

FOLKLOR ATOMOVÉHO VĚKU

KOLEKTIVNĚ SDÍLENÉ PRVKY EXPRESIVNÍ KULTURY
V SOUDOBÉ ČESKÉ SPOLEČNOSTI

Petr Janeček (ed.)



NÁRODNÍ MUZEUM



Národní muzeum

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze

Praha 2011

Recenzenti:

doc. PhDr. Bohuslav Šalanda, CSc.

PhDr. Jana Pospíšilová, Ph.D.

Vědecký redaktor:

PhDr. Pavel Douša, Ph.D.

Tato publikace byla zpracována v rámci řešení:

- výzkumného záměru Národního muzea „Osobnosti české vědy a kultury“ (MK 00002327202) a v rámci dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace za podpory Ministerstva kultury České republiky*
- výzkumného záměru Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze „Antropologie komunikace a lidské adaptace“ za podpory Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky (MSM 0021620843).*

Folkloru se nikdy nevedlo lépe než dnes, pod vlajkou masové kultury.

Rudolf Schenda, německý etnolog, 1992

Soudobá urbanizovaná a industrializovaná společnost vytvořila větší množství subkultur a skupin s vlastním folklorem než kterákoli jiná a podílí se na vzniku stále většího počtu specifických forem expresivní kultury. Komeracionalizace a spotřební orientace masmédií nepotlačily šíření folkloru, jak mnoho badatelů dříve mylně předpokládalo.

Linda Dégh, americká folkloristka, 1991

Copyright © Národní muzeum 2011

Copyright © FHS UK 2011

ISBN 978-80-7036-315-7 (Národní muzeum)

ISBN 978-80-87398-11-1 (FHS UK)

OBSAH

Folklor jako sociální produkt. Subkultury a malé sociální skupiny jako prostředí šíření současného folkloru	7
<i>Petr Janeček</i>	
Kultura dětí a dětský folklor	13
<i>Dana Bittnerová</i>	
1. Kultura dětí jako součást kultury společnosti	13
2. Pohled dospělých na kulturu dětí	14
3. Příběh dětského folkloru	15
4. Žánry dětského folkloru	21
5. Jak se udržuje dětský folklor	27
6. Funkce dětského folkloru	34
7. Závěr	37
Kultura vojáků základní služby	39
<i>Adam Votruba</i>	
1. Úvod	39
2. Zvyky a rituály	40
3. Projevy hmotné kultury včetně oděvních zvyklostí	43
4. Ústní slovesnost	52
5. Vojenský slang	59
6. Závěr	61
Kultura trampů	65
<i>Jan Pohunek</i>	
1. Úvod	65
2. Vznik a vývoj trampingu	66
3. Zvyky, sdružování a symbolika	69
4. Oděv a předměty denní potřeby	71
5. Mluvní zvláštnosti	74
6. Trampská píseň	75
7. Literární a umělecká tvorba	77
8. Trampský slovesný folklor	79
9. Architektura	84

Hudební subkultury	89
<i>Martin Heřmanský – Hedvika Novotná</i>	
1. Úvod	89
2. Stručná historie výzkumů (hudebních) subkultur	90
3. Subkulturní ideologie a subkulturní styl	94
4. Mediální obraz subkultur a morální panika	100
5. Subkultury, internet a globalizace	103
6. Nové kmeny, scény a klubové kultury	105
7. Závěr	107
Etnografická dokumentace současnosti v Národním muzeu	111
<i>Petr Janeček</i>	
Poznámky	115
Abstracts	122
O autorech	127
Instituce	129
Seznam fotografií	131
Seznam textových příloh	133
Poděkování za poskytnutí práv k použití fotografií	134

FOLKLOR JAKO SOCIÁLNÍ PRODUKT SUBKULTURY A MALÉ SOCIÁLNÍ SKUPINY JAKO PROSTŘEDÍ ŠÍŘENÍ SOUČASNÉHO FOLKLORU

Petr Janeček
Národní muzeum

Folklor žije a utěšeně se šíří i v dnešním technickém věku satelitní televize, internetu a mobilních telefonů. Folklorní projevy představují integrální součást naší industrializované, urbanizované a globalizované společnosti. Tento fakt je rozporný jen zdánlivě, folklor – tedy kolektivně vytvářené i sdílené a neformálně tradované projevy lidské expresivní kultury včetně jejich materializací – totiž patří k základním antropologickým univerzáliím.¹

Folklor tak tvoří neodmyslitelný prvek všech známých lidských kultur a společností, samozřejmě včetně té naší. Rozhodně tedy není pouhým přežitkem, nefunkčním pozůstatkem zaniklých stádií kulturního vývoje, jak se domnívali někteří kulturní antropologové ještě v 30. letech 20. století², ani pouhým historickým dokladem dávné venkovské společnosti, jak se domnívají někteří folkloristé dodnes. Folklor obě tyto role samozřejmě zčásti plnil a stále plní, včetně mnoha rolí dalších – například kulturně politického argumentu vyspělosti určité etnické skupiny, konstruování národní, regionální, lokální či institucionální tradice nebo historického povědomí či vytváření specifického *genia loci* určitého regionu nebo lokality. Folklor ale může sloužit i jako nástroj naplňování lidské touhy po autenticitě a „starých dobrých časech“, hrát úlohu inspiračního zdroje pro uměleckou a populární kulturu, sloužit jako marketingově vytvářený produkt turistického či zábavního průmyslu, být více či méně komplikovanou zábavou, koníčkem nebo způsobem trávení volného času, nebo vystupovat v úloze nejnovějšího kulturně politického argumentu, tedy nehmotného kulturního dědictví.³

Prvořadou úlohu folkloru je však třeba hledat nikoli ve významech, které mu přisuzují jeho sběratelé, upravovatelé, popularizátoři a propagátoři, ale v lidské kultuře samotné. Folklor jako integrální součást kultury představuje základní expresivní formu, která slouží jako prostředek její dynamické sebereprodukce. Jsou to totiž folklorní prvky – vyprávění, verše, písně, performance, hry či artefakty – které pomocí tradice přenášejí symbolickou formou vyjádřené představy o základních sociálních normách a institucích, udržují nejrůznější

kulturní stereotypy a lidové modely, a svojí přítomností tak *de facto* konstruují obraz světa danou kulturou vnímaný jako reálný a akceptovatelný.

V soudobé společnosti tuto enkulturační a akulturační roli folkloru výrazně nahradily projevy oficiální, tedy umělecké a populární kultury, které jsou přenášeny formálními kanály typu vzdělávacích institucí a především masovými komunikačními médii jako je tisk, rozhlas, televize a internet. Ačkoli byl folklor zprvu šířený pouze pomocí přímé, kontaktní komunikace tváří v tvář, tedy nejčastěji ústní formou, popřípadě nápodobou (které u něj samozřejmě stále představují hlavní a základní úroveň přenosu), hraje významnou roli i v dnešní vysoce institucionalizované a medializované společnosti, na kterou se dokázal nebývale adaptovat. I v dnešní době tak stále existují prostory a společenské příležitosti pro přímou folklorní komunikaci. Folklorní texty a produkty jsou dnes vedle tradiční ústní a performanční formy šířeny i pomocí písma, literatury, tisku, rozhlasu, televize a internetu – například v podobě soudobých folklorních žánrů jako jsou nápisy na zdech, latrinálie (nápisy na veřejných toaletách), verše a texty v dětských památnících a dívčích i vojenských zápisnicích, novinové pověsti a fámy, řetězové poplašné zprávy (hoaxy) či přeposílané přílohy k e-mailům.

Folklorní texty a artefakty se tak dnes šíří *vedle i pomocí* moderních médií, aktivně reagují na aktuální politické, ekonomické, sociální a kulturní změny a problémy a budou tak šířeny neustále – alespoň tedy dokud se budou lidé neformálně setkávat a přitom si vyprávět, zpívat si a hrát.

Folklor jako sociální produkt

Za jeden ze základních znaků folkloru byla od počátků folkloristických studií považována jeho sociální základna, tedy fakt, že folklorní texty a artefakty jsou výtvorem, výrazem a majetkem specifické společenské skupiny. Zatímco první romantičtí sběratelé považovali za typickou společenskou základnu folkloru celý národ, pozdější folkloristé toto pojetí zúžili pouze na určité společenské vrstvy. Folklor byl tak definován jako *lidový*, přičemž definice lidu se historicky vyvíjela – od venkovského obyvatelstva až k obecně sociálně, ekonomicky a kulturně níže postaveným vrstvám.⁴ Dnešní folkloristika, v souvislosti s postupným rozšířením svého záběru, ale definuje folklor daleko širěji. Folklor je tak stále považován za primárně společensky konstituovaný prvek, ovšem sociální formací, která je jeho nositelem, může být téměř jakákoli společenská skupina. Tak například podle amerického folkloristy Alana Dundese *vlastním folklorem disponuje každá sociální skupina vyznačující se minimálně jedním sdíleným faktorem, na jehož základě vytváří vlastní tradice*.⁵ Touto sku-

pinou tedy nemusí být formace definované pouze etnicky a regionálně (Češi, Američané, Chodové), ale i generačně (děti předškolního věku, děti školního věku, důchodci) či profesně (vysokoškolští studenti, lékaři, pracovníci v informačních technologiích), nebo dokonce skupiny definované společně sdílenou zábavou či způsobem trávení volného času (skauti, historičtí šermíři, příznivci freetekna). Vedle skupin tohoto typu, disponujících vedle vlastního folklorního repertoáru i dalšími svébytnými formami expresivní kultury, nacházíme i druhý typ sociálních *skupin, ve kterých se pouze uskutečňuje předávání folklorních prvků*. Ty nemusejí být nutně trvalejší povahy a disponovat vlastní tradicí jako výše zmíněné relativně ustálené sociální formace – mohou jimi být i náhodně, *ad hoc* vznikající skupiny jako jsou náhodní spolecestující ve vlaku nebo návštěvníci hostince či kavárny, vyměňující si anekdoty, fámy a současné pověsti. Pro folklorní žánry kolující v těchto náhodných skupinách je typická intersubjektivita, mezinárodnost a globálnost – na rozdíl od tradičního folkloru totiž nebývají vázány na lokálně definované skupiny ani na subkultury, ale prostupují doslova celou společností, přičemž nebývale výrazně pronikají i do populární a umělecké kultury – proto je někteří autoři označují za *současný, popřípadě moderní folklor, nebo dokonce za součást populární, nikoli lidové kultury*.⁶ Český folklorista Oldřich Sirovátka z těchto důvodů označuje formace, ve kterých se uskutečňuje předávání folklorních prvků (ať už těch se stabilnější, nebo volnější povahou), obecně jako *malé sociální skupiny*, tedy skupiny, jejichž členové navzájem interagují pomocí přímé, osobní a neformální komunikace.⁷

Neformální interakce, brikoláž, variabilita

Tento sociologizující pohled na folklor jako primárně společensky konstituovaný produkt nám byl hlavním vodítkem při vytváření této publikace. Ta představuje *folklorní a příbuzné kolektivně vytvářené i sdílené a neformálně šířené prvky expresivní kultury čtyř vybraných sociálně a kulturně distinktivních skupin, rozšířených na území českých zemí v druhé polovině 20. století a v současnosti*.⁸ Na rozdíl od tradiční folkloristiky tedy nestojí v centru našeho zájmu soudobý folklor venkovského „lidu“, ani současná folklorní podání typická pro krátkodobě existující společenské formace, ale folklorní repertoár stabilnějších společenských skupin, definovaných společně sdílenou kulturou. Objektem našeho zájmu není ale pouze tento repertoár (i když je mu samozřejmě věnována důkladná pozornost); autory jednotlivých studií zajímají i dané skupiny samotné; jejich vznik, geneze, historický vývoj, společenské souvislosti a v neposlední řadě samozřejmě jejich specifické kulturní projevy.⁹

Úvodní studie Dany Bittnerové *Kultura a folklor dětí* se zabývá skupinou definovanou primárně *generačně*, z našeho výběru rozhodně formací početně nejvýraznější, která se dynamicky sebeprodukuje ve vzájemně interagujících generačních skupinách. Autorka v širokém záběru popisuje tento neustálý vývoj – i protikladný konzervatismus dětské kultury, včetně nástinu dějin jejího zkoumání etnology a folkloristy; neopomíjí ale ani synchronní pohled na funkce dětského folkloru, ani vliv kultury dospělých, včetně projevů populární a spotřební kultury. Studie Adama Votruby *Kultura vojáků základní služby* představuje kulturu skupiny, kterou je možné, podobně jako kulturu dětí, definovat *generačně*; je však rozhodně něčím více než pouhou skupinou lidí stejného věku. V první řadě jde totiž o kulturu reagující na mechanismy *totální instituce*, jakousi anti- či kontrakulturu vzniklou uvnitř oficiální vojenské kultury, která je dnes navíc – v souvislosti se zrušením povinné vojenské služby – již kulturou zaniklou. Za zanikající kulturu je od počátku 90. let 20. století v domácím mediálním diskurzu stereotypně označován i tramping, jeden z mála masových kulturně společenských fenoménů unikátních pro země bývalého Československa. Jak ale ve své studii *Kultura trampů* ukazuje Jan Pohunek, s údajným zánikem, ale i samotným vznikem trampingu je to daleko složitější. A dále dokládá, že tramping představuje výjimečný a mnohvrstevný fenomén, který si detailnější pozornost badatelů rozhodně zaslouží. Stejně výjimečný a mnohvrstevný je i fenomén hudebních subkultur, které se staly podobně jako tramping ve 20. století (i když o něco později) integrální součástí české společnosti a jejichž výzkum, včetně alternativních conceptualizací, představuje obecněji zaměřená studie Martina Heřmanského a Hedviky Novotné *Hudební subkultury*, pevně zakotvená v současné sociálněvědní teorii.

Vodítkem při výběru těchto čtyř skupin pro nás byla – vedle jejich běžné a neopominutelné přítomnosti v každodennosti českých zemí v druhé polovině 20. století – především výrazná existence neformálního předávání a kolektivního tradování expresivních prvků jejich kultury (obvykle ústní tradicí a nápodobou) s doplňkovým vlivem lokálně reinterpretovaných prvků populární kultury. Vybrané společenské formace spojují i další faktory: například vznik na základě spontánní, „autentické“ *neformální sociální interakce*, obvykle stranou oficiálních institucí jako jsou školy (i když i ony mohou představovat, jak ukazuje Dana Bittnerová ve své studii o kultuře dětí, jedno z primárních prostředí jejich vzniku). Kulturní prvky šířené v těchto formacích jsou neformálně a kolektivně vytvářené; iluzí by ale byla představa o jejich „autenticitě“ a „lidovosti“ ve smyslu romantické folkloristiky – k jejich vzniku a popularitě totiž výrazně přispívá a jejich významným inspiračním zdrojem často je populární kultura šířená pomocí masových komunikačních médií (jak ukazuje Jan Pohunek ve své studii o kultuře trampů či Martin Heřmanský a Hedvika Novotná ve své studii

o hudebních subkulturách). Prvky expresivní kultury prezentovaných společenských formací výrazně spojuje i přítomnost kutilského principu – *brikoláže*, tedy umisťování textů či materiálních artefaktů do zcela nových významových kontextů. Vedle brikoláže (která představuje jeden z hlavních znaků folkloru) se v expresivních projevech kultury zkoumaných skupin hojnou měrou vyskytují i další principy považované za typicky folklorní; především *variabilita* projevů ústící ve vznik různých verzí a variant základní formy (často označovaná za ten nejdůležitější rys folkloru vůbec), způsobená neformální a kolektivní povahou tradování těchto kulturních forem. Oba tyto tvůrčí principy na četných příkladech dovedně přibližuje – vedle úvodní kapitoly o dětském folkloru – především studie Adama Votruby věnovaná kultuře vojáků základní služby.

Široké pojetí folkloru nastíněné v úvodu nám umožnilo prezentovat jak fenomény, které domácí etnologie zkoumá již od dob svého vzniku, na které se ale snažíme nahlížet novátorským způsobem (kultura a folklor dětí), tak i fenomény, které začaly být v našem prostředí úspěšně zkoumány teprve nedávno (kultura trampů, hudební subkultury)¹⁰, včetně fenoménů domácími badateli v podstatě netknutých, které ale mají potenciál stát se výrazným výzkumným tématem (kultura vojáků základní služby). Podobně pestré jako zkoumané fenomény samotné jsou i teoretické a metodologické přístupy autorů jednotlivých studií, které se pohybují v širokém rozpětí od tradiční evropské etnologie a folkloristiky až k sociokulturní antropologii. Editor této knihy je přesvědčen, že všechny výše zmíněné teoretické pozice představují přínos k výzkumu popisovaných sociálních formací a že jde navíc o přístupy, které jsou vzájemně komplementární. Zaměření na kulturně specifické společenské formace, které disponují kolektivně sdílenými neformálně tradovanými prvky expresivní kultury, ať už je nazýváme subkultury, idiokultury, *folk groups* nebo nositelé lidové kultury současnosti, totiž umožňuje všem výše zmiňovaným přístupům aplikovat své metody na jednu z nejzajímavějších výzkumných oblastí, která je v soudobé sociální realitě k dispozici.

Literatura

- BABCOCK, Barbara A. 1992: Artifact, in BAUMANN, Richard (ed.): *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-Centered Handbook*. Oxford University Press: Oxford, 204–216.
- BAUMANN, Richard 1992: Introduction, in BAUMANN, Richard (ed.): *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-Centered Handbook*. Oxford University Press: Oxford, xiii–xxi.
- BENDIX, Regina 1997: *In Search of Authenticity. Formation of Folklore Studies*. The University of Wisconsin Press: Madison.

- BENEŠ, Bohuslav 1990: *Česká lidová slovesnost. Výbor pro současného čtenáře*. Odeon: Praha.
- DORSON, Richard M. 1972: *Folklore and Folklife. An Introduction*. Chicago University Press: Chicago.
- DUNDES, Alan (ed.) 1999: *International Folkloristics. Classic Contributions by the Founders of Folklore*. Rowman&Littlefield: Lanham.
- FEINTUCH, Burt (ed.) 2003: *Eight Words For the Study of Expressive Culture*. University of Illinois Press: Urbana and Chicago.
- GEORGES, Robert A. – JONES, Michal O. 1995: *Folkloristics. An Introduction*. Indiana University Press: Bloomington.
- HAJDUK–NIJAKOWSKA, Janina 2009: Miesto folkloristiky vo výskume súčasnej kultúry. *Slovenský národopis* 57/2, 149–161.
- JANEČEK, Petr 2006: *Černá sanítka a jiné děsivé příběhy. Současné pověsti a fámy v České republice*. Plot: Praha.
- JIRÁKOVSKÁ, Vanda: Nové pověsti české? *Věstník Asociace muzeí a galerií České republiky* 11/2, 26–27.
- KAFKA, Luboš 2011: Nové pověsti české. Folklor atomového věku. *Musaion – Letohrádek Kinských* 3. 12. 2010 – 27. 3. 2011. *Český lid/Etnologický časopis* 98/2, 209–212.
- KLVAČ, Pavel 2010: Folklor atomového věku. *Biograf. Časopis pro kvalitativní výzkum* 52–53, 169–172.
- KULIGOWSKI, Waldermar 2010: Ludowa – masowa – popularna. Antropologiczne rozróżnienie typów kultury, in SMOLIŃSKA, Teresa (ed.): *Między kulturą ludową a masową. Historia, teraźniejszość i perspektywy badań*. Polsko-Słowacka Komisja Nauk Humanistycznych – Wydawnictwo „scriptum”: Kraków – Opole 2010, 139–158.
- POSPÍŠILOVÁ, Jana (ed.) 2003: *Rajče na útěku. Kapitoly o kultuře a folkloru dnešních dětí a mládeže s ukázkami*. Doplněk / Etnologický ústav AV ČR: Brno.
- SCOTT, John – MARSHALL, Gordon (eds.) 2005: *A Dictionary of Sociology*. Oxford University Press: Oxford.
- SCHNEIDER, Ingo 2005: Wiederkehr der Traditionen? Zu einigen Aspekten der gegenwärtigen Konjunktur des kulturellen Erbes. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LIX/108 (1), 1–20.
- SIROVÁTKA, Oldřich 2002a: Skupina, lid a národ v koncepci folkloru, in SIROVÁTKA, Oldřich: *Folkloristické studie*. Etnologický ústav Akademie věd České republiky: Brno, 15–23.
- SIROVÁTKA, Oldřich 2002b: Sociální kontext folklorní komunikace, in SIROVÁTKA, Oldřich: *Folkloristické studie*. Etnologický ústav Akademie věd České republiky: Brno, 24–32.
- SMITH, Paul 1996: Contemporary Legend: A Legendary Genre?, in SMITH, Paul – BENNETT, Gillian (eds.): *Contemporary Legend: A Reader*. Garland Publishing: New York – London, 103–112.
- TOELKEN, Barre 1979: *The Dynamics of Folklore*. Houghton-Mifflin: Boston.
- ULRYCHOVÁ, Marta 2011: Výstava Nové pověsti české ve smíchovském Musaionu. *Národopisná revue* 21/2, 149–150.
- WALIŃSKI, Michał 1999: Folklor człowieka zindustrializowanego, czyli czarna wołga jeździ po Polsce, in SMOLIŃSKA, Teresa (ed.): *Folklorystyczne i antropologiczne opisanie świata. Księga ofiarowana Profesor Dorocie Simonides*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego: Opole, 95–109.

