích (Itálie, Švédsko, Francie). V Národním divadle pracoval jako taneční mistr, od roku 1923 jako choreograf. Byl velmi uznávaný především pro svůj otevřený přístup k novým uměleckým tendencím. Roku 1942 vyšla kniha Vzpomínky Augustina Bergera. Jeho vnuk Jaroslav Berger byl sólistou baletu Národního divadla.

³¹¹ *Stavba sochy Svobody: pokyny pro sletovou scénu č. 2*, s. 2.

na rozlehlém sletišti za denního světla vytvořit alegorické postavy, symbolizující „vzletné“ ideje.

Kvapilova pozice v tvůrčí skupině se liší od předchozí v roce 1912. Režisér je plnohodnotnou součástí scénového odboru a Očenášek rozhodl využít všechny Kvapilovy umělecké zkušenosti. Kvapil měl možnost od počátku ovlivňovat výslednou podobu sletové scény. Podílel se na tvorbě scénáře i dějové a ideové linie. Ve Stavbě sochy Svobody dochází k propracovanější významové struktuře jednotlivých znaků, které často bývají paradigmaticky vrstveny a jejich jednotlivé významy se navzájem propojují, ovlivňují. Asi nejpatrnější je tento rys při zobrazování legií. V něm jsou užity symboly husitské (Kdo jsou boží bojovníci), symboly sokolské (nástup pořadovými cvičeními) a vojsko, vedené Bílým Vítězem (představujícím svatého Václava), jsou tímto znakem spojeny s blanickými rytíři, kteří zachrání český národ, až mu bude nejhůř. Sletovou scénu je v tomto ohledu možné vnímat jako esenci češství – v podívané se vyskytují všechny jeho znaky: písně (lidové i státní hymna), prapory, národní kroje, národní bravy, národní tance, „slovanská“ socha, české dějiny, svatý Václav, blanické vojsko, husité a Sokol.

6. 4 Ohlasy

Sletová scéna byla provedena celkem pětkrát, a to v pondělí 21. června během I. sletu sokolského dorostu a 25., 26., 27., 28., 29. června v hlavních sletových dnech. První představení mělo proběhnout již 20. června, ale kvůli vydatnému dešti bylo odloženo.³¹²

Premiérové uvedení – podle Očenáškových slov – skončilo nezdarem.³¹³ Aktérům se bez společné zkoušky nepodařilo zkoordinovat jednotlivé úkony tak, aby scéna měla dostatečný spád. Největším problémem však byla skutečnost, že kvůli technické závadě na jeřábu nebylo možné umístit hlavu na sochu. Jak se později ukázalo, lana byla záměrně naříznuta, praskla a závěr scény se nezdařil. Proto do konce sletu sokolové nepřetržitě hlídali „rekvizity“ a technické vybavení, aby se

³¹² OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 251.

³¹³ Tamtéž, s. 255.

podobný incident nemohl opakovat.³¹⁴ Scéna však byla dohrána, protože sokolové místo dokončení sochy provedli oslavný tanec. Prasklá lana způsobila také značnou prodlevu ve scénickém jednání, takže se podívaná v závěru rozpadla do jednotlivých nesouvislých sekvencí.³¹⁵ Vynucenou pauzu se aktéři pokoušeli zkrátit improvizovaným tancem. Při tomto provedení byl přítomen také prezident Tomáš Garrigue Masaryk.³¹⁶

Výkony sokolů ze dne 21. června hodnotí také Jindřich Vodák, jenž se v časopisu *Jeviště* rozepisuje především o veliké nudě, kterou prožívali nejen diváci, ale také samotní aktéři v aréně. Kriticky hodnotí skutečnost, že v tvůrčím procesu pravděpodobně chyběl člověk, který by scénickému dění dal jasný řád a náležitě by dokázal využít sokolský potenciál. Kritika se (ve Vodákově textu bezejmenně) snesla na Jaroslava Kvapila. Vodák uvádí jako příklad zmaru to, že *„Matka Vlast točila se v nepohodlné, nafouknuté sukni po dvě hodiny na jednom místě nevědouc chvílemi co počít bezradností, a její zlatá lipová ratolest zdála se jí být vložena do ruky jen za trest a na zkoušku, jak dlouho jí od ní nebude ruka bolet. Strážní géniové v bělavých splývavých řízách, sestavení do dvou paprsků od sochy Svobody, mohli mít leda tytéž trapné pocity zbytečnosti jako Matka Vlast a záviděli asi běločerveným sokolkám, že užívají větší volnosti a že se mohou po cvičišti trochu proběhnout a poskákat.“*³¹⁷

Další provedení se uskutečnilo až o čtyři dny později. Ty byly využity pro nácvik scény, takže se sokolové v mnohém zdokonalili.³¹⁸ Výsledek jejich práce byl plně ocenitelný při provedení dne 26. června, kdy představení probíhalo ve svižném tempu, a diváci byli sokolskou snahou dojati.³¹⁹

Autor článku v *Lidových novinách* popisuje několik výrazných situací ze sobotního představení. Například sokolské dorostenky v červenobílém kostýmu se při své scénické akci na krátko zastavily před lóží a bílými šátky mávaly prezidentovi. Další z působivých momentů podívané zapříčinilo počasí – v okamžiku, kdy nastoupili sokolové ve stejnokroji k cvičení prostrných, šedé mraky nad cvičištem byly

³¹⁴ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 255.

³¹⁵ Stavba sochy Svobody. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 305, s. 2.

³¹⁶ Tamtéž, s. 2.

³¹⁷ VODÁK, Jindřich. Sletová scéna. *Jeviště*. 1920, roč. 1, č. 24 – 25, s. 289.

³¹⁸ OČENÁŠEK, A., Sletová scéna, s. 255.

³¹⁹ Stavba sochy Svobody. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 315, s. 2.

rozfoukány a barva košil se rozzářila. Světlo pozdního odpoledne vytvořilo specifickou atmosféru a podpořilo vyznění celé situace.³²⁰

V pozdějším vydání téhož deníku autor článku reaguje na zpochybňovanou oprávněnost konat slet v době, kdy politický systém i poválečné uspořádání Evropy je stále nestabilní. Tvrdí, že slet i sletová scéna svým sdělením dávají prázdným všeobecným heslům jasnější význam a umožňují lidem zorientovat se ve složité společenské situaci.³²¹

Prezident Masaryk zhlédl Stavbu sochy Svobody minimálně třikrát, a to 21. června, jak už bylo zmíněno, dále v sobotu 26. června³²² a v neděli 27. června.³²³

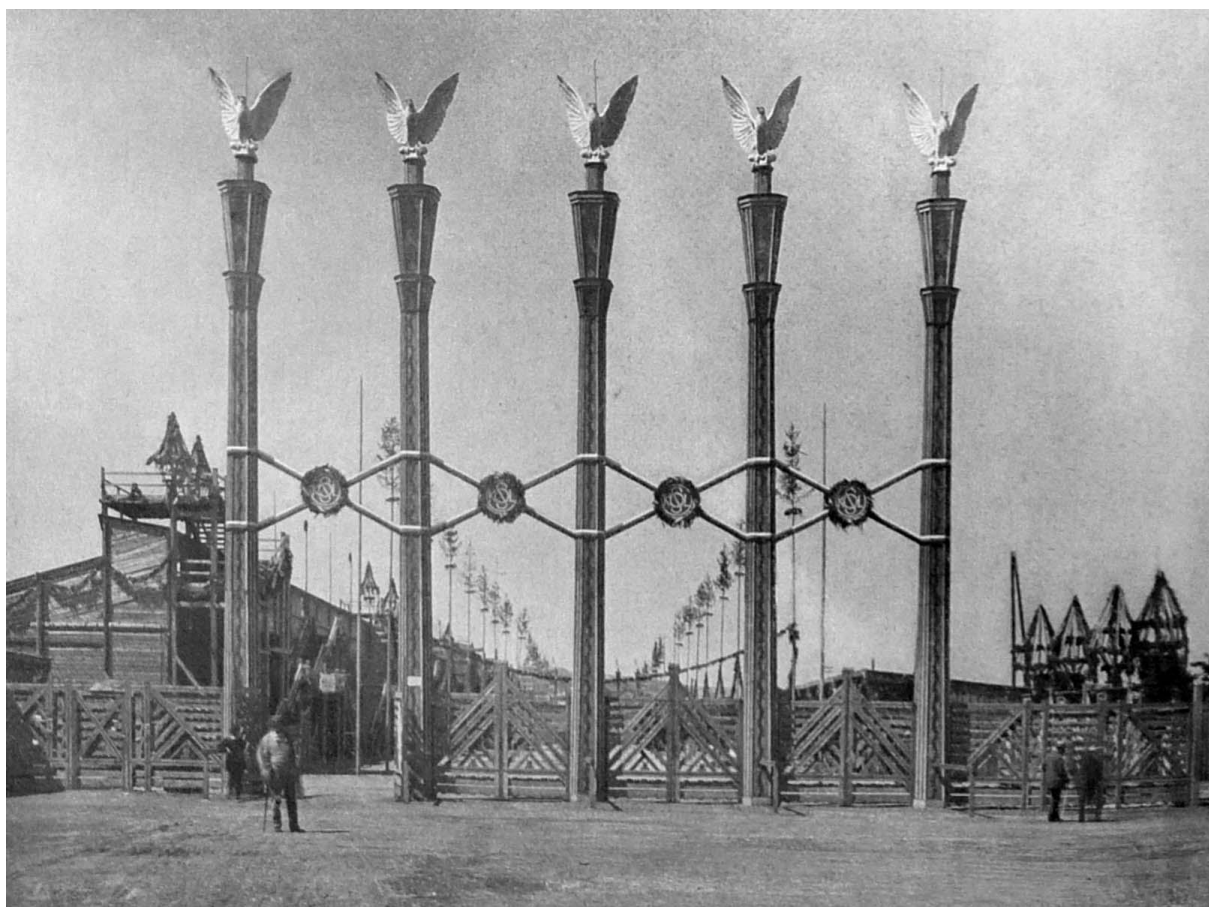
³²⁰ Stavba sochy Svobody. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 315, s. 2.

³²¹ Sletová scéna. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 316, s. 2.

³²² Stavba sochy Svobody. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 315, s. 2.

³²³ Sletová scéna. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 316, s. 2.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA IV³²⁴



Obr. 1 Brána severovýchodní, sletišť 1920

³²⁴ Obr. 1 – 5, 7, 10, 12 – 14

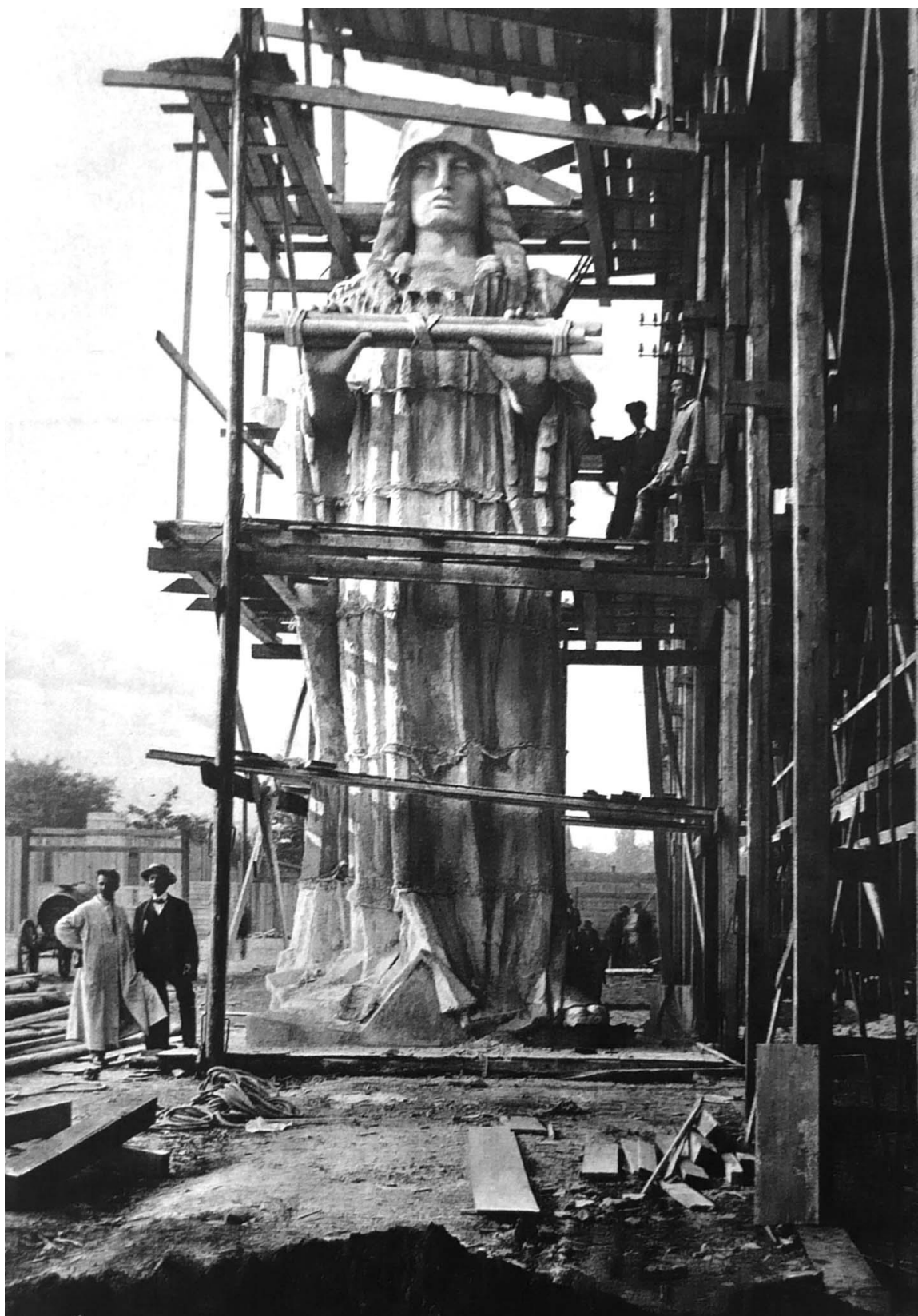
HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923.

Obr. 6, 8, 11

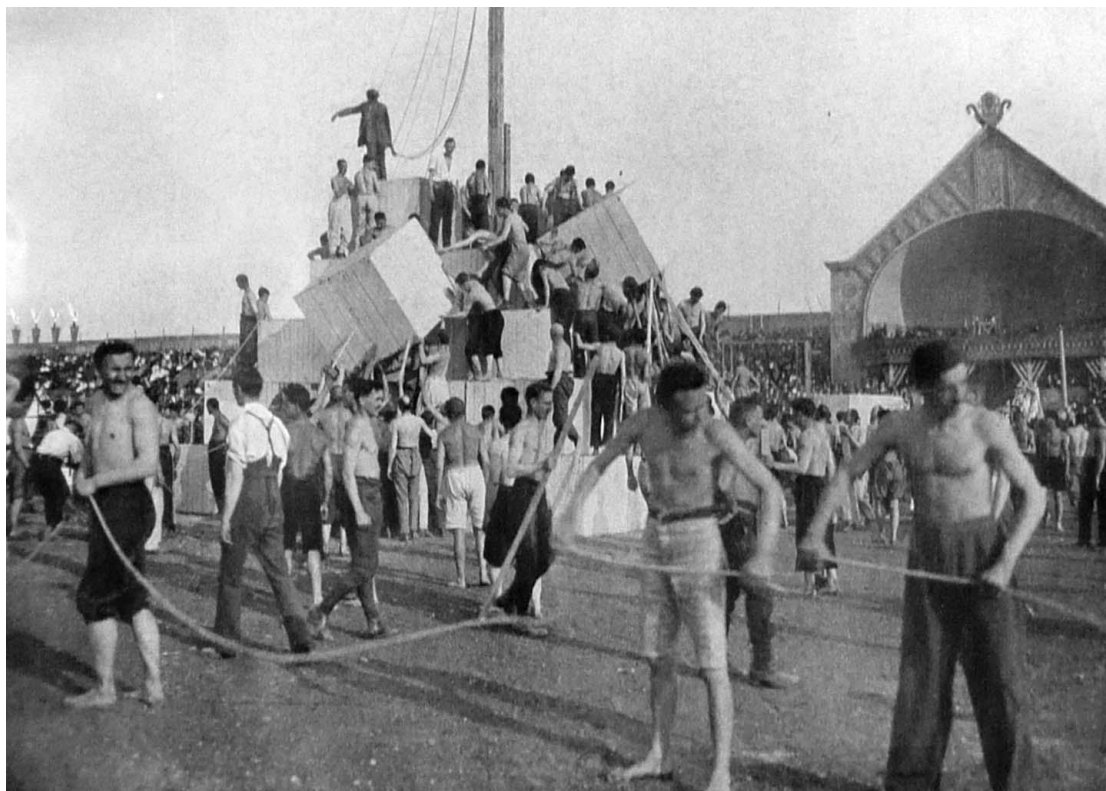
Památník Světozoru na VII. všesokolský slet v Praze 1920. Praha: J. Otto, 1920.

