

OBŘADNÍ A DIVADELNÍ PRVKY V SOKOLSKÉM HNUTÍ

Eva Stehlíková

Každý projev veřejné ostenze — ať už je to vojenská paráda, zasedání parlamentu, šibřinky nebo prostě lidi et circenses — je podívaná, která má v sobě cosi divadelního. Je to však divadelnost vyvěrající z podstaty ostenze, která ke své existenci potřebuje aktéra a diváka, ať už je sdělení, které prezentuje, jakékoliv povahy. Ráda bych poukázala na skutečnost, že sokolská vystoupení, která jsou už od počátku proponována jako podívaná mající výrazně estetický charakter /a jinak tomu ani nemohlo být, je-li pro Tyrše estetická funkce tělovýchovy vždy přítomná, a někdy dokonce dominantní/, obsahují určité prvky divadelnosti, jež je záměrná.

Pod pojmem „divadelní prvky v sokolském hnutí“ si patrně automaticky vybavíme především sletové scény, toto davové divadlo sui generis, realizované za pomoci divadelních profesionálů masou sokolských cvičenců, která je nejprve jako chór protagonistou a posléze jen komparsem v předváděném příběhu. Ale sletová scéna je poměrně mladá, nachází své místo na sokolských sletech až ve dvacátém století, tedy za časovou hranicí, která nás zajímá. Svým způsobem nahrazuje jeden z nutných bodů prvních sletů — návštěvu divadla — tím, že divadlo přenáší z jeho vlastního prostoru přímo do vnitřního prostoru cvičebního, do plenéru, který omezuje i formuje jeho tvar. Slučuje v sobě /samozřejmě postupně a ne vždy/ všechny prvky, které slavnostní představení v divadle při jubilejním cvičení pražského Sokola roku 1882 a při tzv. 2. a 3. sletu /1891, 1895/ mělo, tj. hudební prvek, mluvené slovo, statický alegorický obraz a vlastní divadelní téma. Sama problematika postoje sokolů k divadlu v době prvních sletů je zajímavá a zasloužila by si speciální pojednání, neboť návštěva divadla nebyla pouhou zábavní vložkou v programu a vztah inscenátorů a obecnstva byl velmi těsný — dokonce tak těsný, že se dá říci, že sokolové v hledišti divadla nebyli obecnstvem, ale hráli roli obecnstva. Přesto bych ráda obrátila vaši pozornost k faktorům méně známým a méně evidentním — ke způsobu prezentace sokolského hnutí v jeho počátcích.

Prvním projevem této prezentace byl nepochybně sokolský průvod. Nemyslím tím příležitostné průvody, jakým byl např. pochodňový průvod k uctění narozenin Jana Evangelisty Purkyně či demonstrativní přítomnost uniformovaných sokolů při nejrůznějších veřejných ceremoniích. Mám na mysli především sokolské výlety. Od prvního spolkového výletu pražského Sokola na Závist /11. 5. 1862/ měly výlety zhruba stejný scénář: okrojování sokolové /kroj byl podmínkou/ sešikování vytáhli za zpěvu z města, pochodovali /někdy i s hudbou/ v útvaru krajem, provázeni pozorností špalířů obyvatelstva, které lemovalo cestu. Ve větších lokalitách byli vítáni představiteli místní honorace /výlet na Křivoklát se vlastně změnil v celou sérii vítání/, symbolicky pohoštění či

věncení květy. Vítání bylo spojeno se slavnostními projevy vítajících i vítaných. Bylo prováděno v prostoru scénograficky pojednaném jako jeviště pro tuto příležitost /slavobrány, hranoly či jehly z chvojí, sokolská hesla, prapory/, doplněno kostýmovaným komparesem /družičky/ a dobovými atrakcemi /střílení z hmoždířů, ohňostroj apod./. V uzlových a cílových bodech putování předvedli sokolové ukázky svých cvičení, které se postupně proměnily ve hry, do nichž bylo obecenstvo vtahováno. Sportovní náplň výletů /ať už jde o délku a obtížnost trasy výletu nebo o ukázky cvičení/ byla v různých dobách různá a byla přímo úměrná cíli, který ten který výlet měl. V prvních letech to byl cíl především propagační a demonstrační, jak svědčí vzpomínky pamětníků i pozorovatel ještě povolanejší a objektivnější, totiž policejní ředitelství, které v červenci 1868 prohlásilo sokolské výlety za průvody a nařídilo, aby je výbor ohlašoval a žádal o povolení u všech okresních úřadů, jejichž územím se průvod ubírá. Ať už budeme tento typ sokolské slavnosti charakterizovat jako sekularizovaný průvod s mnoha religiozními konotacemi nebo jako podívanou, musíme si uvědomit především jeho funkci v širším kontextu: byl novou formou národní komunikace. Interakce mezi dvěma kolektivy /kolektivem aktérů a kolektivem diváků/ byla postupně propracována tak, že při značné variabilitě poskytovala dostatečné pole pro aktivitu obou stran a přinášela /kromě volného průchodu emocí/ nové zážitky, které formovaly nejen užší komunitu sokolů, ale stvrzovaly i širší komunitu národní. Není proto divu, že se sokolský průvod stal integrální součástí nejdůležitějšího „výkonu v pravdě sokolského“, jak říkali sokolové, a to veřejných cvičení konaných v exteriéru.

