Sokolovna jako fenomén Gesamtkunstwerku

Ivana LÁNÍKOVÁ

ANOTACE: *Příspěvek se zaměřuje na sokolovny jako specifickou architektonickou skupinu. Sokolská ideologie v mnohém navazovala na výdobytky národního obrození a odrazila se ve vizuálních foremách i provozu sokoloven, které souvisely s dobovými snahami o zpodobení české národní identity v druhé polovině 19. století. Pomocí rozboru Tyršovy teorie zákona konvergence, který autorka srovná s teorií wagnerovského Gesamkunstwerku, v příspěvku zhodnotí jeho vliv na výběr výzdoby Národního divadla, který srovnává s jeho vlivem na vizuální podobu prvních sokoloven. Tato teoretická základna by měla mimo jiné sloužit jako odrazový můstek pro adekvátní nakládání památkové péče se sokolovnami.*[1]

Sokolovny vytvářejí v rámci uměleckohistorických debat samostatnou, specifickou skupinu. Sokolská ideologie, v mnohém navazující na výdobytky národního obrození, se odrážela nejen ve vizuálních formách zpracování těchto staveb, ale přímo i ve funkčním řešení jejich provozu. Rozborem různých uměleckých druhů, demonstrujících snahy zpodobit českou národní hrdost a identitu v druhé polovině 19. století, se pokusíme nalézt společné aspekty, na nichž jsou daná umělecká díla založena. Propojení a součinnost jednotlivých druhů umění v harmonický komplex – *Gesamtkunstwerk* – lze chápat jako přímý ekvivalent těchto dobových snah o funkční ideově podmíněný narativní celek. *Gesamtkunstwerk* se v textu pokusíme vysvětlit nejen jako uměleckohistorický fenomén, nýbrž i jako jeden z aspektů utváření života reprezentujícího dobové hodnoty společnosti. Výklad bude provázán renesanční osobností Miroslava Tyrše, a to nejen jako zakladatele sokolského hnutí, filozofa, estetika a historika umění, ale také člověka usilujícího o osvětu široké veřejnosti.

Z hlediska památkové péče se v dnešní době stávají sokolovny stavebním typem, jenž se dostává do centra pozornosti. K jejich náležité ochraně je potřeba porozumět i jejich teoretické koncepci, do které od počátků pronikala potřeba *Gesamtkunstwerk* vytvořit.

Pojem *Gesamtkunstwerk* – termín pro integrální umělecké dílo – se poprvé objevil roku 1827 v knize Eusebia Trahndorffa *Estetika čili nauka nahlížení světa a umění*.[2] Proslavil ho však až hudební skladatel Richard Wagner, který o *Gesamtkunstwerku* nejen psal v zásadním díle *Opera a drama*,[3] ale sám se svým pojetím operní tvorby zasloužil o jeho naplnění v praxi. Wagner chápal *Gesamtkunstwerk* jako totální sjednocené umělecké dílo, v němž by všechny prvky operní inscenace – hudba, orchestrace, jevištní výprava, kostýmy, herectví, zpěv i architektonické prostředí –, které utvářejí zážitek diváka, měly být sjednoceny představou jediného umělce a vytvořit tak jednotný účinek. Wagner přitom vycházel z přesvědčení, že divadlo a opera, jakožto ekvivalenty jiných uměleckých druhů, jsou výrazem duchovního i estetického hledání, všechny prvky by se tudíž měly soustředit na vyjádření umělcova záměru. Rovněž jej motivovaly i všední aspekty soudobé produkční praxe, v níž mnohdy výsledná forma inscenace získala podobu neucelného a eklektického pastiše.[4]

Miroslav Tyrš doslovně pojem *Gesamtkunstwerk* nikdy nepoužil, ale dalo by se říci, že tento termín pro něj anticipuje antické umění, na což upozornil studenty ve své úvodní přednášce na české technice v říjnu 1881: *„Skulptura a malba, pánové, tvořily původně nerozlučnou část architektury. Sochy, reliéfy, malby sloužily zpočátku toliko k ozdobě její, nedadouce se namnoze ani hmotně od ní odloučit. Tvoříce s ní při každé nádhernější budově jeden jediný celek umělecký, mají se při samé koncepci*

1

Obr. 1. *Praha – Nové Město, první pražská sokolovna, současná podoba Fügnerova sálu. Fotografii laskavě poskytla paní Jana Kepková, tajemnice jednoty T. J. Sokol Pražský.*

■ **Poznámky**

1 Příspěvek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_ _2015_025 (*Od středověku po dnešek. Studie o umění v českých zemích*).

2 Karl Friedrich Eusebius Trahndorff, *Aestetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlin 1827.

3 Richard Wagner, *Opera a drama*, Praha – Litomyšl 2002 – poprvé vyšlo v Lipsku roku 1852. Wagner však termín užil poprvé v roce 1849 ve spisu *Umění a revoluce*: Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig 1849.

4 Arnold Aronson, *Pohled do propasti. Eseje o scénografii*, Praha 2007, s. 155.

2

3

Obr. 2. *Josef Kočí, Rituál rozvinutí prvního sokolského praporu, 1926; rituál rozvinutí prvního sokolského praporu od Josefa Mánesa v červnu 1862 byl vnímán jako národní slavnost. Převzato z: http://img.radio.cz/pictures/sport/sokol/vlajka_ksvetla_1862.jpg, vyhledáno 1. 9. 2017.*

Obr. 3. *Praha – Nové Město, první pražská sokolovna, současná podoba Tyršova sálu. Fotografii laskavě poskytla paní Jana Kepková, tajemnice jednoty T. J. Sokol Pražský, 6. 11. 2016.*

díla architektonického s ním zároveň hned původně co jeden celek myslit a pojmout, aby celý výtvor takto účinku jednotného se dodělal.“[5] Tyrš však varuje před netvořivou nápodobou antických forem a ve svých teoretických úvahách hranice *Gesamtkunstwerku* překračuje. Tyršovo *„dílo všeumělecké“* musí podléhat zákonu konvergence.[6] Tento pojem rozvádí v souladu s teoretickou základnou Hyppolita Taina, který hledal aspekty pozitivně působící na rozvoj kvalitního uměleckého díla. Pro vysvětlení termínu konvergence si Tyrš vypůjčuje příklad architektury, která *„ostatní odvětví výtvarná k dovršení svému povolává“*.[7] Pro konvergenci – centralizovanou sbíhavost zúčastněných tendencí – definuje čtyři podmínky jejího naplňování. Všechny části musí za prvé *„dostředivě“* směřovat k jednomu účelu, přičemž – za druhé – všechny rovněž konvergují *„těsně a ústrojně“* v jeden celek. Umělcův záměr dále musí být v *„nejpřesnějším souhlasu“* s jeho účelem. A nakonec *„budova okolí zdobí a okolím k platnosti přichází, že účinek obou harmonicky se proniká a navzájem se zvyšuje“*.[8] Má-li výtvor kompilací těchto aspektů *„ideu, z kteréž vznikl, jasně a dokonale odrážet, vše k témuž cíli, k témuž dojmu směřovati musí,* […] *jest nezbytno,*[…] *by všechno k hlavnímu účinku celého díla jeho přispívalo“*.[9] Dle Mirka Nováka *„konvergence Tyršova je konvergencí k ideji jakožto podstatě věci, není pouhou konvergencí účinů k vystupňování zamýšleného charakteru díla. Má funkci estetické revelace“*.[10]