KULTURA DĚTÍ A DĚTSKÝ FOLKLOR

Dana Bittnerová

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze

1. Kultura dětí jako součást kultury společnosti

Děti spílají na své dětství, přestože ho dospělí v dnešní době adorují. Děti si totiž zcela zřetelně uvědomují, že jim dospělí brání zacházet se spoustou věcí, že jim zakazují zapojovat se do řady oblastí kultury a že je nepovažují za relevantní partnery, kterým by přiznali respekt a autoritu. Děti jsou tak vyloučeny ze společnosti dospělých do dětství.

Dětství přitom neurčuje pouze fyzická stránka člověka a jeho psychosociální vývoj, ale zejména kultura sama. Vzniká zde zvláštní segment kultury, který na tuto skutečnost reaguje – kultura dětí. Její podoba je dána nejen kognitivními schopnostmi dětí, kontextem kultury jako takové, ale také tradicí, kterou z generace na generaci předávají nejen dospělí, ale překvapivě především děti. Ty si vytvořily a udržují vlastní kulturu, která slouží jejich potřebám a cílům, která jim s trochou nadsázky umožňuje prožít dětství. Je založena nejen na přítomnosti některých odlišných kulturních forem, ale také na způsobu, jak děti vnímají, rozumějí a zacházejí se světem, který je obklopuje. Nejvíce se dotýká otázek mezilidských vztahů a hledání cesty k sdíleným kulturním hodnotám společnosti. I z toho důvodu nejvíce autentických forem kultury dětí náleží do oblasti duchovní kultury, zejména folkloru.

Kultura dětí je určena věkem. „Zlatý věk“ této kultury přitom spadá do období povinné školní docházky, tedy mezi šestý až dvanáctý/patnáctý rok života. Typické pro děti tohoto věku je, že se pohybují v relativně stálých skupinách (např. třídách), v rámci nichž hledají a obhajují vlastní *sociální* pozici. Také kontrola rodičů a vychovatelů slábne. V této době mají děti v repertoáru pestré škálu kulturních prvků. Využívají je nejen v každodenní komunikaci zejména s vrstevníky, ale slouží jim i jako způsob, jak poznávat a osvojovat si sdílené významy a hodnoty.

Nicméně i v obdobích, která předcházejí a následují po onom „zlatém věku“, se objevují specifické kulturní prvky, projevy a významy. Ty jsou však již ve větší míře vázány na kulturu dospělých. Pro děti v kojeneckém, batolecím a částečně i v předškolním věku připravují dospělí bezpečný svět dětství. Mají v zásobě řadu specifických kulturních forem (aktivit a věcí), kterými ovlivňují život dítěte. Dokud dítě nevykročí z kruhu rodiny směrem k vrstevnické skupině,

zůstává v zajetí *kultury dospělých pro děti*.¹ Naopak s nástupem puberty mládež postupně míří zpět ke kultuře dospělých. Hledá v ní nové kulturní vzory. Tento výběr je ovšem značně selektivní, a proto se dosud v řadě ohledů kultura mládeže vzpírá kultuře dospělých, tedy všeobecně sdíleným kulturním hodnotám, normám a pravidlům jednání.

2. Pohled dospělých na kulturu dětí

V řadě ohledů bychom kulturu dětí mohli přirovnat k subkultuře. Na rozdíl od subkultury ovšem specifická kultury dětí většinou není společností dospělých vnímána kontroverzně. Dospělí vystupují pouze proti jejím určitým projevům, které podle nich k dětství nepatří, jako je vulgarita, brutalita a sexualita. Specifická a odlišnost kultury dětí tedy společnost dospělých posuzuje z větší části nekonfliktně a její existenci akceptuje. Důvodů je hned několik.

Kultura dětí je vždy ukotvena v kultuře dospělých. Děti nejen participují na značné části této kultury, ale zejména používají její formy pro komunikaci mezi sebou. Kultura dětí tedy v důsledku toho přejímá a z části i přeměňuje k obrazu svému vzory z kultury dospělých.

Kultura dětí nepobuřuje i proto, že dospělí mají vlastní zkušenost ze svého dětství. Každý dospělý byl dítětem. V daném věku si osvojil tuto kulturu a dosud v rovině paměti (často spojené se sentimentem) si udržuje znalost některých kulturních prvků. Proto projevy kultury dětí, zejména ty, které sám v dětství poznal, chápe jako běžné a pro děti adekvátní. Pro některé dospělé je dokonce toto opakování zažitého a pozapomenutého svědectvím trvající tradice a kulturní kontinuity.

Dalším důvodem, proč kultura dětí není konfliktní, je, že většina lidí žije spolu či vedle ní. Mnohdy sice dospělí chování a uvažování dětí nerozumějí, přijde jim bláznivé a nevhodné, ale toto neporozumění je nezneklidňuje. V kultuře je totiž sdílena zkušenost, že „nesmysly“ dětství pominou s postupujícím věkem. Postoje dospělých ke kultuře dětí jsou ale i aktivní. Často, když vstupují do komunikace s dětmi, se rodiče či jiní vychovatelé snaží oprášit svoji znalost kultury dětí. Rozpomínají se na osvědčené kulturní formy či vymýšlejí nové, aby je nabídli dětem. Předpokládají, že by je tyto aktivity nebo dovednosti mohly pobavit či vychovat.

Kultura dětí je určena věkem svých adresátů a nositelů. Můžeme k ní do jisté míry přistupovat jako k autonomní. Nicméně ji nelze nikdy vydělit z kultury celé společnosti. Její pozice v rámci ní je pak dvojí. Buď zůstává neviděna, nevnímána, nebo je vystavena zájmu a péči ze strany dospělých. Specifická kultura dětí se pak promítá nejvíce v dětském folkloru.

3. Příběh dětského folkloru

Když v druhé polovině 19. století folkloristé sbírali projevy lidové tradice, setkali se také s folklorně vytříbenými formami, které žily pouze v prostředí dětí. Všimli si, že svět dětí je plný různých slovesných, hudebních, tanečních, dramatických a pantomimických, fyzických, výtvarných a věrských projevů.² Pojmenovali je souhrnně *dětský folklor*.

Skladbám dětského folkloru pak badatelé ve svých sbírkách buď vyčlenili zvláštní oddíl, nebo je zařazovali podle daného folklorního žánru, např. mezi lidové písně, lidovou prózu, lidové divadlo atd. Tento dvojí způsob kategorizace v zásadě přetrvával až do současnosti. Některé etnologické přehledové publikace s pojmem dětský folklor nepracují,³ zatímco jiné ho naopak pokládají za základní.⁴

Dětský folklor odborníci dělí do dvou skupin. První skupinu tvoří *folklor pro děti*, jehož nositelem a interpretem jsou dospělí a používají ho, aby přímo či zprostředkovaně ovlivnili vývoj dětí. Skladby folkloru pro děti např. reprezentuje všeobecně známá hra-říkanka *Vařila myšička kašičku*⁵, kterou jen v malých obměnách baví rodiče své malé děti dodnes.

Do druhé skupiny patří *folklor dětí*, tedy folklorní skladby, které vznikají či zdomácnují, tradují se a používají mezi dětmi. V případě folkloru dětí bychom mohli z nepřeberného množství skladeb současného folkloru např. uvést škádlivku-hru:

Proti sobě se postaví dvě děti. První udělá z ukazováčků obou rukou lávku. Po ní druhý prsty pravé ruky přechází a říká: „Šel pan učitel, za ním pan ředitel, lávka praskla, facka mlaskla,“ na slovo „praskla“ rozrazí hřbetem ruky lávku a vzápětí protihráče překvapí políčkem do tváře.

(Výzkum D. B., Praha 1998)

Dětský folklor objevili folkloristé již v 19. století. Nicméně představa toho, co je dětský folklor, se zásadně změnila. Souvisela s vývojem paradigmatu, s nímž folkloristé přistupovali a přistupují k předmětu svého bádání. Příběh boje o uznání všech projevů dětského folkloru se přitom netýká pouze badatelů, ale i veřejnosti.

Na počátku měli badatelé zájem jen o část folklorních projevů dětí a pro děti. Pozornost věnovali slovesným a výrazově barvitým skladbám.

*Všichni svatí tancovali
mezi nimi Pánbů.
Svatý Petr vyskakoval,
až se chystal trámů.*

(ERBEN 1988 [1863], 45)

*Radlička tupá
kobyłka hluchá,
sedláček oře
jen mu to lupá.*

(BARTOŠ 1949 [1888], 145)

Úzké zaměření souviselo s přístupem k folkloru jako takovému. V 19. století totiž badatelé chtěli pro budoucí generace zachránit mizející svět autentické lidové kultury. Podle dobových teorií byl navíc dětský folklor posledním stádiem života dávných obřadů či jejich částí. Bylo možno v něm hledat pozůstatky zaniklých písní, společenských her, agrotechnických návodů, pověr atd. Zájem o tradiční folklor odpovídal i ideám národního obrození. Folkloristé chtěli představit národu krásu jeho vlastní tvorby a posilovat tak vlastenectví české společnosti. Nejednou proto autoři sbírek i texty vylepšovali, někdy se dokonce snažili rekonstruovat některé původní formy. Ty pak zpětně nabízeli dobové vlastenecké společnosti pro pořádání slavností. Například Lucie Bakešová takto sestavila návod na letniční obřadní hru *Královničky*.⁶ Všechny tyto počiny se zasadily o to, že vznikl idealizovaný obraz dětského folkloru, který se po dlouhou dobu stal jedinou uznávanou představou o tom, co by děti měly říkat, zpívat a hrát.

V rámci kultury pro děti, přesněji v rámci pedagogiky, se pak tato myšlenka i realizovala. Po dlouhá desetiletí, tedy prakticky až dodnes, je tento tradiční dětský folklor zařazován do čítanek a publikací pro rodiče a děti.⁷ Objevuje se i na podiích, kde děti z folklorních souborů, tanečních kroužků i tříd prezentují svoje dovednosti. Tyto skladby tak žijí druhotným životem folklorismu. Přijaly novou funkci. Staly se součástí folkloru pro děti a naopak současnému folkloru dětí se v řadě případů vzdálily. Přestože jsou tedy tyto skladby známy, neplní již funkci v komunikaci mezi dětmi. Neznamená to ovšem, že by v současném repertoáru dětí zcela chyběly texty a jejich varianty, které zachytili sběratelé v předminulém století. Některé skladby zůstaly pro děti zajímavé a významné po několik generací. Týká se to zejména obřadních her, ale také některých dětských písní, říkadel a dětských her (např. hra *Žalman* alias *Přijeli páni z Prahy*, rozpočítadla, atd.).

*Roste kvítí u potoka
říkají mu petrklíč,
na koho to slovo padne,
ten musí jít z kola pryč.*
(Výzkum D. B., Praha 1998)

*Stojí vrba u potoka,
říkají mu klíč,
na koho to slovo padne,
ten musí jít pryč!*
(BARTOŠ 1949 [1888], 109)

Hry a jejich třídění

Dětské hry jsou nejvýraznější složkou folkloru dětí. Pozornost, kterou jim badatelé věnovali, odpovídala zájmu o folklor jako takový. Zpočátku byly zaznamenávány jen hry s výraznou slovesnou složkou, postupně se však záběr, jaké hry zaznamenat, rozšířil prakticky na veškeré herní projevy dětí. Počet sebraných dětských her a herních projevů tedy úctyhodně vzrůstal. Nabízí se tak oprávněná otázka, zda dnešní děti nemají k dispozici více her než v minulosti.

Množství her, které sběratelé shromáždili, bylo třeba vědecky zpracovat – utřídit. Důvody byly dva. Badatelé jednak chtěli vědět, jaké povahy je repertoár dětských her, jednak potřebovali vytvořit systém, který by pomohl přiřazovat jednotlivé varianty her k sobě. Vznikla řada systematických katalogů. Autoři vymysleli řadu principů, podle kterých hry kategorizovat. Mezi nejpropracovanější třídění patří kategorizace britských folkloristů, manželů Iony a Petera Opieových⁸, kterou dále prohloubila dvojice autorů Miroslava Klusáka a Miloše Kučery.⁹ Jejím cílem je postihnout povahu hry, tedy nalézt ústřední aspekt, pro který je hra hrána. Jejich katalog obsahuje 12, resp. 13 skupin her:

1. Honičky (Baba; Mrazík; Slepá bába; AIDS; Na jelena; Šlapaná)
2. Chytačky (Pan čáp ztratil čepičku; Na třetího; Rybičky, rybičky, rybáři jedou)
3. Schovky (Na schovávanou)
4. Lovy (Šipkovaná; Tajná řeč)
5. Závody (Cukr, káva, limonáda; Honzo, vstávej; Kdo má rád, co má rád; Škatule, hýbejte se!)
6. Souboje (Koně; Páka; Kohoutí zápasy)
7. Výdrže a školky (Sochy; Král vysílá své vojsko; Meleme, meleme kávu; Skákání gumy)
8. Bravury a lekačky¹⁰ (Flaška na úkoly; Braní osobní věci)
9. Hádanky (Mlsná koza; Lodě; Země – město; Šibenice; karetní hry)
10. Horory (Krvavý koleno)
11. Nápodoby (Tichá pošta; Kecálky; Na školu; Na Pobřežní hlídku)
12. Trefování (Pogy; Čára; Formulky; Fotbal)
13. Gender (Flaška, Vadí – nevadí; Nebe – peklo – ráj)



1. Skákání gumy.
Dívky (7–9 let) na hřišti ve Vrchlického sadech skáčou gumu.

Dětský folklor, jak ho zaznamenali první folkloristé, neodpovídal aktuálnímu repertoáru dětí už ve své době. Zachycoval jen vybranou část folklorních skladeb, a navíc přes vzpomínky tehdejších pamětníků zahrnoval daleko starší folklorní vrstvy. K pravdivému obrazu se přibližovaly až další generace badatelů. V duchu nových přístupů a metod, uplatňovaných ve folkloristice obecně, rozšířily své pole zájmu. Sběratelé cíleně hledali další dosud nepopsané projevy dětského folkloru. Zaměřili se například na hračky dětí v lidovém prostředí¹¹ a na hry dětí spojené s hračkami a dalšími doprovodnými herními rekvizitami, které znalo lidové prostředí. Takto se pozornosti dostalo dětským provázkovým hrám – přebírané. Folkloristé zapisovali také schémata pohybu nejen při kolových, řetězových a kolových hrách,¹² ale také u jednoduchých pohybových her (např. trakař).¹³ Podobně „objevili“ školky s míčem, švihadlem atd. Tematicky doplňovali sběry dětského slovesného folkloru. Nyní již sbírali i texty s lascivním, vulgárním a jinak morálně problematickým obsahem. A přestože si neodpustili moralizování¹⁴, texty samotné již neopravovali.

*Pepíku, Pepíku,
dej si prdel na kliku.*
(Obrátil 1932, 117)

*Karel, do pekla zajel,
čert ho tam honí posranou holí.*
(Obrátil 1932, 117)

V této době folkloristy zajímaly i texty v zárodečných a úpadkových podobách. Přesně zaznamenávali lokální a etnické varianty a repertoáry.¹⁵

S vývojem samotného dětského folkloru pak folkloristé objevovali ihned či se zpožděním nové žánry dětského folkloru. Například RPG hry¹⁶ byly popsány takřka vzápětí, co vstoupily do repertoáru českých her. Naopak skákání gumy, tleskáci hry a sešity testů a vzkazů čekaly na objevení několik desetiletí. Zápisů do dětských památníků si všimla věda dokonce až po více jak sto letech jejich přítomnosti v kultuře dětí, a to v době, kdy již byly za zenitem. Důvodem zde bylo trvalé podceňování jiného než ústně tradovaného folkloru.

Skákání gumy

Repertoár dětských her se proměňuje i v závislosti na rozvoji technologií kultury dospělých. Typickým příkladem je *skákání gumy*. Dostupnost prádlové gumy v 50. letech 20. století umožnila, aby se stala jednou ze základních rekvizit zejména dívčích her.

Někteří odborníci se domnívají, že předchůdcem skákání gumy je skákání přes švihadlo. Podobnost bychom skutečně mohli spatřovat v tom, že i zde se skáče přes „vlákno“, náročnost se zvyšuje na principu školky a dvě hráčky vlákno drží, zatímco třetí hraje. V každém případě se skákání gumy objevilo v Evropě v 50. letech 20. století. Přinesly ho dcery amerických vojáků, kteří sloužili na evropských základnách.¹⁷ Odtud se tento fenomén začal šířit dál, tedy i k nám. V Praze se objevil již v 60. letech 20. století.

Základem hry je spojené vlákno gumy, které je napnuté do tvaru obdélníka, ideálně mezi dvěma hráčkami. Třetí hráčka skáče sestavu, kdy využívá pružnosti vlákna. Náročnost hry se zvyšuje s výškou vlákna a odpočítává se od „jedniček“ do „pětek“, „desítek“ apod. dle místní zvyklosti. Například při „jedničkách“ vlákno drží na kotnících, při dvojkách na lýtkách atd. Ve vyšších polohách se pak ovšem guma neskáče, ale šlape a posléze i proplétá s rukama nad hlavou. Obtížnost hry je ještě někdy spojena se vzdáleností linek gumy. Děti pak rozlišují normální, úzké a široké.

Sestav skákání gumy je celá řada. Ve sbírkách je jich zaznamenáno několik desítek. Nevyklučuje to však existenci ještě dalších skokových, krokových, resp. proplétacích variací. Zpočátku bylo zvykem, že každá dívčí skupina hrála jednu školku, tedy jednu sestavu skoků. V 90. letech 20. století už byla doložena znalost i několika sestav u jedné hráčské skupiny. Novým trendem se také stalo spojení skoků se slovesnou složkou. Nejruznější říkadla a texty písní začaly rytmizovat skákání gumy, např. *Ja-ho-dy do vo-dy*.¹⁸

Tleskáci hry

Mezi velice oblíbené dětské hry s rozvinutou slovesnou složkou patří *tleskáci hry*. Hrají je především dívky, nicméně i některé chlapce přitahuje náročnost koordinace pohybu rukou, pravidelnost rytmu a poetika obsahu skandovaných říkadél. Zajímavé přitom je, že tento typ her znají děti po celé Evropě a některé z nich existují i v jazykových paralelách (národních redakcích).¹⁹

Tleskáci hry jsou dvojího typu. Buď se hra hraje v kruhu, nebo v páru. V prvním případě postupně dlaň jednoho hráče dopadá na dlaň sousedního hráče. Cílem je nenechat se unést rytmem říkadla a v pravý okamžik rukou ucuknout. Druhý případ, tleskáci hra v páru, je založena na složitých, koordinačně náročnějších sestavách tleskání a gest, která doprovázejí rytmus a obsah říkadla. Hraje se pro uspokojení ze zvládnutí hry, někdy i jako soutěž v rychlosti.

