

Frýbertová, Tereza

Sokolská sletová scéna Marathón z roku 1912

Theatralia. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 65-81

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124384>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Tereza Frýbertová

Sokolská sletová scéna *Marathón* z roku 1912

Ačkoliv je spolek Sokol prezentován především jako tělocvičná jednota, jeho aktivity zasahují do výrazně širší oblasti společenského dění. Sokol byl jednou z prvních organizací, která se snažila podporovat všestranný rozvoj národní společnosti. Jeho dynamický růst v druhé polovině 19. století souvisel především se značným množstvím různých veřejných manifestací, které k prezentaci svých idejí pořádal. První fáze postupného procesu stabilizace spolku byla završena konáním I. všesokolského sletu v roce 1882, ale počet veřejných akcí se následně nijak nesnížil, spíše naopak.

Specifickým druhem sokolských veřejných aktivit, který se formoval od konce 19. století, byly sletové scény – davové podívané, odehrávající se na rozlehlém cvičišti ve tvaru arény. Na jejich vzniku se podílelo několik set až několik tisíc sokolů pod vedením sokolského organizačního týmu. Později byli ke spolupráci přizváni také umělci, především divadelní (např. Jaroslav Kvapil a Josef Wenig, ve třicátých letech 20. století Jan Bor a Bohuš Stejskal), čímž došlo k růstu estetických kvalit podívané. Scény byly nedílnou součástí sletů od roku 1907 do roku 1938 a v tematické rovině vycházely vždy ze sokolských idejí.¹

1 V roce 1907 se sokolové pokusili zobrazit brannou sílu českého národa v *Šachovém turnaji* – první sletové scéně. Totéž téma je obsaženo i v té následující z roku 1912 – v *Marathónu*. Vznik samostatného státu je zobrazen ve scéně z roku 1920, nazvané *Stavba sochy Svobody*. Součástí dalšího sletu v roce 1926 je scéna *Kde domov můj* podporující lásku k vlasti. Stoleté výročí narození Miroslava Tyrše je oslavováno v podívané *Tyršův sen* z roku 1932. Kvůli politické situaci se slet v roce 1938 vrací k tématu obrany vlasti, a to např. prostřednictvím sletové scény *Budovat a bránit*. Pro XI. všesokolský slet v roce 1948 byla sletová scéna též připravována, ale k její realizaci kvůli únorovým událostem toho roku nedošlo.

Mezi nimi nejvíce vyniká *Marathón, obrazy antické z roku 490 před Kristem*, uvedený na VI. všesokolském sletu v roce 1912. Jeho výjimečnost spočívá v přesném vyjádření ideového směřování sokolského hnutí na počátku 20. století a ve scénickém provedení podívané, které vychází z estetického pojetí tělocviku, jenž je pro sokoly příznačné. Pro divadelní historiografický výzkum je tento sokolský počín pozoruhodný především z hlediska tvůrčí spolupráce sokolů s Jaroslavem Kvapilem a Josefem Wenigem.

Námět, scénář a tvůrci *Marathónu*

Předním cílem organizátorů VI. všesokolského sletu, konaného na přelomu června a července roku 1912, bylo náležitě oslavit padesátileté výročí založení Sokola před zraky celého sokolského světa a připomenout důležitost Miroslava Tyrše, narozeného před osmdesáti lety. Zmiňovaný slet byl zároveň I. sletem slovanského sokolstva. Tato skutečnost byla vnímána jako naplnění Tyršových představ o jednotnosti Slovanů, kterou alegoricky popsal v knize *Hod olympický* (Tyrš 1968). Cílem dramaturgie sletové scény bylo adekvátně vyzdvihnout důležitost výše popsaných zlomových událostí ve vývoji sokolského hnutí.

Na návrh Josefa Scheinera² se pořadatelé pokusili přenést na hřiště základní ideje a symboliku této knihy. V něm autor vyzdvihuje život starých Řeků a jejich olympijské hry, které vnímá jako spojení všech ideálů antického Řeka. Komisi, jež byla stanovena předposlední listopadový den roku 1911, předsedal právě Scheiner. Mezi její členy patřili předně: Karel Domorázek³ (autor textu scénických písní a ideový propagátor *Marathónu* v dobovém tisku a následně v Památníku tohoto sletu; Očenašek 1912), Hanuš Kuffner,⁴ který vytvořil základní scénář, následně rozpracovaný Domorázkem, a další sokolové a odborníci.⁵ Důležitými muži při pozdější realizaci scény byli také sokolové

2 Josef Scheiner (1861–1932), právník a politik, Tyršův žák, později spolupracoval s Tomášem Garriguem Masarykem při vzniku samostatného československého státu. Během první světové války byl členem Maffie, české odbojové organizace, a později v Národním výboru československém zastával funkci vrchního velitele branných sil.

3 Karel Domorázek (1875–1943), spisovatel tvořící jednoaktovky a pohádky se sokolskou tematikou (*Jarní síly, Ke slunci krásy a Letní zrání*). Inspirací mu byly reálné události z prvních let existence Sokola. Zabýval se také výtvarným uměním. Používal pseudonymy Bratr Ruch, Karel Domorázek-Mráz, K. D. Mráz.