Pohlédneme-li na veřejná sokolská cvičení očima současníků /majíce přitom i nezbytný korektiv v dobových zprávách sokolů, kteří cestovali po Evropě, aby zkoumali úroveň cvičení v sousedních zemích/, musíme konstatovat, že tu byly prvky, které znamenaly určité novum.

85 Především je třeba upozornit na skutečnost, že Tyrš pojímá od počátku cvičební prostor jako prostor předváděcí, jako scénu. Je dostatečně známo z jeho stati Tělocvik v ohledu estetickém, že předepsal nejen rozměry cvičebního sálu, jehož délka a šířka má být stanovena podle zlatého řezu, ale stanovil i rozmístění nářadí, a to takovým způsobem, že všechny tyto skutečnosti mají smysl jen tehdy, jsou-li nazírány zvnějška, z pohledu diváka stojícího vně cvičební plochy.¹ / Zajímavé je z tohoto hlediska i Tyršovo doporučení výzdoby tělocvičny: před obrazy, jejichž tematika musí být svázána se sokolskou ideou, dává přednost sochám, a konkrétně navrhuje umístit do tělocvičny sochy řeckých atletů, event. sochy hrdinů Rukopisu královédvorského. Sochařská výzdoba byla ovšem pro Sokol dlouho z finančních důvodů nedostupná /proponované sochy Fügnera a Tyrše v tělocvičnách nebo na veřejných cvičeních zastupují často pouhé sádrové medailóny/, takže její funkci můžeme pozorovat teprve v pozdější době. Je zřejmé, že socha má funkci scénické dekorace, socha „hraje“, neboť petrifikovaný pohyb se dostává do napětí s živým pohybem a tím jej vlastně akcentuje. V tom spočívá i kouzlo aranžo-

86 vaných fotografií a scénických obrazů, které sokolové měli v oblibě: výtvarné pojednání umožňuje zastavit a zvětšit pohyb, který se děje v prostoru a v čase.

Tyrš teoreticky /hlavně ve zmíněné stati/ i prakticky /svým náčelnictvím a vedením veřejných cvičení/ dal veřejným cvičením ustálený scénář, který s obměnami nemajícím zásadní charakter v podstatě přetrvával až do konce sokolské aktivity. Jeho článkovatost, jak Tyrš říká /a v tomto případě snad poprvé a naposledy *verbis expressis* dává příklad z oblasti divadla/, má dramatickou gradaci — Tyrš střídá přesně cvičení mající větší estetický efekt s cvičením, jehož důraz je naopak na individuální síle a obratnosti; cvičení pořadová a prostná, tedy cvičení nevyžadující nic kromě lidského těla, s cvičeními s rekvizitou a cvičeními na nářadí; cvičení méně vyspělého kolektivu s ukázkovými cvičeními cvičitelského sboru. Přesně také rozlišuje cviky a tempo vhodné pro menší uzavřený prostor a cvičení odpovídající plenéru. Maximálně počítá s publikem — v uzavřeném prostoru tělocvičny nechává daleko více vystoupit agonistickému prvku cvičení, který může být oceněn jen z pohledu zblízka a má nezastupitelně individuální charakter /navíc posílený tím, že diváctvo složené ze známých osobností pražského společenského života sleduje zápasy známých představitelů sokolského hnutí/. Zjistí-li se, že cvičení /třeba efektní jako šerm/ přesahuje horizont znalosti diváků a že nedochází k žádoucí komunikaci, je hledána a nalezena jeho modifikace, která má velký úspěch a rozšíří se i na veřejná cvičení mimo Prahu: na 4. veřejném cvičení /což je první veřejné cvičení v plenéru, na Rohanském ostrově 19. 5. 1867/ není předváděna šermířská škola, ale šermířský rej.