Slovesná složka tleskáci her patří mezi nejrozvinutější folklorní úvary současného slovesného folkloru dětí. Některá říkadla mají i 10–15 veršů. Projevují se u nich často všechny charakteristiky dětské poetiky: záliba v nesmyslných slovech, odkazy na postavy z dětského poppanteonu, tabuizované obsahy.²⁰

*Si si si, na na na,
Si a na je Ribanna
Si si si, du du du,
Si a du je Vinnetou,
Si si si, du du du,
Si a du a drž hubu.*

(Výzkum D. B., Praha 1998)

Ve srovnání s předchozí dobou se sběry novodobého dětského folkloru využívaly více k vědeckým účelům, než k popularizaci. Ve společnosti takřka po celé 20. století neexistovala myšlenka, která by vytvořila poptávku po jiném než po tradičním dětském folkloru Karla Jaromíra Erbena (1864), Františka Bartoše (1888), Augusty Šebestové (1900) a dalších sběratelů 2. poloviny 19. a přelomu 19. a 20. století. Pokusy učinit tak byly odsouzeny k neúspěchu. Např. vydání dětského lascivního a skatologického folkloru v rámci Obrátily sbírky *Kryptadia* (1932) bylo ryze soukromou akcí určenou omezenému počtu abonentů, aby se autor vyhnul problémům s úřady a zabavení díla.²¹

K obratu dochází až v posledních desetiletích, v dnešním postmoderním světě. Hledání nových možností jak se vyjádřit a respekt ke kultuře druhého otevřely cestu k prezentaci novodobých sbírek různých žánrů dětského folkloru. Ty jsou někdy koncipovány jako ryze vědecké publikace,²² někdy stojí na pomezí mezi vědeckou a populární literaturou,²³ jindy je adresátem přímo veřejnost.²⁴

Příběh dětského folkloru je příběhem soupeření dvou představ o tom, jak má vypadat dětský folklor. Může se zdát, že tento zápas probíhá mezi tradičním folklorem v podkasané sukni a novodobými žánry autentického folkloru dětí se žvýkačkou v puse. V podstatě však toto nedorozumění spočívá dosud v nás samých. Postupně ale uznáváme, že jak tradiční, tak novodobý dětský folklor má své místo v kultuře dětí. O tradiční možná pečujeme více my dospělí, ten novodobý je více ušit na míru dnešní době. Svou hodnotu a význam mají ale oba dva.

4. Žánry dětského folkloru

Typickým znakem dětského folkloru je *synkretismus*. Folklorní projevy dětí a pro děti běžně používají několik typů výrazových prostředků. Spojují dohromady slovo, hudbu či rytmus, pohyb i výtvarnou složku (kresbu či rekvizitu). Zařadit proto skladby dětského folkloru do nějaké systematiky není ani jednoduché ani jednoznačné. Ve značné míře to pak závisí na odborném zaměření folkloristy a také na jeho intuici.

V zásadě intuitivně vznikaly i pojmy, které měly vystihnout žánry dětského folkloru. Vycházelo se ze souborů konkrétních skladeb a neuvažovalo se o jejich vztahu k jiným podobným útvarům. Tímto způsobem folkloristika 19. a první poloviny 20. století zavedla základní pojmosloví dětského folkloru, které na prvním místě zohledňovalo většinou slovesnou složku. Listováním dobovými sbírkami lze nahlédnout, jaké žánry folkloristé stanovili jako typické pro tradiční dětský folklor.

Žánry ze skupiny *folkloru pro děti* poměrně dobře popsal František Bartoš (1888). Zařadil mezi ně *věrské představy spojené s narozením dítěte, ukolébavky, hry s nemluvnětem, dětskou řeč, modlitbičky, dětské pohádky, říkadla vychovávající a dětskou mytologii (strašení dětí bubákem)*.

Pojmy používané pro označení žánrů *folkloru dětí* více kolísají. Záleží na výrazové složce, která je oním třídícím kritériem. Základem tradičních klasifikací slovesných útvarů je rozdělení na *říkadla, hádanky a hry*. V jejich rámci existuje mnoho žánrů.

Pod souhrnné označení *říkadla* folkloristé velmi často zařazovali celou paletu veršovaných a překvapivě i neveršovaných slovesných útvarů, z nichž



2. Hra Šly tři opice.
 Dívky (7–9 let) hrají hru Šly tři opice.
 Hráčky stojí v kruhu, skandují říkanku
 a tleskají.

ovšem důsledně vyjímali hádanky (mnohdy také veršované). Mezi říkadla rozhodně vždy patřily říkanky, které se přednášely jako básničky, nebo škádlivky – veršované i neveršované posměšky, nadávky, formule. K říkadlům dále někteří folkloristé připojovali i skladby, které se překrývaly s jinými žánry – dětské písně a popěvky, obřadní říkání, rozpočítadla a říkadla ke hrám; jindy je ale naopak řadili samostatně nebo pod hru. Pod říkadla dále zahrnovali i mluvu zvířat (veršovanou i neveršovanou) a také slovní hříčky, jazykolamy a tajnou řeč.²⁵

Hádanky sběratelé dělili v klasifikacích na pravé a nepravé. Nepravé hádanky ovšem někteří současní folkloristé již řadí ke vtipům. (Např. *Je to žlutý, a když to spadne na zem, je z toho bagr. Co to je? Kindrvajíčko*.)²⁶

Třetí zastřešující pojem *hru* pak badatelé členili na rozpočítadla (viz výše), hry a obřadní hry a přání.²⁷

Žánry tradičního dětského folkloru přesně odpovídají příběhu dětského folkloru. Byly stanoveny s důrazem na slovesnou složku a na ústní tradici oněch barvitých folklorních skladeb. Stejně tak odrážely kulturní kontext doby, vztah kultury dětí a dospělých. Například jen mezi dětmi rolníků mohli folkloristé najít žánr *mluva zvířat*. Jen pro ně mělo smysl poslouchat křepelku, kdy už začne volat, že je třeba začít žně:

*Už je čas na ten klas!
 Pojd'te žat! Pojd'te žat!
 Bůh pomoz! Bůh pomoz!
 (BARTOŠ 1949 [1888], 76)*

Pro popsání současného dětského folkloru ovšem žánry tradičních folklorních skladeb nedostačují. Změnil se pohled badatelů a změnil se i sám dětský folklor. Některé žánry samozřejmě zůstaly, jiné zmizely a další se zase objevily.

Rozhodně chybou bylo, že badatelé dlouho opomíjeli prozaické žánry folkloru dětí.²⁸ Přestože i mezi dětmi mohou být dobří vypravěči, folkloristé u nich prozaické texty nehledali. Dnes však již víme, že dětský folklor má své pověsti, povídky (např. horory),²⁹ vyprávění ze života, příběhy podle literárních a filmových předloh a samozřejmě vtipy. Specifičnost těchto žánrů, jinak identických i s kulturou dospělých, je v obsahu textů a stabilizaci. Dětské vtipy mají svoji vlastní jednoduchou poetiku a obsahem souvisí s problémy dětí. Navíc repertoár vtipů je do značné míry stabilní. V prostředí dětí vtipy nezastarávají.

Babička jde s holčičkou na procházku a holčička vidí na zemi desetikorunu a ptá se babičky: „Babičko, můžu to sebrat?“ Babička odpoví: „Co je na zemi, se nesbírám!“ Jdou dál a holčička vidí na zemi stovku. Ptá se: „Babičko, můžu to sebrat?“ Babička odpoví: „Co je na zemi, se nesbírám!“ Jdou dál a holčička vidí na zemi tisícovku. Ptá se: „Babičko, můžu to sebrat?“ Babička odpoví: „Co je na zemi, se nesbírám!“ Jdou dál a babička spadne na zem a prosí holčičku, aby jí pomohla vstát. Holčička odpoví: „Co je na zemi, se nesbírám.“
 (Výzkum D. B., Praha 2003, varianta POSPÍŠILOVÁ 2003, 58)

Další žánry dětského folkloru, které byly pro první sběratele spíše okrajové, patří do oblasti psaného folkloru. Nezáměr o ně pramenil do jisté míry z názoru badatelů, že folklor se předává výhradně ústně. Folkloristé tak opominuli již zmiňované zápisy do památníků, sešity testů, zpovědníky (sešity důvěrných otázek a odpovědí, které si děti předávaly), dopisy Ježíškovi, agendu part, agendu her, řetězové dopisy, nápisy na lavice atp. Většina těchto žánrů je pak synkrezí slovesné a výtvarné složky.

Kdo se nudí, udělá čárku //
 (Výzkum D. B., Praha 2009)

Psaný dětský folklor se v současnosti dostává i do nových médií a tím mění žánrové příznaky. Koluje na internetových stránkách, na diskusních fórech, jako slogan na Facebooku, i jako legráčka pro kamaráda zasláná SMS. Formát



3. Zápis do památníku.
Spojení výtvarné a slovesné složky byla na počátku 20. století výsadou pouze zručných kreslířů. Obrázek mohl za dítě nakreslit i dospělý.

nových médií však často boří hranice. Dětský folklor zde již není jen dětí. Nejednou se do jeho poetiky nechají zpět vtáhnout i dospělí. Ukázka z blogu to potvrzuje:

Vyhrabala jsem tady můj tajnej sešit ještě ze základky. Tak ti něco písnu. Mír bude, až německé děvče s ruským chlapcem v čínském altánku, v japonském župánku, na perském koberci, za španělskou stěnou, francouzským stylem, anglickým klidem líbati se budou a on řekne: Natašo, eto bylo charašo. (v sešitu to mám samozřejmě v azbuce)
Další: *podotýkám, že jsem byla v páté třídě.*
(Living.cz 2007)

Dříve opomíjeným žánrem dětského folkloru jsou také gesta. Děti mají systémem dorozumívání a posílání vzkazů pomocí ukazování polohy prstů na ruce. Není to ale jen prstová abeceda, či symboly *jsi jednička, paroháč, zrcátko*³⁰, atd. Patří sem i *věrská* gesta, která mají např. ospravedlnit dětské lhaní či přinést štěstí. Zajímavé je, že se při lhaní překřičují prsty, ruce či nohy i jinde ve světě.

Dívčí sešity alias *kecálky* a *zpovědníky*

Jsou žánrem dětského folkloru, který má své kořeny v dětských památnících a rukopisných sbírkách citátů. Propojují několik žánrů slovesného folkloru a vyznačují se propracovanou výtvarnou složkou, která pracuje s kresbou a koláží. Objevují se někdy na konci 60. let 20. století a v průběhu doby se jejich podoba a funkce částečně mění. Zpočátku se jednalo o *sešity*, do kterých si dívky v pubertálním věku zapisovaly nejrůznější citáty, básničky a prózu o lásce. Vřazovaly sem i testy, barvomluvu, květomluvu, „pozdravomluvu“ atd., tedy testy, které měly zjistit naděje dívky v lásce. Z hlediska obsahu texty balancovaly mezi hlubokou filozofií a sentimentem na straně jedné a perziflází na straně druhé. Velmi často je dívky přejímaly z dětských památníků, ale také z vojenského folkloru.

*Ve škole sedím,
do blba hledím,
na tebe vzpomínám,
učení nevnímám.*

(Výzkum D. B., Vlašim 1990)

*Na stráži stojím,
do blba hledím,
na tebe vzpomínám,
rozkazy nevnímám.*

(Výzkum D. B., Praha 1990)

Design dívčích sešitů převzaly na krátké období počátku 90. let 20. století *kecálky* a *zpovědníky*. Na rozdíl od nich však nebyly dílem jediné autorky. Majitelky je, podobně jako památníky, dávaly spolužačkám, ale i spolužákům, aby odpověděli na otázky „na tělo“. List s odpověďmi zpovídáný zamaskoval na dvojstraně, kterou vyzdobil ve stylu dívčích sešitů. Vlepoval výstřižky z časopisů, doplnil je oblíbenými ornamenty snítek, srdíček a rtů a vepsal i veršičky o lásce.

*Jen tři slova v srdci měj:
Miluj, trp a odpouštěj!*

(Výzkum D. B., Praha 1991)

*Když ti chlapec řekne:
„Mám tě rád“,*

sklop oči a řekni:

„Ty umíš krásně lhát.“

(Výzkum D. B., Praha 1993)

*Milovat se může,
líbat se musí,
proto ti posílám
tři sladké pusy.*

(Výzkum D. B., Kutná Hora 1992)

*Polibek je pouhý klam
spojení dvou lidských tlam,
tak ať se nikdo nediví,
že se širej bacily.*

(Výzkum D. B., Praha 1991)



4. Zápis do památníku.
Kresba, v níž autorka použila výtvarné schéma fifinky.

Při uvažování o žánrech dětského folkloru stojí za to si povšimnout také výtvarných schémat. I jejich znalost je společná napříč generacemi dětí. Někdy jsou součástí her (*domeček jednou čarou*), jindy jsou součástí hádanky (*Vietnámec* či *Mexičan na kole*, *medvídek koala na stromě*) nebo slovní hříčky (*nanosekunda*), někdy se objeví jako nadávka (*prasátko*) či škádlivka (*srdce s monogramy*) a někdy jsou dekorativním prvkem či dovedností (*fifinka*, *srdíčko*, náramky přátelství, papírové skládanky).

Určit, do jakého žánru skladba dětského folkloru vlastně patří, nebývá jednoduché ani pro dnešní folkloristy. Dalo by se dokonce říci, že s ohledem na to, že zapisují skladbu v celém jejím kontextu, je tento úkol ještě složitější, protože si badatelé ještě více uvědomují onu synkretičnost díla. Dalším a důležitějším faktem je ale to, že části skladeb přebíhají mezi žánry. Např. text *Umbai vari vari vasimbol* může být dětskou skandovanou říkankou, dětskou písní, součástí dětské tleskací hry, rozpočítadlem, může být vepsán do památníku nebo na internet. Žánrová neposlušnost je však to, co dělá dětský folklor skutečně folklorem. Skladba se přizpůsobuje cílům interpreta, nikoliv naopak.

5. Panák.
V současnosti existuje řada variant matice, podle které děti skáčou.



5. Jak se udržuje dětský folklor

V standardních definicích se opakuje, že se folklor udržuje v kolektivní paměti, šíří se na základě komunikace mezi lidmi, existuje ve variantách, odráží kolektivní normy i aktuální sociokulturní kontext.³¹ Z toho plyne, že živá folklorní skladba je vždy aktuální, srozumitelná, společensky nekontroverzní, ale nikdy není stejná. Těmto charakteristikám v dnešní době vyhovuje jen málo folklorních žánrů. Dětský folklor ovšem rozhodně živý je.³²

Dětský folklor při tom stojí rozkročen v dvojím světě (viz i výše). Propojuje archaickou tradici s aktuálním kontextem doby.³³ Toto propojení je velmi dynamické. Nepodléhá ani sentimentu, ani nemusí být absolutně „trendy“. To, co je důležité, určují samy děti. Roli zde hraje funkčnost, kontext a autorita.

Přestože děti nerozlišují dětský folklor podle kulturní předlohy, lze o každé z kulturních vrstev uvažovat zvlášť. Dětský folklor tvoří portfolio obecně sdílených a tradovaných skladeb, které v různých obměnách zná většina dětí. Tak jako se některé skladby předávají, tak jiné v určitém momentu z repertoáru mizí, protože ztratí své opodstatnění (selekce folkloru).

Skladby, které kolují v kultuře dětí, existují v řadě variant. Variační proces je dán schopností dětí improvizovat.³⁴ Výsledkem jsou změny v textu, ve výrazových prostředcích i v žánru (viz výše). Například texty bývají komoleny,

dochází k zaměňování částí textů (aktualizaci, parodii), k rozšiřování o další části, či naopak k redukci. Vzácné není ani spojování různých skladeb do jedné (kontaminace). Zajímavé je, že v rámci variačních procesů se mohou v průběhu doby jednotlivé texty od sebe obsahově vzdalovat, aby se posléze zase přiblížily.

*Skákal pes přes oves,
přes zelenou louku,
měl nožičky strakaté,
pod ocasem d'upku.*
(BARTOŠ 1949 [1888], 116)

*Skákal pes přes oves,
přes zelenou louku,
šel za ním myslivec,
měl v prdeli d'ouru.*
(VOTRUBA 2009, 96)

*Skákal pes přes oves,
přes minový pole,
šel za ním kostlivec,
křičel na něj: „Vole!“*
(VOTRUBA 2009, 97)

Velmi často jsou tyto všeobecně rozšířené folklorní skladby aktualizovány o obsahy a výrazové prostředky, které přicházejí k dětem z kultury pro děti či z kultury dospělých. Většinou se jedná o všeobecně známé fenomény, které jsou dětem srozumitelné. Ve své době kulturu dětí dobyly filmové postavy, jako Vinnetou a Ribanna, které vystřídali Sandokan a Marianna a posléze Harry Potter, Hermiona a Malfoy.

*Prší, prší jen se leje,
Vinnetou se z okna směje,
Old Shatterhand ve vaně
libá prsa Ribanně.*
(Praha 70. léta 20. století,
výzkum D. B., varianty viz
VOTRUBA 2009, 28)

*Prší, prší jen se leje,
Sandokan se z okna směje,
Marianna za vraty,
libá se tam s prasaty.*
(Humpolec polovina 80. let
20. století –
dle VOTRUBA 2009, 85)

*Prší, prší jen se leje,
Harry Potter z okna bleje,
Hermiona za rohem,
libá se tam s Malfoyem.*
(Čestlice 2006 –
dle VOTRUBA 2009, 90)

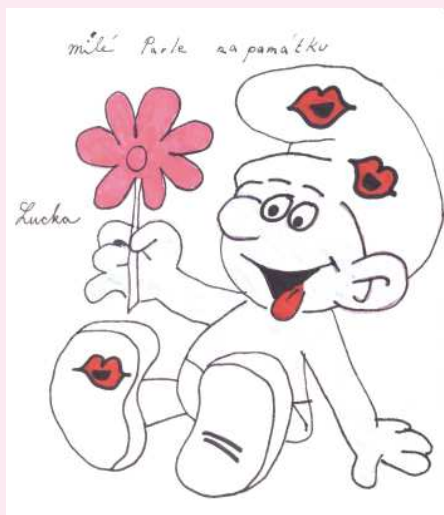
Dětský památník – droby ze stolu elit

Folkloristé rádi připomínají teorie pokleslých kulturních hodnot, aby je jednoznačně odmítli. Nesouhlasí s myšlenkou, že by lidové vrstvy jen přejímaly kulturní prvky z vysoké kultury a následně je deformovaly. Přesto v kulturních dějinách nalézáme příklady, které by mohly tyto teorie na první pohled podpořit. Jedním z nich může být právě *dětský památník*. Jeho historie začíná ve 12. a 13. století a je spojena s rytířskými turnaji. Tehdy se muži z elit společnosti prokazovali listinami o svém původu, listinami s erby. Zároveň si vítěz v boji tento dokument ponechal jako vizitku své úspěšnosti. Postupně záliba shromažďovat upomínky na urozené a významné lidi dala vzniknout knížkám zápisů tak, jak je známe dnes. V 16. a 17. století památník, neboli *Stammbuch* či *album amicorum*, provázel zejména šlechtice a učence.