Východisko dokonalého konvergentního díla tudíž spočívá ve shodě ideje a jejího provedení, propojenosti a pronikání obsahu a formy, jejichž výsledkem je jednotný dojem, adekvátně přizpůsobený danému kontextu. Mnohdy podle Tyrše bývá opomíjen fakt, že uměním je i uvedení uměleckého díla v plnou platnost a zabezpečení jeho nejvyššího možného účinku.[11] Bez konvergence nelze provést celek v odpovídající stylové jednotě, která je dle Tyrše *„odznakem všech velkých epoch v dějinách umění“*.[12] Právě tento široký rozptyl a obsažnost termínu konvergence ve smyslu absolutní dostředivé stylové (až stylotvorné) jednoty idejí vytváří hlavní rozdíl mezi Tyršovou teorií a teorií wagnerovského *Gesamtkunstwerku*. Ten totiž akcentuje „pouhou“ součinnost jednotlivých prvků ve prospěch výsledného celistvého účinku. Vizuální podoba wagnerovského *Gesamtkunstwerku* a Tyršova *konvergentního díla všeuměleckého* jinak ale sdílí obdobné kvality. Rozdíl tkví v hloubce ideového propracování stanoveného samotným záměrem autora. Wagner řešil integritu operního zpracování v interiéru naprosto autonomně od exteriéru, který není pro jeho ztvárnění operního *Gesamtkunstwerku* podstatný. Zároveň jeho *Gesamtkunstwerk* pevně vymezuje hodina začátku a konce daného představení. Naopak Tyrš, ač pouze v teoretické rovině, řeší výslednou podobu a dopady konvergentního díla jak pro interiér, tak (v případě architektury) exteriér – přičemž se až památkářsky zamýšlí nad adekvátním pojetím stavby pro její urbanistický kontext. Tyrš pracuje s podstatně delším trváním, působením a dopadem výsledného díla všeuměleckého v čase i (veřejném) prostoru.

Tyršovo kritické myšlení o soudobém umění stojí (krom zákona konvergence) na třech styč-

Poznámky

5 Miroslav Tyrš, O způsobu a významu studia dějin umění výtvarných, in: Idem, *O umění I*, Praha 1932, s. 97.

6 Idem, O zákonu konvergence při tvoření uměleckém, 1880. In: Idem, *O umění I*, Praha 1932, s. 167–206.

7 Ibidem. Vzhledem k svému obdivu k antice si Tyrš vybírá pro aplikaci teorie konvergence řecký Parthenon. Architekturu vnímá z tohoto pohledu jako nejnesnadnější umění kvůli problematice souhlasnosti vnějšku a vnitřku stavby, proto v textu pracuje pouze s popisem exteriéru chrámu.

8 Ibidem, s. 173.

9 Ibidem, s. 171.

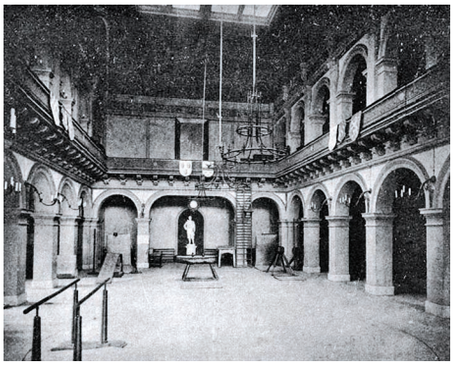
10 Mirko Novák, *Česká estetika od Palackého po dobu současnou*, Praha 1941, s. 21 (Kapitola IV: Tyršovo umění). – Dle Rudolfa Chadraby se tak Tyrš stává prvním českým psychologicky zaměřeným teoretikem umění. Srov. Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha et al., *Kapitoly z českého dějepisu umění I., Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986, s. 186.

11 Tyrš (pozn. 6), s. 191.

12 Ibidem, s. 171.

4

5



6

Obr. 4. *Praha – Nové Město, první pražská sokolovna, dobová fotografie. Foto: Karel Maloch. Převzato z: Prager (pozn. 29), s. 78.*

Obr. 5. *Praha – Nové Město, první pražská sokolovna, podoba exteriéru v roce 2012. Fotografii laskavě poskytla paní Jana Kepková, tajemnice jednoty T. J. Sokol Pražský.*

Obr. 6. *Praha – Nové Město, první pražská sokolovna, dobová fotografie interiéru. Foto: Karel Maloch. Převzato z: Prager (pozn. 29), s. 78.*

ných bodech, které vymezil nutností naplnění estetického ideálu a národního rázu umění dané doby, a to za pomoci tvůrčího individualismu. Tyrš pojímal umění jako nejvyšší hodnotu národního života. Recipročně tedy *„idea národnosti hýbe celým ústrojím, celým životem Evropy moderní. Nemůže tedy zůstati bez vlivu na umění.* [Ve všech epochách] *byl duch umění souhlasný s duchem národním, tu více, tu méně obsáhle jej vyjadřuje“*.[13] Právě období druhé třetiny 19. století si žádalo maximální kooperaci těchto složek, jelikož *„výtvory umělecké jsou nejvěrnějším obrazem povahy časové a národní“* a *„již proto národ úplné volnosti zapotřebí má, aby tento ráz svůj beze všeho obmezování najevo vynésti mohl“*.[14] V tomto ohledu Tyrš vychází z Tainova sociologicky orientovaného pojetí uměleckého díla, jež ovlivňuje faktor prostředí jeho vzniku jak v otázce dobové a zeměpisné, tak sociálně-antropologické, zohledňující kulturní aspekty dané společnosti.

Národní divadlo jako konvergentní dílo všeumělecké

Tyršovo zaujetí uměním můžeme spojovat s činností Umělecké besedy,[15] do níž původně vstoupil jako člen literárního odboru. Jeho nadšení pro výtvarná umění sílilo i díky styku s mladými umělci – cvičenci Sokola a zároveň pozdějšími tvůrci výzdoby Národního divadla –, kteří jej brzy přizvali do výtvarného odboru besedy.[16] Na schůzích odboru Tyrš začal přednášet příspěvky o výtvarném umění se snahou podnítit spolek ke starosti o umělecké vzdělání národa.[17] Jeho cílem bylo, že *„tak odchová se jádro spolehlivého a soudného obecenstva, jehož umění výtvarné ku zdaru svému tak dobře jako divadlo a hudba zapotřebí má“*.[18] To vyjadřovalo Tyršovo přesvědčení, že divák je do určité míry spolutvůrcem uměleckého díla, tudíž je třeba ho vést k zájmu a zamyšlení o jeho hodnotách. Jak shrnuje Rudolf Chadraba, Tyrš *„usiloval o estetické obrození tvořící se národní společnosti“*.[19]

Všechny zmíněné tendence, které Tyrš vstřebal do vlastní teoretické základny, aplikoval jako člen soutěžních komisí pro výběr výzdoby Národního divadla. Právě výslednou podobu této stavby můžeme bez pochyb považovat za projev snahy o *konvergentní dílo všeumělecké*. Souhra a komunikace všech zúčastněných druhů umění – od výtvarných po hudební a dramatická – měla v prvé řadě manifestovat zralost národa. V roce 1866 porota jednohlasně schválila k realizaci architektonický projekt Josefa Zítka. Není divu, že i Tyršovi byl tento neorenesanční projekt blízký. Tyrš sympatizoval se Zítkovým primárním zájmem propojit budovu a její výzdobu v jeden reprezentativní a narativní celek. Neorenesanční sloh, zvolený pro stavbu divadla, pak navíc odpovídal Tyršovu obdivu k estetickým ideálům antiky; z antiky přejatý renesanční humanismus a liberalismus souhlasil s dobovými politickými snahami, rovněž byl tento sloh schopen reflektovat národnostní specifika a jeho aplikací bylo možné dosáhnout konvergentního výsledku. Vzájemná shoda architekta a sokolského náčelníka vedla dokonce k tomu, že Zítek chtěl mít Tyrše zastoupeného ve všech porotách hodnotících návrhy na uměleckou výzdobu divadla. Dle Romana Prahla byla Tyršova úloha v programu výzdoby Národního divadla inspirativní – Tyrše vedla potřeba utvrzení svébytnosti české národní tvorby a zároveň potřeba vyrovnat se s proměnami současného evropského umění. Motivoval umělce, aby vytvářeli nová velká vyprávění pojatá v ušlechtilém spojení smyslovosti a řádu.[20] Tyrš se těšil úctě umělců, kteří si vážili jeho názoru a rad. Udržoval s nimi přátelské vztahy a vkládal v ně svou důvěru, že svými díly konvergentně dovrší ideu národního obrození.