89 Tím je nutno zastavit se alepoň obrysově u jednotlivých cvičení. Bylo by zbytečné hledat nebo dokonce vyzdvihovat Tyršovu originalitu tam, kde není. Jádrem Tyršovy cvičební soustavy byla turnerská gymnastika v té podobě, do níž vykryštovala v 50. a 60. letech. Obsahovala cvičení prostná, pořadová, voltižování na nářadí, branné hry, jejichž původ je třeba vidět ve vojenském výcviku /skok do hloubky, šplh, zdolávání překážek/, atletiku /ve všech tělovýchovných soustavách odvozenou od řecké gymnastiky: běh, hod diskem, oštěpem, skok, pentathlon/, prvky odvozené ze starých zdrojů evropské tělesné kultury /u Tyrše zápasy podle řeckého vzoru/ i z nových sportovních odvětví /bruslení, jízda na kole apod./. Z cvičení rytířských se dlouho uplatňoval šerm. Jízda, vzhledem k značné nákladnosti, byla omezena vždycky spíše na demonstrování při průvodech /cvičení jízdy je zařazeno jako bod programu až na 3. slet/. Ani myšlenka společných cvičení není Tyršova, jejím autorem je patrně už Johann Heinrich Pestalozzi a v Tyršově době byla již prověřena německými turnery. Specificky tyršovské /a specificky české/ však podle mého soudu je, že Tyrš — ačkoli jeho scénář veřejných cvičení respektuje plně skutečnost, že cvičení je vizitkou sokolské sportovní mnohostrannosti — nečiní centrem cvičení individuální projevy, jako je atletika, zápas apod., tedy agonistické prvky /ty jsou přítomny jen jako jeden z bodů programu, předehra či dohra, na okraj jsou pak dekorováni vítězové/. ale projevy kolektivistické. Uvnitř

této skupiny stojí v plodném a trvalém napětí i cvičení, u nichž společné cvičení znamená zmnožení a umocnění individuální fyzické aktivity /společné cvičení družstev na nářadí nebo jejich „branná cvičení“/ s těmi, která znamenají a předpokládají totální integraci individua do kolektivu až po jeho rozplynutí v něm. Tyrš pokládal — a zdá se mi, že právem — za svůj vynález takzvaný rej, který sám charakterizuje jako „výkvět cvičení pořadových především na krásocit působící a prostředky k účelu tomuto jsou obrazce změnami útvaru dosažené“ /Sokol 1872, č. 11, str. 11/. Je zcela zřejmé, že rej je druh cvičení, který bez obecenstva nemá smysl. Je to podívaná, při níž zdrojem napětí a zdrojem estetického zážitku je organizovaný pohyb masy. Knihy veřejných cvičení i pozdější návrhy rejů uveřejněné v Základech tělocviku a v časopise Sokol svědčí o tom, že Tyrš si byl dobře vědom skutečnosti, že rej musí být řešen tak, aby estetický požitek skýtal všem divákům, aby byl pohledově zpracován ze čtyř stran hlediště.^{2/}