Obr. 9

Český svět VII. všesokolskému sletu v Praze. Praha: Emil Šolc, 1920.



Obr. 2 První vybudování sochy Svobody



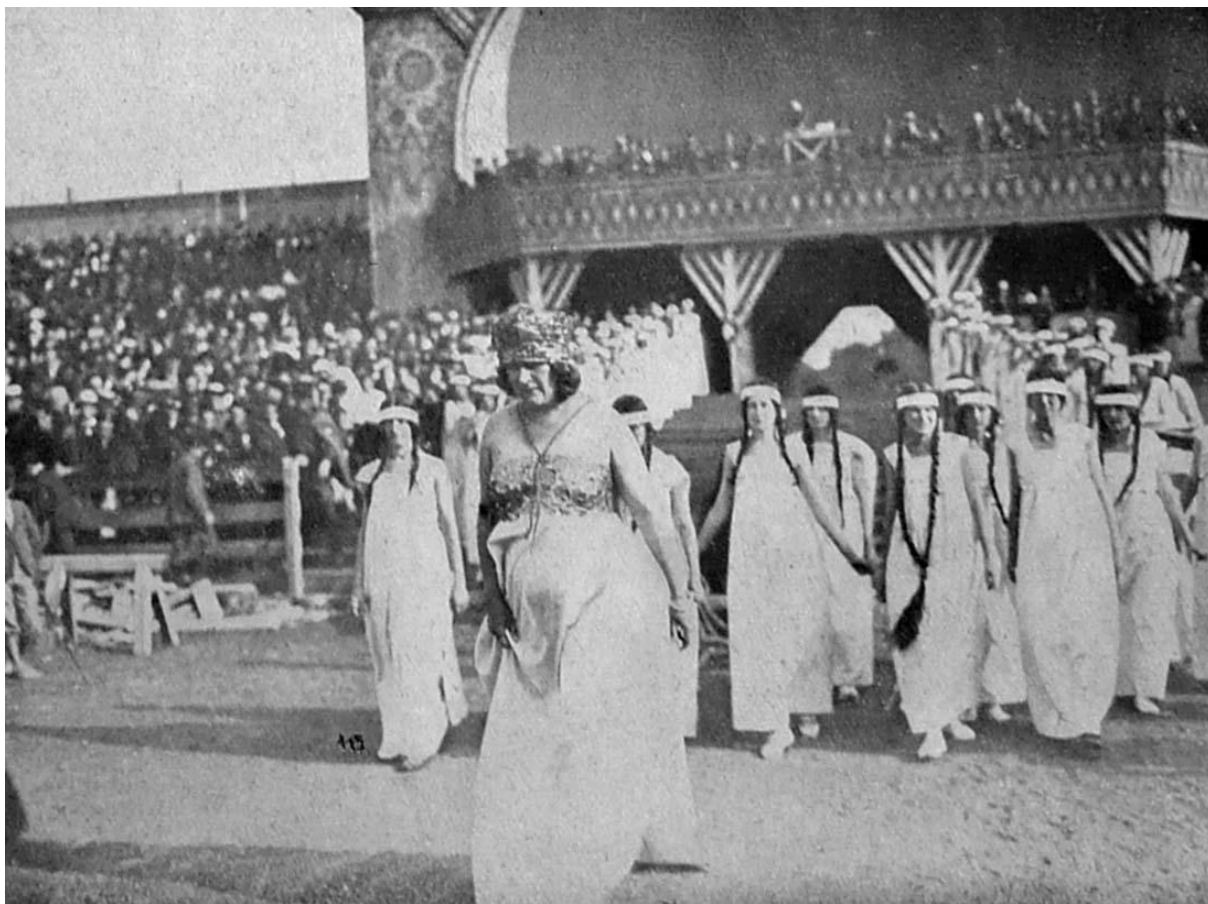
Obr. 3 Skupina dělníků při práci, v pozadí hudební pavilon



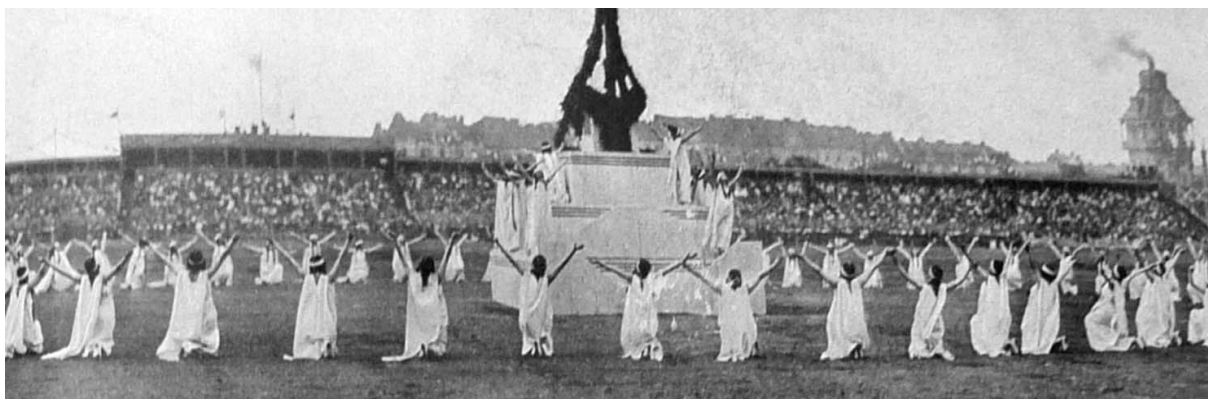
Obr. 4 Zkouška stavby sochy



Obr. 5 Dokončení stavby na zkoušce



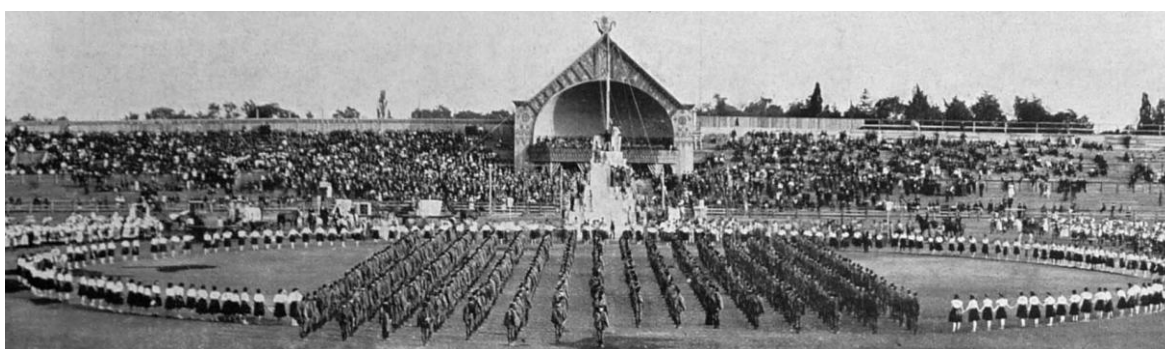
Obr. 6 Matka Vlast Růžena Nasková a géniové vchází na scénu z hudebního pavilonu



Obr. 7 Géniové kolem oltáře, v pozadí vpravo vodárenská věž



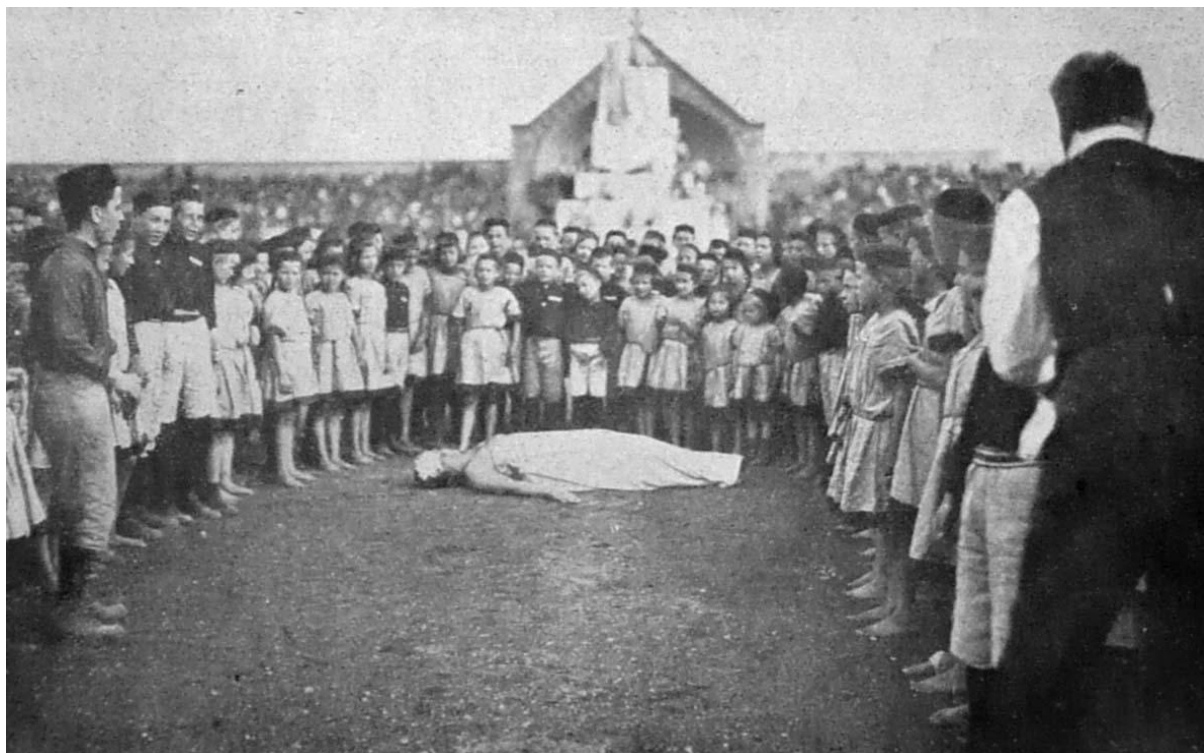
Obr. 8 Moravská skupina



Obr. 9 Sokolstvo při prostných před sochou Svobody, kolem v kruhu sokolské dorostenky



Obr. 10 Rudí jezdci v aréně



Obr. 11 Matka Vlast probouzená dětmi



Obr. 12 Géniové s dětmi



Obr. 13 Legie nesou poslední část sochy



Obr. 14 Závěr scény, v pozadí Pražský hrad

7 ZÁVĚR

Vývoj sletových scén pokračoval až do roku 1938, kdy se konala poslední předválečná sokolská slavnost. V roce 1926 (tehdy se poprvé cvičilo na ještě dřevěném Strahovském stadionu) se Jaroslav Kvapil naposledy podílel na vzniku tohoto typu podívané, nazvané *Kde domov můj* – tvůrci se inspirovali textem státní hymny a jejím základním posláním. Cílem scény bylo zdůraznit lásku k vlasti a svébytnost samostatného mladého státu. Znovu se vrací téma slovanské sounáležitosti a společné historie, ztvárněné na hřišti opracováváním zemědělské půdy, péčí o úrodu a první setbou Přemysla Oráče. (Příl. V, obr. 4, s. 128) Idylickou situaci narušuje vnější nepřítel, proti němuž lid bojuje pracovními nástroji (aluze k husitskému povstání), a po jeho porážce se vrací k předchozí činnosti – k budování státu. Nebezpečí je však pořád přítomno (na okrajích arény, značící naši zemi). Tato scéna byla specifická především vysokou mírou alegoričnosti. Aktéři svou činností zobrazovali motýly, zeleň, žito a potůček, čímž se snažili vytvořit představu krásné země, o níž se v hymně zpívá. Adekvátním prostředkem, jak uvést tyto vysoce stylizované postavy na scénu, byl tradiční sokolský rej a tanec na hudbu, čímž se sletová scéna v některých místech výrazně blížila spíše estetické formě pořadových cvičení.³²⁵ (Příl. V, obr. 1 – 3, s. 126, 127)

V roce 1932 probíhaly oslavy stého výročí Tyršova narození a sletová scéna se stala součástí tohoto aktu. Proto chtěl Josef Scheiner uvést *Marathón* v nezměněné podobě, Karel Domorázek však navrhl, že Tyršovu knihu *Hod olympický* (která byla inspirací pro scénu z roku 1912) rozepíše do dialogů. Nakonec byly inscenovány olympijské hry a antický svět tak, jak je popsal Tyrš ve zmiňovaném svazku. Scéna se nazývala *Tyršův sen*. Závodilo se v trigách, na scéně vznikl monumentální oltář k uctění Dia, byla realizována dvacet let stará Domorázkova „skulpturální koncepce“ – cvičenci ze svých těl vytvořili na oltáři vlys.³²⁶ (Příl. V, obr. 5 – 9, s. 128 – 130) V podívané vystoupila také postava Tyrše, který (podle scénické interpretace)

³²⁵ *Sletová scéna Kde domov můj: pokyny č. 3*. Praha: Slavnostní výbor VIII. sletu všesokolského, 1926. 52. s.

³²⁶ OČENÁŠEK, Augustin. Provedení scény. In PROCHÁZKA, Rudolf. *Památník IX. sletu všesokolského*. Praha: ČOS, 1933. s. 263 – 264.

proměnil antické Řeky v sokoly – aktéři si sundali řecký hábit, pod nímž měli svůj sokolský kroj.³²⁷ Jan Bor tentokrát nahradil Jaroslava Kvapila na postu režiséra.³²⁸ Mezi umělci, podílejícími se na vzniku Tyršova snu, byli ještě Zdeněk Štěpánek³²⁹ a Rudolf Medek.³³⁰

Poslední scéna z roku 1938 *Budovat a bránit* neprodělala výrazné změny v tematické rovině, ale ve způsobu inscenování. V souvislosti s politickými událostmi té doby bylo na sletišti zobrazeno téma obrany vlasti před vnějším nepřítelem – lid z kvádrů stavěl hranice státu, za nimiž se nacházeli „kuplíři“ (a uvnitř státu „agitátoři“), kteří manipulovali s obyvateli země. Ti se však ubránili, podporováni Tyršovými myšlenkami, které pronášel Bedřich Karen. Po dostavění hranic zazní sborově: „Dobudujem a ubráníme!“³³¹

Podívanou režíroval Bohuš Stejskal³³² a na základě dohody se sokolskými tvůrci oddělil scénu od odpoledního programu. Odehrávala se asi od 21.30 do 23.00, čímž sokolové získali na proměnu arény v „divadelní“ prostor mnohem více času, takže si mohli dovolit připravit náročnější scénografii a také (a to je možná nejdůležitější) mohli pracovat s umělým osvětlením, které je jedním z nejvýraznějších scénograficko-režijních divadelních prostředků. Stejskal využil různé typy světelných efektů, jako byly lampiony, rakety a světlomety, a tak podívaná získala znatelný vertikální rozměr. Vzrostla tím intenzita atmosféry, jež však zároveň byla snadněji proměnitelná. Umělé osvětlení bylo využito také k zaměření divákovy pozornosti na významově podstatnou situaci, kdežto například technické přesuny aktérů zůstaly skryty ve tmě.³³³ (Příl. V, obr. 10 – 12, s. 131, 132)

³²⁷ SOMMER, Václav. Sletové divadlo. *Klíč: nezávislá revue pro hudbu a umění pohybové*. 1931 – 1932, roč. II (svazek), s. 297 – 298.

³²⁸ Jan Bor zastoupil Jaroslava Kvapila po jeho odchodu ve funkci režiséra a uměleckého šéfa činohry Městského divadla na Královských Vinohradech.

³²⁹ *Pokyny č. 1 ke sletové slavnostní hře Tyršův sen*. Praha: ČOS, 1932. s. 3.