■ Poznámky

13 Miroslav Tyrš, *Jaroslav Čermák. Životopis a rozbor aesthetický*, Praha 1901, s. 79.

14 Miroslav Tyrš, O podmínkách vývoje a zdaru činnosti umělecké. Studie historická, in: Otakar Hostinský (red.), *Máj. Literární almanach Umělecké Besedy*, Praha 1872, s. 44, 46.

15 Umělecká beseda byla založena roku 1863, rok po vzniku Sokola.

16 Mezi členy výtvarného odboru patřili například Jan Zeyer, Soběslav Pinkas, František Ženíšek, Bohuslav Schnirch a Josef Václav Myslbek.

17 Robert Sak, *Miroslav Tyrš: sokol, myslitel, výtvarný kritik*, Praha 2012, s. 127.

18 Miroslav Tyrš, Přátelé výtvarných umění, *Národní listy*, 4. 2. 1881.

19 Chadraba – Krása – Švácha (pozn. 10), s. 162.

20 Roman Prahl, Malířství v generaci Národního divadla, in: *Dějiny českého výtvarného umění III/2*, Praha 2001, s. 63.

7

8

Obr. 7. *Český Brod, sokolovna na pohlednici z roku 1900. Vyobrazení laskavě poskytla Mgr. Kateřina Wágnerová, Vzdělavatelský odbor České obce sokolské (dále ČOS).*

Obr. 8. *Český Brod, sokolovna na dobové pohlednici. Vyobrazení laskavě poskytla Mgr. Kateřina Wágnerová, Vzdělavatelský odbor ČOS.*

Hlavním Tyršovým kritériem pro hodnocení soutěžních návrhů bylo, aby autor podřídil svůj výtvor neorenesanční estetice i za cenu potlačení vlastní invence, aby tak malířské či sochařské dílo tvořilo harmonickou souhru s architekturou. Řídil se přesvědčením, že výzdoba Národního divadla musí nastavit nová měřítka a stane se tak podnětnou pro další vývoj českého umění. Vybraná umělecká díla pak měla důstojně prezentovat typ slovanského člověka. Mezi Tyršovy oblíbence patřili sochaři Bohuslav Schnirch a Josef Václav Myslbek, z malířů pak František Ženíšek, který pro Tyrše představoval záruku klasické dokonalosti a jevil se mu tak jako nejpovolanější nástupce Josefa Mánesa. Mikoláše Alše si Tyrš všiml už za jeho studií na akademii, jenže stejně jako další členové hodnotící komise jej shledal neukázněným a nespolehlivým, jeho nesporný talent se mu jevil – slovy Romana Prahla – spíše jako *„invenční než realizační“*.[21] Ač roku 1879 komise udělila první cenu za malířskou výzdobu foyeru dvojici Ženíšek–Aleš, čtrnáct lunet a nástropní malbu realizoval pouze uhlazenější a obratnější Ženíšek právě kvůli neshodám Alše s porotou, která jeho malířský rukopis označila příznačně za příliš *„individualistický“*. Po srpnovém požáru divadla v roce 1881 se pak Tyrš ve svých textech věnoval tvorbě „českých Pařížanů“ Václava Brožíka a Vojtěcha Hynaise, jejichž malířská díla vedla již k modernějšímu pojetí. U tří vlysových obrazů salonu královské lóže Tyrš ocenil Brožíkovu invenci, kompozici částí i celku, kresbu i barvu, vnímal jej jako největšího žijícího českého malíře.[22] Hynaisův návrh na oponu pak byl sice vybrán až ze třetí soutěže, avšak Tyrš jako první vyzvedl malířovu noblesu, umírněnost a hudebně harmonické kompozice. Užití přívlastku z hudebního odvětví pro hodnocení malířského díla mimochodem rovněž dokládá Tyršovo komplexní smýšlení o *Gesamtkunstwerku* divadla.

Tyršovo estetické myšlení a Sokol

Tyrš přehodnotil své nostalgické chápání návratů k antické řecké harmonii ve prospěch neorenesančního estetického ideálu, což ovlivnilo jeho uměleckohistoricky osvětovou působnost, tak i tělovýchovnou v rámci činnosti Sokola. *„Sokolstvo pojalo umělecké zřetele ve svůj program o hezkou hrstku let před tím, než heslo o potřebě umělecké výchovy lidu k nám ze západu bylo zaváto. Sama idea tělesné výchovy nese s sebou ohled na podmínky esthetického účinku, a protože sokolství je dílem z české půdy samostatně vypučevším a vyspěvším, měla ‚sokolská esthetika‘ hned zprvu svůj zvláštní český ráz.“*[23] Vizuální identita spolku se propisovala do hromadných veřejných vystoupení, výletů a průvodů. Proto sokolovny neslouží pouze jako prostor pro cvičení, nýbrž jako centrum národní umělecké tvorby. Jak už bylo řečeno výše, Tyrš chápal podobu Národního divadla jako zásadní a podnětnou pro další vývoj českého umění. Můžeme proto předpokládat, že se tento postoj odrazil i v případě sokolského hnutí včetně sokoloven – na utváření reprezentativní podoby spolku se ostatně podíleli stejní umělci. Národně-mytologické náměty, příznačné pro dobovou produkci a její hledání podoby ideálního typu československého muže a ženy, se zároveň projevily i v ikonografii sokolské: vzorového sokola můžeme ztotožnit s národním hrdinou.[24] Výjevy silných lidských těl ve spolkovém kroji, spolu s praporem a příznačnými triumfálními gesty, reprezentují pro společnost pocit národní identity nejen uvnitř instituce, ale hlavně ve veřejném prostoru. Výsledkem této vizuální prezentace je dle Michala Doležela *„tvorba národního mýtu, jehož se Sokol stává nepostradatelnou součástí“* a tak se také plnohodnotně účastní dobového českého života a vlastenecky orientovaných akcí.[25]

Společenské postavení Sokola jako instituce vychovávající uvědomělého člověka, člověka směřujícího k tělesným a mravním ideálům, zároveň nalezlo své vyjádření, podobně jako v případě Národního divadla, v neorenesanční architektuře jako nejvhodnějším reprezentativním slohu pro podobu sokoloven.[26] To dokládají i Tyršova slova: *„Máme-li určitý sloh doporučit a tím zároveň ke stejnému rázu našich tělocvi-*

■ **Poznámky**

21 Ibidem, s. 74.

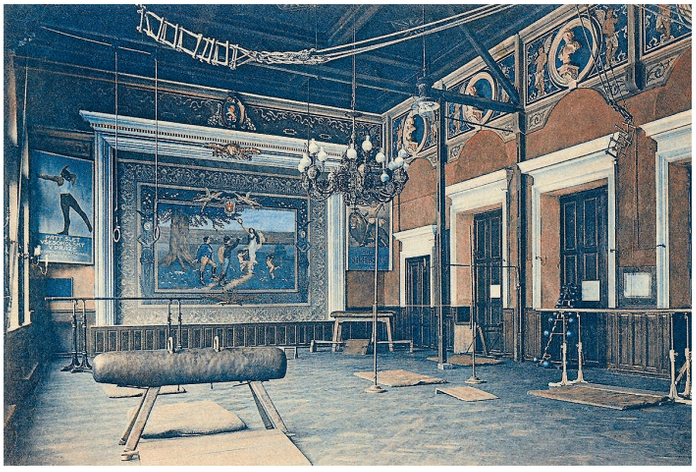
22 Sak (pozn. 17), s. 176.