4 Hanuš Kuffner (1861–1929), český novinář, spisovatel a vojenský historik, který přispíval do Národních listů a do časopisu Národního muzea především svými články o husitském hnutí. Podílel se na tvorbě *Šachového turnaje* z roku 1907, ale jeho poznatky o historii válečnictví byly využity i při této scéně.

5 Karel Domorázek, Augustin Očenašek, 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 1912a: 162).

Bohumil Havel a Augustin Očenášek. Na počátku prosince se k sokolům připojila dvojice uznávaných klasických filologů – Josef Král a Emanuel Peroutka, 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 větší vážnost.

V lednu roku 1912 přijala komise pro pořádání sletové scény širší námět Hanuše Kuffnera „Oslavení vítězství marathónského v Athénách gymnickými hody“. 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 její výsledky. Vzápětí přibíhá voják se zprávou o úspěchu athénské vojska a vyčerpáním zemře. Athénský lid se těší z porážky Peršanů a radostně vítá postupně přicházející vojáky. Ti se utáboří a pomalu se schyluje k oslavě válečného zdaru atletickými závody v pětiboji a v běhu v plné zbroji. Vítěz je poté na štítu nesen k oltáři, kde je mu projevna náležitá úcta. Veselí však netrvá dlouho, protože posel přináší zprávu o novém nebezpečí – Peršané obepluli mys Sounion a chystají se k dalšímu útoku. Athéňané se loučí se svým vojskem, které vytvoří falangu, a odchází znovu do boje. Lid se vrací do města, a tím 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 (Domorázek 1912a: 162). Autor také cituje Emanuela Peroutku, který píše, že sokolové mají „právo fikce“ (Peroutka 1912: 11), a tak se brání potenciálním nařčením z nevěrohodného provedení. Tvůrci uvažovali, zda sletovou scénou nepojmou poněkud obecněji. Chtěli v ní zobrazit všechny rysy antického života, který jako sokolové obdivovali – především ideu kalokagathie, řecký agón v nejširším slova smyslu a propojení estetického a etického aspektu bytí. Chtěli podrobně provést řeckou olympiádu včetně závodů v koňském spřežení, následovanou múzickými závody, zamýšleli inscenovat řeckou tragédii podle dobových poznatků o uvádění dramát v antickém divadle, zvažovali také uskutečnění básnických a filozofických agónů. Velkým přáním (především Hanuše Kuffnera) bylo prezentovat způsob boje antického vojska (obzvláště toho spartského). Od těchto návrhů bylo upuštěno kvůli zmiňované délce podívané, náročnosti výpravy a nedostatečné akustice sletišť. Závodilo se proto jen v pentatlonu (běh, skok daleký, hod oštěpem, hod diskem a zápas) doplněném kláním v běhu ve zbroji. Chóry, představující lid, jsou pozůstatkem záměru realizovat antickou tragédii; výstupy vojska jsou zkrácenou verzí původně zamýšlených vojenských cvičení. Ve způsobu, jakým sokolští tvůrci uvažovali o realizaci daného scénické-

ho díla, je patrný značný posun: při tvorbě první sletové scény *Šachový turnaj* v roce 1907 bylo sokolským cílem prosté převedení historické skutečnosti na scénu (v tomto případě husitské bitvy u Habrů z roku 1422). Marathónský odbor však k nové podívané přistupuje jako k uměleckému dílu, které má svou vlastní dramaturgickou koncepci, scénografii a později i profesionální režii.

Důvodem, kvůli kterému tvůrci zvolili právě bitvu u Marathónu, byla skutečnost, že Athény se ve zmiňované době bránily vojenské převaze perského impéria. Významově důležitá byla pro sokoly i vojenská kooperace několika řeckých států, které spolu proti Peršanům bojovaly. V sokolském výkladu tento fakt zdůrazňuje vzájemnou slovanskou sounáležitost. Podstatné bylo jistě i to, že po úspěšném vítězství u Marathónu se Athéňané vzápětí vydávají do další bitvy. Tato událost akcentuje Tyršovo základní heslo „Věčný ruch“, které sokoly nabádá k neustálé, nepolevující činnosti a pílí i k vytrvalému boji za své češství a svou myšlenku. Také samotná forma sletové scény plně odpovídala sokolskému důrazu na národ jako celek, v němž je jedinec primárně vnímán jako jeho součást. Nikoli práce s detailem, ale monumentalita a jednota davu tvořily poutavost podívané.

Text k *Marathónu* (mluvený nebo zpívaný za doprovodu hudby) není souvislý. V některých pasážích je užít pro ozřejmění dění (jako např. při obětování bohům nebo při návratu vojska do města a jeho odchodu do boje), ovšem z jednání na scéně by bylo možné vyčíst sdělení i v případě jeho absence.