³³⁰ OČENÁŠEK, Augustin. Jak vznikla scéna. In PROCHÁZKA, Rudolf. *Památník IX. sletu všesokolského*. Praha: ČOS, 1933. s. 261.

³³¹ *Program slavnostní scény Budovat a bránit*. Praha: ČOS, 1938. s. 20.

³³² Režisér v té době působil jako šéf činohry Městského divadla na Královských Vinohradech po odchodu Jana Bora.

³³³ *Program slavnostní scény Budovat a bránit*, s. 12.

Technický pokrok byl také jednou z okolností, která ovlivňovala vznik a podobu sletových scén. Zavedením telefonních linek na sletišti se výrazně usnadnila a urychlila komunikace mezi organizátory a mezi účinkujícími. Již nebylo potřeba používat prapory k signalizaci příchodů na scénu. Výprava také

Osamostatněním scény od ostatního sletového programu došlo k proměně vnímání této umělecké události. Tím, že se divák po skončení odpoledního dění musel na sletiště znovu vrátit, aby zhlédl podívanou, mohly vzrůst nároky a očekávání na její kvalitu. Přesunem do večerních hodin se zvýšila exklusivita události. Připomínáme, že večery byly při sletech věnovány méně „ideově naplněné“ zábavě, jako byla společenská setkání v Měšťanské besedě nebo v Královské oboře. Tímto zásahem přijala sletová scéna (stejně jako diváci) mnohé ryze divadelní konvence.³³⁴

Bohuš Stejskal proměnil základní scénický prostor – odstranil arénové uspořádání, které bylo pro tento typ podívané příznačné. Obecenstvu byla při večerních produkcích vyhrazena jen hlavní tribuna a bezprostředně blízké části postranních tribun. Tím de facto vznikl „kukátkový“ prostor, rozloha hřiště se zmenšila užitým osvětlením a nutně se proměnila také organizace davu na scéně. S denním světlem a s arénovým uspořádáním prostoru zmizela také neiluzivnost sletové podívané. Z jejích základních rysů zůstal pohybující se dav asi tří tisíc aktérů (v roce 1926 účinkovalo čtyři tisíce sto aktérů, v roce 1932 jich bylo pět tisíc) a působivá scénická hudba. Můžeme nyní sletovou scénu pojmenovat jako divadelní artefakt? V tomto případě na základě výše popsaných znaků bychom mohli souhlasně odpovědět, ale bude tomu tak i v případě, že se takto pokusíme označit podívané předchozích sletů?

Sletové scény oscilovaly na hranici mezi uměním a skutečností. Výrazný příklon ke sféře umění nastal, když se profesionální tvůrci stali součástí scénového odboru, což se stalo v dubnu roku 1912 po příchodu Jaroslava Kvapila. (Josef Wenig v té době na Marathónu už spolupracoval). Je sice pravdou, že již v roce 1907 se na tvorbě Šachového turnaje podílel jevištní výtvarník Karel Štapfer, ovšem jeho úkolem bylo vytvořit historizující kostýmy podle zadání organizátorů a odborníků na husitské války, tudíž pro svůj umělecký vklad neměl dostatečný prostor. Znatelnou proměnu můžeme zaznamenat již při studiu Kvapilovy úpravy Domorázkovy koncepce, z níž by byl pravděpodobně vznikl téměř statický živý obraz, doplněný

mohla být o něco náročnější na výstavbu, protože zvedací stroje byly dokonalejší stejně jako způsob přepravy. Nejvýrazněji však ovlivnil podobu sletových scén rozhlas a světelné reflektory.

³³⁴ *Program slavnostní scény Budovat a bránit*, s. 11.

přednesem lyrických básní.³³⁵ Kvapilovým přínosem bylo především to, že úpravou scénáře a prací s davem podpořil vyznění tématu tak, aby bylo pro diváka působivé a zřetelné. V roce 1920 při Stavbě sochy Svobody byl Kvapil jednou z vůdčích osobností odboru již od počátku příprav poválečné podívané.³³⁶ Vytvořil základní režijní styl sletových podívaných, který následně rozvíjel a přizpůsoboval novým tématům. Jak je uvedeno výše, na jeho práci navázal nejprve Jan Bor a poté Bohuš Stejskal.

Ačkoli Kvapil svou tvůrčí činnost při přípravě sokolských podívaných podle dostupných materiálů pravděpodobně písemně nereflektoval, dochoval se jeho vlastní popis inscenování Šubertova dramatu Jan Výrava v přírodním divadle v Divoké Šárce v roce 1913. Kvapilovy poznatky můžeme v obecné rovině aplikovat i na sletové scény. Režisér se zmiňuje o nutnosti odstranit ze Šubertova textu „intimní“ scény a akcentovat činnost davu, dále se rozepisuje o potřebě sjednotit dramatický prostor, protože nebylo možné provádět přestavby (nebo alespoň ne tak často jako v tradičním kukátkovém divadle). Oba tyto dramaturgické úkony provedli částečně již sokolští tvůrci při práci na scénáři. Zároveň Kvapil upozorňuje na skutečnost, že v tomto typu inscenace je potřeba *„působit na mysl divákovu spíš než na mysl posluchačovu – je to zkrátka skoro napořád divadlo v původním a vlastním smyslu slova toho.“*³³⁷ Tento požadavek vznikl na základě špatné akustiky přírodního divadla v Divoké Šárce, stejně jako arény slavnostního cvičiště a zaujetí diváka především vizuální podobou inscenace bylo nezbytně nutným předpokladem k úspěchu Jana Výravy z roku 1913 i Marathónu z roku předešlého.³³⁸ Kvapil zkrátil Domorázkův text a rozpohyboval barevný dav. Domníváme se, že Kvapilova zkušenost s inscenováním sletové podívané ovlivnila jeho režijní a dramaturgický postup při tvorbě Jana Výravy.

³³⁵ Viz kap. 5. 3 Provedení sletové scény, s. 55.

³³⁶ Viz kap. 6. 3 Provedení sletové scény, s. 94.

³³⁷ KVAPIL, Jaroslav. Provedení Šubertova Jana Výravy v Šáreckém divadle. In KVAPIL, Jaroslav. *Úvahy o režii*. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 46.

³³⁸ Touto stručnou poznámkou o Kvapilově režii Jana Výravy jsme se pokusili poukázat na skutečnost, že Kvapilova zkušenost s režírováním davových scén v Marathónu mohla jistým způsobem ovlivnit i jeho jiné režijní práce. Zmíněná otázka však přesahuje stanovené téma této práce, a proto se jí bohužel podrobněji nevěnujeme.

V jistém ohledu podobné typy inscenací vytvářel od roku 1910 také Max Reinhardt, který uvedl nejprve Hofmannsthalovu adaptaci příběhu o Oidipovi ve výstavní hale v Mnichově,³³⁹ později přenesenou do berlínského Schumannova cirkusu, kde o rok později inscenoval také Aischylovu *Oresteiu* a *Jedermann* opět od Huga von Hofmannsthala.³⁴⁰ V témže roce ještě režíroval Vollmoellerovo *Mirákulum*, které se hrálo v Olympia Hall v Londýně a později například ve vídeňském prostoru Rotunda.³⁴¹ Reinhardt Oidipem zahájil jednu ze svých uměleckých etap, v níž se snažil vytvořit strhující davovou podívanou pro širokou veřejnost. Nechal se inspirovat především antickým dramatem, středověkými miráky a barokním slavnostním divadlem.³⁴² Od počátku se snažil co nejvíce zapůsobit na všechny divákovy smysly. Nakonec dospěl k tomu, že vizuální podoba inscenace zcela pohltila její ostatní složky, jako byla například scénická hudba nebo pohybující se dav aktérů, který pro vytvoření situace často používal pantomimické prvky.³⁴³ Impresionistické tendence přešly v naturalistickou práci s detailem, jež je příznačná spíše pro (v té době zastaralý) inscenační styl Meiningenských.³⁴⁴ Max Reinhardt experimentoval s prostorem, proto tyto inscenace uváděl především ve zmiňovaném cirkusu nebo v různých halách, které jsou schopny pojmout tisíce diváků i účinkujících. Zprvu byla jeho koncepce méně rozměrná – v inscenacích antických dramat byl ansámbl složen z několika stovek aktérů, ale v *Mirákulu* jich účinkovaly jen v první scéně dva tisíce.³⁴⁵ Reinhardtovým cílem bylo každý text převést na jeviště adekvátním způsobem, umožňujícím co nejjasněji ztvárnit jeho sdělení. Proto v cirkusu hledal prostor, jenž by byl nejvhodnější pro scénické provedení antických dramat. Z Olympia Hall vytvořil realistickou nápodobu katolického chrámu, kde

³³⁹ BRAULICH, Heinrich. *Max Reinhardt: divadlo mezi snem a skutečností*. Přel. Josef Balvín. 1. vyd. Praha: Orbis, 1969. s. 288.

³⁴⁰ Tamtéž, 127.

³⁴¹ Tamtéž, s. 289.

Tím výčet Reinhardtových davových inscenací nekončí, uvádíme jen ty, které vznikly v téže době jako Kvapilova první sletová scéna *Marathón*.

³⁴² Tamtéž, s. 124.

³⁴³ BOR, Jan. *Scénické umění Jaroslava Kvapila. Volné směry*. 1912, roč. 16 (svazek), s. 155.

³⁴⁴ BOR, J., *Scénické umění Jaroslava Kvapila*, s. 148.

³⁴⁵ BRAULICH, H., *Max Reinhardt: divadlo mezi snem a skutečností*, s. 132.

diváci seděli v dřevěných lavicích.³⁴⁶ Veškeré užité inscenační prvky směřovaly k vytvoření iluze křesťanského obřadu, čímž se režisér snažil o navrácení divadla k jedné z jeho základních podob. V inscenaci byly tematizovány obřad jako takový a jeho divadelnost. Přehnaná snaha o navození neochvějné iluze skutečnosti mohla vést k popření divadla jako takového.³⁴⁷ Dav v *Mirákulu* nebyl hlavní postavou, a proto se v některých situacích stával pouhým „divákem“ na jevišti, čímž se vytratila jeho funkčnost a proměnil se v „kulisu“ scénického dění.³⁴⁸

Kvapil začíná pracovat s davem v nediadelním prostoru asi o rok a půl později než Reinhardt a vzhledem k jeho zájmu o evropské divadlo je pravděpodobné, že o mnichovských a berlínských experimentech rakouského režiséra měl dostatečné informace. Zprvu se zdá jejich umělecké směřování velmi podobné – mnohonásobně většímu scénickému prostoru museli přizpůsobit práci s početným ansámblem (rychlé pohyby davu po scéně), špatná akustika omezovala verbální projev aktérů, proto upřednostnili pantomimu a tanec (v Kvapilově případě rej), a tím se celý scénický útvar blíží k podívané.

Výrazný rozdíl v jejich tvůrčím postupu můžeme nalézt již v prvotním impulzu, který je k realizování lidových divadel/podívaných vedl: Reinhardt vše uskutečnil na základě vlastní umělecké invence, ovšem Kvapil byl osloven sokoly, již do sletové scény vnesli jasně dané sdělení, které mělo se světem umění málo společného. Reinhardt měl navíc možnost inscenovat literárně vysoce ceněná dramata. Jeho cílem bylo vytvořit iluzivní umělecké dílo, takže do experimentálního prostoru přenesl jednu ze základních divadelních tradic té doby. To ovšem nelze tvrdit o činnosti českého režiséra, protože denní světlo a aréna slavnostního sletišť vznik iluze neumožňovaly. To se změnilo až v roce 1938, kdy se sletová scéna Budovat a bránit odehrávala večer za umělého osvětlení a publikum obsadilo pouze vymezenou část

³⁴⁶ BRAULICH, H., *Max Reinhardt: divadlo mezi snem a skutečností*, s. 131.

³⁴⁷ Tamtéž, s. 135.

³⁴⁸ LAURIN, Arne. Ke Kvapilově režii Jana Výravy v přírodním divadle na Divoké Šárce. *Divadlo: revue pro otázky divadelní*. 1913, roč. 11, č. 18, s. 283.

Laurin ve svém článku o inscenaci Jana Výravy v šáreckém divadle v časopisu *Divadlo* srovnává tvůrčí metody Kvapila a Reinhardta. Oceňuje Kvapilovu dramaturgickou úpravu, díky níž se Výrava stal mluvčím lidu, takže drama bylo vhodné pro uvedení v přírodním divadle. Naopak upozorňuje, že v Reinhardtově *Mirákulu* ve Vídni z roku 1912 je dav trochu nadbytečný, protože jeho vůdčí úlohu přebírají hlavní postavy.

tribun. Jak už bylo dříve zmíněno, zmizely tím ale signifikantní rysy sokolských podívaných. Přes veškeré úsilí o tvorbu se Reinhardt v *Mirákulu* z roku 1912 částečně „vrátil“ k realitě tím, že nevytvořil model skutečnosti, ale skutečnost novou, která kvůli snaze být co nejvíce podobná obřadu ztratila část své divadelní stylizace. Inscenátoři se tak pohybují na hranici mezi divadlem a realitou, každý si k ní blíží jinou cestou – Reinhardt dokonalou iluzí a Kvapil neiluzivností.

Oba tvůrci se nechali inspirovat antickým divadlem, ale každý z nich odlišně. Reinhardt se zabývá především výzkumem prostoru, který by byl vhodný pro inscenování řeckých dramát, Kvapil pracuje s antikou spíše v tematické rovině (zobrazování antických idejí, převzatých sokolským hnutím). Jeho práce s davem může být (podle dobových svědectví)³⁴⁹ blízká antickému chóru, a to v sokolských podívaných i v *Janu Výravovi*, kdy je dav hlavní postavou a hrdina Jan Výrava se stal „pouhou“ jeho součástí. Svými replikami objasňuje pocity a myšlenky lidu – stejně jako vedoucí chóru při dialogu s postavami antických dramát.³⁵⁰

Z předchozího obrysového popisu tvůrčích postupů a motivací obou režisérů v letech 1910 – 1913 je zjevné, že ačkoli se jejich práce může zdát v základních znacích podobnou, při důkladnějším ohledání zjistíme metodické a stylové rozdíly – Reinhardt vycházel z impresionismu, novoromantismu a naturalismu, kdežto Kvapila ovlivnil spíše symbolismus.³⁵¹ Domníváme se, že jedním z možných důvodů, proč

³⁴⁹ VII. slet všesokolský: Stavba sochy Svobody. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 307, s. 3. „[...] *Cvičící massy vyvolávají dojem organizovaného chóru antického dramatu. Jsme tedy na dosah ruky u rytmicky ukázněného starověkého divadla. [...] Tu pod hudbou již čtyřhranné stadion mění se opravdu v antické divadlo. Tu povstává scéna podobná antické. Na zemi nastíněná elipsa představuje antické proscenium s oltářem a celý prostor stadionu je antické orchestrion, kde se pohybuje chór. Toto prostředí třeba si vymyslet v dramatickou sokolskou scénu. Máme tu vůdce sboru, tisícíhlavý tančící a pohybující chór.*”

³⁵⁰ LAURIN, A., Ke Kvapilově režii Jana Výravu v přírodním divadle na Divoké Šárce, s. 283.

³⁵¹ Jedním z inspiračních zdrojů Kvapilova divadelního symbolismu je tvorba Moskevského uměleckého divadla. Představení ruských divadelníků poprvé zhlédnul v Berlíně v roce 1906, kam se za nimi vydal se záměrem pozvat je do Prahy, kterou v dubnu téhož roku skutečně navštívili. Kvapil svůj divadelní zážitek popisuje takto: „*To byl prudký závan do všeho západního umění divadelního, to nebylo hraní divadla, to byly bohoslužby, to nebyla virtuosnost, ale zjasněná a svrchovaná pravda, nebylo v tom ani za mák konvence, ale přitom plno krásné tradice národní.*” Setkání s moskevskými příkládá velký význam pro vývoj své tvorby. Píše: „*Nejdůležitější své divadelní události můžeme jarem roku 1906 rozlišovati podle toho, zda se staly před tím nebo až po tom prvním moskevském zájezdu do Prahy.*” KVAPIL, Jaroslav. První styk s moskevskými. In KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím: část druhá*. Praha: Václav Tomsa, 1947. s. 19, 21.