23 Mikuláš Aleš, Sokolský pozdrav k padesátým narozeninám, in: *Sokol: časopis zájmům tělocvičným věnovaný*, XXIX, 1903, s. 4.

24 Velký podíl na vizuální prezentaci Sokola patří Josefu Mánesovi, o němž Renata Tyršová píše, že *„hned při vzniku Sokolstva, pochopiv národní podstatu sokolské myšlenky, vycituje její ideální vzlet, a nerozpakoval se i v úkolech podřízených se stát tlumočníkem jejího svérázného, slovansky původního rozmachu“*. Mánes vytvořil návrh podoby sokolského kroje a namaloval první prapor pražského Sokola. Renata Tyršová (ed.), *Dra Miroslava Tyrše úvahy a pojednání o umění výtvarném*, díl I., Praha 1901, s. 5–13.

25 Michal Doležel, Vizuální identita Sokola, in: *Prapor sokola Brno I.*, Brno 2015, s. 10.

26 Například sokolovna v Českém Brodě, Plzni, Mladé Boleslavi, Dvoře Králové, Jablonci nad Nisou.



9

10

Obr. 9. *Český Brod, sokolovna, interiér na pohlednici z roku 1907. Vyobrazení laskavě poskytla Mgr. Kateřina Wágnerová, Vzdělavatelský odbor ČOS.*

Obr. 10. *Český Brod, sokolovna po rekonstrukci fasády, říjen 2016. Převzato z: http://sokolbrod.cz/wp-content/uploads/2016/11/20161029_155343.jpg, vyhledáno 1. 9. 2017.*

čen přispět, budiž to sloh renaissanční […], *vždyť renaissance znamená toliko jako znovuzrození; znovuzrození totiž řeckého ducha zvláště též v umění a tudíž i stavitelství.“*[27] Jednotného rázu staveb se však sokolstvu nakonec dosáhnout nepodařilo.

Okázalou podobu prvních sokoloven můžeme opravdu srovnávat se soudobou architekturou divadel, která na hodnotovém žebříčku architektury 19. století zaujímala výsostné postavení. Působnost sokolského hnutí v rámci vlastenecké osvěty veřejnosti nabývala až kvazinábožen-ského charakteru. To se projevilo jak v rázu architektury sokolských chrámů, tak ve výzdobě oslavující zakladatele hnutí Tyrše a Fügnera nebo odkazující na velikány historie – bojovníky Záboje, Slavoje a Jana Žižku či univerzálního pedagoga Jana Ámose Komenského. Tyrš rovněž doporučoval zdobit sokolovny sochami řeckých atletů, motivačními nápisy *(Přeskoč, rozlam, ale nepodlézej!)* nebo malovanými alegoriemi čtverého významu tělocviku – zdravotního, hospodářského, bojovného a estetického.[28] Tyrš chtěl, aby sokolové a sokolovny podle řeckého vzoru *„umělcům živé krásné vzory pro tvoření jejich napořád poskytovaly“*.[29] *„Předním úkolem každé jednoty sokolské musí býti vlastní tělocvična,“* píše Jan Janďourek ve svém článku o vzorných tělocvičnách.[30] Tu bylo ovšem potřeba nejen vyzdobit, ale v prvé řadě vybavit. Nářadí přitom muselo rovněž podléhat jakýmsi esteticky funkčním designovým požadavkům: *„Nářadí, má-li svému účelu vyhověti, musí mít tyto dobré vlastnosti. Musí být: 1. účelné, v rozměrech, jež se byly osvědčily, sestrojené. Tedy můstek ne příliš vysoký, kůň ne tak krátký, hrazda ne tak vojovitá atd.; 2. trvanlivé, neboť správky a opravy vyžadují mnoho peněz a přerušují pořádek ve cvičení; 3. úhledné jak v rozměrech, tak i v zevnějšku, kůň, koza, pěknou koží potaženy, stojany, sloupy, nohy nářadí nekřiklavou barvou natřeny atd.; 4. skladné, tak by v době nejkratší mohlo být v malý prostor složeno, odstraněno a opět v době nejkratší k cvičení připraveno.“*[31] Spolu s uměleckou výzdobou se tudíž i nářadí podílí na vyznění celku, a podléhá tedy požadavkům na konvergentní všeuměleckost sokoloven. Třem nejnázornějším příkladům sokoloven, kterým se tento nárok podařilo naplnit, se nyní budeme věnovat blíže.[32]

První pražskou sokolovnu nechal roku 1863 z vlastních zdrojů vystavět Tyršův souputník Jindřich Fügner. *„Plány zhotovil dle návrhů dra. M. Tyrše stavitel* [Ignác] *Ullmann. Stavba sama provedena velmi důkladně, přitom však s rychlostí neobyčejnou, jelikož Fügner nechtěl, aby přestávka ve cvičení nad potřebu nejnutnější prodloužena byla.“*[33] Původní projekt tělocvičny čítal věže v průčelí a sochy antických atletů nad římsou. Provedena nakonec byla střídmější varianta – průčelí budovy obrácené do ulice *„provedeno je čistým, jednoduchým a elegantním slohem renaissančním. Jest o jednom patře s dvěma vchody v přízemí a 9 okny v prvním poschodí. Uprostřed zasazena byla roku 1875 pamětní deska s nápisem: Jindřich Fügner Sokolu a vlasti“*.[34] Na fasádě se rovněž objevují medailony Tyrše a Fügnera. Umělecká výzdoba se však koncentruje převážně do interiéru sokolovny. Ve východní síni byla *„postavena socha Fügnerova v životní velikosti, shotovená a jednotě věnovaná br. Bohušem Schnirchem, proslulým sochařem naším“*.[35] V tomtéž sále se nachází i malovaná Fügnerova podobizna od Karla Klíče, jejíž pozadí tvoří pohled na hrad Křivoklát, kam Fügner v letní dny rád jezdil.[36] Malovaný ornament vycházející z tvaru lipového listu pokrývá strop, římsy a zábradlí ochozu v patře. Hlavní sál zdobí luneta Františka Ženíška *Sokolský slib* z roku 1891. O čtyři léta později Jan Preisler namaloval lunetu *Vítězství myšlenky sokolské* a také ona našla v první sokolovně své umístění.[37] První sokolovna tudíž nenabývá statutu *Gesamtkunstwerku* hned v době svého vzniku, nýbrž dodatečně, jelikož velká část její výzdoby byla

■ **Poznámky**

27 Miroslav Tyrš, Tělocvik v ohledu esthetickém, Praha 1873, in: Josef Scheiner, *Sokolské úvahy a řeči Dra Miroslava Tyrše*, Praha 1919, s. 72–74.