Členové marathónského odboru také vypracovali poměrně podrobný plán, prostřednictvím jakých výrazových prostředků realizovat své představy na hřišti. Sokolové chtěli, aby aktéři na scéně napodobovali důstojné a strnulé pozice hrdinů a bohů zachycené antickými sochami a na vázových malbách (Domorázek 1912a: 160). Jejich koncepce však po příchodu Jaroslava Kvapila nebyla realizována, jelikož ji kvůli přílišné statičnosti právem považoval za nevhodnou pro daný typ podívané.

Architektura sletiště a výprava sletové scény

Slavnostní cvičiště na Letenské pláni mělo celkovou rozlohu asi 46.000 m². Skládalo se ze čtyř tribun pro sedmdesát sedm tisíc diváků.⁶ Ve středu západní (hlavní) tribuny byla umístěna speciální vyvýšená lóže pro sokolskou reprezentaci, zahraniční hosty a pro novináře. Na východní straně se nacházela tribuna především pro krojované účastníky sletu, v jejím prostředku stál

6 Sletiště na Letné bylo (stejně jako v roce 1901 a 1907) orientováno tak, aby hlavní tribuna vedla kvůli ochraně větší části obecenstva před odpoledním červnovým sluncem ze severu na jih. Celkové rozměry sletiště (včetně seřadišť) činily 415m na 310m, vnitřní rozměry arény byly 254,95m na 184,3m. Pro srovnání uvádíme vnitřní rozměry Strahovského stadionu, které jsou 310m a 202,5m (Čížek 1912: 27).

hudební pavilon pro sto dvanáct muzikantů. Na severní a jižní straně sletišť byly tribuny rozděleny branami borců o šíři 16 metrů.

Stavbu navrhl Ludvík Čížek ve spolupráci s Aloisem Dryákem,⁷ jehož úkolem bylo vytvořit podobu vstupních bran, bran borců, hudebního pavilonu, reprezentační lóže a sjednotit celkový ráz sletišť prostřednictvím sochařské a květinové výzdoby. Dryák také zodpovídal za scénografické provedení *Marathónu*, a tak obě zadání vypracovával v rámci jedné stylové koncepce (Dryák 1912: 50–51).

Hlavní vstupní brány (severní a jižní) působily značně monumentálním dojmem, a především svým sloupořadím připomínaly antický chrám. Návštěvníky vítal nápis „Byli jsme a budem“ na krajních pylonech severní brány. Na jižní bráně bylo napsáno „Tam svět se hne, kam síla se napře“. K oběma branám byly připojeny kolonády, jimiž bylo možné vejít na slavnostní třídu plnou restaurací, bufetů a obchodů se suvenýry. Cvičenci a aktéři *Marathónu* vstupovali na hřiště jižní a severní branou borců, které se od sebe nijak nelišily. Byly složeny ze dvou částí – první část oddělovala seřadiště a šatny od okolí sletišť, druhá část zase seřadiště od vnitřní arény. Vnějšek brány tvořily čtyři stožáry se sochami stříbrných sokolů. Pod nimi byly umístěny nápisy se sokolskými hesly jako „Jarost“, „Svornost“, „Mravnost“. Vnitřní část vstupu byla po obou stranách zdobena vysokými sochami nahých antic- kých atletů – borců.

Architekt Dryák pracoval se dvěma typy symbolů: se symboly vycházejícími z antického prostředí a se symboly slovanskými (např. sokol). U bran borců byla vyšší koncentrace „slovansko-sokolských“ symbolů, které upozorňovaly cvičence při nástupu na 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, vzniklý zčásti zásluhou Miroslava Tyrše, propagátora řeckých antických idejí. Obecenstvu byl při sledování dění v aréně dáván návod na jeho správný výklad nejen dekorativními prvky, ale také nápisy jako „Jeden za všechny, všichni za jednoho“, „V myslí vlast“ apod. Sokolské sletišť bylo jakýmsi rozměrným „emblematem“.

Během konání *Marathónu* se prostředí arény proměnilo v jakési „podhradí“, místo mezi athénskými hradbami, na něž je možné vstoupit městskou branou (severní brána borců) a branou směřující do kraje (jižní brána bor-

7 Alois Dryák (1872–1932) je považován za významného architekta první třetiny 20. století. Mezi jeho nejproslulejší funkcionalistická díla patří Strahovský stadion, postavený v roce 1926, a budova Právnické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Se Stanislavem Suchardou a Josefem Mařátkou spolupracoval 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.

ců). Tento dojem mělo podpořit cimbuří, jímž byly zakončeny obě užší tribuny (Dryák 1912: 52).

Hlavním scénografickým objektem, užitým pouze pro provedení *Marathónu*, byl rozlehlý podstavec čtvercového tvaru, který plnil funkci obětiště a zároveň představoval jakési privilegované místo, na němž spočinul vojevůdce Miltiadés spolu s kněžími, prytany a se svou ženou a dítětem po návratu z boje. Pro uvedení pentatlonu byly do prostoru umístěny dvě mety (v podobě sloupů) nutné pro orientaci aktérů a diváků při závodech.