Kvapil přijal nabídku ke spolupráci se sokoly, byla skutečnost, že mohl vyzkoušet nový typ inscenování, které se (z velké části díky Reinhardtovi) stalo módním divadelním trendem, ale nepředstavovalo těžiště Kvapilovy tvorby jako u rakouského kolegy.³⁵²

Jak už bylo řečeno, Kvapil své zkušenosti z Marathónu pravděpodobně uplatnil při režírování v šareckém divadle, ale je možné, že nové poznatky využil i v tvorbě pro Národní divadlo – například při inscenaci Euripidova Hippolyta (1915) a v shakespearovském cyklu, obzvláště při druhém nastudování Macbetha v roce 1916.³⁵³ Na něm spolupracoval s Josefem Wenigem, který se svým scénografickým pojetím zařadil mezi jevištní výtvarníky evropského významu.³⁵⁴

Setkání Jaroslava Kvapila s Josefem Wenigem při Marathónu bylo pro jejich následnou tvorbu v profesionálním divadle podnětné, protože právě ve Wenigovi našel Kvapil „svého“ scénografa, který zčásti vystřídal dřívějšího spolupracovníka Karla Štapfera. Wenig dokázal vytvořit zjednodušující znakovou scénografii, jež mnohdy působila monumentálně a podporovala symbolistní tendence v Kvapilově režii.³⁵⁵ Wenig pomohl Kvapilovi být jevištním básníkem. V době, kdy se tito umělci setkali, byly symbolismus, impresionismus a secese v divadle pozvolna nahrazovány expresionismem, jehož nástup urychlila první světová válka.³⁵⁶

Dalším mužem, podílejícím se na vizuální podobě sletových scén, byl architekt Alois Dryák. Jeho úkolem bylo vytvořit scénografii, zatímco Wenig se soustředil

³⁵² To, že dva významní středoevropští režiséři se v téměř stejný čas zabývali podobnými scénickými formami, považujeme za důsledek déle trvajícího trendu ve vývoji divadla, který je ovlivněn tehdejší proměnou vnímání funkce lidu ve společnosti a s tím související politickou situací. V té době (před rokem 1912) se davové divadlo vyskytovalo v Českých zemích především ve formě živých obrazů a některé jeho prvky se objevovaly v inscenacích pašijových her, které produkovali divadelní ochotníci v různých obcích (např. v Hořicích na Šumavě.)

³⁵³ Pravdivost zmíněné hypotézy je nutné potvrdit, nebo vyvrátit dalším výzkumem, který však překračuje hranice této práce.

³⁵⁴ ČERNÝ, F. a kol., *Dějiny českého divadla III*, s. 350.

³⁵⁵ Režisér Jan Bor ve Volných směrech vytvořil (podle svých slov) první zobecňující pojednání o Kvapilově režii nazvané *Scénické umění Jaroslava Kvapila*, v jehož závěru vyzývá: „*Jest nyní na našich výtvarných umělcích, aby si povšimli Kvapilova díla, a uspíšili jeho dovršení, má-li české divadlo v obrodném vývoji scénického umění podržeti své přední místo.*“ Tento článek byl otisknut v roce 1912, takže se zdá, jako by předpověděl následnou spolupráci Kvapila s Wenigem.

BOR, J., *Scénické umění Jaroslava Kvapila*, s. 164.

³⁵⁶ ČERNÝ, F., *Dějiny českého divadla III*, s. 351.

na tvorbu kostýmů.³⁵⁷ Dryák (především při Marathónu) pracoval s neiluzivností a znakovostí scény, se stylovou jednotností a jednoduchostí užitých prostředků, čímž se částečně přiblížil způsobu užití scénických prvků v antickém divadle klasické doby. Speciálně pro téma Marathónu je tento styl vizuálního zobrazení ideálů starého Řecka (transformovaných sokolským hnutím) nanejvýš vhodný a Dryák dokázal vytvořit atmosféru, umocňující sdělení podívané. Nahlédneme-li na scénografii Marathónu z hlediska vývoje jevištního výtvarnictví ve 20. století, můžeme tvrdit, že Alois Dryák svým přístupem nastínil tendence, které se projeví v době „druhé divadelní reformy“ při přemítání o prázdném prostoru, o chudém divadle a o divadle jako obřadu.

Stylová jednotnost užitých vizuálních prostředků sletových scén se postupně tříštila. Při Stavbě sochy Svobody to bylo zapříčiněno samotným scénářem a jeho tématem a tato tendence pokračovala až do roku 1938. Shodným scénografickým rysem sokolských podívaných (s výjimkou Šachového turnaje) je, že se je výtvarníci snažili rozšířit o vertikální rozměr, který na publikum, sedící na tribuně, působil mocnějším dojmem než plošná podívaná.

Podobu sokolských podívaných také značně ovlivnila spoluúčast profesionálních herců, kteří je přiblížili širší „netělocvičné“ veřejnosti. Již v Marathónu měl hrát operní pěvec Národního divadla Václava Chmel, z neznámých důvodů však odmítl, a tak původně jeho role velekněze byla recitována (nikoli zpívána) bratrem Haškem.³⁵⁸ Zamýšlené přizvání hereckých profesionálů bylo realizováno v roce 1920, protože hlavní postavu (Matku Vlast) ztvárnila Růžena Nasková. V roce 1926 scéna vznikla bez účasti profesionálního herce, ale to se opět změnilo v roce 1932, kdy v aréně vystoupil Zdeněk Štěpánek a v roce 1938 Bedřich Karen. Důsledkem této tradice bylo především jisté „zoficiálnění“ sletových scén a jistá proměna struktury obecenstva.

Spolupráce sokolů a umělců různých zaměření se v hnutí neobjevuje až při vzniku těchto davových produkcí, ale vychází z idejí Miroslava Tyrše, který

³⁵⁷ Kromě Aloise Dryáka a Josefa Weniga se na výpravě sletových scén podílel ještě Josef Matěj Gottlieb (Kde domov můj – společně s Wenigem, Tyršův sen – společně s Dryákem, Budovat a bránit), který se stal po odchodu Karla Štapfera vedoucím dílen Národního divadla.

³⁵⁸ Viz kap. 5. 3 Provedení sletové scény, s. 55

se získáním umělecké podpory snažil rozšířit působnost Sokola a propojit jeho existenci s národní kulturou, čímž spolek získal pevný základ pro svůj další všestranný rozvoj.³⁵⁹

Tyrš nepřímo ovlivnil podobu sletových scén také svými texty, které byly zdrojem inspirace sokolských tvůrců. Nejčastěji se vraceli ke knize *Hod olympický*³⁶⁰ (*Marathón a Tyršův sen*) a k *Úvahám a řečem o věcech sokolských* (*Stavba sochy svobody*). Zbývající scény vycházely spíše z obecných Tyršových myšlenek jako je slovanská sounáležitost, láska k vlasti, obrana státu apod. Právě téma obrany vlastní země je v různých obměnách zachyceno ve všech sletových scénách. Z uvedeného je patrné, že sokolské hnutí je s ideou brannosti neodmyslitelně spjato.³⁶¹

Z Tyršova díla má pro vznik sletových scén neopominutelný význam také *Tělocvik* v ohledu estetickém, jehož prostřednictvím pronikly do hnutí základní pravidla veřejné manifestace sokolských idejí. Tvůrci se ve svých písemných reflexích nijak neobrací k tomuto spisu, z čehož není jasné, zdali ho neznali, nebo zdali si jeho myšlenky a zásady již zcela osvojili, a proto nepovažovali za nutné se o nich zmiňovat. Tyrš v této knize uveřejnil „návod“, jak je možné pohlížet na veřejná cvičení, jak cvičit, dívá-li se někdo další, jak je důležitá krása cviků, oděvů, budov a tělocvičen a jaký význam mají barvy při vnímání čehokoli. Tím byla sokolské činnosti přiřknuta estetická hodnota a získala určité performativní rysy, které se nejvýrazněji projeví ve sletových scénách. I přesto je stále nenazýváme divadlem, ačkoli dochází k ostenzi ve specifickém znakovém prostoru a k modelování skutečnosti za přítomnosti „předstírajících“ aktérů.

Sokolové označovali jako divadlo již Šachový turnaj, ovšem tento termín užívali spíše ve smyslu podívaná, spektakl. V roce 1912 se proměnilo především vnímání scénického prostoru jako prostředku, který dokáže podpořit vyznění tématu. Stavba sochy Svobody nevnesla do sokolského uvažování výrazné změny, ale například kritik Jindřich Vodák na základě jejího zhlédnutí objasňuje svůj postoj

³⁵⁹ Důsledek spolupráce sokolů a umělců zůstal stejný až do doby, kdy byl Sokol po roce 1948 zakázán.

³⁶⁰ Domníváme se, že tato kniha, která se vzletným stylem snaží o přiblížení řeckých olympijských her, nabyla na významu až v době, kdy tvůrci hledali inspirační zdroje, protože jako jediná z Tyršových sokolských spisů v sobě nese určitý děj, jenž je možné jistým způsobem ztvárnit.

³⁶¹ Viz kap. 2. 3 Tyrš a brannost, s. 13.

ke sletovému divadlu v článku Pozdrav sokolskému sletu. Především upozorňuje na skutečnost, že sokolové vytvořili výtečný základ pro davové divadlo (ve Vodákově terminologii „davové drama“), ovšem to, co jim chybí k vytvoření této formy, je absence dialogu nikoli mezi jednotlivci, ale mezi skupinami. Tím by se (podle Vodáka) do scény vneslo potřebné napětí. Vodák se ptá: *„Nemělo by sokolstvo, když už tolik podniká, nešetříc píce a námahy, nemělo by podat i ukázkou toho davového dramatu davovými hlasy? Základ k tomu má a průpravu znamenitou. Rozhodně tedy znovu: sokolskému sletu letošnímu na zdar!“*³⁶² Jeho požadavek mohl splnit Tyršův sen, v němž byly poprvé využity technické přístroje k přenosu zvuku po sletišti, čímž se mohl více rozvinout dialog mezi aktéry, případně mezi skupinami aktérů. Jak moc však tato scéna odpovídala Vodákovým představám, nevíme.

O působivosti mluveného slova v Tyršově snu se zmiňuje Václav Sommer³⁶³ v článku Sletové divadlo. Sokolové využili rozhlasové zařízení k přenosu hlasu, tudíž vznikla určitá disproporce mezi mohutným hlasem a drobnou postavou na scéně – tato realizace se pravděpodobně neshoduje s Vodákovým požadavkem na zkvalitnění sletové scény. Hlas jednotlivce (byť aktéra představujícího Tyrše) v davovém divadle vyvolává rozpor mezi tím, co tvůrci chtějí zobrazit (monumentální jednotu davu) a tím, jaké prostředky k tomu využívají.³⁶⁴ Z tohoto sdělení je možné usuzovat, že užití rozhlasu bylo záměrem spíše sokolských tvůrců než režiséra.

Sommerův článek obsahuje také obecnější úvahu o sletovém divadle. Aby objasnil své teze o širším vnímání divadelnosti v sokolském hnutí, stručně popisuje organizaci lidového divadla v Rusku (po roce 1917), určeného masovému publiku. Píše o veřejných slavnostních ceremoniálech, v nichž jsou zobrazeny například revoluční události jako carova abdikace v Petrohradě, které mají divákovi připomínat minulost, za níž má být vděčný a z níž se má ponaučit. Pro takové podívané byl zřízen Institut pro historické umění v Petrohradě a Technická škola masových akcí

³⁶² VODÁK, Jindřich. Pozdrav sokolskému sletu. *Jevišťe*. 1920, roč. 1, č. 24 – 25, s. 274.

³⁶³ Václav Sommer (1906 - 1945) byl rozhlasový režisér a kritik, který studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a také na Sorbonně a ve své dizertační práci se zabýval středověkým francouzským divadlem. Význam jeho činnosti spočívá především v tom, že vytvořil základ jazykové kultury českého rozhlasu.

³⁶⁴ SOMMER, V., Sletové divadlo, s. 298.

v Moskvě.³⁶⁵ Sommer vnímá organizované (nikoli spontánní) události ve veřejném prostoru jako divadlo. Tuto základní myšlenku uplatňuje při popisu sletových slavností v roce 1932 – hovoří například o nesprávné „režii“ průvodu Prahou, kterému chyběla dynamičnost, synchronizace a provolávání hesel.³⁶⁶

Takové vnímání divadelnosti ve veřejném prostoru do jisté míry předešlo svou dobu. Sommer svým uvažováním nabourává hranice divadla, což je příznačné spíše pro druhou polovinu 20. století. V 70. letech se sletovými scénami zabývá Nina Vangeli, která popisuje základní rysy Kvapilovy režie Marathónu. Vnímá tuto podívanou jako jev na rozmezí mezi divadlem, atrakcí a obřadem.³⁶⁷ V 80. letech pak vychází studie Evy Stehlíkové Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí,³⁶⁸ v níž jsou poznatky o divadelnosti (jak naznačoval Sommer) dále rozvedeny a prohloubeny – teatralita je spojena s každou sokolskou činností prováděnou na veřejnosti před zraky jakéhokoli obcenstva.³⁶⁹

V době, kdy sletové scény byly stabilizovanou scénickou formou, Otakar Zich připravuje vydání Estetiky dramatického umění. Na rozdíl od Sommera nevnímal sletové slavnosti ani jiná veřejná cvičení jako divadlo (v jeho terminologii jako dramatické umění), ale po první světové válce (kolem roku 1920) v několika přednáškách na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy objasňuje svůj postoj k estetice

³⁶⁵ SOMMER, V., Sletové divadlo, s. 291.

³⁶⁶ F. X. Šalda se ve svém Zapisníku z roku 1932 také věnuje sokolské činnosti, ale jeho postoj není zdaleka tak komplexní jako Sommerův. Upozorňuje na konzervativnost sokolského hnutí ve vztahu k umění a ze Sommerova článku vyjímá do svého Zapisníku jen tu část, která podporuje jeho stanovisko, čímž Sommerovy úvahy zjednodušuje a zkresluje.

ŠALDA, František Xaver. Sokol a moderní umění. In ŠALDA, F. X. *Šaldův zápisník 1931 – 1932 (IV. ročník)*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 399.

³⁶⁷ HRUŠKOVÁ, Jaromíra (vl. jméno Niny Vangeli). *Kvapil – režisér masových představení (Marathón)*. s. 12. Praha, 1970/1971. Seminární práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra dějin a teorie divadla.

³⁶⁸ STEHLÍKOVÁ, Eva. Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí. In *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 161 – 165.

³⁶⁹ V roce 1960 napsal František Albrecht ročníkovou práci nazvanou Hodnocení závěrečných alegorických scén sokolských sletů V. – X. v letech 1907 – 1938. V ní jsou popsány sokolské podívané především z ideologického hlediska doby, v níž práce vznikla, a sletové scény (a slety vůbec) jsou představovány jako vývojový předchůdce poválečných spartakiád. Tato práce byla vytvořena pravděpodobně na FTVS UK. Hodnotil ji František Krátký – historik tělesné výchovy.

ALBRECHT, František. *Hodnocení závěrečných alegorických scén sokolských sletů V. – X. 1907 – 1938*. Praha, 1960. 57 s. Ročníková práce. (Asi) Fakulta tělesné výchovy a sportu Univerzity Karlovy v Praze (před rokem 1960 Institut tělesné výchovy a sportu).

sokolského hnutí.³⁷⁰ Veřejná cvičení (především prostná) považuje za umění – přesněji řečeno za umění mimické, kam řadí také tanec a herectví. Je to především proto, že cviky vnímá jako stylizovaný pohyb jednotlivce.³⁷¹ Míra stylizace (která je základním předpokladem vzniku umělecké krásy) se zvyšuje opakováním cviků – tedy jejich rytmyzací. Díky rytmu může být jednotlivec funkční součástí většího celku, čímž je estetická hodnota cvičení násobena. Prostná jsou pro Zicha vrcholem sokolské estetické činnosti a vidí v nich moderní podobu řecké orchestriky (obřadních stylizovaných skupinových pohybů). Ta se od tance liší tím, že nevyjadřuje v takové míře emoce (jako radost nebo žal) a také tím, že je založena na tělocviku.³⁷² Rozdíl mezi herectvím a orchestrikou je určen velikostí myšlenkového obsahu jednání – orchestika ho postrádá.³⁷³ Je možné zařadit činnost aktérů při sletových scénách do některé ze Zichových kategorií mimického umění? Můžeme vůbec jejich činnost nazvat uměleckou?