28 Martin Horáček, Sokolovna v Českém Brodě, in: Rostislav Švácha (ed.), *Naprej!: česká sportovní architektura 1567–2012*, Praha 2012, s. 68.

29 A. V. Prager, Tělocvična sokola pražského, in: Josef Miller-Ferdinand Tallowitz (ed.), *Památník vydaný na oslavu dvacetiletého trvání tělocvičné jednoty Sokola Pražského*, Praha 1883, s. 78–82, zde s. 78.

30 Jan Janďourek, Vzorná tělocvična, in: *Sokol: časopis zájmům tělocvičným věnovaný* XI, 1885, s. 33.

31 Idem, s. 34.

32 Vybrány jsou stavby řešené v Tyršově oblíbené neorenesanci. Daná kritéria by však pochopitelně splňovaly i další realizace.

33 Alois Václav Prager, Tělocvična Sokola pražského, in: Josef Miller-Ferdinand Tallowitz (ed.), *Památník vydaný na oslavu dvacetiletého trvání tělocvičné jednoty Sokola Pražského*, Praha 1883, s. 78–83, zde s. 78.

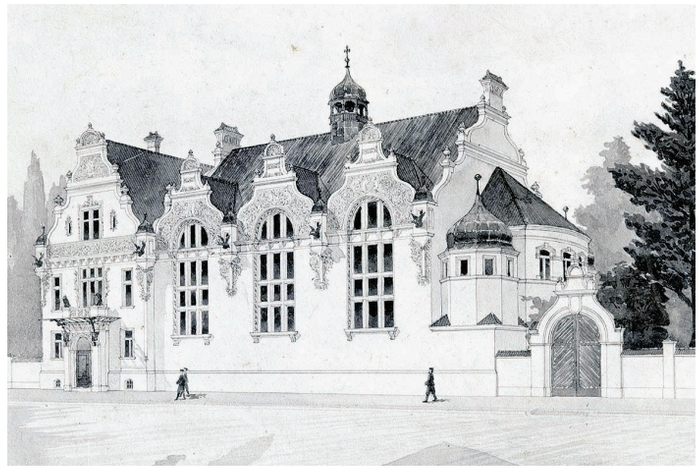
34 Ibidem, s. 78.

35 Ibidem, s. 82.

36 Ibidem, s. 82.

37 Martin Horáček, Tělocvična Sokola pražského, in: Rostislav Švácha (ed.), *Naprej!: česká sportovní architektura 1567–2012*, Praha 2012, s. 60.

11



12

Obr. 11. *Vysoké Mýto, dobová fotografie sokolovny. Vyobrazení laskavě poskytla Mgr. Kateřina Wágnerová, Vzdělavatelský odbor ČOS.*

Obr. 12. *Vysoké Mýto, dobová kresba sokolovny. Vyobrazení laskavě poskytla Mgr. Kateřina Wágnerová, Vzdělavatelský odbor ČOS.*

k architektuře připojována postupně, zčásti ještě o tři desetiletí později.

Jednotlivé spolky začaly s aktivní výstavbou sokoloven od poloviny 80. let. Jednu z nejreprezentativnějších sokoloven tohoto období postavil v Českém Brodě místní rodák a člen Sokola, Jan Koula.[38] Projekt vypracoval zdarma, posléze sám vedl na stavbě vrchní dozor a *„po zbudování postaral se radou i pomocí o ostatní výzdobu“*.[39] O opatření nových prostor a postavení vlastní tělocvičny rokoval sokolský výbor 11. února roku 1884. Stavební místo oproti nově postavené škole Sokol zakoupil přímo od obce, která na stavbu sokolovny přislíbila finanční příspěvek 2 000 zlatých, *„bude-li v ní umístěno též divadlo a povolí-li jednota také užívání tělocvičny pro tělocvik školský“*.[40] Položení základního kamene proběhlo 15. července téhož roku spolu s velkou slavností s pozvanými hosty z okolních sokolských obcí. Do základního kamene sokolové uložili *„pergamenovou listinu pamětní a jiné spisy“*.[41] O rychlé zbudování sokolovny se postarali stavitelé Richter a Červený.[42] Brzy se stala ozdobou města a centrem jeho kulturního dění, *„neboť nejen městská, ale i venkovská intelligence zde se schází“*.[43] Koula navrhl stavbu v neorenesančním slohu odkazujícím k řecké antice, což dokazují převýšené vstupní partie směrem do ulice připomínající antická sloupová chrámová průčelí. *„Budova jest opatřena dvěma sokoly, ptáky v letu s rozpjatými křídly, kteří jsou umístěni na střeše. Modelování jich provedl sochař. Fr. Stránský.“*[44] Dřevěný kazetový strop pokrývá malovaný ornament přímo z Koulovy ruky, pod ním se táhne sgrafitový vlys s putti a ovocem. Ve středu sgrafitových polí mezi putti je na konzolách osazen panteon bust zakoupený v roce 1885 a reprezentující polyfunkčnost budovy zahrnutím osobností Tyrše, Komenského, Palackého, Husa, Žižky, Havlíčka, Riegra, Smetany, Tyla a Jungmanna.[45] Slavnostní otevření sokolovny spolu se sjezdem župy středočeské proběhlo dne 14. srpna 1885. Program slavnosti zahájil průvod městem za doprovodu hudby, spojený s přivítáním všech hostí; následoval pochod k sokolovně, kde proběhlo její slavnostní otevření, a poté uložení praporu v radnici. V odpoledních hodinách se konala valná hromada župy v sokolovně a koncert v zahradě J. Austa. Osmá hodina večerní zahájila v sokolovně věneček. O dva dny později, 16. srpna, proběhlo veřejné župní cvičení.[46]

Třetí zajímavá realizace sokolovny proběhla na přelomu století dále na východ: *„Na bývalých pevnostních valech, ramenem řeky Loučné omývaných, mezi starožitnými věžemi a branami, na tichém Klášterním náměstí zahradami ověnčeném, vystavěla si tělocvičná jednota Sokol ve Vysokém Mýtě svou tělocvičnu.“*[47] Jejím autorem byl místní rodák Josef Podhajský. Výstavba sokolovny probíhala v letech 1900–1902.[48] Oproti ryzímu internacionalismu exteriéru sokolovny v Českém Brodě nese tento projekt v goticko-renesančně-secesním pojetí i rysy české neorenesance v podobě stupňovitých štítů a sgrafit na venkovní fasádě. Tělocvičný sál z nik sledují později přistavené sochy Tyrše a Fügnera,[49] kteří jsou připomenuti i nápisy na fasádě nad hlavním vchodem. Klenutí oblouku stěny nad sochami i nad tribunou u vstupu do sokolovny zdobí malby s motivy cvičenců. Průčelí rytmizují plechové chrliče v podobě letících sokolů.