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

Provedení sletové scény

Režisér a šéf činohry Národního divadla Jaroslav Kvapil byl ke spolupráci přizván 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.⁸ Onen pravděpodobně dříve neplánovaný krok k navázání spolupráce s divadelními profesionály způsobil značný posun ve vývoji sletové scény.

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

Marathón byl proveden pražskými sokolskými jednotami. Každé jednotě byl přidělen úkol, za jehož splnění zodpovídal vedoucí. Ten také řídil přípravu před společnými zkouškami na sletišti. V jejich průběhu (a poté během samotného představení) se skupina orientovala podle jeho jednání.⁹ Instrukce k nácviku získávaly jednoty od hlavních organizátorů především prostřednictvím *Marathónských pokynů*, jež vyšly celkem třikrát. Kvapilovým úkolem bylo propojit jednotlivé skupiny ve funkční celek. Na sletišti se konalo celkem šest společných zkoušek (12. 5.–16. 6.).¹⁰

8 Spolupráce s Národním divadlem byla na schůzi marathónského odboru schválena 12. dubna 1912.

9 Tento způsob organizace davu znají sokolové ze svých pořadových cvičení, ve kterých jsou cvičenci rozděleni do členů (každý se skládá z minimálně šesti cvičenců). Pohyb každého členu řídí jeho vedoucí stojící vpravo. Podobně „pomocné režiséry“ využívali například i Meiningenští při nácviku davových scén – herci představující dav byli též rozděleni do skupin, vedených nejzkušenějšími herci ansámblu.

10 Dne 9. června se uskutečnila první kostýmová zkouška, 14. června první zkouška s hudbou a v den prvního uvedení 16. června proběhla od 5.30 do 12.30 zkouška generální. V druhé polovině

První květnové zkoušky na sletišti se účastnilo asi tisíc sokolských aktérů – 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 přibližně tři sta osob. Aby podivná působila velkolepě, bylo potřeba rozlehlý prostor co nejvíce zaplnit scénickým děním. Proto Kvapil využil dynamického pohybu jednotlivců i skupin a střídání scén s rozdílným temporytmem a atmosférou. Tím se zcela změnila původní „sošná“ sokolská koncepce. Augustin Očenášek, zodpovědný za provedení pentatlonu, popisuje Kvapilovu práci a jeho pokyny následovně: „Rítit se přes cvičiště v široké záplavě a křičet. Sestry v módních šatečkách nemohly již a na prsou páliho, neboť běžet 80 metrů a křičet a zas 80 metrů a zas křičet a to několikrát za sebou, to není snadná věc“ (Očenášek 1912: 182). Počáteční nejistota při spolupráci však postupně odeznívala a Kvapilův počin byl oceněn po prvním provedení scény v neděli 16. června, kdy vřelý přijetí obecnstva povzbudilo sokoly v jejich snažení a zároveň je přesvědčilo o správnosti režisérova počínání.

Samotná organizace práce s takto početným davem byla pro Kvapila v jeho dosavadní režiséřské činnosti něčím zcela novým. Komunikaci mezi ním a aktéry z velké části zajišťoval zmiňovaný inspicient Václav Zintl, který si u sokolů získal velkou oblibu. Kvapil řídil zkoušky z hudebního pavilónu nebo z hlavní tribuny a s davem pohybujícím se uprostřed hřiště, u bran či v obřadišti komunikoval prostřednictvím jezdců na koních, kteří přenašeli zprávy k vedoucím jednotlivých skupin. Kromě koní sokolové využívali také jízdní kola.¹¹ 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. – Jest jedna z posledních zkoušek – dáno znamení běžci, aby vběhl. – Než on zapadl příliš mezi starce, a tím pád zmírání pozbyl 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 straté-

května se na Žofně konaly čtyři zkoušky menších skupin, tanečnice se účastnily dvou samostatných nácviků přímo v Národním divadle a vojsko začalo trénovat svůj výstup již 4. května pod vedením sokolů Bohumila Havla a Vladimíra Müllera, který zároveň vystupoval jako Miltiades, vůdce řecké armády (Domorázek 1912: 171–172).

11 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 barevných praporů.

gové slezli s koní a přiblížili se ku Kvapilovi. Ted' – teprve se vysvětlilo, co se chtělo. (Očenašek 1912: 184–185)

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) vcházejí do arény. Pro rychlejší průběh situace vstupoval dav na scénu oběma branami a ihned po příchodu se od průvodu oddělili kytaristé a tanečnice, které po okraji scény tanečnickými kroky zaměřily k obětišti v jejím středu (na úrovni hudebního pavilonu a reprezentační lóže). Poté athénský lid provedl modlitební obřad s obětí za zpěvu veleknězova pajánu. Po zapálení ohně, jehož stoupající kouř symbolizoval vyslyšení proseb, se obyvatelé radovali.¹² 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. Zanedlouho přicházelo vojsko jižní branou (směrem od Marathónu) – nejprve lehkooděnci, poté perští zajatci, následovali je těžkooděnci, vedení Miltiadem na bílém koni. Lid k nim radostně běží a vítá se s nimi. Miltiadés se setkává se svou ženou a dítětem a společně všichni velitelé usednou u oltáře. Ostatní vojáci utvoří dva mírné oblouky podél západní a východní tribuny, utáboří se a ženy je hostí.