Postupně byl rej obohacen prvky z prostných, event. tanečními prvky, až s nimi nakonec splynul, a naopak stejně obohatil i cvičení ostatní — už zmíněný šermířský rej je vlastně choreografické pojednání šermířských prvků tak, že pro přihlížející obecenstvo, neznalé pravidel a nemohoucí pro velký prostor ocenit přesnost zásahů, vypadá jako pohybově uvolněné cvičení se specifickou rekvizitou. Pokud je mi známo, Tyrš výslovně prohlásil rej za český vynález /Sokol 1872, č. 8, s. 8—9/, nikde však nesdělil jeho genezi. Domnívám se, že kořeny reje je nutno hledat nikoli ve sportovních aktivitách, ale v řeckém divadle, respektive v dobových představách o pohybu řeckého chóru. Nemůže být náhodné, že mladší současník Tyršův, klasický filolog Josef Král, budoucí odborný poradce sletové scény Marathon, popisuje ve své práci o řeckém tanci pohyb řeckého chóru způsobem téměř stejným jako Tyrš svůj rej.^{3/} Také Zichova charakteristika sokolských prostných jako znovuzrození řecké orkestiky vychází ze stejného poznání. Zich, jehož studie Sokolstvo z hlediska estetického se jeví jako tvořivé rozvinutí a domyšlení sokolské estetiky, se však domnívá, že prostná cvičení, v nichž plným právem vidí nejdokonalejší projev sokolské ideje, jsou pouhou uměleckou stylizací pohybů a cviků, nejsou nikterak specializovány tematicky a tím se liší od tance, v němž jde o výraz určitých citů, i do mimiky, která vyjadřuje určité myšlenky^{4/}. Sokolská cvičení jsou však proponována, prováděna a obecenstvem pocíťována jako zcela určité sdělení, které pro tuto příležitost můžeme verbalizovat asi následovně: takovýto dokonale ukázněný a dokonale kooperativní kolektiv, v němž má jedinec své pevné místo a každým svým pohybem symbolizuje důstojně a vznešeně své sebepoznání a svůj fyzický a duševní rozvoj, nechť je ti, národe, vzorem; dokážeš-li pochopit a přijmout za své, že JEDINEC NIC, CELEK VŠE, a bude-li pak CO ČECH, TO SOKOL, bude celý národ takovým kolektivem.

Pravda, toto sdělení zůstává po celou dobu stejné, mění se jen jeho estetická stránka. Vzhledem k tomu, že materiálem prostných je pouhé lidské tělo /také proto jsou nejúspěšnějším cvičením: může být vykonáváno kdekoli a bez

nářadí/, a to tělo nikoli nutně vycvičené /jako je tomu při nářad'ových cvičích/, vývoj pokračuje variačním směrem a současně obléká tělo do nových kostýmů a přiděluje mu nejrůznější rekvizity. V některých případech je takové cvičení s rekvizitou zcela jasně proponováno a obecně vnímáno jako projev emoce: cvičení s železnými tyčemi na 5. veřejném cvičení 2. 5. 1869 v tělocvičně, inspirovaná pyrrhichíí, řeckým válečným tancem, byla jednoznačně chápána jako projev vzdoru.

Souvislost Tyršových veřejných cvičení s tancem byla pocit'ována ve 20. století mimořádně silně a způsobila, že v Tyršovi nebyl nalézán předchůdce Pierra de Coubertina, třebaže jeho cílem bylo uspořádání všesokolských slovanských slavností, ale předchůdce tvůrců moderního tance, na něhož mohli bez problémů navázat propagátoři nových směrů v gymnastice, jakým byla rytmika, i divadelníci⁵/.

Je myslím nesporné, že Tyrš svým pojetím Sokola poskytl české společnosti program životní aktivity schopné prosazení uvnitř jakékoli pasivity a dokázal, že tento aktivní program realisticky naplňující romantické potřeby a mnohstranně zaměřený na rozvoj individua mohl nabýt masového charakteru.⁶/ Důležitým předpokladem této masovosti byla skutečnost, že na platformě Sokola se mohla sdružovat poměrně široká vrstva obyvatelstva a že program byl dostatečně nedourčený, aby mohl nejprve substituovat dosud nerozvinuté politické instituce a posléze umožňoval střídání aktivit různého druhu podle dobových potřeb. Veřejná prezentace sokolského hnutí pak nutně směřovala k vytvoření národní festivity nového typu, festivity, v níž se novým způsobem potvrzovala národní koherence, nebo alespoň její iluze. Přiložíme-li na první „hod sokolský“ rastr Tyršova „hodu olympického“, vidíme, že jubilejní slavnost pražského Sokola vykazuje všechny rysy takové festivity — počíná slavnostním průvodem /průvod z pražské techniky na Střelecký ostrov/, následuje obětování bohům, event. h'eroům /kladení věnců u Fügnerova hrobu/, vlastní hry /s absolutní absencí agónu, cvičení obsahovalo pouze kolektivistické prvky, prostná a cvičení na nářadí/, věnčení vítězů /Tyrš dostává stříbrný věnec s daty veřejných cvičení, vlastním vítězem je tedy metonymicky Jednota Sokolská/ a program veřejnou zábavou končí symbolicky veřejnou hostinou /schůze v Měšťanské besedě/. Tento scénář se v budoucnosti už zásadně nezmění, bude se jen obměňovat, a v okamžiku, kdy bude sankcionována jeho cykličnost, stane se definitivně národním rituálem.