Ráz Sokola jako *„díla všeuměleckého“* však nelze postihnout pouze členstvím významných umělců a podobou prvních sokoloven, k jejichž výzdobě byli přizváni přední doboví malíři a sochaři. Slavnosti otevření sokoloven doprovázela hromadná cvičení za hudebního doprovodu,[50] přičemž průčelí těchto tělocvičných a kulturních chrámů vzdělání posloužila jako

Poznámky

38 Horáček (pozn. 28), s. 68.

39 Tělocvična v Českém Brodě, in: *Sokol: časopis zájmům tělocvičným věnovaný* XXV, 1899, s. 131–132, zde s. 132.

40 Slavnost Sokola českobrodského, in: *Sokol: časopis zájmům tělocvičným věnovaný* X, 1884, s. 78.

41 Ibidem.

42 Ibidem.

43 Tělocvična v Českém Brodě (pozn. 39), s. 132.

44 Ibidem.

45 Horáček (pozn. 28), s. 68.

46 Z Českého Brodu, in: *Sokol: časopis zájmům tělocvičným věnovaný* XI, 1885, s. 81.

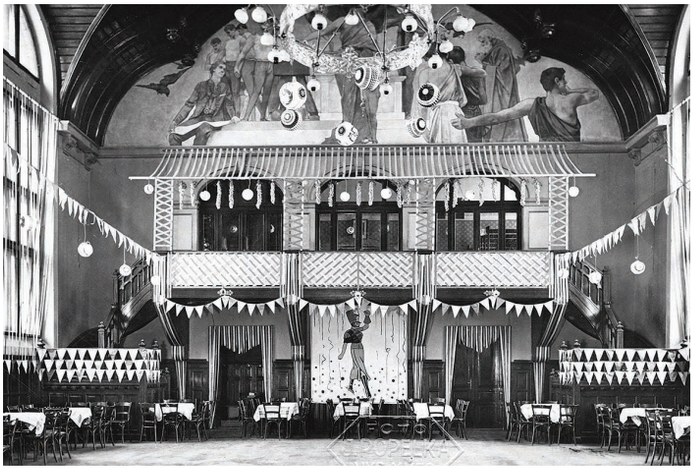
47 Josef Podhajský, Sokolská tělocvična ve Vysokém Mýtě, in: *Architektonický obzor* II, 1903, s. 8, tab. 9.

48 Martin Horáček, Sokolovna ve Vysokém Mýtě, in: Rostislav Švácha (ed.), *Naprej!: česká sportovní architektura 1567–2012*, Praha 2012, s. 80

49 Podhajský (pozn. 47).

50 *„Zakladatel sokolského tělocviku dr. M. Tyrš nevykázal výslovně hudbě a zpěvu místa ve své soustavě, avšak jak hudba, tak i zpěv dobyly si cesty na sokolská cvičiště, slouživše z počátku k obveselení, později jako okrášlení našich cvičení, na konec jako povelová pomůcka k soudobému provádění některých druhů cvičení.“* Studie A. O-ka, Hudba a zpěv na sokolských cvičištích, *Sokol: časopis zájmům tělocvičným věnovaný* XXVII, 1901, s. 28–32, zde s. 28.

13



14

Obr. 13. *Vysoké Mýto, sokolovna, dobová fotografie interiéru. Archiv Regionálního muzea ve Vysokém Mýtě.*
Obr. 14. *Vysoké Mýto, sokolovna, dobová fotografie interiéru. Archiv Regionálního muzea ve Vysokém Mýtě.*

velkolepá kulisa.[51] Praxe veřejných sokolských cvičení rovněž potvrzuje jejich ráz slavnosti, jednou do roka pak sokolové svou činnost obohatili karnevalem. Zde jsou patrné scénické snahy Sokola, proto se nebojíme tvrdit, že východiska institucí – Národního divadla a sokoloven – reprezentují obdobné konvergentní snahy o docílení *Gesamtkunstwerku*. Dokladem těchto snah nám může být i architektura stadionu sedmého sokolského sletu v Praze roku 1912. Alois Dryák ji navrhl sice pět desetiletí po vzniku Národního divadla či Ullmanovy pražské sokolovny, avšak stále ctil hodnoty klasicistního tvarování – *„antický rytmus, jednoduchost a jasnost formy“*.[52] Kromě moderního malířského a sochařského doprovodu slet v závěru obsahoval i složku divadelní. Sokolové předvedli rekonstrukci bitvy u Maratonu, nastudovanou formou davového divadla, přičemž všichni sokolové-herci oblékli antické kostýmy stylově doplňující ideový koncept celého sletu. [53]

Podoba sokoloven i sletových stadionů tak vyznívá jako scénická reprezentace národních obsahů či hrdosti. Do jisté míry tato koncepce přežívala i v meziválečném období. Přesto už tehdy můžeme mluvit o určitém vyčerpání estetického základu Tyršova tělocviku. Honosné a elitní pojetí příznačné pro 19. století tehdy dostávalo civilnější ráz, jaký zdůrazňovala i strohá funkcionalistická architektura. *Gesamtkunstwerk* se z vizuální podoby transformoval do každodenní činnosti Sokola směrem k osvětě zřizováním místností *„pro výchovu duševní“*[54] – knihoven, čítáren, přednáškových síní, biografů, divadel –, které se staly nedílnou součástí sokoloven a dávaly jim na maloměstě pozici jakéhosi kulturního domu. V příručce o stavbě sokoloven však Josef Chochol důrazně podotýká: *„Tělocvična jednoty sokolské budiž vždy a v prvé řadě síní pro tělovýchovu, teprve v druhé řadě možno pomýšleti též na jiné účely. Opak jest zvráceností.“*[55] Tyršovo pojetí sokolovny jako uměleckého *Gesamtkunstwerku* tak ztrácelo půdu pro svůj další život.

Sokolovny jako Gesamtkunstwerk v 21. století

Ač jsme zprvu vysvětlili teoretický rozdíl mezi wagnerovským *Gesamtkunstwerkem* a Tyršovým *konvergentním dílem všeuměleckým*, je patrné, že v sobě výsledná podoba jednotlivých staveb mnohdy oba termíny slučuje či nevylučuje jejich prolínání. Pro zvolení adekvátního přístupu (mimo jiné i památkové péče) k sokolovnám tudíž není tolik podstatné, zda pro jejich popis užijeme pojmu *Gesamtkunstwerk*, či *konvergentní dílo všeumělecké*; musíme především pochopit teoretický podtext, s nímž stavby ve své době vznikaly. Sokolovny je třeba vnímat jako ucelený narativní soubor architektury a ostatních uměleckých druhů odkazující na ideové hodnoty zastávané tělocvičným spolkem. Míra této narace se však v průběhu času měnila – vizuální identita Sokola se transformovala z oslavných uměleckých děl přímo do činnosti Sokola směrem k osvětě. První sokolovny z konce 19. století a začátku století 20. ve svém pojetí odrážejí konvergentní obsahy přítomné v projektu výstavby a výzdoby Národního divadla. Témata národní identity, hrdinství a snahy o vyjádření autonomie a specifičnosti svébytné české kultury spolu s hodnotami zastávanými tělocvičným spolkem reprezentuje komplexní vizuální podoba jednotlivých uměleckých děl. Ta korespondují a komunikují se svou architekturou i divákem samotným, jemuž díky výtvarnému umění dodnes předávají informace o roli, kterou ve své době zastávala. Transformace Sokola směrem k osvětě sice ubrala sokolovnám důraz na jejich uměleckou výzdobu, a redukovala tak jejich vyznění jako *konvergentního díla všeuměleckého* či *Gesamtkunstwerku*, ale činnost Sokola těchto rovin nikdy nepozbyla. Vizuální strohost funkcionalismu kompenzoval projev Sokola na veřejnosti – činností divadelních ochotníků, pořádání rejů, šibřinek, sletů, výletů, přednášek; tělocvičný sál začal být čím dál častěji architekty navrhován jako variabilní multifunkční prostor pro pořádání kulturních událostí. Součástí tělocvičných stánků se často stávalo také kino, knihovna i restaurace.

Všechny zde zmíněné sokolovny podstoupily v průběhu času různé typy úprav a doposud slouží jako prostory k tělovýchově. K původní

■ **Poznámky**

51 Anna Šubrtová, *Architektura sokoloven v Podkrkonoší – Jiráskově župě. 1890–1938* (bakalářská diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2011, s. 13.