Správné provedení této části bylo pro sokoly podle jejich vlastních doznání nejtěžší z celé sletové scény (Očenašek 1912: 182). Tato skutečnost je pochopitelná, protože při příchodu na scénu a při obřadu bylo užito minimum prvků sokolského cvičení, prostřednictvím kterých se takto početný dav organizuje snadněji a neočekává se od něj vlastní tvůrčí invence – cvičenec jen plní úkol podle pokynu. V případě sletové scény však bylo nutné, aby aktéři při znázornění Athéňana či Athéňanky využili vlastní tvořivosti. Jaroslav Kvapil se snažil usnadnit aktérům jejich existenci na scéně tím, že do jejich jednání vnášel určitá umělecká ozvláštňení. Athéňané nepřicházeli k oltáři nejkratší možnou cestou (jak by bylo přirozené), ale samotný příchod byl rozfázován a jednotlivé skupiny obyvatel vstupovaly částečně od sebe odděleně, aby měl divák možnost vnímat, co se na scéně odehrává.

Děni na hřišti pokračovalo hlasatelovou výzvou k oslavě vítězství prostřednictvím pětiboje. Třicet dva těžkooděnci¹³ se přesunuli k jedné z met, u níž

12 Jednání aktérů v této scéně probíhalo vždy stejně i přesto, že při prvním a druhém provedení v neděli 16. června a 23. června kouř nestoupal, protože foukal příliš silný vítr. Třetí provedení dne 1. července proběhlo v tomto ohledu v pořádku.

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

Počet pětibojářů není přesně dohledatelný, protože jen v textu *Pentathlon* Augustina Očenaška najdeme dvě různá čísla – závodníků mohlo být také dvacet čtyři nebo dvacet sedm. Vycházíme z přímého

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*, v níž vyzdvihuje pentatlety jako nejvšestrannější závodníky. Sokolové se snažili zobrazit klání co nejvěrněji a největším úskalím pravděpodobně bylo to, v jakém úboru budou muži závodit, když by po vzoru starých Řeků měli soutěžit nazí. Nakonec sokolové získali speciální pružnou bílou látku z Londýna, kterou si kolem těla obvázáli (Očenášek 1912: 179). Závodníci byli pečlivě vybíráni ze všech žup na území Čech, Moravy a Slezska, takže někteří na zkoušky jezdili například až z Vyškova nebo z Brna.¹⁴ Podle Domorázka byli „výkvětem sokolsko-řecké mužné krásy“ (Domorázek 1912a: 164). Měli za úkol řádně se slunit, aby jejich těla byla co nejvíce podobná těm řeckým.¹⁵

Pětiboj byl vytvořen na základě poznatků starosty ČOS Josefa Scheinera, který je zaznamenal v knize *Tělesná cvičení ve starém věku* (Scheiner 1891). Samotnému pentatlonu předcházela běh ve zbroji. Průběh závodů sledovali nejen soudci (dva stáli u startu, dva uprostřed závodistiště a další dva u cílové mety), ale také obyvatelé Athén a vojáci, kteří náležitě hodnotili výkony závodníků. Celé dění bylo doprovázeno hrou osmičlenného orchestru přímo na scéně. Dostupné materiály nás informují o jménech tří vítězů z jednotlivých provedení sletové scény (František Souček,¹⁶ Emanuel Jonáš a Karel Starý; Očenášek 1912: 179) a z 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, kde se mu dostalo náležité pocty od Miltiada a prytanů a byl obdarován olivovou ratolestí. V této části sletové scény zůstal nejvíce zachován onen původní plán „znovuoživit“ antické sochy na sokolském sletišti.

Po skončení závodů se z jižní brány ozve zvuk trubek, hlásících příchod stráží. Ti oznamují Miltiadovi, že Peršané obepluli mys Sounion a chystají se zaútočit. Miltiadés nasedne na koně a velí svým mužům seřadit se k odchodu do boje. Při této akci vojáci zpívají píseň o svém odhodlání postavit se znovu proti nepříteli a uchránit své město. Posledními verši představení, s nimiž vojko odcházelo ze scény, jsou: „K otčině láska nám zákonem kázně, ku předu,

svědectví recenzenta, protože při každém provedení mohl být počet atletů jiný (stejně jako počet všech aktérů).

14 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 (Očenášek 1912: 178).

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

16 Popisek pod černobílou fotografií Fr. Součka. *Zlatá Praha*, 1912, roč. 29, č. 41–42, s. 504.

občané, pro vlastní zdar – pro vlasti záchranu, Peršanů zmar!“ (Domorázek 1912a: 171). Armáda odchází jižní branou a někteří občané ji doprovázejí, jiní se vracejí zpět do města. Jako poslední opouští arénu starci a za nimi Miltiadova žena se svým dítětem, která se dívá za mizejícími muži.