V 18. století se tohoto fenoménu zmocnily ženy z měšťanské společnosti a vdechly zápisům sentimentální a líbivou podobu. V 19. století pak památník žil v českých zemích dvojím životem. Byl nadále místem dojemných veršů a selankovitých vyobrazení, zároveň ale i tribunou vlasteneckých myšlenek českých obrozenců.

Po polovině 19. století však památník začal ztrácet svoji funkci upomínky na významné či důležité osoby v životě člověka. Nahradily ho fotografie a vizitky (respektive vizitkové fotografie). Památník však nezmišlel. Stal se nástrojem pedagogického působení na mládež z měšťanských rodin. Mít památník v penzionátu či na jiném typu vyšší školy patřilo k nezbytnosti. V tuto dobu však nad naivní poezii a kresbou vítězily filozoficky a morálně hodnotné texty.

Na přelomu 19. a 20. století se pak památník natrvalo spojil s dětstvím, kulturou dětí a dětským folklorem. Hlubokomyslné texty k dětem nehovořily. V okamžiku, kdy dospělí přestali dohlížet na zápisy do památníků, kdy si přestali myslet, že památník je vizitkou rodiny, děti zaplnily stránky naivními veršičkami a zejména kresbou. Vrátili-li se k teoriím o netvůřícím přejímání kulturních vzorů z vysoké kultury, na první pohled vidíme, že památník je původně záležitostí elit a naopak kultura dětí je jeho možná poslední „štací“. Zároveň však každý, komu památník náležel, do něj promítl sám sebe, své priority. Není tedy důležité, odkud se kulturní prvek vzal, ale to, že pro své nositele měl a má svůj význam.



6. Zápis do památníku.
Kreslený seriál Šmoulové inspiroval
mnohé autory zápisů do památníku.

Kromě mediálních vzorů dětský folklor registruje i politické a celospolečenské klima, citlivě vnímá problémy etnik, válečných konfliktů a politických excesů.

Letí Hurvínek v letadle a chce se mu na velkou. Spejbl mu poradí, ať si sedne do okénka. Přijde letuška a ptá se Hurvínka: „Co to děláš, chlapečku?“ Hurvínek odpoví: „Bombarduji Vietnam.“

(Výzkum D. B., Praha 70. léta – souvislost s válkou ve Vietnamu, ve variantách v 90. letech 20. století se objevoval Bělehrad, po roce 2001 USA)

Přejímány do dětského folkloru jsou i celé skladby a výtvarné vzory. Opět v případě, že předloha je pro děti atraktivní, obsahově sdělná, svou formou a poetikou odpovídá normám kultury dětí, vřazují ji do aktuálního repertoáru. Život těchto skladeb může trvat jednu dětskou generaci. Např. na vývoji dětského památníku lze sledovat dějiny výtvarných ikon v kultuře pro děti (např. Barbánek, Šmoulové, Pokémoni). Některým písním, básním, hrám, výtvarným zdrojům atp. se ale podaří dovést proces zlidovění a stát se součástí tradovaného dětského folkloru, u kterého jsme již zapomněli autora. Nikoho by nenapadlo, že mnohé naivní verše do památníků mají svůj původ v autorské poezii českých básníků.

*A má-li král svou korunu,
bůh má-li svoje nebe,
a má-li ptáček jarní háj:
mám já, panenka, Tebe.*
(HÁLEK 1859, *Večerní písně*)

*Král má svou korunu,
Bůh má své nebe,
a já mám, Jiřinko,
jen a jen Tebe.*
(Výzkum D. B., Praha 80. léta)

Dětský folklor do sebe zároveň vstřebává celé žánry. V podstatě mnoho žánrů, které jsou dnes chápány jako dětská folklorní produkce, původně patřilo do kultury dospělých. Takto se dospělí dělí s dětmi o zápisy do památníků, vtipy, fámy. Jejich folklor z větší části opustily obřadní občůzkové hry (např. Tři králové, Velikonoční koleda, Mikuláš).

Kresby v dětském památníku

Přestože byl po dlouhá staletí památník zejména sbírkou textů, děti mu za poslední století vtiskly jiný ráz. „V upomínku“ kamarád především nakreslil obrázek. Památníky se tak v průběhu 20. století staly katalogem oblíbených výtvarných vzorů. Na přelomu 19. a 20. století se děti spíše vyhýbaly vlastním výtvarným pokusům, nicméně dekorovaly zápisy vlepenými barvotisky květinových motivů. Košíky květin, kytice pomněnek, snítky růží pak později sloužily jako předloha pro vlastní kresby a kvaše dětských i dospělých autorů zápisu. Oblíbené se staly i veduty – pohledy na města či do krajiny s domy. Postupně se ale začaly prosazovat motivy inspirované tvorbou pro děti. Takto se na stránkách památníků stále častěji objevovaly kopie či reprodukce právě populárních výtvarníků. Obrázky podle knížek ilustrovaných Marií Fischerovou-Kvěchovou v druhé polovině 20. století střídaly kresby podle Zdeňka Millera, Heleny Zmatlíkové, Radka Pilaře atd. Stálíci pak od 40. let 20. století byla rozhodně dílna Walta Disneye. Zejména jeho Mickey Mouse dosáhl největší popularity. Nicméně ani jiné postavičky z dětských filmů, kreslených seriálů a komiksů nezůstaly stranou. Jejich popularita však byla dočasná. Např. Barbánek z časopisu *Ohníček* se těšil přízni v 70. letech, v 80. a 90. letech ho nahradili Šmoulové, kolem přelomu tisíciletí se zase módou stali Pokémoni. Děti do památníků kreslily i svoje vlastní vzory. Nescetněkrát se na stránkách památníků můžeme setkat s princeznami, vázami s květinami a také s fífkami – zvířecími hlavičkami kreslenými podle stejného vzoru. V posledních letech památník opět mění svou podobu. Některé děti ho přijímají jako věc, která je tady a teď. Proto děti kreslí i obrázky, které mají spíše překvapit a zaujmout, nemyslí na poselství, co přetrvá.



7. Céčka.
Fenomén céček výborně demonstruje spontánní tvořivost dětské kultury. Staly se nejen cennou komoditou, ale i herní pomůckou (typicky pro hru čára, původně hranou s mincemi).

Ti, kdo udržují dětský folklor, jsou samozřejmě zejména děti. Znalost jeho forem a skladeb je důležitá nejen pro komunikaci, ale také pro získávání pozice v dětském kolektivu. Mladší logicky následují starší vrstevníky, protože tím dokazují svůj osobní pokrok. Přejímají i skladby, které jsou v jejich okolí známé, aby si rozuměli s kamarády a nebyli outsidersy v kolektivu. Děti přicházejí s aktualizacemi a inovacemi právě proto, aby zaujaly spolužáky a kamarády. Vždy však záleží na pozici dítěte ve vrstevnické skupině a na nabízené skladbě, zda se ujme.

Repertoár dětského folkloru ovlivňují i dospělí. Není to ale jen výše uváděná výchovná a pedagogická činnost. Do určitého věku se děti nechávají dospělými inspirovat a vést. Dospělí záměrně učí děti skladby, které znají. Nejednou dokonce opravují varianty skladeb s tím, že se děti hru, píseň, říkanku, hádanku atp. naučily chybně. Dospělí svým způsobem přispívají i k přejímkám a inovacím dětského folkloru, když dětem kupují např. hudební nosiče či komerčně distribuované hry. Např. jen díky nim a jejich podpoře se mohou v kultuře dětí rozvíjet sběratelské hry. Dospělí inovují dětský folklor a kulturu dětí i mimoděk. Jsou zásobárnou skladeb i forem, které čekají, až budou „okopírovány“ – tedy převzaty a následně přetvořeny k obrazu dětí – tedy reinterpretovány.

Módní hračky a sbírky

Typické pro kulturu dětí je masové napodobování. Děti velice dobře vnímají kontext, v němž žijí, a trendy, které se kolem nich prosazují. Jejich vědění a znalosti jsou často velmi podobné, což se projevuje i v jisté vnější i vnitřní uniformitě. Tato jednota vede mimo jiné i k touze vlastnit tytéž „důležité předměty“. Získat je může být pro děti velmi významné zejména v komunikaci s kamarády. Módní hračka či sbírka dětem zvyšuje jejich prestiž.

Módní hračky a sbírky dnešních dětí jsou často spojeny s kulturou dospělých. Ve valné většině komerční sféra přímo nabízí trendové a sbírkové předměty, které jsou produkovány, aby se staly objektem plošné kampaně. Takto se za posledních dvacet let kulturou dětí přehnal sběratelské a herní žetony *pogy*, elektronické zvířátko *tamagoči*, herní a sběratelské karty *Pokémoni* či *Magic: The Gathering*, mechanická káča *Beyblade*, sběratelské fazole, nalepovací obrázky, atd.

V minulosti, či přesněji za socialismu, však trh nešel tolik vstříc módním trendům, které by jako vlna masově zasáhly kulturu dětí. Přesto, či přesněji právě proto nedostatkové zboží na pultech vyvolalo máni, jejímž cílem bylo získat nedostupný předmět. Tehdy nerozhodovaly peníze, ale schopnost rodičů obstarat či vyrobit módní hračku³⁵ či obratnost dětí ji výhodně směnít. Mezi takové trendové předměty za socialismu patřily *klik – klaky* (dvě kuličky zavěšené na tkanici), *jojo*, *mončičáci*, obrázky ze žvýkaček *Donald the Duck*, *Rubikova kostka*, angličáky, atd.

Nicméně největší boom zaznamenala *céčka*. Ta se stala symbolem kultury dětí 80. let 20. století. Tomuto původně dekoračnímu prvku děti vtiskly novou funkci. Nezajímalo je, že se jedná o dílek plastového závěsu, ale prahly po barvách, které jim ve sbírce chyběly, po tvarech, které dosud nezískaly, chlubily se i délkou samotného řetězu, který bylo možno z céček sestavit.

Vliv na dětský folklor mají v neposlední řadě i média. Zejména skrze ně k dětem přicházejí vzory z popkultury³⁶ a zprávy o celospolečenském dění. Většinou pak platí, že v daný moment vítězí kvantita. Nejintenzivnější medializace fenoménu se dozajista odrazí ve folklorních projevech dětí. Většinou však má tato okamžitá inspirace jepičí život.

Holky běhaly po třídě a na každého dělaly gesto, které připomínalo televizní reklamu na lízátko. Levou dlaň měly stočenou do soudku, na pravé ruce měly natažený ukazováček. Prst vkládaly do dlaně a vytahovaly ho ven za skandování: „Chceš PUSH POP [pušpo]?“. Zábava jim vydržela po celý den.
(Výzkum D. B., Praha 1998)

Na podobu dětského folkloru mají vliv i dostupné technologie. Ty se většinou promítají do formální stránky folkloru. Zároveň však mohou podnítit i změnu skladby, její žánr (viz výše). Někdy dokonce může v kultuře dětí vzniknout nový fenomén (např. *céčka*, „prozvánění“ spolužáků mobilním telefonem při vyučování).

Dětský folklor tedy má svoji stabilní složku, kterou si předávají děti mezi sebou, nebo se o její tradování zasazují i dospělí. Na podobě dětského folkloru se podílejí i okamžité inovace, přejímky a aktualizace, které se mohou a nemusí stát jeho součástí. Udržování či naopak opouštění jednotlivých skladeb dětského folkloru pak závisí nejen na obsahu děl a jejich poetice, která musí odpovídat kolektivně sdíleným normám, ale také na funkci, kterou mají či mohou plnit.

6. Funkce dětského folkloru

Podstatným znakem živého folkloru je, že neexistuje jenom sám o sobě, ale plní řadu funkcí v komunikaci mezi lidmi.³⁷ V tomto smyslu je dětský folklor rozhodně více prostředkem než cílem. Nevznikl jako ukázka kreativity, neexistuje, aby byl obdivován a samolibě prezentován. Udržuje se proto, aby dětem umožnil či usnadnil komunikaci a zprostředkoval jim jinak problematická témata.

Dospělí si často myslí, že si děti hrají hry, zpívají písně, říkají říkadla, vyrábějí vlašťovky atd. proto, že je to baví, respektive se jim to líbí. Rozhodně tomu tak je. Nicméně zábavná, respektive estetická funkce je jen nutnou podmínkou, aby folklorní skladba obstála v konkurenci jiných kulturních forem a skladeb. Zábavná funkce samozřejmě bývá i primárním důvodem, proč se folklorní skladby realizují. Týká se to zejména her a písní. Někdy se zdá, že jsou tady připraveny, aby vyplnily volný čas, dobu, kdy děti nevědí, co by společně dělaly. Přesto nelze folklor chápat jako východisko z nudy. Naopak, nabízí platformu, v jejímž rámci se odehrají důležité obsahy a vztahy. Folklorní skladba vytváří situaci, kdy si děti uvědomují, že mají z nějakého důvodu k sobě blízko. Vzniká tak pocit sounáležitosti nejen na základě společné aktivity, ale zejména na základě společné znalosti folklorní skladby.



8. Hra Šly tři opice.
Dívky (7–9 let) hrají vyřazovací hru. Hráčky stojí v kruhu, skandují říkanku a tleskají. Dívka, která v minulém kole vypadla, čeká, až se vrátí do hry.

Kromě toho velmi často děti dokážou folklorní skladbu využít k tomu, aby se předvedly, aby si otestovaly druhého či dokonce, aby toho druhého nějakým způsobem zdiskreditovaly.³⁸ Děti velmi rády nejen dokazují, že folklorní skladbu dobře ovládají, ale navíc i rády překvapují vrstevníky nějakou mimořádnou znalostí (nejednou porušující zákazy dospělých). Jindy zase zkoušejí, kdo má například ve hře jaký úspěch, aby upevnily své pozice ve třídě či jiné dětské skupině. Cílem některých folklorních textů je dokonce druhého „převést“ a pošádlit. Příkladem může být výše jmenovaná hra „*Šel pan učitel*“. Hry, písničky a říkanky jsou i nástrojem adresného provokování, které může přerůst do verbální šikany. Malé děti takto vykřikují škádlivky na jména, starší děti na prahu puberty zase jména přidávají k říkankám o milostném vztahu dívky a chlapce.

Petr, svetr, kulometr.
(Výzkum D. B., Praha 70. léta)

Davídek – debílek.
(Výzkum D. B., Praha 1999)

*Maruška a Vilík,
velká láska,
postel praská,
porodnice pracuje,
Vilík kočár kupuje.*
(Výzkum D. B., Praha 1998)

Folklor děti používají i jako předem připravené formule, kterými reagují na nevhodné chování kamarádů. Již po léta se traduje mezi malými dětmi slogan „*Máte mezeru, hodíme vás do sběru...*“ nebo připravená odpověď na vtíravou otázku: „*Cože? Vidličky a nože běhaly po dvoře...*“ Daleko zásadnější jsou však formule a říkanky, které vyjadřují nějaký morální postoj. Pomocí nich si děti uvědomují a osvojují morální hodnoty. Mezi nejzásadnější témata dětského věku patří problém žalování, zneuctění a držení slova.

*Žalobníček žaluje,
pod nosem si maluje.
Namaloval husu,
ta mu dala pusu.
Husa pusu nechtěla,
tak mu jednu vrazila.*

(Výzkum D. B., Praha 1998,
varianty viz VOTRUBA 2009, 12)

*Kdo to říká, ten to je,
tomu se to rýmuje.
Kdo to říká ještě víc,
ten poletí na měsíc,
a z měsíce na vrata,
roztrhá si kačata.*

(Výzkum D. B., Praha 1998,
varianty viz VOTRUBA 2009, 14)

*První slovo platí,
druhý leze z gati.
(VOTRUBA-HORÁKOVÁ-
-KADLECOVÁ-MAXOVÁ-
-PLESKOTOVÁ 2010, 9)*

*Co se dá,
to se z ruky nevydá.
(Výzkum D. B., Praha 1997)*

Dětský folklor je také formou, která umožňuje vyzkoušet si zakázané. Existují hry, škádlivky, říkanky, písničky, obrázky, které překračují hranice tabu dětského světa. Forma, s níž je vulgarita, brutalita či sex vyslovena či předvedena, překrývá onu prvoplánovost a skandálnost nepřístojnosti. Podobně jako například nahota uměleckého aktu jsou „sprostá slova“ spoutaná metrem přijatelná. Dětem se tak otevírá možnost zažít, jak na ně působí porušení zákazu, a tuto zkušenost využít v budoucnu. Významné je, že tyto folklorní skladby děti chápou jako nevážnost. Rozpustilost často provází smích. Ten nejen z interpretů a jejich posluchačů snímá v danou chvíli vinu, ale navíc láká i bázlivé. Menší děti přitom nejvíce fascinuje verbální vulgarita.

*Thlustoprd si prd,
to vám byla rána,
že to porazilo
pana kapitána.
(Výzkum D. B., Praha 1996)*

*Ančí,
prsa ti tančí,
proto ti píšu,
utři si píču.
(Výzkum D. B., Praha 1995,
varianty viz VOTRUBA 2009, 37–38)*

Naopak dětem na prahu puberty a adolescentům skladby dětského folkloru pootevírají dveře k významnému prožitku světa dospělých – milostných vztahů a sexu.

Holky vyprávěly, že všichni na oslavě Filipových narozenin hráli Flašku. Dari-na říkala, že jí dali úkol, aby políbila Jirku na vlasy. Ale neudělala to, přišlo jí to eeeee. Trochu pak shazovala Lucku, že ta Filipa políbila i na tvář. /ale asi jí to záviděla/.

(Výzkum D. B., Praha 2002, 7. třída)

Folklor dětí není jen ornamentem, který má podtrhnout specifikum dětství. Naopak jeho smysl spočívá v jeho funkci. Tím si také můžeme uvědomit onen zásadní rozdíl mezi autorským uměleckým dílem a folklorní produkcí, mezi uměním pro hodnotící publikum a společně realizovanou a sdílenou tvorbou.

7. Závěr

V posledních letech se zvyšuje zájem badatelů o kulturu dětí a jejich folklorní projevy. Důvodů je hned několik. Pozornost, která je dětství věnována, souvisí i s filozofií doby, která dítě postavila na jeden z piedestalů obdivu a podpory.³⁹ Dalším důvodem je i skutečnost, že toto téma bylo po dlouho dobu ve stínu studia kultury dospělých.⁴⁰

Nejpodstatnější argument, proč se věnovat studiu kultury dětí a zejména jejich folkloru, spočívá v samotné povaze kulturních projevů dětí. Právě kultura dětí a jejich folklor jsou jednou z mála oblastí euroamerické kultury, které dosud nejsou v područí masově distribuovaných technologií, mediálních vzorů a formálních institucí. Folklor dětí je jednou z oblastí naší kultury, kde lze sledovat procesy folklorní tvorby, které kulturu dospělých v řadě ohledů opustily.⁴¹ Kultura dětí a jejich folklor žijí pak „neobjeveny“ a nekontrolovány vedle kultury dospělých.

Literatura

- BARTOŠ, František 1949 (1888): *Naše děti: jejich život v rodině, mezi sebou a v obci*. Družstevní práce: Praha.
- BITTNEROVÁ, Dana 1998: Dětský památník – příklad transmise a transformace kulturního fenoménu, in *Transmise kultury a škola*. Cahiers du CEFRES N 15, Praha, 159–170.
- BITTNEROVÁ, Dana 1999: Skákání gumy v druhé polovině 90. let 20. století, *Lidé města*, 2, 107–121.
- BITTNEROVÁ, Dana 2003: „Tleskací hy“ – ukázka variačního procesu, *Lidé města*, 10, 115–125.