52 Alois Dryák, Architektonická úprava sletového cvičiště, in: *Památník sletu slovanského sokolstva roku 1912 v Praze*, Praha 1912, s. 50–55. Citováno dle Rostislav Švácha (ed.), *Naprej!: česká sportovní architektura 1567–2012*, Praha 2012, s. 58.

53 Rostislav Švácha, Demokratizace sportu, in: Rostislav Švácha (ed.), *Naprej!: česká sportovní architektura 1567–2012*, Praha 2012, s. 58.

54 Josef Chochol, Místnosti pro výchovu duševní – knihovna, čítárna, přednášková síň, biograf, divadlo – poloha, velikost a zařízení vnitřní po stránce stavební, zdravotní, bezpečnostní i mobiliáru, in: Ludvík Čížek (ed.), *Stavba sokoloven a cvičišť sokolských, jejich úprava a vnitřní zařízení*, Praha 1924, s. 83–87.

55 Ibidem, s. 87.

15

16

architektuře první pražské sokolské tělocvičny, pojmenované po Jindřichu Fügnerovi, sokolové roku 1912 přistavěli novou budovu tělocvičny pojmenovanou po Miroslavu Tyršovi. Roku 1937 přistavěli v Žitné ulici obytnou budovu, jejíž portál zdobí postavy Vlasti a Národa ze sliveneckého mramoru od sochaře Ladislava Šalouna. Sokolovna se 3. května 1958 ocitla na seznamu nemovitých kulturních památek. Po rekonstrukci v letech 1968–1978 zůstala zachována téměř v původním stavu. Velký zásah do stavby však představuje současné vybudování Míčové haly nad hlavní tělocvičnou, jejíž blokovitý objem zvyšuje původní stavbu o patro a výškově dorovnává hladinu okolní zástavby.[56] *„Celá budova byla rekonstruována v roce 2006, průběžně dochází k úpravám ve prospěch širšího využití, vždy však s ohledem na památkovou ochranu její historické části.“*[57]

Také sokolovna v Českém Brodě dnes patří mezi chráněné památky, mezi které byla zapsána poměrně nedávno, k 10. říjnu 2015. V loňském roce zde proběhl restaurátorský neinvazivní průzkum fasády a fasádních prvků,[58] přičemž byla zjištěna původní barevnost omítek i štukových prvků, kterou restaurátoři navrátili prozatím alespoň nejdelšímu uličnímu průčelí, a tak je sokolovnu od 6. října 2016 možné alespoň zčásti spatřit v její původní navrhované barevnosti.[59]

Prohlášení za nemovitou kulturní památku sokolovny ve Vysokém Mýtě proběhlo dne 13. června 2001. V současnosti místní sokolové plánují přístavbu nové sportovní haly podle návrhu architekta Vladimíra Baldy a za spolupráce Wojciecha Lesiaka.[60] Jedná se o studii, která se aktuálně začala projednávat s příslušnými úřady.[61] Na začátku architektovy práce stála základní rešerše území, přičemž pracovníci Regionálního muzea ve Vysokém Mýtě architekta upozornili, že se jedná o archeologicky atraktivní a doposud neprobádanou lokalitu.[62] *„Tento poznatek ovlivnil návrh sportovního sálu tak, že se stavba dotýká země pouze bodově a její podlaha je vyzdvižena nad terén tak, aby bylo možné zpřístupnit případné archeologické nálezy pod sálem.“*[63] Halu obdélného půdorysu architekt zakomponoval do zahrady rovnoběžně s půdorysem sokolovny. *„Jedná se o jednoduchou stavbu ve tvaru kvádru s plochou střechou a stojící na soustavě ocelových sloupů ve výšce přibližně 3 m nad okolní zahradou. Hala je přístupná přes spojovací krček ze suterénu sokolovny. Výškový rozdíl překonává schodiště, které je umístěno v krčku. Nová hala je navržená jako ocelová konstrukce s lehkým obvodovým pláštěm a s přírodními materiály použitými na vnitřním i vnějším povrchu pláště. Hala je přirozeně osvětlena pásovým oknem, které probíhá pod střechou po celém obvodu stavby. V severní stěně haly je navrženo čtvercové okno s výhledem na hřeben nedalekých Vinic, oblíbeného výletního místa obyvatel Vysokého Mýta.“*[64] Vlastní budovy sokolovny se navrhovaná přístavba nedotýká,

Obr. 15. *Vysoké Mýto, sokolovna, současný stav maleb v interiéru. Fotografii laskavě poskytla paní Lenka Fikejzová, jednatelka T. J. Sokol Vysoké Mýto.*

Obr. 16. *Současný stav maleb v interiéru sokolovny ve Vysokém Mýtě. Fotografii poskytla paní Lenka Fikejzová, jednatelka T. J. Sokol Vysoké Mýto.*

■ **Poznámky**

56 Informace poskytla emailem paní Jana Kepková, tajemnice jednoty T. J. Sokol Pražský.

57 Informace přejaty z webových stránek Sokola Pražského dne 28. 11. 2016, http://www.sokolprazsky.cz/o-nas/historie/, vyhledáno 1. 9. 2017.

58 Informace získány z restaurátorského průzkumu: ARCHKASO spol. s r. o., *Fasáda a fasádní prvky, sokolovna Český Brod*, Zálešany 13. 6. 2016; *„Bezzásahovými metodami byla zjištěna následující barevnost fasády a jejích prvků: Základní plocha fasády: růžový štuk. Profilace korunní římsy včetně tympanonu a hl. pásů: světlý odstín slonoviny. Portály a fenestry: středně šedá, viz dnešní dekorace nade dveřmi. Barva vnitřních okenních špalet byla na základě brusné sondy stanovena na barvu růžového štuku (monochromie špalet odpovídá barvě fasády).“*

59 Reflexe zásahu z webových stránek českobrodské sokolovny od náčelníka T. J. Sokol Český Brod Ing. Jaroslava Petráska: *„Z počátku jsme měli trochu obavy, že barvy, o kterých v podstatě rozhodovali pouze památkáři, nebudou sokolovně slušet. Ale není tomu tak. Paní Zápalková z Národního památkového ústavu, která opravu sokolovny dozorovala, měla stejný názor jako my a preferovala, aby sokolovna vypadala jako dřív. A to se i stalo a my máme sokolovnu v barvách, v jakých byla v roce 1884 postavena. Proto tedy sokolovna již není tou růžovou budovou, na kterou jsme byli zvyklí.“* Vyhledáno 1. 9. 2017, http://sokolbrod.cz/sokolovna-v-novem-havu-2-cast/#more-8449, vyhledáno 1. 9. 2017.

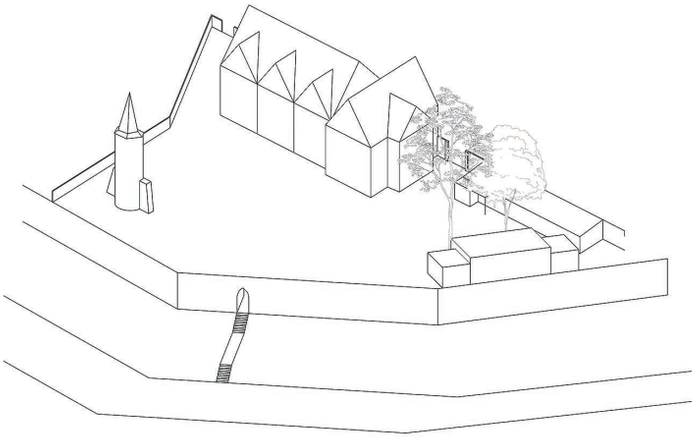
60 Návrh přístavby byl uveřejněn na webových stránkách architekta Vladimíra Baldy 27. 2. 2015, http://vladimir-balda.blogspot.cz/2015/02/pristavba-k-sokolovne-ve-vysokem-myte.html, vyhledáno 1. 9. 2017. Obdobné informace uveřejněny v architektonické studii: Vladimír Balda, Wojciech Lesiak, *Projekt – Dostavba sokolovny ve Vysokém Mýtě*, leden 2015 (pdf soubor poskytnut arch. Baldou emailovou korespondencí 25. 12. 2016).