Je-li hlavním rozdílem mezi herectvím a orchestikou myšlenkový obsah, pak je činnost sokolských aktérů herectvím. Zich ho však v *Estetice dramatického umění* popisuje důsledněji, a to jako činnost, z níž vzejde herecká postava, kterou obecenstvo vnímá a hodnotí kvalitu jejího provedení. Považujeme ji za umění, protože její hlavní funkce je ta estetická. Herec jakoby v divákově percepci nebyl přítomen. V případě sletových scén ale aktér (sokol) je nezbytnou součástí zobrazovaného sdělení, protože svou samotnou existencí v aréně vnáší do scény neopominutelné významy. Aktérům se nedařilo vytvořit dostatečně celistvý znak, protože kvalita jejich umělecké stylizace (kterou by vstoupili do sféry umění) byla kolísavá. Je-li při divadelních událostech herec a jeho činnost tím, co obecenstvo vnímá a na základě čeho hodnotí

³⁷⁰ ZICH, O., *Sokolstvo z hlediska estetického*, 27 s.

³⁷¹ Sokolové se prezentovali i jinými typy podívaných, které měli estetickou hodnotu – pravidelně v průběhu sletů pořádali benátskou noc, což byla působivá světelná show, probíhající na Střeleckém ostrově, na Vltavě, na Pražském hradě a na přilehlých místech. Součástí sletů byla i různá představení lidových tanců. Na VII. sletu v roce 1920 vytvořili scénický obraz husitských bojů. Tím byla zdůrazněna tradice české (československé) armády.

³⁷² ZICH, O., *Sokolstvo z hlediska estetického*, s. 23.

³⁷³ Tamtéž, s. 22.

kvalitu umění, sletové scény nejsou uměleckým dílem, ale podívanou s divadelními prvky.³⁷⁴

Sokolské aktérství popisuje Karel Domorázek při přípravě Marathónu v roce 1912: „Každý v mezích role své po svém nadání a myšlení tvoří.“³⁷⁵ V tomto tvrzení pragmaticky upozorňuje na specifický proces jednotlivých sokolů, kteří nejsou profesionálními herci, ale snaží se o vytvoření jisté scénické formy. Cílem umělců a organizátorů, připravujících sletovou scénu, nebylo vytvořit iluzivní obraz (v tomto případě) antické společnosti, ale snažili se o neiluzivní ztělesnění ideálů prostřednictvím součinnosti. Významotvornými (a možná nejdůležitějšími) hodnotami byly ty, které vznikaly právě při kolektivním tvůrčím procesu. Domorázek se o herecké práci sokolského ansámblu zmiňuje ještě jednou, tentokrát však zcela v duchu prezentace sokolských idejí. Popisuje situaci v posledním zkouškovém chladném týdnu: „Žili svůj Marathón nadšenými srdci, hráli neuvědomující si ani svého herectví, poněvadž bylo jim vše to tak blízké, tolik sokolské, když připomněli si, co bylo pro ně všechny napsáno v Hodu olympickém.“³⁷⁶ Týž přístup popisuje také Stanislav Stuna: „Sokolské přesvědčení kázalo, že nelze hrát divadlo – ale žít kus, cítit každý záchvív duševního procesu.“³⁷⁷ Z tohoto sokolského vnímání herectví při Marathónu můžeme vyvodit, že aktéři, zahlceni svou realitou, téměř nepracovali s uměleckou stylizací, jak už bylo řečeno dříve.³⁷⁸

Tento typ podívané v sobě spojuje všechny konstitutivní znaky sokolského hnutí, existujícího ve specifických společenských podmínkách, a základní divadelní

³⁷⁴ V rámci současné dlouhodobé diskuse o hranicích divadla Willmar Sauter v knize *The Theatrical Event* navrhuje soustředit pozornost na vztah diváka a performeru (v jeho terminologii), což by mohlo vést k přesnějšímu definování hranic divadla.

SAUTER, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City (USA): University of Iowa Press, 2000. s. 48. I v případě sletových scén považujeme zmiňované kritérium za klíčové pro pokus určit divadelní hranice tohoto typu podívaných.

³⁷⁵ DOMORÁZEK, K., Marathón, Památník, s. 155.

³⁷⁶ Tamtéž, s. 173.

³⁷⁷ STUNA – HEROLD. Lístky marathónské olivy. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 186.

³⁷⁸ Miroslav Tyrš píše ve své knize *Tělocvik v ohledu esthetickém*, že při cvičení, které je sledováno (a předpokládá, že je tomu tak u každého cvičení), je nezbytně nutné se v určitých pozicích na okamžik zastavit, aby byl přihlízející schopen vnímat, co cvičenec předvádí. Tento Tyršův požadavek z roku 1873 můžeme vnímat jako primitivní formu stylizace.

TYRŠ, M. *Tělocvik v ohledu esthetickém*, s. 31.

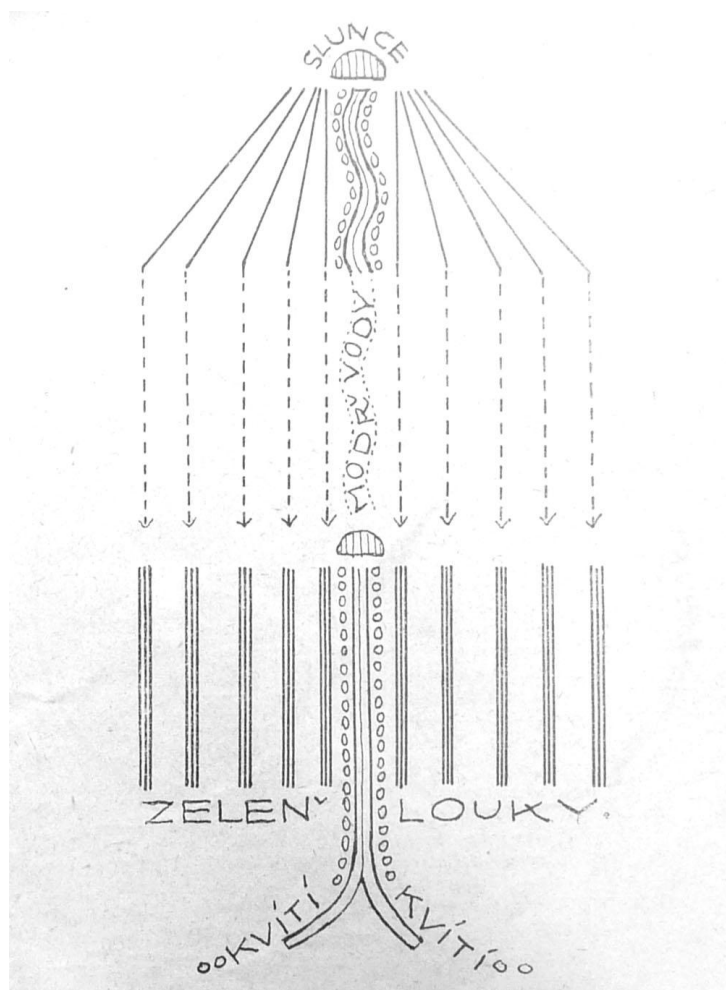
prvky. Ačkoli členové spolku hráli loutkové i činoherní ochotnické divadlo, sletové scény ze zmiňovaných důvodů považujeme za ryzí projev sokolské divadelnosti.

V roce 1921 se v pražských Maninách uskutečnila první spartakiáda – veřejné cvičení Federativní tělocvičné jednoty (FDTJ).³⁷⁹ Součástí této konkurenční události byla také „sletové scéna“ Zrození revoluce, v níž byl lid vyzýván k následování proletářské ideologie.³⁸⁰ (Příl. V, obr. 13, s. 132) Při obnově spartakiád v Československu v roce 1955 však podobný typ podívané nebyl součástí programu, organizátoři ze sokolských sletů využili především rej a cvičení prostná a pořadová. Spartakiáda tak zůstala na úrovni manifestace, kterou jsme se pokusili definovat v úvodu diplomové práce. Důvod, proč sletové scény již nebyly realizovány, spatřujeme dále ve snižující se popularitě davového divadla (související s přirozeným vývojem společnosti a uměleckých tendencí) a ve skutečnosti, že proletářská ideologie postrádala propracovanou myšlenkovou strukturu sokolského hnutí.

³⁷⁹ FDTJ vzniklo odštěpení komunistické frakce od socialisticky orientovaných Dělnických tělovýchovných jednot, založených v 90. letech 19. století.

³⁸⁰ ČERNÝ, František a kol. *Dějiny českého divadla IV.* 1. vyd. Praha: Academia, 1983. s. 48.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA V³⁸¹



Obr. 1 Nástup zeleně, potůčku a slunce, scéna Kde domov můj, 1926

³⁸¹ Obr. 1, 2

Sletová scéna Kde domov můj: pokyny č. 3. Praha: Slavnostní výbor VIII. sletu všesokolského, 1926.

Obr. 3, 4

Památník Českého světa na VII. všesokolský slet v Praze 1926. Praha: Šolc a Šimáček, 1926.

Obr. 5, 7 – 9

PROCHÁZKA, Rudolf. *Památník IX. sletu všesokolského.* Praha: ČOS, 1933.

Obr. 6

KOZÁKOVÁ, Zlata. *Sokolské slety 1882 – 1948.* Praha: Orbis, 1994. 48 s. ISBN 80-235-0029-5.

Obr. 10

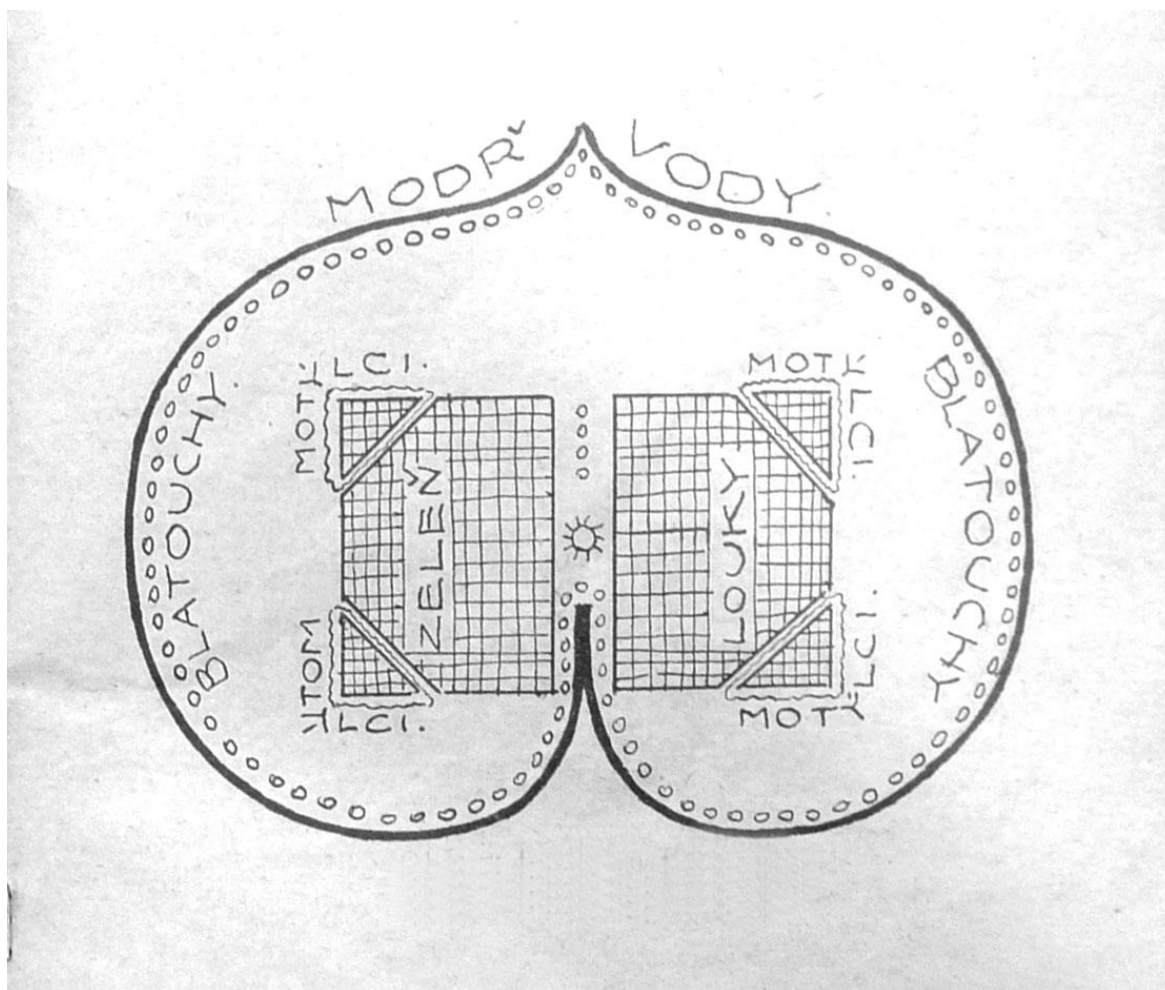
Program slavnostní scény Budovat a bránit. Praha: ČOS, 1938.

Obr. 11, 12

Lví silou: pocta a dík sokolstvu. Praha: Máj, 1948.

Obr. 13

ČERNÝ, F. a kol., *Dějiny českého divadla IV*, s. 49.



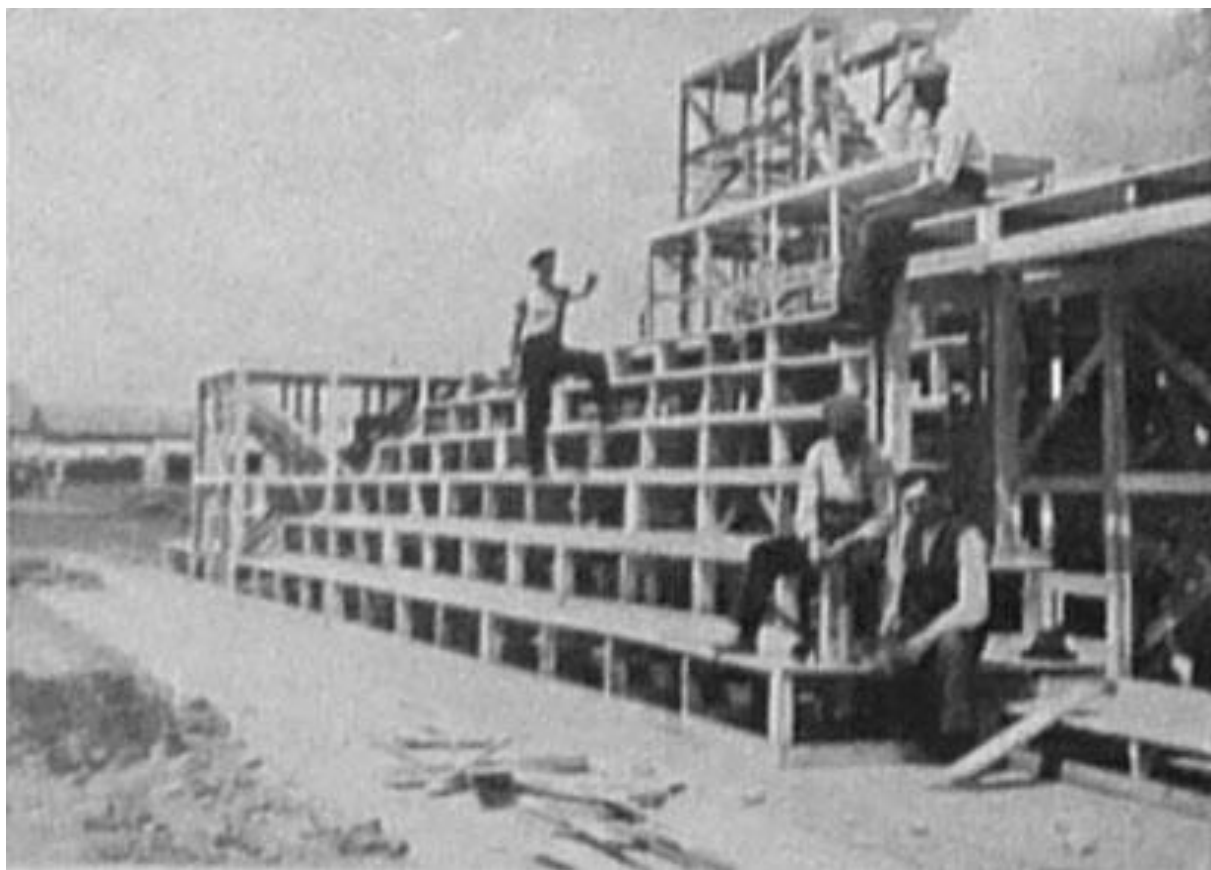
Obr. 2 Louka a potůček, scéna Kde domov můj, 1926