- BITTNEROVÁ, Dana 2005: Hra, in KUČERA, Miloš: *Psychický vývoj dítěte od 1. do 5. třídy*. Karolinum: Praha, 493–504.
- BROUČEK, Stanislav – JERÁBEK, Richard (eds.) 2007: *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Mladá fronta: Praha.
- DOUBEK, David 2005: Zábava a volný čas, in KUČERA, Miloš: *Psychický vývoj dítěte od 1. do 5. třídy*. Karolinum: Praha, 517–526.
- DUNOVSKÝ, Jiří a kol. 1999: *Sociální pediatrie, vybrané kapitoly*. Grada: Praha.
- Československá vlastivěda 1968. Díl III. *Lidová kultura*, Orbis: Praha.
- ERBEN, Karel Jaromír 1888 (1864): *Prostonárodní české písně a říkadla*. Panton: Praha.
- FÍŠEROVÁ-KVĚCHOVÁ, Marie 1996: *Pro naše děti a mámy*. Albatros: Praha.
- GOTTLIEB, Jaromír – KLIPCOVÁ, Barbora (eds.) 2007: *Za hrou do muzea – a zpět!* Regionální muzeum a galerie v Jičíně: Jičín.
- HÁLEK, Vítězslav 1973 (1859): *Večerní písně*. Československý spisovatel: Praha.
- HRABALOVÁ, Olga 1959: K dětskému folkloru a jeho třídění. *Český lid / Etnologický časopis* 46/3, 97–103.
- JANEČEK, Petr 2002: *Paralelní světy (Kulturní fenomén her na hrdiny pohledem etnologie)*. Nepublikovaná bakalářská práce, Univerzita Karlova (Fakulta humanitních studií): Praha. Online: <http://studierpg.unas.cz/> dne 20. 1. 2011.
- JANEČEK, Petr 2007: Dětský numinózní folklor a mezinárodní paralely, in *Dětský folklor dnes (Proměny funkcí)*. Národní ústav lidové kultury: Strážnice, 90–103.
- JELÍNKOVÁ, Zdenka 1967: *Říkadla, hry a tance dětí z Dolňácka*. Okresní osvětový dům: Uherské Hradiště.
- JELÍNKOVÁ, Zdenka 1954: *Dětské hry a říkadla z Horňácka*. SNKLHU: Praha.
- KLUSÁK, Miroslav – KUČERA, Miloš 2010: *Dětské hry: Games*. Karolinum: Praha.
- LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich 1982: *Folklór a folkloristika (O ľudovej slovesnosti)*. Smena: Bratislava.
- Living.cz 2007: Re: Básničky, básně, poezie s nadhledem :). Online <http://forum.living.cz/viewtopic.php?f=151&t=2207828&st=0&sk=t&sd=a&start=24>. dne 21. 1. 2011.
- OPIE, Iona and Peter 1969: *Children's Games in Street and Playground*. Clarendon Press: Oxford.
- POSPÍŠILOVÁ, Jana 1993: Folklor a život dětí, in SIROVÁTKA, Oldřich a kol: *Město pod Špilberkem. O lidové kultuře, tradicích a životě lidí v Brně a okolí*. Doplněk / Etnologický ústav AV ČR: Brno, 110–121.
- POSPÍŠILOVÁ, Jana 2005: Kultura dětí, in TYLLNER, Lubomír – UHEREK, Zdeněk: *Kultura společnost – tradice*. Etnologický ústav AV ČR: Praha, 115–144.
- POSPÍŠILOVÁ, Jana 2003: *Rajče na útěku. Kapitoly o kultuře a folkloru dnešních dětí a mládeže s ukázkami*. Doplněk / Etnologický ústav AV ČR: Brno.
- POSPÍŠILOVÁ, Jana 1996: *Šla kočička k muzice*. Barrister a Principal: Brno.
- SCHINDLER, Franz 1999: Předmluva, in OBRÁTIL, Karel, Jaroslav: *Kryptádia*. Paseka: Praha, b.s.
- SIROVÁTKA, Oldřich 2002: *Folkloristické studie*. Etnologický ústav AV ČR: Brno.
- ŠEBESTOVÁ, Augusta 1900: *Lidské dokumenty a jiné národopisné poznámky: z několika jihomoravských dědin*. Vlastenecký spolek muzejní: Olomouc.
- VOTRUBA, Adam 2009: *Namažeme školu špekem. Současná folklorní poezie dětí*. Plot: Praha.
- VOTRUBA, Adam – HORÁKOVÁ, Pavla – KADLECOVÁ, Kateřina – MAXOVÁ, Pavla – PLESKOTOVÁ, Kristýna 2010: *Kecy v kleci. Současná folklorní poezie dětí*. Plot: Praha.
- ZÍBRT, Čeněk 1950: *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Vyšehrad: Praha.

KULTURA VOJÁKŮ ZÁKLADNÍ SLUŽBY

Adam Votruba
Národní muzeum

1. Úvod

Prostředí základní vojenské služby bylo místem, kde se utvářely a přežívaly zajímavé etnografické jevy. Specifická skupinová kultura vojáků se projevovala ve folklorní slovesnosti, zvycích i hmotné kultuře. Pro tento typ spontánně vznikající a kolektivně sdílené kultury nemáme v češtině bohužel vhodné označení, ledaže bychom chtěli použít pojem „současná lidová kultura“, nebo je zařadit s jistými výhradami pod pojem „subkultura“.

Tyto kolektivně sdílené kulturní formy nebyly až dosud v naší odborné literatuře systematicky analyzovány.¹ Jistou výjimku představují články s tematikou vojenského slangu, například z pera Jiřího Nekvapila nebo Jaroslava Davida.² O málo lepší je situace na Slovensku, kde byl v roce 1994 publikován článek Ivana Murína *Neoficiálne spôsoby fungovania a ritualizácie života vojenskej komunity*.³ V článku popisovaná problematika se samozřejmě týká života československé armády, přičemž sledované kulturní projevy byly kontinuálně přeneseny i do prostředí armád obou nástupnických států. V roce 2006 pak byla na Slovensku zveřejněna studie Jarmily Barátové *Od „šurovania“ po strihanie metra (život vo vojenskej komunite)*, která vychází z autorčiny diplomové práce.⁴ V zahraničí provedli rozsáhlejší výzkum vojenského života finští etnologové.⁵ V anglosaském světě se sociální analýzou života vojenské komunity zabývali Samuel Andrew Stouffer, Michael Banton a Erving Goffman, o vojenském folkloru publikoval krátkou studii Jan Harold Brunvand.⁶

Vzhledem k současnému stavu bádání je třeba chápat náš text jako „příspěvek k ohledávání terénu“ spíše než jako přehledné shrnutí „etnografie vojáka“. Zároveň je třeba podotknout, že naše studie se týká vojáků základní služby a nikoliv vojáků z povolání, ti se na popisovaných jevech prakticky nepodílejí.

Kolektivně sdílené kulturní formy v prostředí vojáků základní služby lze pro přehlednost rozdělit na tři základní oblasti. Jsou to *zvyky a rituály, projevy hmotné kultury* (sem patří i výtvarná činnost a oděvní zvyklosti) a *slovesný i písňový folklor*. K tomuto výčtu přiřazujeme ještě vojenský slang, který sice nebývá standardním předmětem etnologického studia, ale z důvodu úzkého

spojení s dalšími sledovanými jevy od něj nelze odhlédnout. Dosavadní badatelské příspěvky se zaměřovaly především na oblast zvyklostí a rituálů. Minimální reflexe byla naopak věnována vojenskému folkloru.⁷

2. Zvyky a rituály

Pojednáme nejprve o zvyklostech, které byly spojeny se základní vojenskou službou. Pomíjíme při tom zvyky spojené s odvodem na vojnu, neboť ty se odehrávaly ještě v civilním prostředí. Mezi zvyklostmi hrály důležitou roli rituály přechodové, kdy voják postupoval na vyšší stupeň v neoficiální hierarchii. Další skupina zvyků úzce souvisela s očekáváním návratu do civilu, sem patří stříhání metru nebo oslavy určitého počtu zbývajících dní (např. 500, 350, 200, 100 apod.).

Neoficiální hierarchie mezi vojáky základní služby se zakládala na nadřazeném postavení vojáků dřívějších nástupních termínů. V činné službě se nejčastěji nacházeli vojáci čtyř nástupních termínů. V dobách, kdy vojenská služba trvala dva roky, se nastupovalo po půl roce, po jejím zkrácení na rok se chodilo na vojnu čtvrtletně. Širší veřejnosti známé dělení vojáků na takzvané „mazáky“ a „bažanty“ není proto zcela přesné, plně dotvořená neoficiální hierarchie se skládala ze čtyř stupňů, ne všechny tyto úrovně však hrály stejně významnou roli. Tvořili je:

1. *nováčkové* – nazývání laickou veřejností „bažanti“, ve vojenském prostředí pak mnoha různými termíny („holubi“, „ptáci“, „myši“ apod.)
2. „*půlroáčáci*“ (někdy „holubi“, „půlky“) – vojáci po půl roce služby
3. „*mazáci*“
4. „*supráci*“

Po zkrácení vojenské služby na rok přestal hrát mezistupeň mezi „mazáky“ a nováčky jakoukoli významnou roli, zatímco označení „supráci“ pro skupinu vojáků, která to má nejbližší do civilu, se zachovalo.

Přechodové rituály byly tedy dvojího druhu: jednak povyšování mezi „půlroáčáky“, jednak přijímání mezi „mazáky“. Přechod mezi „supráky“ nebyl tak významný, byl spojen pouze se změnou v úpravě oděvu a s případnou oslavou. Je třeba zdůraznit, že například „mazákem“ se mohl stát pouze ten, kdo absolvoval rituál povýšení. Výjimečně docházelo k případům, kdy se voják odmítl na hierarchii podílet, a nevstoupil tak nikdy mezi „mazáky“. Mimo hierarchii stáli také ti, kteří takzvané „podepsali“, tj. stali se vojáky z povolání, čímž se jim zkrátila vojenská služba. Tito lidé, kteří stáli mimo uvedenou hierarchii, pak ztráceli zpravidla mezi ostatními vojáky základní služby na vážnosti.

Základní součástí přechodového rituálu byly rány opaskem na zadek, ve vojenském slangu se proto rituál často označoval slovem „plácnutí“. Rozdíly byly ovšem v tom, kterému ze zmíněných přechodů byl přisuzován větší význam. To se mohlo lišit v různých dobách i útvar od útvaru. Pokud bylo například povýšení na „půlročáka“ pojmuto jako bolestivá procedura, pak už byl obřad přechodu mezi „mazáky“ spojen často pouze se symbolickým dotekem opasku nebo dokonce chyběl. Mohlo to být však i naopak.

Pokud bychom chtěli zkoumat proměnlivost daného rituálu, pak je obtížné rozlišit skutečnost od zvěstí a fám. Přímých svědectví je k dispozici poměrně málo. Každý voják přitom během své služby slyšel různá vyprávění o tom, jak toto „plácnutí“ probíhalo na jiných útvarech. Tato svědectví z druhé ruky byla ve vojenském prostředí obecně považována za pravdivá, ač je velmi pravděpodobné, že šlo často o zkreslená vyprávění, která měla nováčky především vystrašit.

Svědectví jednoho vojáka k danému rituálu vypadá např. takto:

*Pasování do vyššího stavu – na mazáky, někdy jen na holuby (půlroáčáky) probíhalo různě, u různých útvarů i v různých obdobích. Vesměs převládalo z tohoto rituálu děs. Nejčastější druh byl plácání na holý zadek v temné místnosti ozářené svíčkami, kam bažant (holub) vstoupil, odpovídal mazákům na otázky, doložil, že dobře sloužil, pak vytrpěl pasování – a byl jedním z nich. Kolovaly však historky, jak (snad nějací paragáni) měli rituály úplně šilené, typu ucavávání kůže z hýždí kleštěmi, či naložení pasovaného do kovové skříňky a vyhození z patra. [...] Já osobně byl také z mazáckého rituálu vylekaný (už si nevzpomínám s jistotou, zda jsem byl pasován na mazáka či půlku), protože nás zvěsti o drastičnosti rituálu vylekaly, ale mazáci pak byli v praxi velmi shovívaví a plácali nás málo.*⁸

Na letišti v Žatci v polovině osmdesátých let se údajně odehrávalo povyšování na „půlročáka“ u různých rot různými způsoby. Mohlo to být např. od každého „mazáka“ dvě rány páskem na nahé tělo (celkem asi 30 ran), na jiné rotě 100–140 ran přes pyžamo, jinde šlo zase o rány lžící na břicho. Na jiných útvarech se mohlo „plácnutí“ odehrávat i jinými nástroji (valaškou ve vojenském souboru, lopatkou u tankistů, veslem u ženistů apod.), někdy šlo o nástroje přímo upravované k tomuto účelu (dřevěný práh či opasek zastaralého typu se jmény pasovaných). Úkolem „bažantů“ před tímto obřadem bylo donést do kasáren alkohol, což nebyl vždy snadný úkol. Dnem povyšování byl zpravidla pátek nebo sobota.⁹

Zmíněné „plácnutí“ nemuselo být vždy jen symbolické. Ivan Murín ve svém článku uvádí, že někdy se pasovaným dával přes záda spací pytel, aby úder nezasáhl ledviny. Dále píše:

Rizikom boli prípady, keď niektorý človek, najmä menej odolný, pri povýšení nezvládol bolesť a zamdlel. Svoje urobil aj strach, lebo stony predchádzajúcich boli dobre počuteľné. Po samotnom akte priložili bažantovi fľašu alkoholu k ústam, podali ruku a privítali ho medzi „starými pastami“.¹⁰

Po zavedení roční služby se obvykle setkáváme s tím, že se povyšování omezovalo jen na zaplacení poplatku „mazákovi“ (např. 500 Kč), i když název „plácnutí“ zůstával. Tento vývoj byl shodný v České republice i na Slovensku.¹¹

V souvislosti s neoficiální hierarchií mezi vojáky základní služby používá Murín pojem *penalizování* (*penalizovanie*). Pod tento pojem zahrnuje především různé sankce ze strany „mazáků“, případně vyžadované služby. Pojem šikana podle něj nevystihuje podstatu tohoto jevu, který tkví i v jeho iniciačním charakteru: poté, co si nováček vytrpí stanovenou dobu v podřízeném postavení, získává po absolvování zmíněného iniciačního obřadu plnohodnotný status.

Obvyklou povinností „bažanta“ byly povinnosti spojené s úklidem a další pracovní povinnosti související s chodem roty. V případě úklidových povinností mohli „mazáci“ nováčkům jejich úkol různě ztěžovat, častým prostředkem byl takzvaný „mazlák“ – mazlavé mýdlo na čištění podlahy, které šlo jen obtížně z podlahy setřít, proto bylo používáno svým způsobem i jako trest.

Časté bylo také vyžadování určitých úsluh pro „mazáky“ – obstarání jídla nebo pití („bufet“ a „sahara“), přinesení cigarety, vyčištění obuvi apod. Obvyklým trestem bylo „klikování“, někdy se vyskytovaly i údery opaskem.¹² K nepříjemňování života nováčků patřila „povinnost“ spát ve zcela zapnutém spacáku („raketě“).¹³ Tradovaly se historky ještě o drsnějších formách šikany – vytírání podlahy tkaničkami, odběr krve z nosu do ešusu atd.¹⁴

Mnohé další zvyklosti byly spojeny s *očekáváním civilu*. Slavil se např. kulatý počet dní zbývajících do civilu. Při těchto příležitostech se vyráběly vojenské bankovky k „výročním“ dnům. Dalšími zvyklostmi bylo například to, že při čísle 500 mohli „bažanti“ poprvé veřejně napsat své číslo na chodbu, „mazáci“, kterým zbývalo 200 dní do civilu, si vyměnili s „bažanty“ na jeden den své role. Při počtu dní 250 (případně i 350) se dělaly „jízdy dvěstěpadesátek“, kdy „bažanti“ měli imitovat jízdu motorek kubatury 250 ccm. Nebylo možné vrčet příliš nahlas, aby nevzniklo podezření, že jde o kubaturu 350.¹⁵ V rozhlase si nechávali hrát vojáci písničku „Bílá Jawa 250“ (v podání Věry Špinarové), při čísle 50 si nechávali zahrát píseň „Holky za padesát“ (od skupiny *Lucie*), nebo při čísle 22 píseň Miroslava Žbirky „Už len 22 dní“.¹⁶ Při čísle 150 se začínal stříhat metr.

Zvláštní zvyklosti byly spojeny s mapou světa, která v osmdesátých letech visela v mnoha vojenských společenských místnostech. Na mapě byl seznam států. Číslo 167 se pak bralo jako „den přistání na mapě“, kdy se připíchl špendlík s vlaječkou na území státu s číslem 167 (Západní Samoa). Od pozice na mapě

pak byly odvozeny další významné dny, např. den 135 (toto číslo odpovídalo Jižnímu Vietnamu): tento den se nazýval „Saigon“ a byl dnem zvýšené penalizace. Číslo 5 pak bylo na zmíněné mapě přiřazeno Československo. V ten den bylo oblíbeným druhem penalizace takzvané „cestování do civilu“, kdy si „mazáci“ sedli na postele, hráli na nočním stolku karty a popíjeli, zatímco „bažanti“ měli drncat postelemi, běhat kolem s větvemi a hlásit jména zastávek, aby „mazáci“ měli pocit, že jedou domů. S oblíbenými „kartografickými hrátkami“ souvisí i jedna z možných úprav vojenského metru, kdy si na něm někteří vojáci vymalovali vlajky států.¹⁷

Vojenských zvyklostí se vyvinula celá řada a nemohou zde být uvedeny všechny. Je však třeba říci, že uvedené zvyky se nevyskytovaly všechny pohromadě, jejich repertoár se proměňoval v různých dobách, i útvar od útvaru. Obecně lze říci, že v devadesátých letech v souvislosti se zkrácením vojenské služby řada zvyklostí vymizela. Ačkoliv to zatím není plně potvrzeno výzkumem, zdá se, že vrchol rozkvětu „mazáckého zvykosloví“ spadá do osmdesátých let 20. století. O některých důvodech pro tuto hypotézu se ještě zmíníme v závěru kapitoly.

3. Projevy hmotné kultury včetně oděvních zvyklostí

Mezi hmotné projevy kultury vojáků základní služby patří často předměty spojené s výše uvedenými zvyklostmi (vojenské bankovky, metr), nebo různé úpravy oděvu symbolizující příslušnost ke skupině „mazáků“, „bažantů“, „supráků“ nebo „půlročáků“. Zcela minimálně se setkáváme s lidovými „inovacemi“ v oblasti užitných předmětů („bagr“ – ohnutá hliníková lžice), což je dáno i tím, že tato oblast vojenského života byla zabezpečena oficiálními cestami.

Zaměříme se nejprve na *zvykoslovné předměty*, jejichž výrazným znakem je i estetické zpracování.