Bitvu u Marathónu lze ve sletové scéně vnímat jako alegorické zobrazení tehdejší situace českého národa, který se cítil ohrožen rozpínavostí Němců a Rakušanů. V tematické rovině *Marathónu* se také odrážejí panslovanské tendence tehdejší české zahraniční politiky. Ta vidí jednu z možností osamostatnění českého národa od Rakousko-Uherska ve vzniku velkého slovanského státního uskupení vedeného 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.

Představení bylo doprovázeno hudbou, kterou složil Ladislav Prokop¹⁷ a jež se velkou měrou podílela na celkové atmosféře. Podle Očenáška se skladatel při prosebném průvodu a pájání pokusil napodobit antickou hudbu (lépe řečeno představu, jakou o ní na základě tehdejších poznatků měl). Obecným tématem scénické hudby bylo sokolské heslo „Lví silou, vzletem sokolím“. Doprovod byl proveden sletovým hudebním sborem sokolské jednoty ze Žižkova, písně zpívali (kromě jiných) členové sokolských hudebních kroužků Vyšehradské, Vinohradské a Žižkovské jednoty (Malen 1912: 182). Sokoly podpořilo také profesionální Smíchovské pěvecké sdružení Šestnáctka.¹⁸

Sokolští tvůrci také výrazně promýšleli barevnou koncepci podívané. Každé skupině Athéňanů byla přiřazena určitá barva, čímž na scéně vznikly menší barevné plochy a pohyb skupin byl tak více dynamizován. Například tanečnice byly oblečené do modro-šedého 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. Od vůdců, kteří nosili plášť fialový, byl tedy jasně rozeznatelný. Kostým hudebníků figurujících na cvičišti měl citrónově žlutou barvu, skythové byli oblečení do zelených kabátů a na hlavě nosili červené čepice. Povrch sletiště byl vysypán světle žlutým pískem, díky němuž barvy dobře vynikly.

Návrhy historizujících kostýmů pro *Marathón* vytvořil scénograf Josef Wenig na základě doporučení Emanuela Peroutky a Josefa Krále. Wenig poprvé spolupracoval s Jaroslavem Kvapilem o rok dříve v kabaretu Lucerna, ale umělecká účast na sokolské podívané měla pro jejich další tvorbu zásadní význam.

17 Ladislav Prokop (1872–1955, vl. jménem Ladislav Procházka) byl povoláním lékař.

18 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.

Kvapilův umělecký styl byl sokoly označován jako „realistický“ (Domorázek 1912b: 222) – ve srovnání s jejich „sošnou“ koncepcí se tak mohl opravdu jevit. Kvapilovy režijní tendence však měly spíše symbolistní rysy (především v první části podívané), a tak ze zobrazovaných Řeků vytvořil symboly antických idejí.

S jeho prací byla v souladu také scénografie Aloise Dryáka. Tím, že se ze severní a jižní tribuny staly městské hradby, byla zdůrazněna hranice mezi jednotlivými dramatickými prostory – mezi bitevním polem u Marathónu a modlitebním pahorkem nedaleko Athén. Městské hradby mohou být zároveň považovány za symbol ochrany výjimečného místa. Dryákovy jednoduché scénografické znaky fungovaly na synekdochickém principu – vidíme-li na scéně metu, utvoříme si díky tomu představu o celém závoďišti. Samotné objekty byly natolik univerzální, že jejich význam jim přiřadili až aktéři svým jednáním. Dryáková scénografie v tomto ohledu plně odpovídá tehdejšími moderním tendencím.

Ohlasy z dobového tisku

Před uvedením *Marathónu* proběhla v tisku poměrně rozsáhlá informační kampaň, v níž se především přeshňovalo, o čem bude sletová scéna pojednávat a jakým způsobem bude provedena.¹⁹ Vzniklá očekávání byla rozporuplná.²⁰ Od druhého provedení byla také divákům k dispozici brožurka objasňující vznik podívané, její děj a informace o řecko-perských válkách.²¹

Z novinových článků o *Marathónu* získáváme cenné informace o průběhu jednotlivých provedení, která se částečně lišila. Hodnocení je ve většině případů velmi kladné, neboť se autoři snaží veřejně podpořit jakoukoli sokolskou aktivitu bez ohledu na její skutečnou uměleckou kvalitu. O té nám dostupné zdroje mnoho zpráv neposkytují. Nalezneme-li v textech kritiku, obvykle se týká rozvleklosti jednotlivých situací nebo špatného počasí, kvůli kterému kupříkladu nevynikly barvy kostýmů. Sokolové i recenzenti shodně považují za nejzdařilejší druhé provedení ze dne 23. června 1912. Aktéři byli ve svém jednání přesní, jednotlivé scény se střídaly v řádném temporytmu a počasí bylo slunečné, díky čemuž měl *Marathón* ten správný vizuální efekt. Toto představení navštívilo asi osmdesát tisíc diváků, mezi nimiž byl například nakladatel Jan Otto, předseda českého olympijského výboru Jiří Guth, Alois Jirásek, Renata Tyršová (vdova po Miroslavu Tyršovi), místodržitel