Obr. 3 Pestrobarevní motýlci nad potůčkem, scéna Kde domov můj, 1926



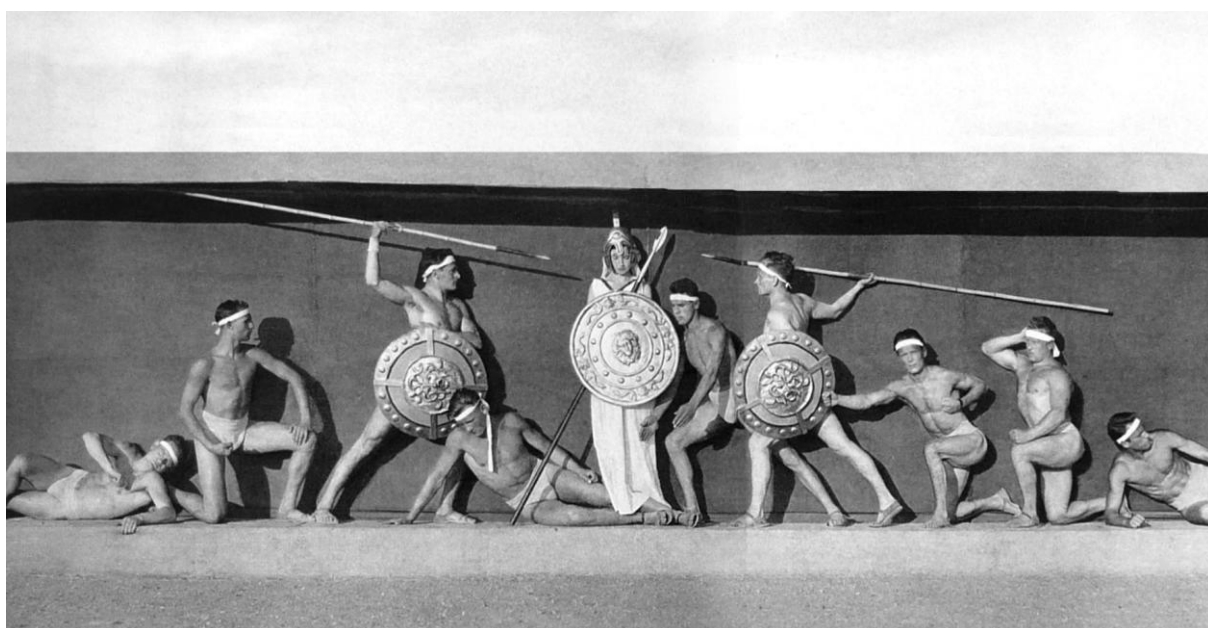
Obr. 4 Před vyoráním první brázdy v nové zemi, scéna Kde domov můj, 1926



Obr. 5 Stavba lešení, příprava scény Tyršův sen, 1932



Obr. 6 Scéna Tyršův sen, 1932



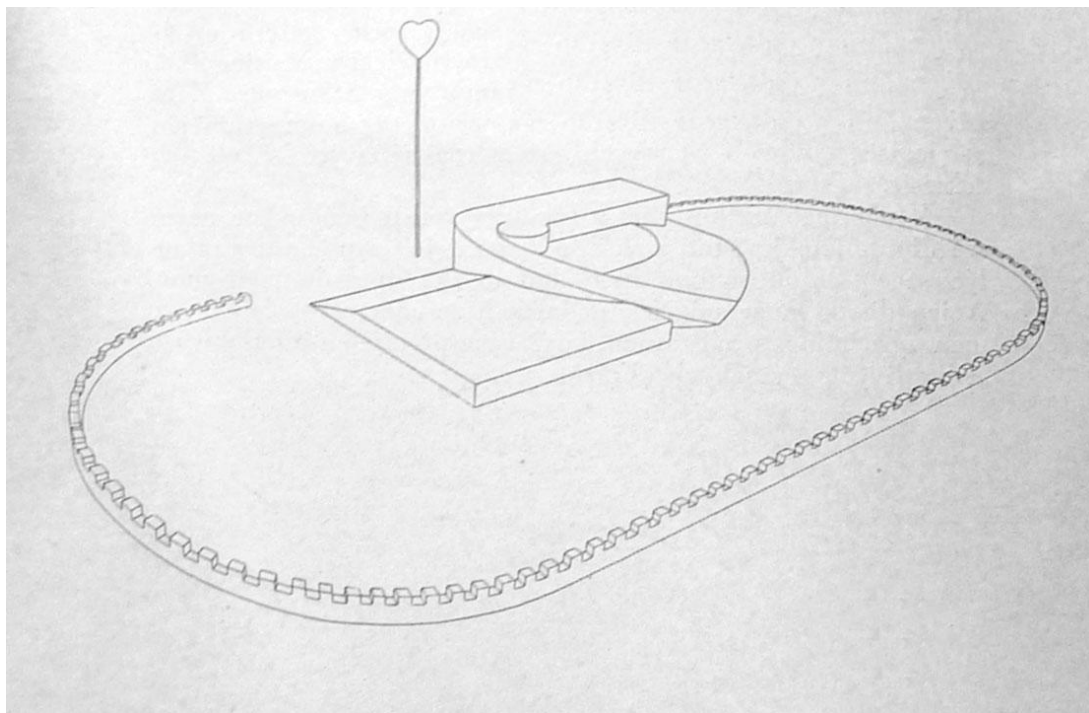
Obr. 7 Vlasy vytvořený sokoly při scéně Tyršův sen, 1932



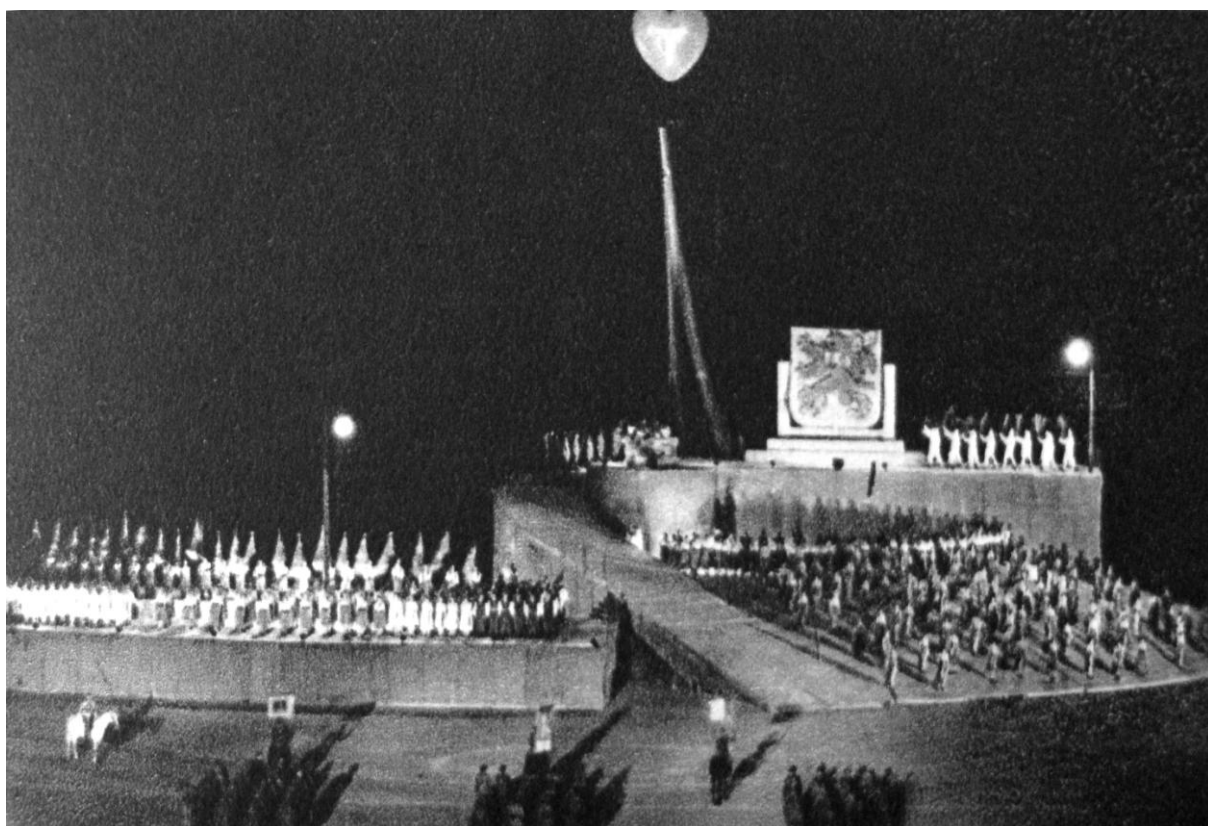
Obr. 8 Závod v trigách při scéně Tyršův sen, 1932



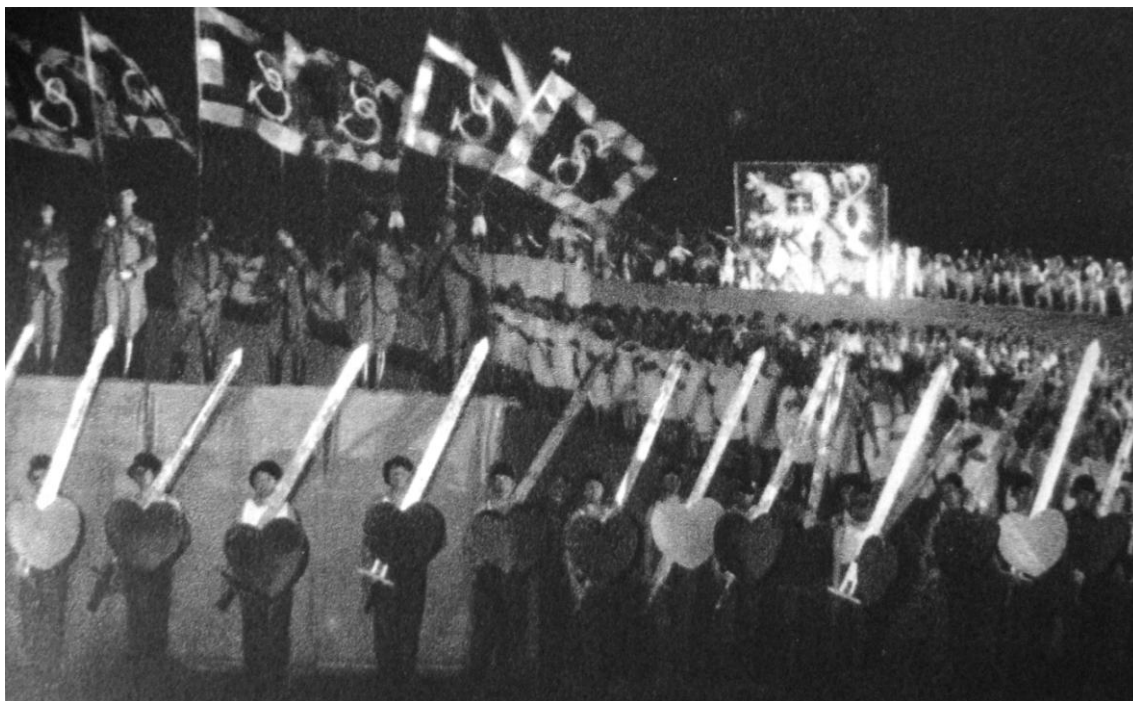
Obr. 9 Sokol představujícího soudce vypadl z úlohy a zakouřil si, scéna Tyršův sen,
1932



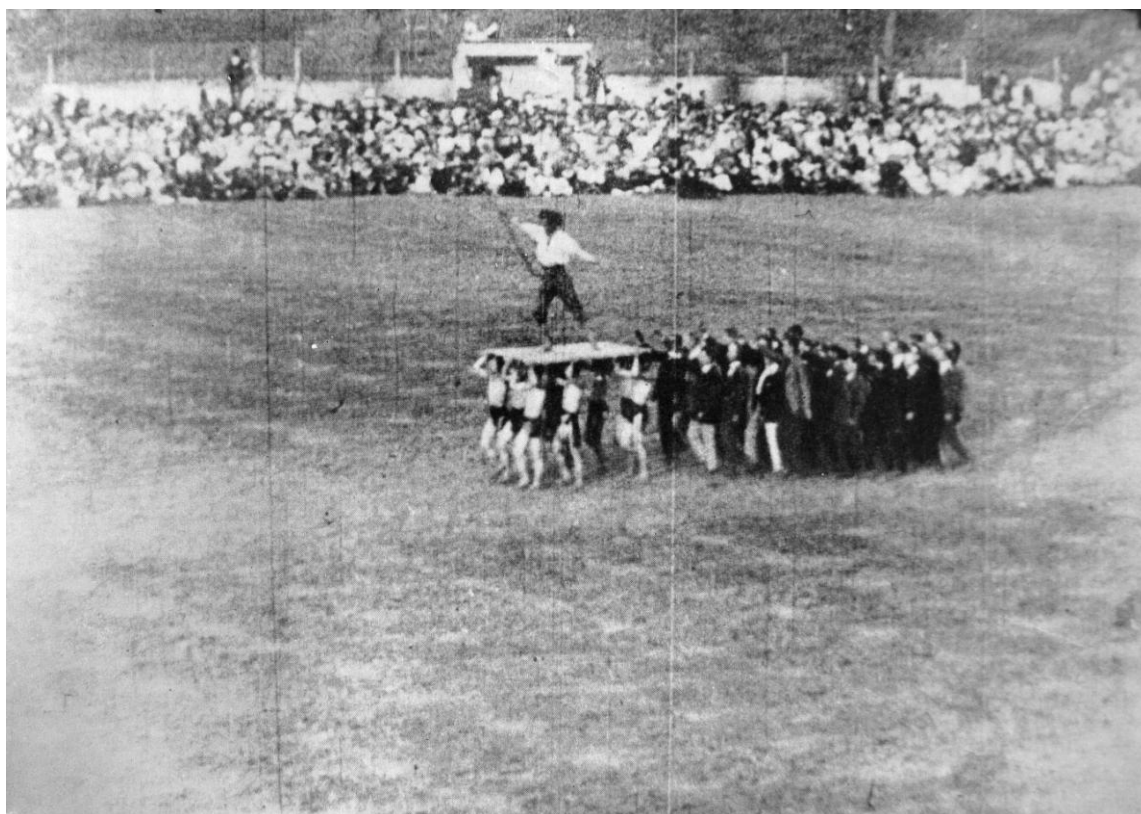
Obr. 10 Náčrt scénografického uspořádání scény Budovat a bránit, 1938



Obr. 11 Scéna Budovat a bránit, 1938



Obr. 12 Scéna Budovat a bránit, 1938



Obr. 13 Scéna Vítězství revoluce na I. spartakiádě, 1921 (na obrázku muž představující Vůdce – Revolucionáře)

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

PRAMENY

Černobílá fotografie J. Součka, vítěze pentatlonu. Fotograf Schumepet, Vinohrady. Otiskla Zlatá Praha, 1912, roč. 29, č. 41 – 42, s. 504.

Český svět VII. všesokolskému sletu v Praze. Praha: Emil Šolc, 1920.

ČÍŽEK, Ludvík. Slavnostní cvičiště. In SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907.* Praha: ČOS, 1907. s. 42 – 55.

ČÍŽEK, Ludvík. Sletiště VII. sletu všesokolského v Praze na Letné. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920.* Praha: ČOS, 1923. s. 59 – 82.

ČÍŽEK, Ludvík. Stavba cvičiště. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze.* Praha: ČOS, 1912. s. 27 – 49.

Deset sletů všesokolských v Praze. Praha: ČOS, 1948.

DOBRUSKÝ, Jan. *Partie šachová provedena se živými figurami na Národopisné výstavě československé.* Praha: Zábavní výbor Národopisné výstavy československé, 1895.