61 Informace získány emailovou korespondencí s paní Lenkou Fikejzovou, jednatelkou T. J. Sokol Vysoké Mýto, konzultace projektu přístavby a návštěva vysokomýtské sokolovny pracovníkem NPÚ Pardubice (Mgr. Zuzana Vařeková) proběhla 21. 12. 2016.

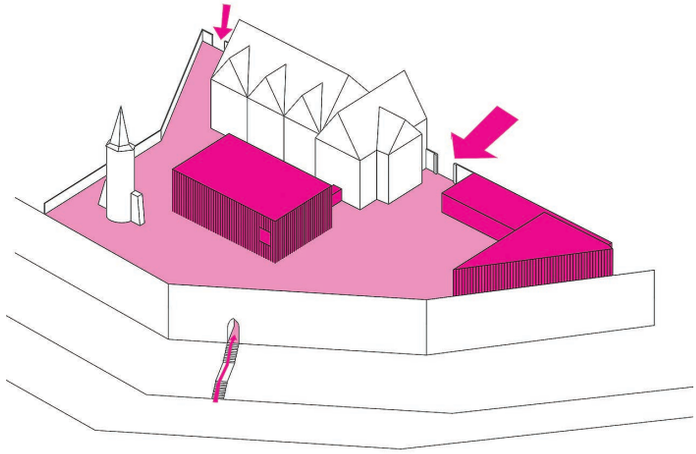
62 Na místě sokolovny stál klášter klarisek vypálený husity.

63 Informace získány emailovou korespondencí s panem arch. Vladimírem Baldou 15. 12. 2016.

64 Ibidem, http://vladimir-balda.blogspot.cz/ 2015/02/pristavba-k-sokolovne-ve-vysokem-myte.html, vyhledáno 1. 9. 2017.



17



18

19

Obr. 17. *Ing. arch. Vladimír Balda, axonometrie stávajícího stavu sokolovny ve Vysokém Mýtě. Kresbu laskavě poskytl Ing. arch. Vladimír Balda.*

Obr. 18. *Ing. arch. Vladimír Balda, axonometrie nového navrhovaného stavu sokolovny ve Vysokém Mýtě. Kresbu laskavě poskytl Ing. arch. Vladimír Balda.*

Obr. 19. *Ing. arch. Vladimír Balda, pohled na navrhovanou podobu přístavby sokolovny ve Vysokém Mýtě. Převzato z: http://vladimir-balda.blogspot.cz/2015/02/pristavba-k-sokolovne-ve-vysokem-myte.html, vyhledáno 1. 9. 2017.*

provozní spojení zajišťuje pouze propojovací krček v suterénu. Architekt se po důsledném zvážení okolností rozhodl přístavbu komponovat v kontrastním pojetí vůči Podhájského sokolovně, inspirován historickými vedutami Vysokého Mýta. *„Pokud se i dnes na město podíváte zdálky od severu, uvidíte zadní fasády domů s dvorky zastavěnými sklady a jinými nereprezentativními stavbami. Jenom budova sokolovny zde ukazuje svoji fasádu, která je stejně reprezentativní jako ta do ulice. Nová cvičební hala tak ‚obnovuje' původní vzhled místa. Mimochodem celé místo původně zakrývala parkánová zeď, která je již zbořena a zbyla po ní pouze hláska. Také z tohoto důvodu jsem si dovolil navrhnout naprosto kontrastní (a minimalistické) ztvárnění nové stavby."*[65] Součástí projektu je i vybudování nové kuželny, jelikož stávající stavba již nevyhovuje svému účelu provozně ani velikostí. Vladimír Balda ve stejném místě navrhl přízemní novostavbu kuželny se třemi drahami, která je půdorysně větší než předchozí, přičemž do ní situoval i menší kavárnu přímo naproti hlavnímu vstupu do sokolovny.

Závěr

Vizuální identita Sokola se v průběhu času transformovala z oslavných uměleckých děl přímo do činnosti Sokola směrem k osvětě, spojována silně s divadelními ochotníky. Stavby sokoloven v sobě odrážejí ducha spolku příznačného době, ve které vznikly. Bylo by vhodné, aby byl tento odkaz zachováván a opatrován nejen ve vizuální podobě staveb a jejich výzdoby, ale i následováním kulturní činnosti Sokola a mapováním jeho veřejné činnosti. Sokolovny by měly zůstat stánkem národní hrdosti, kulturním domem, ale hlavě by si stále měly zachovat svůj původní účel prostoru pro tělovýchovu. Sokolovny, stavby s vlastní specificky ideově podmíněnou integritou, tudíž vyžadují citlivý přístup k jejich rozvoji v historickém území.

Zmíněnou trojici staveb lze považovat za příklady toho, jak se tuto vizuálně vyjádřenou identitu daří zachovávat i v rámci úprav pro současné potřeby. Do velké míry se na tom podílí fakt, že jde o stavby oficiálně památkově chráněné. Status kulturní památky ale získalo zatím jen nemnoho sokoloven, snad kvůli tomu, že tento stavební typ vybízel ke konzervativnějším a historiky architektury dlouho podceňovaným architektonickým řešením. V současné době jsou však tyto stavby zpětně doceňovány a je jim věnována zvýšená pozornost historiků architektury,[66] což vytváří podnětnou výzvu pro památkovou péči.[67] V mnoha menších obcích se do sokoloven navrací společenské a kulturní dění, což přináší na jedné straně naději v nové využití těchto památek, na druhé straně hrozbu, že se při adaptacích setřou umělecky i historicky cenné rysy vyjadřující v duchu *Gesamtkunstwerku* sokolské ideály. Proto je na místě uvažovat o tom, že by se řady sokoloven mezi chráněnými kulturními památkami měly rozšířit. Mezi vhodné kandidáty v tuto chvíli patří zejména sokolovny ve Volyni, Pardubicích, Slaném, Znojmě, Příbrami, Kolíně, Kojetíně a Lipníku nad Bečvou. Některé z nich bohužel podstoupily v minulosti stavební úpravy, které by mohly být pro jejich zapsání překážkou. Avšak vedle architektonických kvalit by památková ochrana měla přihlížet i k parametrům, které se snažil charakterizovat tento příspěvek – tedy k tomu, co tyto stavby symbolizovaly a jakou roli zastávaly v dobovém společenství.

Poznámky

65 Informace získány emailovou korespondencí s panem arch. Vladimírem Baldou 15. 12. 2016.

66 Viz zejména výše citovanou publikaci *Napřej!* editora Rostislava Šváchy.

67 Toto téma v současnosti památková péče opravdu reflektuje a seznam památkově chráněných sokoloven se prodlužuje. K roku 2010 byly prohlášeny sokolovny v Plzni a Telči, roku 2013 sokolovny v Mladé Boleslavi, Chudenici a Mešnu, o rok později v Dolní Sloupnici.