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

20 Tamtéž, s. 1.

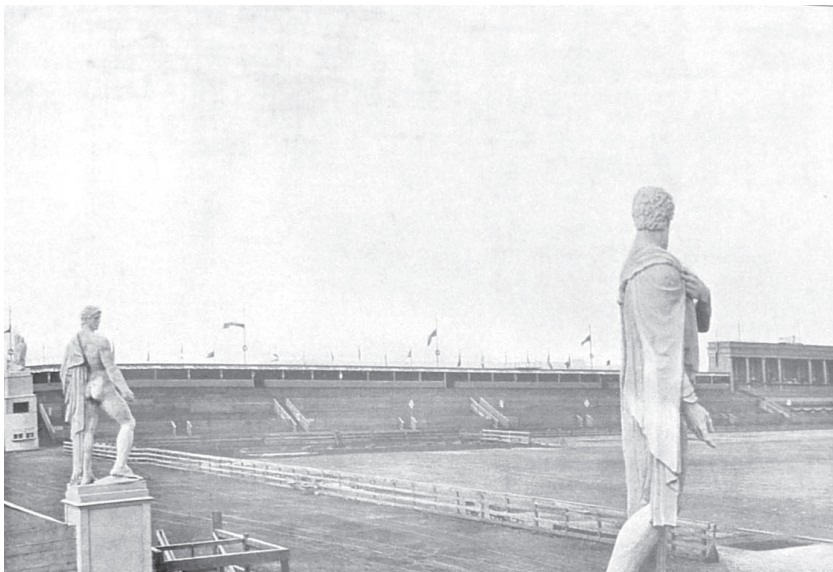
21 Marathón – Marathón! *Lidové noviny: malé vydání*. 1912, roč. 20, č. 164, s. 1.

tel Franz Anton Thün-Hohenstein nebo poslanec Antonín Kalina a rektor české Karlo-Ferdinandovy Univerzity Jaromír Čelakovský.²²

Marathón vychází ze sokolské tradice v rovině tematické i formální, a právě v tom spočívá jeho pozoruhodnost. Čerpá ze cvičení prostných a pořadových, z reje, z rytmického tělocviku, z Tyršovy estetizace tělovýchovy atd. Touto sletovou scénou se sokolské hnutí plně začleňuje do českého kulturně-společenského dění, protože dochází k vzájemné interakci umělců a sokolů. Jaroslav Kvapil bezpochyby využil zkušenosti z režirování *Marathónu* např. při inscenování Šubertova *Jana Výravy* v přírodním divadle v Divoké Šárce roku 1913. Sokolská nabídka mohla být pro Kvapila zajímavá také tím, že měl možnost vyzkoušet si davovou režii a uplatnit principy rytmiky Émila Jaques-Dalcroze. Kvapilův počín byl navíc v mnohých rysech shodný s pokusy Maxe Reinhardta, který půl roku před prvním uvedením *Marathónu* dokončil inscenaci Hofmannsthalovy adaptace Sofoklova *Krále Oidipa* v Mnichově. O úspěchu spolupráce Kvapila se sokoly může svědčit i skutečnost, že přetrvávala také ve dvacátých letech při tvorbě dalších dvou sletových scén a znovu byla obnovena při sletu v roce 1948.

Sletové scény jsou typem davového divadla a stojí na počátku jeho novodobého vývoje, jenž bude mít svůj vrchol během první světové války a po ní. Jejich výjimečnost spočívá také v tom, že se při jejich uvádění vytváří specifický vztah mezi aktéry a diváky – sdělované ideály jako soudržnost a bratrství mají reálný předobraz v autentickém sdíleném prožitku všech účastníků podívané. Představení se tu stává kolektivní událostí.

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



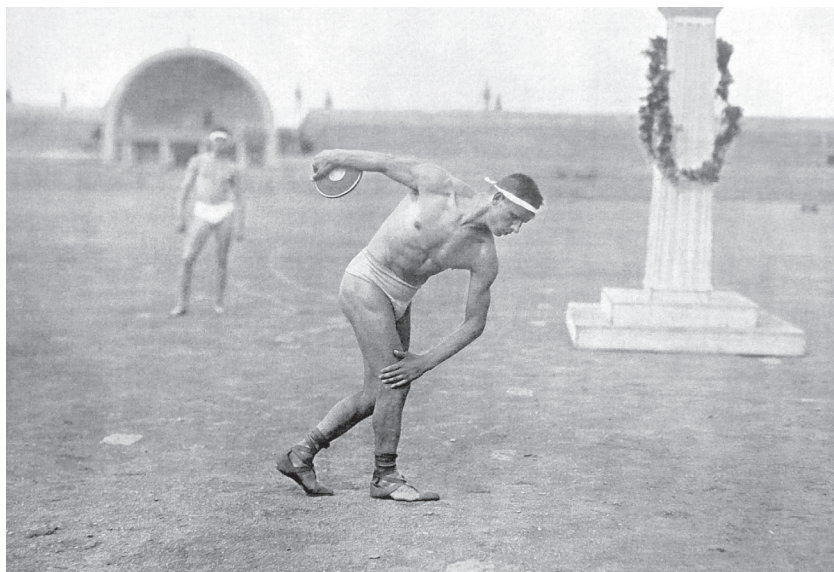
Pohled na cvičiště z brány borců.
Foto z archivu České obce sokolské.