Poznámky

¹/ Sokol 1873, č. 15, s. 122: „Avšak též u rozestavení nářadí hled'mež . . . zákonu symetrie vyhověti. Uprostřed skok /případně koza neb kůň/, napravo a více na zad bradla, nalevo oproti nim hrazda, to' by byl as nejjednodušší vzorec uspořádání takového vzhledem ku střední ose souměrný . . . Při veřejných cvičeních pod širým nebem souměrné rozestavení nářad'ové tím více za nezbytnost pokládáme . . . Při trojčlenné symetrii doprostřed nejmocnější člen patří, tedy např. kůň, pakli

mimo něj ještě skok a koza na cvičišti se nachází, z téže příčiny však kůň případně prostřední místo stolu ustoupiti musí.“

^{2/} Tentýž problém musí posléze řešit režisér sletových scén, počínaje Jaroslavem Kvapilem, o čemž máme dostatek zpráv. Stálo by za úvahu, zda by nebylo prospěšné zamyslet se nad tímto tématem z druhé strany, totiž, jak ovlivnilo řešení sletových scén scénografickou praxi. Zcela na okraji se nám pak objeví i kuriózní poznatek: divadlo ve 20. stol. nemůže realizovat chór v řecké tragédii podle představ filologů minulého století mj. proto, že pohyb chóru podle zyg a stoichů vyvolává u publika automaticky nevhodné konotace.

^{3/} Než se nám podaří identifikovat nepochybný společný zdroj, dovoluji si upozornit na blízkost formulace citací Tyršových pokynů k neuskutečněnému cvičení 28. 6. 1868 a pokynů k veřejnému cvičení v tělocvičně Sokola Pražského 12. 3. 1865 /oba pokyny z knih veřejných cvičení, které jsou uloženy v archívu Muzea tělesné výchovy a sportu v Praze/:

a) Rej jest soubor přeměn útvarů a směrů, jimž cvičence z jakéhos základního postavení v jiné rozvádíme a pak opět svádíme.

b) Základní postavení: dva šiky sobě oproti stojící, jež rozvodem v dvojstupy, čtyřstupy a proudy se mění a co šiky míst svá zamění, až svodem k původnímu postavení se navrátí. Dvojstupy a proudy bočně, čtyřstupy a šiky čelně se prostupují, po bočním „prostoupení“ dvojstupů“ kolo, po onom dva kruhy se utvoří.

Srv. tyto rané formulace reje s Královou charakteristikou /O tanci antickém, Praha 1884, s. 13/: Tyto tance sboru, obdobné docela tancům poezie chórické, skládaly se zajisté jen ze skupin rozličných figur a evolucí souměrně prováděných. Sbor, stojí ve čtvřhranu nebo rozestoupiv se na dvě poloviny, buď celý, buď v jednotlivých řadách prováděl pohyby vlevo, vpravo, vpřed i vzad, někdy snad i do kruhu a na konci sloky v původní postavení své se vracel.

^{4/} O. Zich, Sokolstvo z hlediska estetického: Tyršův sborník II, Praha 1920. Viz k tomu i V. Hohler, Příspěvek O. Zicha, O estetice tělesné výchovy, in: Vědecký odkaz O. Zicha, Brno, Č. hudební společnost 1981.

^{5/} Viz. E. Siblík, Tyrš a rytmika /Praha 1933/; F. Pujman, Divadlo a Tyrš /Praha 1931/.

^{6/} Sokol 1871, č. 1, s. 2: „Nemožno a netřeba, aby byl každý členem spolku pěveckého, průmyslového nebo vědeckého; věc Sokolská však, jak ke všem stavům a vrstvám se obrací, znamená prozatím tolik co tělesné a zčásti i mravní vychování a šlechtění všeho národa československého, odchování jeho k síle, statečnosti, ušlechtilosti a brannosti zvýšené, a musí tudíž hledět, aby koncem veškerý lid octnul se v okruhu jejím. Zde nemůže ohromná část pouhým obecnstvem zůstat, my nejsme k tomu, aby jiní na nás se dívali a snahám našim přizvukovali, zde musí časem veškeré obecnstvo nezmizet, ale z obvodu střídavě na závodíště vstoupit a po jistá léta na něm se tužit.“