Pro každého vojáka byl důležitý *metr*, s jehož pomocí odpočítával dny zbývajících do civilu – takzvané *stříhal metr*. K tomuto účelu sloužil běžný krejčovský metr o délce 150 cm, z nějž voják odstříhával či odtrhával jednotlivé dílky. Metr si tedy pořizoval až 150 dní před odchodem do civilu. Metr si často vojáci různým způsobem upravovali. Jednotlivé dílky byly nastříženy nebo naříznuty žiletkou kvůli snadnějšímu odtrhávání, metr byl někdy ukládán do skořápky z vlašského ořechu, nebo v pozdějších dobách do umělohmotného obalu z „kindervajička“, přičemž byl vytvořen otvor, z něhož vyčníval jeden, nebo několik posledních dílků metru.¹⁸ Metr mohl být navíc různě zdoben, jednotlivé dílky byly vybarvovány různými barvami, někdy v ustáleném pořadí, např. pro jednotlivé dny v týdnu (pondělí bílé, pátek zelený, středa červená, sobota černá).¹⁹ S oblibou



1. Shora dolů: vojenský metr s názvy železničních stanic na trase Rokycany–Praha; vojenský metr s dílky ve tvaru hvězdiček; vojenský metr s dílky v podobě vlajek států; vojenský metr s dílky ve tvaru srdíček a dívčím jménem; vojenský metr s dílky ve tvaru javorových listů; vojenský metr s dílky různých tvarů a s koncem v podobě československé vlajky.

se na jednotlivé dílky také malovaly vlajky jednotlivých zemí, k čemuž možná poskytla inspiraci i výše zmiňovaná mapa světa. Nejnáročnější úprava metru pak spojovala vymalování jednotlivých dílků s jejich vyřezáním do určitého konkrétního tvaru. Objevily se tak metry, jejichž jednotlivé dílky byly vyřezány do tvaru vlajek, erbů, hvězdiček, srdíček, půllitrů s pivem a podobně. Některé metry pak kombinovaly více tvarů, které se střídaly nejčastěji po 10 dnech, přičemž kulatá čísla mohla být ztvárněna zvláštním způsobem: vyřezána do tvaru čísla, patníku nebo jakýchsi „smajlíků“. Vyskytují se i motivy žen v plavkách. Úplný konec metru (cca 10–20 cm) mohl být ztvárněn jako československá vlajka, objevovaly se zde také nápisy typu „JARO 92“, „HAVLICKUV BROD“ (místo bydliště vojáka), přičemž někdy byla jednotlivá písmena vyřezaná.²⁰



2. Vojenský kalendář, 80. léta.

Se stříháním metru byly spojeny různé další zvyklosti. Někdo si ustrížené dílky schovával do umělohmotných obalů od filmu a vyhazoval je v den odchodu do civilu, někdo je lepil do dopisů domů, někteří „mazáci“ dávali tyto dílky sníst „bažantům“.²¹ Svého času bývalo zvykem posledních 10 cm z vojenského metru ponechat v celku, nebo posledních deset ústřížků demonstrativně odhodit při opuštění kasáren.²² Z dostupných kusých informací se zdá, že úprava vojenských metru prodělala historický vývoj od barvení dílků jednou barvou a jejich nastřížení, přes malování vlajek států a složitější zdobení malbou a vyřezáváním dílků do určitých tvarů, až opět k jednoduché úpravě obyčejným nastřížením bez vybarvování, spojené s umístěním v „kindervajičku“. Nejsložitější výtvarné variace jsou známy z let osmdesátých, zatímco v devadesátých letech došlo k výraznému zjednodušení. Vkládání metru do ořechové skořápky je doloženo kolem roku 1970.

Někdy se vyráběly také další „nástroje“ na odpočítávání dní chybějících do civilu. Jednak to mohl být ručně malovaný kalendářík, na němž se odškrtyvala jednotlivá čísla, byl zaznamenán i kalendářík tohoto druhu nakreslený na



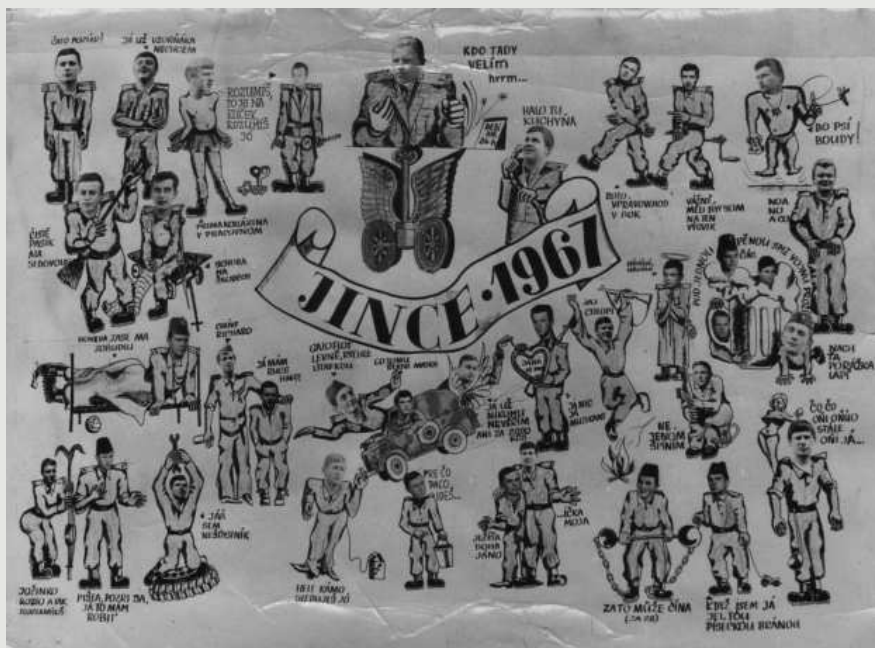
3. Matrice vojenské bankovky z roku 1971 (rub a lic).

košili. Zvláštností byl také takzvaný „digitální metr“, kdy se například požadované „číslo“ vyskládalo z patron (do původní děrované podložky, v níž jsou patrony běžně distribuovány a uchovávány).²³

Výrazným fenoménem byly různé „výroční“ bankovky, které se vyráběly a rozesílaly na oslavu kulatého počtu dní do civilu (300, 200, 100). Vojáci posílali tyto peníze svým přátelům. Bankovky byly vyzdobeny různými sexuálními symboly, symboly „mazáctví“, vojny a symboly blízkého odchodu do civilu. Zároveň se zde nacházely různé humorné texty s tematikou vojny, „mazáctví“, sexu a civilu (např: „Co je nad 100, to je ptactvo“; „V rukách



4. Vojenské bankovky 100 a 300, 80. léta.

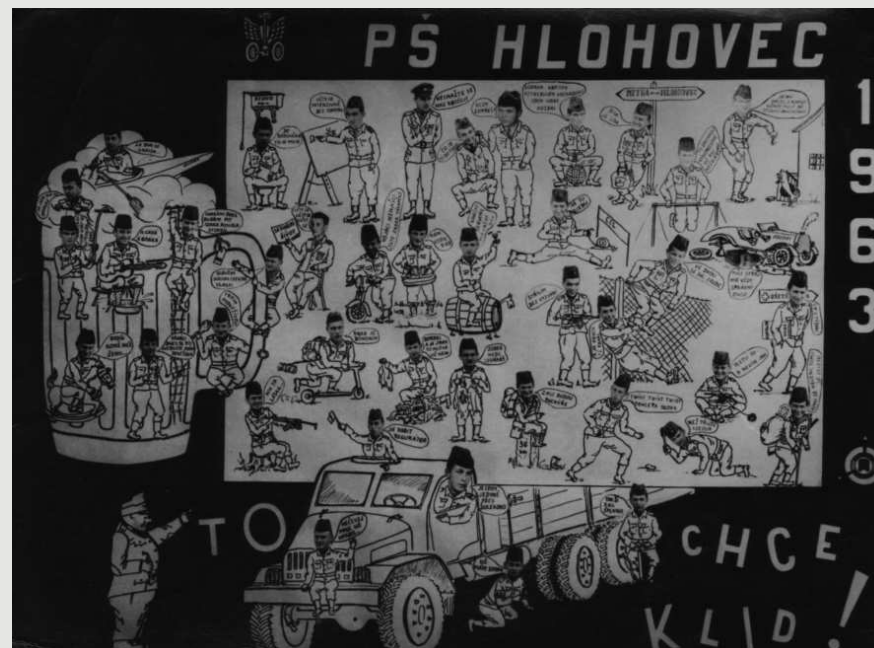


5. Vojenská tabla ze 60. let, obsahující fotky členů jednotky a různé průpovídky.

zobáků neplatná“; „Hodnota bankovky každým dnem stále klesá“; „Soulož je krásná věc, ale vánoce jsou častěji“). Příbuzným jevem jsou také smuteční oznámení při příležitosti „stovky“ (100 dní do civilu).²⁴

Důležitou složku kultury vojáků základní služby tvořila *svébytná úprava oděvu*. V jistém smyslu je v tom možné spatřovat paradox, neboť ustrojení vojáků bylo primárně dáno předpisem. Laik by proto sotva očekával, že zde bude prostor pro nějakou zvláštní kreativitu; opak je však pravdou.

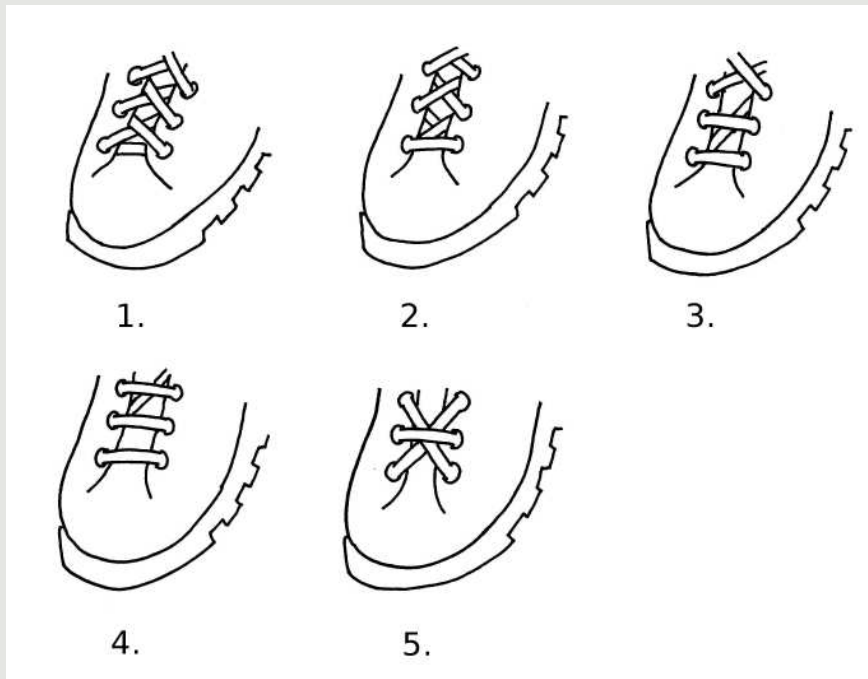
Základní funkcí úprav vojenského oděvu, které byly tradovány nezávisle na oficiálních normách, bylo především demonstrovat odlišnost v hierarchickém postavení mezi „mazáky“ a „bažanty“ (příp. též „supráky“ a „půlročky“). Zjednodušeně lze říci, že od nováčků bylo vyžadováno předpisové ustrojení, zatímco „mazáci“ si nacházeli různé nenápadné způsoby, jak se v rámci přípustné tolerance odlišit. O to více pak trvali na tom, aby se tyto prvky neobjevily v ustrojení nováčků. Oděv „mazáků“ naproti tomu navenek demonstroval, že oni si už mohou určitou ledabylost v oblékání dovolit. Některé tyto prvky byly veliteli tolerovány, některé ne. Zmíněná ledabylost se pak vždy pohybovala na hraně toho, co mohou nadřízení přehlédnout. Zdánlivá ledabylost



měla ovšem svůj přesně stanovený řád. Pokud „mazák“ nedodržel v některém bodě očekávanou „mazáckou“ úpravu oděvu a zachoval předpisové ustrojení (např. v tom, jak vysoko si uvázal opasek), mohl se stát i terčem posměchu.²⁵ Na první pohled tak bylo možné odlišit „mazáka“ od „bažanta“, přičemž někdy bylo možné podle ustrojení odlišit všechny nástupní termíny.

Tyto prvky nezůstávaly po celou druhou polovinu dvacátého století stejné. V padesátých letech a počátkem let šedesátých ještě nehrály rozdíly mezi „mazáky“ a „bažanty“ takovou roli. V devadesátých letech pak došlo ke změně uniformy, takže dřívější oděvní zvyklosti se musely adaptovat na tuto změnu.

Popíšeme zde na základě několika svědectví *úpravu „mazáckého“ oděvu v sedmdesátých letech a koncem let devadesátých*. Na nich lze jednak ukázat určitou mezigenerační kontinuitu oděvních zvyklostí, tak i obměny dané mimo jiné zmíněnou změnou uniformy. V sedmdesátých letech se rozdíly mezi „mazáky“ a nováčky uplatňovaly nejvíce při nošení polní uniformy, která byla výrazně odlišná od uniformy vycházkové. Nováčkové měli mít narovnanou čepici, za tímto účelem si ji často museli vyztužit tvrdým papírem. Opasek musel být umístěn v pase a pořádně utažený. Podle jednoho informátora kontrolovali



6. Vázání kanad, 90. léta – 1. nováčkovské vázání bez mostů, 2. jeden most, 3. dva mosty, 4. tři mosty, 5. „anglie“.

„mazáci“ utáhnutí opasku tak, že „bažant“ musel hvízdnout a pokud mu „mazák“ dokázal při tom strčit prsty ruky za opasek, znamenalo to, že je dotažený málo. Na vycházkové uniformě se kladl důraz na semknutou lodičku tzv. „na sekerku“; obě rozdělené části musely být spojené, často toho šlo docílit jenom jejich sešitím. „Mazáci“ naproti tomu mohli nosit čepici spláclou, opasek povolený a umístěný níže. Mohli si také vytvářet tzv. záložku na zádech, tj. přehnout bundu na zádech tak, aby se vepředu srovnala. Nováčkové to dovéleto neměli, a proto jejich bunda od pasu dolů vytvářela takzvanou „sukýnku“. „Mazáci“ také nosili překřížené řemínky na kanadách. (Na pozdějším modelu vzor 90 tyto řemínky chyběly, takže po roce 1990 tento zvyk zmizel.) Dalším „mazáckým“ privilegiem byla možnost jíst „bagrem“ – ohnutou hliníkovou lžící – a ne příborem. Tento „bagr“ byl nošen viditelně – v kapse kalhot zaháknutý za okraj kapsy. Voják, který stříhal metr, se ho také snažil nosit viditelně, aby jeho část vyčnívala z kapsy u bundy. „Mazáci“ si také dovolili nenosit na vycházkové uniformě vázanku.²⁶

Vedle toho se utvořily i některé rozdíly mezi dalšími stupni „mazácké hierarchie“. Například „půlročák“ mohl nosit takzvanou „záložku“ na boku, ale nikoliv na zádech. Další rozdíly byly v uvázání tenisek (na stejném principu jako později v 90. letech vázání kanad, viz níže). „Mazáci“ si mimoto zdobili teplákovou soupravu různými obrázkami i nášivkami.²⁷

V devadesátých letech byl hlavním „poznávacím znamením“ *způsob uvázání bot*. Základní rozdíl byl v tom, jestli tkanička mezi spodními dvěma dírkami byla vedena spodem nebo vrchem (viz obrázek). Druhému způsobu se říkalo ve vojenském slangu „most“ a nováčci ho nesměli nosit. Někteří byli konfrontováni s touto skutečností tím způsobem, že vyfasovali „kanady“ s „mostem“, které si nic netušíce obuli a některý „mazák“ jim za trest tyto „mosty“ demonstrativně přejízl nožem. Privilegium uvázat si most získal voják poté, co absolvoval rituál „plácnutí“. Po odchodu dalšího nástupního termínu si směl uvázat dva mosty, posléze tři. „Supráci“ pak nosili tzv. „anglii“ („pavúk“), kdy tkaničky mezi posledními třemi dvojicemi dírek byly vedeny vrchem a navzájem se křížily. Celkem tak existovalo pět způsobů uvázání tkaniček, přičemž nejvyšší status měla „anglie“, kterou vojáci z povolání netolerovali, zatímco mosty zpravidla ano. Dalšími prvky odlišení zůstávaly i v této době nízko posazený opasek, viditelně nošený metr a „bagr“. Rozhaleňka a na stranu posazený baret naproti tomu nehrály už příliš velkou úlohu, ač někteří vojáci se takto strojili.²⁸

Mezi vojáky existovaly ohledně odívání i určité zvyklosti, které nebyly spojeny s atributy „mazáctví“. Za zmínku stojí, že vojáci věnovali velkou pozornost své obuvi a mnohdy trávili mnoho času leštěním kanad. V devadesátých letech byly pro příležitost vycházek mezi vojáky základní služby zásadně upřednostňovány celokožené černé „kanady“, ačkoliv existovala speciální vycházková obuv – vysoká bota částečně z látky s maskovacím vzorem, která byla předepsaným obutím pro vycházky. Běžné kanady byly (alespoň podle toho, co se tradovalo) povoleny na vycházku jen v zimě a za deštivého počasí. K leštění bot se tradovaly různé recepty (či technologické postupy), jejichž znalost byla pochopitelně ceněna. Oblíbeným vylepšením postupu při leštění boty bylo například zapálení krému na boty v plechovce, čímž se dosáhlo jeho tekutějšího stavu před nanesením, použití silonové vojenské ponožky k leštění apod.²⁹ Dalším příkladem tradovaných „technologí“ by bylo leštění mosazné přezky na opasku pomocí popelu z cigaret (doloženo kolem 1960).³⁰

4. Ústní slovesnost

Ústní slovesnost vojáků základní služby obsahuje standardní slovesné formy, stejné jako folklor ostatní společnosti. Jsou to pověsti, anekdoty, přísloví a úsloví, básně a písňové texty. Většina z nich pochopitelně obsahuje vojenskou tematiku a jen zřídka jsou tradovány také mimo vojenské prostředí. (S vojnou též úzce souvisejí historiky z prostředí odvodu nebo vysokoškolských vojenských kateder, které jsou ovšem vyprávěny spíše v civilním prostředí než na vojně.) Důvodem je skutečnost, že tato slovesnost oslovuje především lidi ve specifickém životním postavení nebo se specifickou životní zkušeností, vzdálenost od této zkušenosti samozřejmě snižuje schopnost slovesného útvaru oslovit potenciální posluchače nebo se pro ně stává dokonce nesrozumitelným.

Lze to demonstrovat na anekdotě, která patřila v roce 1999 ve vojenském prostředí k nejoblíbenějším: „*Víš, proč nemůže být v domově důchodců šikana? – Protože nikdo neví, za kolik to má.*“³¹ Tato anekdota se týká toho, co je pro každého vojáka nejdůležitější, což je počet dnů, které zbývají tzv. „do civilu“. „*Za kolik to máš?*“ je jedna z nejčastějších otázek mezi vojáky základní služby. Tuto otázku si navzájem kladou i zcela neznámí vojáci, kteří se náhodně potkají mimo kasárny. Každý voják ví už od svého nástupu vždy přesně počet dní, které mu zbývají do konce vojenské služby. Nepřekvapí proto, že se podobné téma odráží i ve folkloru.

V nejrozšířenější vojenské lidové písni z druhé poloviny 20. století se tématiky zpívá: „*Zapadá slunéčko za přerovskou horu. Zas je den v prdeli, chvála pánu bohu,*“ přičemž hory v písni mohly být různé – zvolenská, trenčínská atd. – vždy podle toho, v jaké obci se nacházely kasárny, v nichž „interpret“ písně sloužil.³² (Jde mimochodem o celkem ojedinělý případ pohyblivé lokalizace v současné lidové písni, což je jev, který byl v tradiční lidové písni velmi běžný.)