DOMORÁZEK, Karel. Marathón. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze.* Praha: ČOS, 1912. s. 153 – 177.

DOMORÁZEK, Karel. Marathón. *Zlatá Praha.* 1912, roč. 29, č. 41 – 42, s. 492 – 496.

DOMORÁZEK, Karel. Sokolský Marathón. *Sokol.* 1912, roč. 38 (svazek), s. 222 – 223.

DOMORÁZEK, Karel. Sokolský Marathón. *Zlatá Praha*. 1912, roč. 29, č. 41 – 42, s. 493 – 496.

DOMORÁZEK-MRÁZ, Karel. *Tyrš: Tři scény*. Praha: ČOS, 1910.

Dr. – F – K. Pátý slet všesokolský v Praze. *Sokol*. 1907, roč. 33 (svazek), s. 173 – 187.

Dr. Miroslav Tyrš 1832 – 1932: K stým narozeninám zakladatele Sokolstva. Praha: Knihkupectví a nakladatelství československé obce sokolské, 1932.

DRYÁK, Alois. Architektonická úprava cvičiště. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 50 – 58.

DRYÁK, Alois. Architektura sletiště. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 83.

HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923.

HILLER, Jan. Věstník sokolský: z příprav sletových. *Lidové noviny*. 1912, roč. 20, č. 143, s. 17.

Historický podklad a vysvětlení ku klání šachovému V. sletu všesokolského. Praha: I. L. Kober, 1907. 8 s.

(Uloženo v archivu Sbírky dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea, fond Sokol, karton č. 79, inv. č. 2074.)

KVAPIL, Jaroslav. Jaroslav Kvapil vzpomíná. In *Lví silou: pocta a dík Sokolstvu*. Praha: Máj, 1948. s. 121 – 123.

KVAPIL, Jaroslav. Provedení Šubrtova Jana Výravý v Šáreckém divadle. In KVAPIL, Jaroslav. *Úvahy o režii*. Praha: Divadelní ústav, 1972. s. 45 – 46.

KVAPIL, Jaroslav. První styk s moskevskými. In KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím: část druhá*. Praha: Václav Tomsa, 1947. 345 s. Souborné dílo Jaroslava Kvapila, sv. 2.

LAURIN, Arne. Ke Kvapilově režii Jana Výravý v přírodním divadle na Divoké Šárce. *Divadlo: revue pro otázky divadelní*. 1913, roč. 11, č. 18, s. 282 – 283.

Lví silou: pocta a dík Sokolstvu. Praha: Máj, 1948.

MALEN, S. Hudba k Marathónu. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 181 – 182.

Marathón. *Lidové noviny*. 1912, roč. 20, č. 156, s. 28.

Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 162, s. 2.

Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 165, s. 1.

Marathón. *Národní listy*. 1912, roč. 52, č. 172, s. 1.

Marathón – Marathón!. *Lidové noviny: malé vydání*. 1912, roč. 20, č. 164, s. 1.

MAŠEK, Karel. *Jsme svobodni*. Praha: Slavnostní výbor VII. sletu všesokolského, 1920. 29 s.

NASKOVÁ, Růžena. Růžena Nasková vzpomíná. In *Lví silou: pocta a dík Sokolstvu*. Praha: Máj, 1948. s. 133 – 136.

OČENÁŠEK, Augustin. Jak vznikla scéna. In PROCHÁZKA, Rudolf. *Památník IX. sletu všesokolského*. Praha: ČOS, 1933. s. 261 – 262.

OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912.

OČENÁŠEK, Augustin. Pentathlon. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 178 – 180.

OČENÁŠEK, Augustin. Provedení scény. In PROCHÁZKA, Rudolf. *Památník IX. sletu všesokolského*. Praha: ČOS, 1933. s. 263 – 264.

OČENÁŠEK, Augustin. Sletová scéna. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 246 – 256.

OČENÁŠEK, Augustin. Šachový turnaj. In SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907. s. 25 – 41.

OČENÁŠEK, Augustin. Šachy. In SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907. s. 303 – 304.

OČENÁŠEK, Augustin. Vznik Marathónu. In *Marathón, obrazy antické z roku 490 před Kristem*. Praha: Slavnostní výbor sletový, 1912. s. 23 – 29.

OČENÁŠEK, Augustin. Vzpomínky na Marathón. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 183 – 185.

Památník Českého světa na VII. všesokolský slet v Praze 1926. Praha: Šolc a Šimáček, 1926.

Památník Světozoru na VII. všesokolský slet v Praze 1920. Praha: J. Otto, 1920.

Pátý všesokolský slet v Praze. *Národní listy*. 1907, roč. 47, č. 165, s. 2.

PERGL, Václav. Sletová scéna dorostová. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 141 – 144.

PEROUTKA, Emanuel. Bitva u Marathónu a sokolský Marathón r. 1912. In *Marathón, obrazy antické z roku 490 před Kristem*. Praha: Slavnostní výbor sletový, 1912.

s. 8 – 11.

(Uloženo v archivu Sbírky dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea, fond Sokol, karton č. 81, inv. č. 2119.)

Pokyny č. 1 ke sletové slavnostní hře Tyršův sen. Praha: ČOS, 1932. 10 s.

(Uloženo v archivu Sbírky dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea, fond Sokol, karton č. 92, inv. č. 2277.)

Pořad II. sletu všesokolského. In SCHEINER, Josef. *II. slet všesokolský konaný ve dnech 28. – 30. června 1891 v Praze: pamětní list*. Praha: ČOS, 1891. s. 35.

Pořad IV. sletu všesokolského. In SCHEINER, Josef. *IV. slet všesokolský pořádaný v Praze v dnech 28. – 30. června a 1. července 1901*. Praha: Svaz československého sokolstva, 1901. s. 38.

Program slavnostní scény Budovat a bránit. Praha: ČOS, 1938. 32 s.

PROCHÁZKA, Rudolf. *Památník IX. sletu všesokolského*. Praha: ČOS, 1933.

Repríza Marathónu. *Lidové noviny: malé vydání*. 1912, roč. 20, č. 171, s. 1.

SCHEINER, Josef. *Dějiny cvičení tělesných: tělesná cvičení ve starém věku*. I. díl. Praha: J. E. Scheiner, 1891.

SCHEINER, Josef. Na prahu naší Olympiády III. *Sokol*. 1907, roč. 33 (svazek), s. 71 – 72.

SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907.

Sletová scéna Kde domov můj: pokyny č. 3. Praha: Slavnostní výbor VIII. sletu všesokolského, 1926. 52. s.

(Uloženo v archivu Sbírky dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea, fond Sokol, karton č. 88, inv. č. 2222.)

Sletová scéna. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 316, s. 2.

Slovo úvodní. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 7 – 8.

Sokolský slet: Marathón. *Právo lidu*. 1912, roč. 21, č. 165, s. 4.

Stavba sochy Svobody. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 305, s. 2.

Stavba sochy Svobody. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 315, s. 2.

Stavba sochy Svobody: pokyny pro sletovou scénu č. 2. Praha: Slavnostní výbor VII. sletu všesokolského, 1920. 8 s.

(Uloženo v archivu Sbírky dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea, fond Sokol, karton č. 84, inv. č. 2147.)

STUNA – HEROLD. Lístky marathónské olivy. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 186 – 188.

Šachový turnaj. *Národní listy*. 1895, roč. 35, č. 256, s. 2.

Šachový turnaj. *Národní listy*. 1907, roč. 47, č. 172, s. 1.

Třetí den sokolských slavností. *České slovo*. 1912, roč. 6, č. 157, s. 4.

Turnerský vychovatel. *Sokol*. 1907, roč. 33 (svazek), s. 94.

Turnéřské německé časopisy a sokolstvo. *Sokol*. 1907, roč. 33 (svazek), s. 109.

TYRŠ, Miroslav. *České velení a názvosloví vojenské*. Praha: Edvard Grégr, 1867. 49 s.

TYRŠ, Miroslav. Hesla sokolská. In TYRŠ, Miroslav. *Úvahy a řeči o věci sokolské*. Praha: Grégr a syn, 1912. s. 31 – 34.

TYRŠ, Miroslav. *Hod olympický*. Praha: Olympia, 1968. 61 s.

TYRŠ, Miroslav. *Láokoón, dílo doby římské*. Praha: I. L. Kober, 1873. 60 s.

TYRŠ, Miroslav. Náš úkol, směr a cíl. In TYRŠ, Miroslav. *Úvahy a řeči o věci sokolské*. Praha: Grégr a syn, 1912. s. 7 – 29.

TYRŠ, Miroslav. *Tělocvik v ohledu esthetickém*. Praha: Karel Novák, 1926. 109 s.
Knihovna Tyršův odkaz, sv. 2.

TYRŠ, Miroslav. *Úvahy a řeči o věci sokolské*. Praha: Grégr a syn, 1912. 130 s.

TYRŠ, Miroslav. *Základové tělocviky*. Praha: I. L. Kober, 1873. 164 s.

TYRŠOVÁ, Renata. Sokolstvo a výtvarní umělci. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 95 – 102.

VII. slet všesokolský: Stavba sochy Svobody. *Lidové noviny*. Ranní vydání. 1920, roč. 28, č. 307, s. 3.

VODÁK, Jindřich. Pozdrav sokolskému sletu. *Jeviště*. 1920, roč. 1, č. 24 – 25, s. 274.

VODÁK, Jindřich. Sletová scéna. *Jeviště*. 1920, roč. 1, č. 24 – 25, s. 289.

ZÁVADA, Bohuš. Sokolství a legie. In HILLER, Jan. *Památník VII. sletu všesokolského v Praze 1920*. Praha: ČOS, 1923. s. 41 – 44.

Změny v pořadu předletovém. *Sokol*. 1912, roč. 38 (svazek), s. 168.

LITERATURA

ALBRECHT, František. *Hodnocení závěrečných alegorických scén sokolských sletů V. – X. 1907 – 1938*. Praha, 1960. 57 s. Ročníková práce. (Asi) Fakulta tělesné výchovy a sportu Univerzity Karlovy v Praze (před rokem 1960 Institut tělesné výchovy a sportu).

(Uloženo v knihovně Sbírký dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea.)

BAŽANT, Jan. *Pražské vily pod křídly Mílka: Eseje i české renesanci v druhé polovině 19. století*. Praha: Nakladatelství KNP, 1994. 132 s. ISBN 80-901508-8-8.

BOR, Jan. Scénické umění Jaroslava Kvapila. *Volné směry*. 1912, roč. 16 (svazek), s. 124 – 130, 155 – 164.

BRAULICH, Heinrich. *Max Reinhardt: divadlo mezi snem a skutečností*. Přel. Josef Balvín. 1. vyd. Praha: Orbis, 1969. 305 s.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Přel. Milan Lukeš. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. 948 s. ISBN 80-7106-364-9 (NLN), ISBN 80-7008-096-5 (DÚ).

ČERNÝ, František a kol. *Dějiny českého divadla III*. 1. vyd. Praha: Academia, 1977. 660 s.

ČERNÝ, František a kol. *Dějiny českého divadla IV*. 1. vyd. Praha: Academia, 1983. 708 s.

DVOŘÁKOVÁ, Zora. *Miroslav Tyrš: prohry a vítězství*. Praha: Olympia, 1989. 223 s.

FISCHER, Josef Ludvík. *Tyrš a Sokolstvo: historický a kritický rozbor sokolské ideologie*. Brno: Jan Vaněk, 1932. 34 s. Knihovna Index, sv. 5.

GRÉGR, E.; MÜLLER, J.; SCHEINER, J. E. *Miroslav Tyrš, život a působení jeho*. Praha: Tiskem Dr. Edvarda Grégra, 1884.

HAVLÍČEK, Věnceslav. *Miroslav Tyrš*. Praha: Orbis, 1947.

HAVLÍČEK, Věnceslav. *Sokolské slety*. Praha: Bohumil Janda, 1948. 67 s.

HOŘEJŠÍ, Jan. *O zdraví národa*. Praha: Mladá fronta, 1948.

HOŠEK, Radislav. Olympijská myšlenka v českém sokolském hnutí. In *Přednášky České společnosti novořeckých studií*. Brno: Česká společnost novořeckých studií, 2004. s. 9 – 13.

HRUŠKOVÁ, Jaromíra (vl. jméno Niny Vangeli). *Kvapil – režisér masových představení (Marathón)*. 17 s. Praha, 1970/1971. Seminární práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra dějin a teorie divadla.

(Uloženo v knihovně Katedry divadelní vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.)

KOZÁKOVÁ, Zlata. *Sokolské slety 1882 – 1948*. Praha: Orbis, 1994. 48 s. ISBN 80-235-0029-5.

MAŠEK, František. Slety českého sokolstva. In SCHEINER, Josef. *Pátý slet všesokolský pořádaný v Praze českou obcí sokolskou ve dnech 28. – 30. června a 1. července 1907*. Praha: ČOS, 1907. s. 10 – 13.

OLIVOVÁ, Věra. *Dějiny první republiky*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2000. 355 s. ISBN 80-7184-791-7.

OLIVOVÁ, Věra. *Lidé a hry: historická geneze sportu*. 1. vyd. Praha: Olympia, 1979. 604 s.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002. 398 s. ISBN 80-7294-076-7.

SAUTER, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City (USA): University of Iowa Press, 2000. 286 s. ISBN 0-87745-731-(x).

SOMMER, Václav. Sletové divadlo. *Klíč: nezávislá revue pro hudbu a umění pohybové*. 1931 – 1932, roč. II (svazek), s. 290 – 299.

SOUKUP, František Alois. *Tyršova idea národní armády*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1936. 152 s.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí. In *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 161 – 165.

ŠALDA, František Xaver. Sokol a moderní umění. In ŠALDA, F. X. *Šaldův zápisník 1931 – 1932 (IV. ročník)*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 398 – 399. ISBN 80-202-0283-8.

VLČEK, Petr. *Komparace současného pojetí tělesné výchovy v českém a německém školství*. Brno, 2009. 104 s. Rigorózní práce (PhDr.). Masarykova univerzita. Fakulta sportovních studií. Katedra pedagogiky sportu.
Dostupný také z WWW: http://is.muni.cz/th/346572/fsps_r/.

WALDAUF, Jan. *Sokol: malé dějiny velké myšlenky*. 1. díl. 1. vyd. Luhačovice: Ateliér IM, 2007. 381 s. ISBN 978-80-85948-67-7.

ZICH, Otakar. *Sokolstvo s hlediska estetického*. Praha: ČOS, 1920. 27 s.

SUMMARY

The aim of the thesis is to employ a teatrological approach to describe performances on the Slets (gatherings of Czech Gymnastic Organisation Sokol) realized on V. – X. gatherings between 1907 and 1938. The analysis focuses on Šachový turnaj/Chess Tournament (1907), Marathón/Marathon (1912) and Stavba sochy Svobody/ Construction of Statue of the Liberty (1920). The development of the nature of the performances is specified: the early performances (1907) as a manifestation of a national power, in 1920 as a stabilized form of spectacle with theatrical features, and finally the last Slet's performance in 1938 is characterized as the most theatrical one with omission of some typical Sokol features. The Sokol ideological base and the development of the public physical education concepts are discussed as well because of their crucial impact on the performances. The performances were specific in a way the members of Sokol (Augustin Očenášek and Karel Domorázek) and professional theatre artists (e. g. director Jaroslav Kvapil or set designer Jaroslav Wenig) did cooperate together. As many as 5 000 of Sokols took part in the performances and in some of the shows acted also the professional actors, e. g. Růžena Nasková (in 1920), Zdeněk Štěpánek (in 1932) or Bedřich Karen (in 1938). It was the professional theatre artists who had changed the nature of the Slet's performances.

TEXTOVÉ PŘÍLOHY

Základní životopisné informace o Miroslavu Tyršovi³⁸²

Miroslav Tyrš se narodil 17. září 1832 v Děčíně jako Friedrich Emanuel Tirsch. Své křestní jméno si změnil až v dospělosti. Jeho otec Jan Vincenc Tirsch byl zámeckým lékařem hraběte Františka Antonína Thuna. Pocházel z Krbic u Žatce a Tyršova matka Vincencie (rozená Kirschbaumová) se narodila v Borči u Lovosic. Oba rodiče zemřeli na tuberkulózu – nejprve otec v roce 1836 po přestěhování rodiny do Döblingu (dnešního předměstí Vídně) a v roce 1838 Tyršova matka. V té době celá rodina žila v české vesnici Kropáčova Vrutice na Mladoboleslavsku u Vincenciina bratra Bedřicha. Ve věku batolat zemřely i obě Tyršovy sestry. O Miroslava Tyrše se staral jeho strýc. Do školy chodil do nedalekého Vtelna.