Athénané.
Foto z archivu České obce sokolské.



Vítání marathónského posla.
Foto z archivu České obce sokolské.



Hod diskem.
Foto z archivu České obce sokolské.



Vojsko.

Foto z archivu České obce sokolské.



Loučení lidu s vojáky.

Foto z archivu České obce sokolské.

Bibliografie:

- ALBRECHT, František. 1960. *Hodnocení závěrečných alegorických scén sokolských sletů V.–X. 1907–1938*. Praha, 1960. 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.)
- ČÍZEK, Ludvík. 1912. Stavba cvičiště. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912, s. 27–49.
- DOMORÁZEK, Karel. 1912a. Marathón. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912, s. 153–177.
- DOMORÁZEK, Karel. 1912b. Sokolský Marathón. *Sokol*, roč. 38, 1912, s. 222–223.
- DOMORÁZEK-MRÁZ, Karel. 1910. *Tyrš: Tři scény*. Praha: ČOS, 1910.
- DRYÁK, Alois. 1912. Architektonická úprava cvičiště. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912, s. 50–58.
- KOZÁKOVÁ, Zlata. 1994. *Sokolské slety 1882–1948*. Praha: Orbis, 1994.
- KVAPIL, Jaroslav. 1948. Jaroslav Kvapil vzpomíná. In *Lví silou: pocta a dík Sokolstvu*. Praha: Máj, 1948, s. 121–123.
- MALEN, S. 1912. Hudba k Marathónu. In OČENÁŠEK, Augustin. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912, s. 181–182.
- Marathón. *Lidové noviny*, roč. 20, 1912, č. 156, s. 28.
- Marathón. *Národní listy*, roč. 52, 1912, č. 162, s. 2.
- Marathón. *Národní listy*, roč. 52, 1912, č. 165, s. 1.
- Marathón. *Národní listy*, roč. 52, 1912, č. 172, s. 1.
- Marathón – Marathón! *Lidové noviny: malé vydání*, roč. 20, 1912, č. 164, s. 1.
- OČENÁŠEK, Augustin. 1912. *Památník sletu slovanského sokolstva v roce 1912 v Praze*. Praha: ČOS, 1912.
- PEROUTKA, Emanuel. 1912. 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 Sbírký dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea, fond Sokol, karta č. 81, inv. č. 2119.)
- Repríza Marathónu. *Lidové noviny: malé vydání*, roč. 20, 1912, č. 171, s. 1.
- SCHEINER, Josef. 1891. *Dějiny cvičení tělesných: tělesná cvičení ve starém věku*. I. díl. Praha: J. E. Scheiner, 1891.
- TYRŠ, Miroslav. 1968. *Hod olympický*. Praha: Olympia, 1968. (První vydání In *Sborník sokolský, 1867*.)
- TYRŠ, Miroslav. 1873. *Základové tělocviku*. Praha: I. L. Kober, 1873.
- TYRŠ, Miroslav. 1912. *Úvahy a řeči o věci sokolské*. Praha: Grégr a syn, 1912.
- TYRŠ, Miroslav. 1926. *Tělocvik v ohledu estetickém*. Praha: Karel Novák, 1926.

Mgr. **Tereza Frýbertová** (1986), absolvovala obor Teorie a dějiny divadla na Katedře divadelních studií FF MU v roce 2011, nyní je studentkou doktorského studia tamtéž. V rámci teatrologického výzkumu se předně zabývá teatralitou sokolského hnutí v letech 1862–1948.

Summary

Tereza Frýbertová: *Marathón* (1912): a group outing organized by the Sokol movement.

The study focuses on a specific kind of spectacle, which became part of the festivals (group outings) organized by the Sokol movement during 1907–1938. The article offers a detailed description of the most successful and popular one entitled *Marathón* (1912). Director Jaroslav Kvapil and stage designer Josef Wenig were asked to cooperate on it; thus, they influenced its theatrical qualities and performativity. There were around 1.500 gymnasts participating in *Marathón* which, primarily, aimed at presenting the Sokol movement as an heir to both ethical and aesthetical virtues of ancient Greece. Furthermore, it pointed out that its members were willing to protect their nation from enemies. From a theatrical point of view, *Marathón* is exceptionally interesting because of the participation of professionals (Kvapil and Wenig) plus its uniqueness and, in our lands, also its primacy as this kind of mass production.