Vojenské pověsti a anekdoty se týkají velmi často úspěšných nebo i neúspěšných pokusů, jak vyvrátit nad „vojenskou vrchností“ – především nad veliteli z řad vojáků z povolání, kterým se ve vojenském slangu přezdívá „gumy“ („lampasáci“, „furtřáci“). Určitý doplněk k tomuto druhu pověstí představují historiky o tom, jak lze přelstít lékaře v odvodové komisi, ty ovšem, jak již bylo řečeno, patří spíše do civilního prostředí.³³

Historiky z vojenských kateder se vyznačují tím, že líčí hloupost vojáků z povolání. Je tak trochu otázka, zda je řadit do vojenského nebo spíše do studentského folkloru. Jejich základní schéma je dáno situací, kdy posluchači vojenských kateder svými znalostmi často převyšovali úroveň těch, kteří je vyučovali. U některých z těchto historek lze prakticky vyloučit tradování mimo okruh technicky nebo matematicky vzdělaných lidí, například u historiky, v níž školící důstojník vypráví: „*Já jsem od dělostřelců. My dělostřelci máme takovou jed-*

notku. Říká se jí sinus. Normálně se sinus pohybuje mezi nulou a jedničkou. Ale na Dukle tam byl sinus i deset a děla jenom praskaly.“³⁴

Jako pověsti klasifikujeme ta vyprávění, která jsou při vypravěčské situaci chápána jako líčení skutečných událostí, aniž by šlo o přímou vzpomínku vypravěče. Anekdotickým historikám se svou formou i tím, jak jsou vnímány posluchačem, velmi blíží různá vzpomínková humorná vyprávění z vojny, která často představují oblíbený vypravěčský repertoár jednotlivců, ale nelze je již označit jako folklorní útvary.

Mezi pověstmi ovšem nacházíme i vyprávění tragická. Ačkoliv systematický výzkum české nebo slovenské vojenské pověsti dosud neproběhl, lze patrně za jednu z nejtýpčtějších situací označit tu, kdy dojde k zastřelení některého člověka, nejčastěji opět vojáka. Zároveň je ve vojenském prostředí tradována představa, že pokud někdo v rámci služby někoho zastřelí, je propuštěn dříve do civilu.³⁵ Typický je také příběh, který vysvětluje zákaz nosit řetízky, náramky a prsteny. Podle něj se vojákovi, který naskakoval na korbu nákladáku, zachytil o korbu snubní prsten a utrhlo mu to prst.³⁶

Vojenské fámy a pověsti

Táta mi vyprávěl, že když byl na vojně, tak měli zakázáno nosit řetízky, náramky a dokonce i prsteny. Jeden z nováčků si ale nechal na prstě snubák a když naskakoval na korbu nákladáku, tak se tam za ten snubák zachytil a utrhlo mu to prst.

JANEČEK 2007, 173

Jeden voják se údajně opil ve službě dozorčího roty, protože se s ním rozešla dívka. Jako dozorčí měl klíče od zbrojkladu, který si otevřel, vzal si samopal s náboji a začal střílet po buzeráku. Střelil jednoho vojáka, který tam zůstal ležet a museli pro něj přijet tankem. Najeli nad něj a spodním poklopem ho vtáhli dovnitř, údajně ho ale nezachránili a zemřel. Když se pak se střelcem pokusili vyjednat, jediným jeho přáním byly cigára. Šel k němu tedy lampasák, který měl ruce nad hlavou a v jedné z nich krabičku. Hodil ji vojákovi na zem, asi dva metry před něj, a když se ten pro ni shýbal, vytáhl lampasák pistoli, kterou měl schovanou vzadu za pasem, a zastřelil ho.

JANEČEK 2008, 280

Do oblasti ústní slovesnosti bychom mohli klást také řadu zpráv o šikaně, často se totiž tradovaly zprávy o velmi drsných formách šikany, které měly být běžné na některém jiném útvaru. Řada těchto informací nepůsobí příliš věrohodně, a zvážíme-li obecně psychologickou a sociální funkci řady varovných a odstrašujících vyprávění, zdá se, že i fámy o šikaně byly přinejmenším nadsazené. Samozřejmě nelze vyloučit, že k takovým případům někdy nedošlo, sotva však mohly být běžnou záležitostí. Jako příklad těchto drsných forem můžeme uvést „transfúzi“ – odběr krve z nosu do ešusu, „gagarin“ – zavření člověka do skříňky a vyhození z okna apod.³⁷ I některé mírnější formy šikany se možná vyskytovaly častěji v anekdotickém vyprávění než ve skutečnosti.

K dalším běžným fámám patří představa, že vojákům přidávali na vojně do čaje nebo do jídla brom, aby byly utlumeny jejich sexuální potřeby. Tato fáma patří téměř jistě do oblasti fantazie.³⁸

K prozaickým útvarům patří ještě různá *úslolí*, která lze těžko obecně hodnotit. Patří sem například průpovídky: „voják se stará, voják má“; rčení o „maskáčové“ látce, která „v létě hřeje, v zimě chladí“;³⁹ „šikana jak u hradní stráže“ apod.⁴⁰

Poměrně dobře se dařilo ve vojenském prostředí i *veršovanému folkloru* – různým písničkám a říkankám. Již byla zmíněna písnička „Zapadá slunéčko“, ta se objevila i ve filmu *Tankový prapor* režiséra Víta Olmera z roku 1991. Její tradování je doloženo přinejmenším od šedesátých let až do konce fungování povinné vojenské služby. Zpívala se na tradiční lidovou melodii z Hornácka.

Vojenské písně

*Zapadá slunéčko za vysokú horu,
zas je den v prdeli, chvála Pánu Bohu.*

*Zas je den v prdeli, na nový čekáme.
My se tě civile, my se tě dočkáme.*

*Nemáme soboty, nemáme neděle,
to jsme se dostali, do pěkný prdele.*

*Do pěkný prdele a taky do tanku,
musíme poslouchat pitomců sebranku.*



Možná nejrozšířenější vojenská píseň. Citováno podle filmu *Tankový prapor*.

*Na starý Mohelně, na státní hranici
je parta záložáků, je parta záložáků,
je parta záložáků své vlasti sloužící.*

*Když jsem tam sloužoval, samopal nosíval.
Za jasných za večerů, za jasných za večerů,
za jasných za večerů na milou vzpomínal.*

*Na milou vzpomenu, centáček ustříhnu.
Každý den v šestnáct hodin, každý den v šestnáct hodin,
každý den v šestnáct hodin centáček zahodím.*

*Byli tu mazáci, šarží se nebáli
a když to měli za pár, a když to měli za pár,
a když to měli za pár, průsery dělali.*

*Vy naši bažanti, který tu zůstanete,
střežte to tady bděle, střežte to tady bděle,
střežte to tady bděle, my jdeme do civilu.*

*Ten, kdo to podepsal, ten velice chybil.
Doma mu na věšáku, doma mu na věšáku,
doma mu na věšáku, visí zlatej civil.*

Zlidovělá píseň neznámého autora (autorů), která byla v sedmdesátých letech všeobecně známa i mezi nevojáky. Nápěv je převzat ze slovenské písně „V hlboké doline srnka vodu pije“. Obvykle se zpívá prvních pět slok bez významnějších textových odchylek. Nejvariabilnější je šestá sloka, pokud se vyskytuje. (Kromě uvedené verze se podle jednoho pamětníka, který si text nepamatoval přesně, zpívalo v šesté sloce zhruba toto: „Připravte dvacet gázů, odvezte starou mázu. Odvezte nás domů, odvezte nás do civilu.“)



7. Vojenský zápisník – 60. léta.

Některé veršované útvary se mohly stát i součástí výše popisované penalizace. „Bažanti“ například museli recitovat nebo zpívat⁴¹ „mazákům“ následující text:

*Dobrou noc, ty starý bobře,
máš to za pár, tak spi dobře.
My to máme za moc a moc,
tak ti přeju dobrou noc.
Ať se ti zdá o krásných ženách
a nám o celodenních směnách.*⁴²

Na tuto básničku vznikla i parodie, která obracela její smysl naruby:

*Dobrou noc, ty stará vráno,
mám tě v píči, vzbud' mě ráno.*⁴³

Pro folklorní poezii 20. století je příznačné, že se do značné míry adaptovala i na písemnou formu šíření, aniž by tím byly narušeny základní folklorní rysy – kolektivní sdílení a proces variace. I vojenská poezie se objevuje ve formě ná-

pisů na veřejných místech (například na toaletách) nebo v osobních zápisnicích, do nichž se vedle básniček lepily také fotografie žen apod. Dalším běžným prostředkem pro šíření a prezentaci říkanek byly zmiňované vojenské bankovky nebo smuteční oznámení.

Tyto vojenské zápisníky jsou pro nás dnes velmi hodnotným pramenem, protože dochovaly folklorní útvary ze starších dob, které bychom dnes již sotva mohli získat přímým dotazováním. Nepodařilo se zatím získat dostatek materiálu, abychom mohli vývoj vojenských zápisníků nějak hodnotit, nejspíše však došlo k jejich zániku mnohem dříve, než byla zrušena základní vojenská služba. Analogicky vzhledem k vývoji památníků můžeme vyslovit hypotézu, že pravděpodobně postupně docházelo k určitému „sestupu“ jejich úrovně, od původně vážných zápisů vojenských, národních a vlasteneckých písní, přes zápisy kratičkových žertovných říkanek kombinovaných s fotografiemi nahých žen, až nakonec k úplnému zániku tohoto fenoménu.

Z vojenských zápisníků

Vojenská přísaha

Já voják modrých barev slavnostně přísahám před rozvinutým bandalírem, že budu vojákem ukázněným na zábavě, statečný v pití, bdělý u děvčat. Přísahám, že dokud budu mít v kapse korunu, nebudem mít nepřítele lidstva v alkoholu, všude a na každém kroku ho budu ničit. Tak přísahám. Když tak neučiním, nechť mě stihne trest a nenávisť všech hospodských.
Z vojenských zápisníků, 60. léta.

Desatero vojenských příkázání I

1. *Vzpomeň si, abys den žoldu světil.*
2. *Cti kuchaře svého, aby se ti na vojně dobře žilo.*
3. *Neber jméno velitele nadarmo.*
4. *Neokradeš kamaráda, který nic nemá.*
5. *Nezapomeň prázdnou puškou.*
6. *Nesvedeš manželku velitele svého.*
7. *Na rajony chod' včas, ať je nemusíš dělat dvakrát.*
8. *Počítej, za kolik to máš.*
9. *Nezapomeň, že vojna není kojná.*
10. *Pamatuj, že tě čeká civil.*

Z vojenských zápisníků, 60. léta.

Desatero vojáka II

1. *V jednoho velitele věřit budeš.*
 2. *Každého frajtra zdravit budeš.*
 3. *Pamatuj, abys den žoldu světil.*
 4. *Cti otce i matku svou, jinak ti balík a prachy nepošlou.*
 5. *Nezabiješ prázdnou hlavu.*
 6. *Neokradeš kámoše, který nic nemá.*
 7. *Nežádej od kuchaře víc, nebo ti nic nedá.*
 8. *Práci na vojně se vyhýbej.*
 9. *Každý trest si klidně odpykej.*
 10. *Kdo tě honí na vojně,
dobře si ho všimni.
Až ho potkáš v civilu,
tak mu jednu švihni.*
- Z vojenských zápisníků, 60. léta.

Součástí těchto zápisníků je i poezie s milostným obsahem. Za zmínku stojí i skutečnost, že stejné nebo obdobné básničky se vyskytují také v zápisnicích dospívajících dívek.

*V polibcích je potěšení,
v base je žal,
vzpomeň si holčičko,
kdo ti to psal.⁴⁴*

Mimoto se zde kromě poezie objevují i další slovesné útvary, které nelze přiřadit k žádnému z dosud zmíněných žánrů slovesnosti (např. vojenské desatero).

V souvislosti s vojenskou poezií stojí za zvláštní zmínku svého času všeobecně rozšířená píseň „My jsme ta armáda lidová“ – známá spíše pod lidovým názvem „My letci máme ocelové ptáky“. Několikrát byla uváděna jako dílo neznámého autora a byla označována oprávněně za zlidovělou. Podle hodnověrných svědectví jsou jejími autory režisér Vladimír Svitáček, Radúz Činčera a Jaromír Vomáčka. Šlo o recesistickou píseň, která se ironií osudu dostala v padesátých letech i do oficiálních armádních zpěvníků.⁴⁵ Z folkloristického hlediska je zajímavá tím, že u ní můžeme už zaznamenat variační proces.

Vojenské písně zlidovělé

*My máme naše ptáky z ocele,
lítáme nad oblaky vesele,
my máme naše ptáky, lítáme nad oblaky
rozstřílíme, bum bum, nepřítele.*

*Ta naše armáda lidová,
ve jménu Jana Žižky z Trocnova
ve jménu Jana Žižky Češi jsou lišky Ryšky,
rozstřílíme bum bum nepřítele.
Ve jménu Jany Husy velké dělové kusy,
rozstřílíme, bum bum, nepřítele.*

Zlidovělá recesistická píseň v jedné z ústně tradovaných verzí.

5. Vojenský slang

Slang je považován primárně za oblast práce jazykovědců, nicméně etnolog se mu nemůže při své práci vyhnout. Už proto, že slang vstupuje do slovesného folkloru nebo popisuje skutečnosti ze specifické oblasti lidského života, pro něž ve spisovném jazyce nenacházíme vhodné termíny a často se nelze o nich jinak domluvit, než za použití slangu.

Výstižnou charakteristiku slangu podává Petr Peňáz, když jej charakterizuje jako „soubor lexikálních a frazeologických prostředků, které nemají povahu termínů a jsou součástí jazykové hry, jíž mluví v určitém prostředí ozvláštňuje a specifikuje svůj vztah k vyjadřované skutečnosti.“⁴⁶ Lze tudíž říci, že svou podstatou se funkce slangu blíží funkci některých slovesných útvarů (verše, přísloví). Dále se pokusíme představit čtenářům mluvu vojáků základní služby především pomocí konkrétních příkladů.

Vojenský slang obsahuje obrovské množství výrazů označující různé kategorie vojáků („základáci“ i vojáci z povolání). Jde například o výše popsanou hierarchii danou nástupním termínem vojáka. Některé pojmy, které se vyskytovaly v československé armádě pro jednotlivé nástupní termíny, už zazněly, existovaly však i mnohé další:

1. nováčkové – „bažanti“, „holubi“, „zobáci“, „šúrováci“, „nešťastníci“, „mladí jelení“, „myši“, „ptáci“, „mladí“ aj.

2. předposlední nástupní termín – „starší rajonisti“, „starší podlahoví kosmetiči“, „půlročníci“ aj.; ve slovenštině též: „polky“, „medzikusy“.
3. mazáci – „mazáci“, „staří psi“, „staří“, „staré pasty“, „zamálisti“.
4. nejbliže k civilu – „supráci“, „superky“.⁴⁷

Používaly se také neutrální pojmy podle nástupních měsíců: „ledňák“, „dubňák“, „červenčák“ a „říjňák“.⁴⁸

Zvláštní označení si dále vysloužili vojáci z povolání („gumy“, „furťáci“, „lampasáci“), příslušníci vojenské policie („vépěčka“, „vepří“, „vypíči“)⁴⁹, vysokoškoláci jako absolventi vojenských kateder („špagáti“), ti, co se zavázali sloužit v armádě a měli vojnu na 5 měsíců („pětmetří“).⁵⁰ Existovala též označení pro příslušníky jednotlivých typů útvarů, z nichž nejnámější je výraz „bigoš“ pro příslušníky pěchoty. Za pozornost stojí ještě označení „švédí“, které se používalo pro lidi z Čech (eventuelně pro Pražáky) a „maďaři“, což bylo v 90. letech označení pro Moraváky.⁵¹

Další terminologie se týkala hmotných věcí, oděvu, zbraní apod. (např. „banány“ – pyžamo, „kongo“ – vojenská bunda).

Jinou kapitolu představují pojmy týkající se výkonu služeb a možností k opuštění posádky: „vopuštěk“ nebo „kvop“ pro volný víkend (od zkratky KVOP – krátkodobé volno k opuštění posádky); nedovolené opuštění kasáren „svop“ (tj. svévolné opuštění posádky), od toho též „svopař“; „beziny“ stav bez vycházek; „obdenky“ – služby obden; „doranka“ – vycházka až do budíčku.⁵²

Zvláštním fenoménem vojenského života jsou zkratky. Už jsme zmínili „kvop“ a „svop“, kteréžto výrazy byly ovšem vyslovovány jako jedno slovo. Zkratky lze považovat i za určitou formu folkloru, neboť se svou funkcí blíží anekdotě či úsloví. Z nejnámějších uveďme UBS („univerzální bouchač služeb“, tj. ten, kdo je často ve službě); ÚPPDKV („úplně po píči do konce vojny“, používalo se pro popis stavu, kdy voják udělal nějaký průšvih, hrozilo mu, že si na něj někdo zasedne apod.).⁵³

Charakteristickým znakem vojenské mluvy je velké množství obhroublých výrazů. Na to upozorňuje i většina informátorů. Podle jednoho z nich bylo například hlavním slovem na vojně sloveso „jebat“ a jeho odvozeniny, což dotyčný dává do souvislosti s „absencí skutečného jebání“. Od tohoto slova se používaly následující odvozeniny: *vyjebat* (přelstít, obejít apod.), *zjebat* (vynadat), *projebat* (proměškat), *zajebanej* (špinavý), *dojebanej* (unavený), *najebanej* (opilý).⁵⁴ Literárně se podařilo ztvárnit tuto skutečnost Josefu Škvoreckému v knize *Tankový prapor* z roku 1954, přičemž „vojnou nepoznamenání“ přičítali tuto skutečnost autorovu „hulvátství“; o tom alespoň svědčí rozhořčené dopisy čtenářů.⁵⁵

Vojenské zkratky

JVC – jaro voní civilem

LSD – léto strávené doma

PVC – podzim voní civilem

ZZ TOP – zima zavání trvalým opuštěním posádky

Tyto zkratky fungovaly jako psaný folklor a používaly se zejména jako nápisy na toaletách a dalších veřejných místech. Psaly se přitom zpravidla s rokem odchodu do civilu, např. LSD 99, někdy i doplněné posádkou, kde daný voják sloužil (např. ZZ TOP 97 Přerov).

Celkově lze říci, že vojenský slang skýtá velké možnosti z hlediska studia jeho sociální funkce. Už skrze samotnou analýzu vojenského jazyka by bylo lze rozkrýt různé sociální vazby, které se ve vojenském prostředí utváří. Jeho podstatným rysem je však to, že vojenský slang obrací na hlavu oficiální armádní hierarchii. Vojáci z povolání jsou označováni zásadně hanlivě („gumy“), zatímco na nejvyšší příčce stojí nejzkušenější „mazáci“, tedy „supráci“. (Obdobný lingvistický jev můžeme vysledovat např. v slangu, kde příslušníci deklasovaných vrstev označují sami sebe kladnými termíny a pro ostatní obyvatelstvo mají pejorativní výrazy.⁵⁶) Zasloučenost do slangu je také důležitým nástrojem začlenění jedince do vojenského kolektivu a v podstatě i do života ve vojenském prostředí.