V roce 1841 se stěhuje do Prahy k dalšímu svému strýci Antonínu Kirschbaumovi. Ten žil v malém bytě na Malé Straně a měl pět dětí. Tyrš navštěvoval nejprve školu u Maltézů a posléze gymnázium na Malé Straně. Tam se potkal s o tři roky starším Janem Nerudou. V průběhu gymnaziálních studií se vzdělával v latině a ve starořečtině, zajímal se o antickou kulturu, což ovlivnilo jeho pozdější vědecké zaměření a obecné uvažování. Po roce 1848, kdy navštěvoval sextu, přestoupil na staroměstské gymnázium, které bylo považováno za české (na rozdíl od malostranského) a v roce 1850 složil maturitní zkoušku v českém jazyce. Studoval na právnické fakultě Karlo-Ferdinandovy univerzity. Studium práv ho však příliš neuspokojovalo, a proto přešel na filozofickou fakultu. Odstěhoval se od své rodiny a žil z finanční pozůstalosti, kterou mu zanechali jeho strýcové Emanuel a Bedřich, již byli v té době po smrti. Tyrš navštěvoval ještě přednášky z anatomie, přírodovědy, techniky a z matematiky. V rámci svého vlastního „všeobecně vzdělávacího programu“ se v roce 1854 vypravil na pěší cestu do Itálie, což zcela koresponduje

³⁸² Tyršův životopis je vypracován na základě těchto knih a spisů:

DVOŘÁKOVÁ, Zora. *Miroslav Tyrš: prohry a vítězství*. Praha: Olympia, 1989.

GRÉGR, E.; MÜLLER, J.; SCHEINER, J. E. *Miroslav Tyrš, život a působení jeho*. Praha: Tiskem Dr. Edvarda Grégra, 1884.

HAVLÍČEK, Venceslav. *Miroslav Tyrš*. Praha: Orbis, 1947.

Dr. Miroslav Tyrš 1832 – 1932: K stým narozeninám zakladatele Sokolstva. Praha: Knihkupectví a nakladatelství československé obce sokolské, 1932.

s tehdejší představou o mladém vzdělanci. Cesta do Itálie (především pak do Florencie) byla pro ty, jež se různými způsoby zabývali antickou kulturou a výtvarným uměním, jakýmsi „*iniciačním obřadem, jímž byl dotyčný zasvěcen do mystérie krásy*“.³⁸³ Rok poté úspěšně dokončil studia. Kvůli své nepříznivé finanční situaci pracoval jako soukromý cvičitel v tělocvičném ústavu Ferdinanda Schmidta. Tyrš cvičil již od dětství, protože mu to doporučil lékař na základě rodinné anamnézy.

Pravděpodobně v roce 1857 odešel z Prahy na Křivoklát. Asi v roce 1858 se stal vychovatelem synů továrníka Bartelmusa, za nimiž se přestěhoval do Nového Jáchymova na Berounsku. Továrníkova rodina měla vysoké společenské postavení a žila spíše v českém prostředí. Tyrš si touto prací vytvořil finanční zázemí a opět se začal věnovat studiu a přípravě ke složení doktorských zkoušek. V té době se již zabýval tvorbou českého tělocvičného názvosloví. V rodině továrníka Bartelmusa se seznámil s Jindřichem Fügnerem, s nímž o několik let později založil tělovýchovnou a společenskou organizaci Sokol. V roce 1860 se Tyrš stává doktorem filosofie a o rok později se vrací zpět do Prahy.

Následně se ucházel o udělení profesury na Filozofické fakultě Karlo-Ferdinandovy univerzity v oboru estetika, ovšem titul byl udělen herbartovci Josefu Dastichovi. Tyrš tehdy obecně přijímaný herbartismus odmítal. Po této zkušenosti získal místo v redakci Riegrova naučného slovníku, kde vytvořil asi dvacet hesel – především o filozofii. Toto zaměstnání, které však nemohlo být jediným dostačujícím zdrojem příjmu, získal díky přímlově svého přítele Edvarda Grégra, jenž v té době pracoval jako odborný asistent v laboratoři Jana Evangelisty Purkyně, spolutvůrce českého tělocvičného názvosloví. Tyrš se opět vrátil k výuce tělocviku – tentokrát však v tělocvičném ústavu Jana Malýpetra, jehož prostory později po jistý čas využívali i sokolští cvičenci.

Tyrš v té době začal vyvíjet značnou aktivitu, aby byl v Praze založen český tělocvičný spolek, což se mu nakonec ve spolupráci s mnoha významnými osobnostmi podařilo.

V roce 1869 u Tyrše propukly blíže nedefinované silné bolesti a deprese. Léčil se na českém venkově a ve švýcarském Waidu. Do Prahy se vrací v roce 1870. Vydává

³⁸³ BAŽANT, J., *Pražské vily pod křídly Milka*, s. 75.

časopis Sokol, v němž vychází stěžejní stat' týkající se sokolství Náš úkol, směr a cíl, dále rozpracovává sokolský tělocvičný systém. Jeho plány jsou obtížně realizovatelné, protože se setkává s těžko překonatelnými předsudky maloměstské společnosti a samozřejmě tak s úředními restrikcemi. Na přelomu 60. a 70. let byl pětkrát zvolen do zemského sněmu a jednou do říšského. Nepovažoval se za osobu kompetentní k vykonávání politických funkcí, svá zvolení ale neodmítl.

V roce 1872 se Tyrš ženil s Renatou Fügnerovou (1854 – 1914), dcerou jeho zesnulého přítele Jindřicha Fügnera, jejímž byl domácím učitelem. Renata se zajímala též o výtvarné umění a estetiku.

Tyrš v roce 1874 opět onemocněl a odjel na venkov, ale v témže roce se vrací do Prahy. Na podzim roku 1875 odjíždí do Pisy a do Florencie, kde zkoumá významná umělecká díla. Spolupracuje s ním právě Renata Fügnerová. V roce 1876 se vrací do Prahy, kde ho členové Sokolu náležitě vítají. V té době se však Čechy potýkají s hospodářskou i politickou krizí. Tyrš kvůli nedostatku odběratelů zastavuje vydávání časopisu a slávu sokolstva začínají zastiňovat hasičské spolky. Tyrš pracuje na jeho obrodě. V roce 1881 obnovuje časopis Sokol a v roce 1882 se koná I. všesokolský slet.

Spolek byl po prvním sletu výrazně stabilizován a Tyršovým nynějším cílem bylo zabývat se vědeckou a pedagogickou činností v oblasti estetiky a výtvarného umění. Pokusil se habilitovat na Karlo-Ferdinandově univerzitě, ale titul mu udělen. Posléze se pokusil o jeho získání na C. a k. české vysoké škole technické. Nejprve měla jeho snaha stejný výsledek, ale poté se čeští profesori za Tyrše postavili, a v roce 1881 mu byla docentura udělena. Jeho habilitační prací byla studie Láokoón, dílo doby římské³⁸⁴. Zveřejnil ji už v roce 1872, ale nyní ji přepracoval. V roce 1882 přednáší na filozofické fakultě pražské univerzity o dějinách výtvarného umění. V téže době na univerzitě působí i Tomáš Garrigue Masaryk, s nímž se Tyrš později spřátelí. V témže roce uskuteční Tyrš výstavu vlastní sbírky 7 375 fotografií a rytin význačných uměleckých děl. (Tehdy byl výrazný nedostatek těchto obrazových studijních materiálů.) Svým působením na univerzitě a touto výstavou přesvědčil přední představitele akademické obce o svých kvalitách a v roce 1882 mu byl udělen

³⁸⁴ TYRŠ, Miroslav. *Láokoón, dílo doby římské*. Praha: I. L. Kober, 1873.

titul docent i na Karlo-Ferdinandově univerzitě. Na konci roku 1883 se stal profesorem. Akademici však nepokládali za vhodné, aby Tyrš – jakožto profesor – byl zároveň náčelníkem sokolstva a redaktorem jeho časopisu. Svého působení v Sokolu se vzdal. V té době připravil k tisku dva tisíce sed set stran svého rukopisu o dějinách výtvarného umění, které v českém vědeckém prostředí chyběly.

V roce 1884 se jeho zdravotní stav opět zhoršil. Odjel proto do tyrolského Ötzu, kde se léčil. 8. srpna 1884 utonul v horské řece Aacha. Není zjištěno, zdali šlo o nešťastnou náhodu, nebo zdali se Tyrš rozhodl ukončit svůj život dobrovolně. Tyrš byl nejprve pohřben v Tyrolech a až 9. listopadu se konal velkolepý pohřeb v Praze. Tyršovy ostatky byly uloženy do Fügnerovy hrobky na Olšanském hřbitově.

Václav Pergl: Antická scéna dorostová (1912)³⁸⁵

„Děj odehrává se v Helladě na pokraji háje, odkud jest viděti do stadionu, kde konají se právě hry.

K provádění scény jest potřebí deseti dorostenců, dvou bratrů a jednoho starce, celkem 13 osob.

Uprostřed scény umístěno kamenné sedátko, po obou jeho stranách jsou exotické stromky. Pozadí, jižní bezoblačná jasně modrá obloha, celá scéna zalita sluncem. Po rozhrnutí opony stojí 8 hochů oděných jen v krátké chitony v jakémisi, abych tak řekl základním postavení a dívají se do dálky na hry. Pro „základní postavení“ hochů i gesta jejich vyjadřující podiv, zklamání nebo radost (všichni hoši sledují poslední dvojici zápasníků, jedna polovina však sleduje vítěze a radost nad tím projevuje radostnými gesty, druhá pak nespouští oči z poraženého, projevuje bolest a zklamání). Nemohl jsem najítí nijakého srozumitelnějšího vyjádření než našimi prostnými, užil jsem tudíž našeho názvosloví; nemůže však ten, kdo bude snad dle tohoto scénu prováděti, žádati na hoších správné a vyhraněné postoje a pohyby jak u nás zvykem a jak jsou popsány, nýbrž musí hleděti k tomu, aby popsany postoj vyjadřoval to, co vyjadřovati má, to jest údiv, radost, překvapení atd. a pak hlavně nesmí činiti dojem strojenosti, musí býti přirozený, diktovaný dějem v dále se odehrávajícím.

³⁸⁵ Antickou scénu dorostovou přikládáme k diplomové práci jako ukázkou mírně bizarního propojení divadla a prostných, které však zcela plyne ze sokolského estetického vnímání tělocviku. Dorostová scéna byla součástí programu VI. všesokolského sletu v roce 1912 a uvedený text popisuje jen úvodní výstup. Byla předváděna na pódiu, bohužel nevíme kde přesně. Děj pokračuje příchodem strace, který zjišťuje, co chlapce natolik zaujalo (zápas se odehrává jakoby za scénou a ani pro diváky není viditelný). Starce těší, že jsou hoši zaujatí ušlechtilou činností a sám jim líčí své zážitky ze zápasu. Během vyprávění muži dobojují a přichází na scénu, aby bylo patrné, že poražený uznává vítězství protivníka, který vyhrál čestně. Jeden z chlapců chce též zápasit a vyzve své přátele k boji. Po jeho skončení stařec oba odmění ratolestí, protože si počínali správně. Pak následuje rohování za účasti jiných dorostenců, které končí stejně. Stařec radí, aby vítězství po vzoru Řeků náležitě oslavili, a všichni hromadně odchází ze scény. Tuto scénu vytvořil pravděpodobně Josef Wenig a přepracoval ji a režíroval patrně Karel Želenský, herec a režisér Národního divadla.

PERGL, Václav. Sletová scéna dorostová. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912. s. 141 – 144.

(Text je citován bez jakýchkoli úprav.)

Všichni hoši stojí v příč (obrázek 1.), dva první na výstupku (50 cm. širokém a asi 35 cm. vysokém a 150 cm. dlouhém), který jest upraven jako kámen, proto aby dva zadnější cvičenci byli výše než ostatní a aby skupina tvořila krásný ucelený obrázek. Základní postavení hochů při otevření opony. Hoši jsou označeni římskou číslicí.

I. Stoj rozkročný, mírný předklon – ruce opírají se o vnější strany stehen,

II. Stoj rozkročný (mírný), ruce založeny na prsou.

III. Výpad levou vpřed – ruce cloní oči.

IV. Výpad levou v před – dlaně opřeny o kolena – mírný předklon.

V. Klek pravou vzad – dlaně opřeny o kolena – mírný předklon.

VI. Stoj rozkročný – ruce založeny na prsou – mírný záklon.

VII. Stoj spatný – odpaženo.

VIII. Stoj rozkročný ruce v bok.

Jakmile se opona otevře, počnou hoši svou hru (čili jak my říkáme počnou cvičiti). Hra rozdělena na deset dob velmi zvolna počítaných.

I. jinoch

1. Výdrž ve stoji rozkroč. – vzpřim – vzpaž. zevnitř – prsty roztaženy,

2. sepnouti ruce nad hlavou,

3. výdrž,

4. výp. l. v před – výd. paží,

5. výdrž,

6. výdrž ve výpadu – sepnuté ruce opřítí o levé kol. – mírný předhyb,

7. výdrž,

8. výdrž,

9. shluk,

10. výdrž.

II. jinoch

1. Výdrž,

2. výdrž,

3. úhyb do výpadu pr. vzad – předpažit vzhůru ohnutě – prsty rozevřeny,

4. výdrž,
5. ruce zůstanou sepjaté – paže ohnou předpažmo dovnitř – hřbety rukou na čele – otočit trup v pravo předklon.
6. výdrž,
7. výdrž,
8. výdrž,
9. shluk,
10. výdrž.

III. jinoch

1. Výdrž,
2. výdrž,
3. odhyb do výpadu pravou vzad – vzpažit – prsty rozevřeny,
4. výdrž,
5. výdrž,
6. střech – mírný předklon – ruce sepnuty v předpažení dolů,
7. výdrž,
8. výdrž,
- 9 shluk,
10. výdrž.

IV. jinoch

1. Výdrž,
2. výdrž,
3. výdrž,
4. odhyb do výpadu pravou (l. spočívá stále na stehně) vzpažit pr. – vzpřím,
5. výdrž,
6. výdrž,
7. předhyb do výpadu levou v před – složit ruce na prsou,
8. mírný předklon,
9. shluk
10. výdrž.

V. jinoch

1. Výdrž,
2. výdrž,
3. vzpřim – levá vypaží zevnitř, pravá odpaží,
4. výdrž,
5. výdrž,
6. předklon – levá ruka opře se loktem o koleno pravá ji uchopí v zápěstí,
7. rychlý vzpřim a předkl.,
8. vzpřim – vztyk do výp. l. – zap. – hlub. předkl.,
9. shluk,
10. výdrž.

VI. jinoch

1. Výdrž,
2. výdrž,
3. odpažit (paže mírně ohnuty – prsty rozevřeny)
4. střeh – zapažit ohnutě,
5. výdrž,
6. předhyb do výpadu levou v před – předpažit ohnutě zevnitř,
7. ohnouti paže předpažmo dovnitř (jakoby svíral myšleného soka),
8. ohyb do výpadu pr. vzad – otočit trup v pr. – paže výdrž – předklon (mrští myšleným sokem o zem),
9. shluk,
10. výdrž.

VII. jinoch

1. Výdrž,
 2. výdrž,
 3. výpad levou v před – zapažit ohnutě – mírný předklon,
 4. výdrž,
 5. paže výdrž – hluboký předhyb a předklon,
- 152

6. výdrž,
7. odhyb do výpadu pravou vzad – vzpažit – prsty rozevřeny, dlaně v před,
8. výdrž,
9. výdrž,
10. shluk.

VIII. jinoch

1. Výdrž,
2. stoj přednožný levou – levá ruka cloní oči – pravá výdrž,
3. stoj rozkročný – upažit dolů (paže mírně ohnuty ku předu),
4. výpad pravou – upažit (paže mírně ohnuty),
5. vzpažit (dlaně ku předu) – mírný záklon,
6. výdrž,
7. uchopiti se oběma rukama za čelo – zvrátit hlavu nazad – hlubší zákl.,
8. výdrž,
9. výdrž,
10. shluk.“