6. Závěr

Vojenský folklor a další lidově-kulturní projevy se v prostředí vojáků vyskytovaly vždy. Nejde však o kulturu statickou, která by se nevyvíjela. Její historické proměny v čase jsou neméně zajímavé než její jednotlivé projevy. Ukazuje se, že takzvaná „mazácká vojna“, jak se označuje soubor socio-kulturních jevů souvisejících s neoficiální hierarchií mezi vojáky základní služby, se vyvinula ve vojenském prostředí teprve po 2. světové válce, zhruba od 60. let 20. století. Ivan Murín se ve svém článku snaží nastínit historický vývoj systému penalizování, který byl hlavním rysem tzv. „mazácké vojny“. V padesátých letech se podle něj tento systém ještě neuplatňoval:

„Informátori uvádzajú, že neexistovali penalizácie medzi starším a mladším nástupným ročníkom, ak áno, bol to prejav individuálny, nie premyslený systém

*určité skupiny. Ako príklad uvádzajú vykanie poddôstojníkom, plnenie si povinností podľa oficiálnych predpisov, nepociťovali veľku bariéru medzi vojakmi z povolania a vojakmi ZVS.*⁵⁷

Teprve v 60. letech jsou známy pojmy *bažant* a *mazák*. V 70. letech je pak situace oproti letům padesátým podstatně odlišná, dochází k dotvoření hierarchizace podle nástupních termínů. Ivan Murín poukazuje na souvislost tohoto vývoje s uvolněním v armádě i v celé společnosti. Jarmila Barátová zase ilustruje proměnu hodnocení vojenské služby ze strany jejich přímých účastníků, ale i v rámci celé společnosti. Absolvování vojny přestává být chápáno jako symbol dosažení dospělosti, většina mladých lidí zastává názor, že povinná vojenská služba nemá smysl.⁵⁸

Přesahovalo by rámec naší práce, kdybychom se snažili zkoumat širší celospolečenský kontext těchto proměn, bezpochyby však tento vývoj odkazuje k mnohem obecnějším otázkám. Hodnocení vojenské služby bude např. zákonitě jiné ve společnosti, která vnímá vojenskou hrozbu ze strany sousedů (prvorepubliková ČSR), než ve společnosti, které válečný konflikt nehrozí. Kromě toho ve 20. století došlo v západní společnosti k významné změně hodnotových postojů ve vztahu k válce: jednoduše přestala být válka chápána jako legitimní prostředek pro dosažení cílů. I od těchto diskurzivních změn se mohou odvíjet změny v hodnotových postojích vůči vojenské službě.

Dávat do souvislosti „mazáckou vojnu“ se společenským uvolněním 60. let nebo s proměnou hodnot se může zdát na první pohled nesrozumitelné. Ve skutečnosti však má takový vývoj svou vnitřní logiku. „Mazácká vojna“ potřebuje ke svému fungování určitý prostor, zároveň však signalizuje ztrátu soudržnosti uvnitř vojenského stavu, přičemž tato soudržnost bývá dána společným zájmem, zkušeností nebo společným nepřítelem. Není bez zajímavosti, že válečný stav paradoxně přispívá k tomu, že padnou hradby mezi řadovými vojáky a důstojníky a může vzniknout i pocit komunity.

Nelze popřít, že některým vojákům z povolání situace „mazácké vojny“ do jisté míry vyhovovala, neboť se tím udržovala disciplína a vždy bylo snadné najít někoho na potřebné práce. Někdy přehlíželo oficiální vedení tento stav i z toho důvodu, aby informace o situaci v armádě nevyvolaly problémy v civilním sektoru. Instituce „mazácké vojny“ představovala ovšem zároveň určitou kontrakulturu vůči oficiální vojně. Tuto její rozporuplnost výstižně popsal jeden z pamětníků:

Mazáckou vojnu v mnoha prípadoch prehliželi i dôstojníci, pretože díky ní mladí skutočne vzorně fungovali, byli vzorně upraveni, a dělali práci i za všechny vyžírký okolo (staré i lampasáky). [...] Mazácká vojna však měla trochu jinou

*logiku, než by se mohlo zdát běžným civilistům na první pohled pochopitelné. Vojnu podporovala spíše nepřímo, v něčem armádnímu systému i škodila. Důstojníci byli respektováni spíše formálně a spíše jen v nejnútnejší míře, jediná hodnota, kterou mazácká vojna uznávala, byl „starý“. Rozkrádat armádní vybavení, či neviditelně porušovat předpisy, to vše bylo v absolutním souladu s mazáckou vojnou, ba dokonce to bylo znakem skutečného mazáka.*⁵⁹

Na jednu stranu tedy „mazácká vojna“ reprodukuje pověstnou vojenskou disciplínu, na druhou stranu je její karikaturou. Nepřekvapí již proto, že k ní dochází ve chvíli, kdy je smysl vojenské služby vnitřně vyprázdněný, byť jistě ne pro každého. Oprávněně bychom se mohli mimo jiné ptát, jak se na tomto stavu například podepsal rok 1968, kdy československá armáda ztratila v očích veřejnosti atribut strážce státní suverenity.

V jistém smyslu je tedy vojenský folklor možno vnímat jako jakousi kontrakulturu vůči oficiálním normám. Tento její rys se projevuje ve vojenském slangu, stejně jako v oděvu nebo zvyklostech. To je však jen jedna z charakteristik. Zároveň lze říci, že kultura vojáků základní služby je tvořivou reakcí na těžké životní podmínky. Svým účastníkům nabízí ritualizované způsoby chování, které usnadňují přečkání nelehkého životního období i orientaci v neobvyklém sociálním prostředí.

Z etnologického hlediska nacházíme ve vojenském prostředí řadu pozoruhodných jevů, někdy i poměrně archaického rázu. V tuto chvíli se však již vojenský (neprofesní) folklor stal historií. Základní vojenská služba byla v České republice ukončena roku 2004, na Slovensku pak v roce 2006.

Literatura

- BANTON, Michael 1969: *Roles. An Introduction to the Study of Social Relations*. Worcester.
- BARÁTOVÁ, Jarmila 2006: Od „šurovania“ po strihanie metra (život vo vojenskej komunite), in: *Slovenský národopis* 54, 29–45.
- BRUNVAND, Jan Harold 2000: Some Oddities of Military Legendry. In: *The Truth Never Stands in the Way of a Good Story*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 149–159.
- DANKER, Uwe 2001: *Die Geschichte der Räuber und Gauner*, Artemis & Winkler: Düsseldorf – Zürich.
- DAVID, Jaroslav 2001: Co ta mexická vlna?! To si snad ze mě děláte káku?! (k současnému stavu vojenského slangu a jeho vývojovým tendencím), in: *Naše a cizí v interetnické a interpersonální jazykové komunikaci (sborník z mezinárodní vědecké konference)*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity: Ostrava, 45–56.
- DVOŘÁK, J. 1926: Vánoční zábavy r. 1916 a velikonoční 1917 na ruské frontě za světové války, in: *Český lid XXVI*, 202–204.

- FLEGR, Jaroslav 2010: My máme ocelové ptáky – záhada české hudby, in: *Šedesátka – web pro seniory*. <http://sedesatka.cz/node/3867> – přístup 19. února 2011.
- GOFFMANN, Erving 1962: *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Chicago.
- JANATA, Lukáš 2005: *Mrsk.* (nepublikovaný rukopis novely z vojenského prostředí).
- JANEČEK, Petr 2007: *Černá sanitka: druhá žeň. Pérák, ukradená ledvina a jiné pověsti*, Plot: Praha.
- JANEČEK, Petr 2008: *Černá sanitka: třikrát a dost. Mytologie pro 21. století*, Plot: Praha.
- LEIMU, Pekka 1985: Pennalism and initiation in Finnish military life, in: *Ethnologia Fenica*, vol. 14, s. 35–47.
- MURÍN, Ivan 1994: Neoficiálne spôsoby fungovania a ritualizácie života vojenskej komunity, in: *Slovenský národopis* 42, s. 334–347.
- NEKVAPIL, Jiří 1979: K dnešnímu stavu vojenského slangu. *Naše řeč* 62, 130–141.
- PEŇÁZ, Petr 1987: Poznámky k češtině ve vojenském prostředí. in: *Naše řeč*, roč. 70, č. 3, 131–132.
- SECKÝ, Rudolf 1924: Nápis na vagonech za světové války, in: *Český lid XXIV*, s. 62–64.
- STOUFFER, Samuel Andrew (ed.) 1949: *The American Soldier. Adjustment During Army Life*, vol. 1, Princeton.
- SYNEK, František 1985: Odvody branců na jižním Kyjovsku. In: *Čas života*, FROLEC, Václav (ed.), BLOK: Brno, s. 202–207.
- ŠORM, Antonín 1924: Národopis v zákopech a na bojišti, in: *Český lid XXIV*, s. 6–9.

KULTURA TRAMPŮ

Jan Pohunek

Regionální muzeum v Jílovém u Prahy

1. Úvod

Trampské hnutí je československým unikátem. Představuje specifickou subkulturu, která se zrodila na začátku 20. století a navzdory všem společenským a politickým změnám přetrvala do současnosti. Tramping je ale z širšího hlediska zároveň i způsobem trávení volného času a pobytu v přírodě¹, přičemž některé prvky pocházející z trampského prostředí je možné najít i u skupin osob, které se samy mezi trampy nepočítají – například u turistických oddílů, fanoušků country a folku či jeskyňářů, vodáků a horolezců. I když jednotliví trampové mohou být členy různých spolků, nejde o hnutí organizované shora a některé trampské aktivity, zejména ty spojené s tábořením ve volné přírodě, jsou vždy na hranici legality.² Pro etnologii a sociální antropologii obecně představuje tramping zajímavý fenomén hned z několika důvodů. Jde o jednu z našich prvních subkultur mládeže, která má dlouhou tradici a jejíž poznání přispívá i k poznání vývoje české společnosti během 20. století. Řada projevů trampingu také patří do oblasti zájmu těchto oborů i ze své podstaty – ať už jde o trampské písně, které v mnoha případech doslova zlidověly, trampské zvyky a slovesný folklor, oděv nebo třeba i improvizovanou architekturu.

Studium českého trampingu je přitom až na několik důležitých výjimek spíše záležitostí posledních dvaceti let – za první republiky šlo ještě o hnutí poměrně mladé, po druhé světové válce byl zase tramping do jisté míry v nemilosti komunistických úřadů. Pozornost byla věnována spíše dílčím tématům, například trampské hudbě, slangu nebo činnosti některých trampů v dělnickém hnutí a odboji. Podrobnější historické práce však vznikaly přímo v trampském prostředí, zmínit lze například *Dějiny trampingu*³ prvorepublikového novináře a trampa Josefa Peterky zvaného Bob Hurikán. Mnohdy šlo ale o literaturu psanou „do šuplíku“, která se mohla dočkat vydání jen v obdobích politického oteplení. Souhrnná práce, která by význam trampingu zhodnotila v plné šíři, dosud chybí.

2. Vznik a vývoj trampingu

Počátky trampingu sahají už do doby krátce před první světovou válkou a souvisejí s vývojem českého skautingu a dalších obdobných mládežnických hnutí. První skautský oddíl pod vedením prof. A. B. Svojsíka byl založen v Praze v roce 1912 a přibližně z této doby jsou také první zprávy o skupinách mladých výletníků, kteří jezdili „nadivoko“ do jižního okolí Prahy. Někteří z nich byli odrostlými skauty, kterým nevyhovovala organizovanost skautského hnutí, jiní se ale k táboření v přírodě dostali vlastní cestou. Neříkali si ještě „trampové“, ale už se u nich v náznamech projevovala inspirace americkým Západem. Oblíbenými cíli nedělních výprav byly romantické partie krajiny v jižním okolí Prahy od Prokopského údolí po Štěchovice.⁴

Prudký rozvoj trampingu nastal hned po první světové válce. Dá se říci, že šlo o posílení předválečného trendu. Přibývalo „divokých skautů“ odchovaných Junákem a dalšími skautskými spolky, které dosud neměly vypracovanou metodu, s jejíž pomocí by si udržely členy nad 14–16 let. Starší mládež z měst hledala způsob, jak si v neděli soběstačně odpočinout, sdružovat se a bez větších finančních nákladů dočasně vystoupit ze všedního industrializovaného světa. Nově se rodící subkultura byla silně inspirována obrazem idealizovaného amerického Západu a přijala jeho estetiku a důraz na osobní svobodu, samostatnost a prožívání dobrodružství za vlastní. Tato inspirace pramenila z několika zdrojů, svou roli hrál americký původ některých hnutí pracujících s mládeží, kterými budoucí trampové prošli, například woodcraftu a organizace YMCA. Velmi významný byl rovněž vliv dobrodružné literatury (Bret Harte, Zane Grey, Karl May, Jack London, James F. Cooper, James O. Curwood a další) a populárních filmových westernů (např. *Červené eso*).⁵

První stálá trampská osada byla založena už v roce 1919 ve Svatojánských proudech na místě, kam se jezdilo už před válkou, a nazývala se „Ztracená naděje“. Brzy ji následovaly další, nejprve v jižním okolí Prahy a pak i na dalších místech v republice. Samotné slovo „tramp“ (angl. „tulák“), bylo zřejmě přejato z románu Jacka Londona *Cesta*, který vyšel česky v roce 1922. Během 2. poloviny 20. let se toto označení stalo běžným a trampingu se také postupně rozšířil z Prahy do dalších českých měst a začínal se stávat masovou záležitostí. To mohlo souviset i s nástupem hospodářské krize, která nutila mladé lidi volit finančně nenáročnou formu rekreace. Na trampských osadách se kromě vlastního táboření rozvíjel i bohatý sportovní a kulturní život včetně literární, výtvarné a hudební tvorby.⁶

Trampové se ale také dostávali do konfliktů se zbytkem společnosti, přičemž hlavním důvodem byl neorganizovaný, svobodomyšlný charakter hnutí, které bylo někdy nahlíženo jako rušivé a morálně pochybné. Nejvýznamnějším příkla-



1. Stanaření u Károva u Zbraslavi, 1917.

dem střetu trampingu a oficiální moci byl tzv. „Kubátův zákon“, ve skutečnosti vyhláška zemského prezidenta z roku 1931 namířená proti trampingu, která zakazovala společné táboření nesezdaných párů, koupání na zakázaných místech a bez patřičného úboru, nošení zbraní a zpívání nemravných popěveků. Tyto problémy spolu s ekonomickou krizí přispěly k aktivizaci tehdy významné levicovější až prosovětské části hnutí a vedly i k nepříliš úspěšným pokusům o pevnější organizaci trampingu nad rámec jednotlivých malých spolků, osad a skupin. Během 30. let se však situace postupně zmírnila, „Kubátův zákon“ byl soudně zrušen a trampingu navíc čím dál tím víc pronikal do povědomí veřejnosti i v pozitivních konotacích, zejména pomocí trampské hudby, divadelních revue a filmů. Postupně se stal módním, což bylo původními trampy přijímáno přinejmenším s rozpaky.⁷

Vzhledem ke komplikovaným politickým a národnostním poměrům období první republiky stojí ještě za zmínku, že trampingu, byť se neprofiloval nacionálně, byl hnutím převážně českým a později slovenským. Mezi německé obyvatelstvo českých zemí zřejmě pronikl jen v malé míře a spíše jen prostřednictvím jednotlivců, např. z řad pražských Němců. V německém prostředí nicméně existovaly mládežnické spolky příslušící ke hnutí „Wandervogel“, jejichž tradice sahala do roku 1897 a které se svým akcentem na pobyt v přírodě a osobní volnost trampingu blížily.⁸ Otázka sociální skladby prvorepublikových trampů je poněkud složitější – často se lze setkat s tvrzením, že šlo především o hnutí dělnické či pracující

mládeže⁹ a její podíl mezi trampy byl zřejmě skutečně výrazný. Podrobnější studie na toto téma, která by reflektovala například zastoupení studentů či proměny poměru bývalých skautů a lidí, kteří v souvislosti s nárůstem popularity hnutí začali s trampingem přímo, však chybí.

Vývoj prvorepublikového trampingu částečně narušila druhá světová válka a s ní spojené problémy jako omezení svobody projevu a pohybu, zabránění části Posázaví a Neveklovska pro cvičiště Waffen SS či ničení tramských chat jako potenciálních úkrytů pro partyzány. Nacistický režim však nepovažoval potlačení tramského hnutí za prioritu, takže samotná příslušnost k němu nebyla zpravidla důvodem ke stíhání. Někteří trampové byli v této době činní v odboji či bojovali v zahraničních spojeneckých armádách, část z nich měla zkušenosti i z účasti v interbrigádách během španělské občanské války.¹⁰

Nové omezování trampingu s sebou přinesl nástup komunistické moci. Tramping byl nahlížen jako pochybné hnutí se sympatiemi k americkému způsobu života, které se pro jeho neformální charakter nedařilo zakázat ani dostat pod kontrolu. V jeho rámci navíc v jisté, byť nevelké, míře nacházeli prostor pro seberealizaci někteří členové zrušeného Junáka. Prvorepublikové napětí mezi oběma hnutími se ostatně díky společnému nepříteli značně snížilo. Rozsáhlé pronásledování trampingu začalo asi 2–3 roky po komunistickém puči a mělo podobu brutálního rozhánění potlachů, sledování, zatýkání, šikanování a vyslýchání trampů. Někteří trampové zvolili odchod do exilu a zakládali vlastní tramské osady například v USA, Kanadě nebo Austrálii. Jiní se stahovali do chatových osad, které se snažily legalizovat svou činnost tím, že se oficiálně staly sportovními osadami nebo součástmi povolených organizací. To ale spolu s dostatkem levného stavebního materiálu přispívalo k tomu, že tradiční tramské osady v blízkosti měst se čím dál tím víc mísily s další rekreační zástavbou a částečně ztrácely svůj původní charakter. Trampové, kteří se v tomto období aktivně jezdili toulat do přírody, byli převážně mladí lidé s vyhraněným vztahem vůči režimu, který je stavěl do pozice vyvrhelů. V rámci těchto skupin také došlo k posunu významu tradičního pojmu „osada“, který začal být častěji užíván jednoduše pro partu trampů, a nikoli pro jejich stálé tábořiště.¹¹

K výraznému oživení trampingu došlo ve druhé polovině šedesátých let, kdy dorostla nová generace mládeže hledající alternativní způsoby trávení volného času a současně se postupně uvolňovala politická situace. První pokusy o pozitivní vyličení do té doby demonizovaného trampingu v médiích lze datovat již do roku 1963. Shodou okolností v tomtéž roce došlo k jedné z posledních protitrampských akcí ve stylu 50. let – tzv. „Krvavému potlachu“ v Jetřichovicích, který byl exemplární ukázkou policejní brutality. Za přelomový je však možné považovat spíše rok 1964. Oproti období první republiky, kdy mezi trampy zřejmě převažovala dělnická mládež, se v nivelizované socialistické společnosti údajně změnila

i sociální struktura tramského hnutí, byly v něm nyní rovnoměrněji zastoupeny různé sociální skupiny. Objevily se i další pokusy o organizaci trampingu, které vycházely jak od některých skupin trampů, tak i od státu, který se snažil dostat hnutí pod kontrolu měkčí cestou. Svou činnost v roce 1968 obnovil Junák a došlo i k rozvoji činnosti dalších oddílů postavených na skautském základě, které byly často s trampingem personálně propojené. K tramskému hnutí z nich měla nejbližší Česká tábornická unie.¹²

Během normalizace byl tramping mnohem rozšířenější než v 50. letech a stal se jednou z významných aktivit, s jejichž pomocí si česká společnost ve „vnitřním exilu“ hledala cestu k seberealizaci a vytvoření pocitu alespoň iluzorní nezávislosti na komunistickém režimu. Ten vůči hnutí vystupoval ambivalentně – na jednu stranu tramping částečně toleroval, přičemž se jej stále snažil dostat pod kontrolu zejména centralizací jeho kulturní činnosti – například zapojením SSM do organizace festivalů tramské, folkové a country hudby typu Porty. Na druhou stranu byl stále schopný ukázat tvrdší tvář a zakročit proti sdružování trampů silou či drobnou každodenní šikanou. Konaly se i rozsáhlé protitrampské akce jako jednorázové zboření přibližně stovky brdských campů v roce 1978.¹³

Po roce 1989 došlo během několika let k výraznému poklesu počtu lidí, kteří se trampingem aktivně věnují, za hlavní příčinu je považován nárůst možností seberealizace, zejména mládeže, a změna jejich priorit. Tramping měl navíc v sobě také vždy prvek hry, ve které byly české země náhradou exotických končin. V okamžiku, kdy se cestování do zahraničí stalo výrazně jednodušším a levnějším, ztratila tato hra část své přitažlivosti. Celý porevoluční vývoj mládežnických hnutí a subkultur, včetně trampingu, však teprve čeká na podrobné historické a sociologické zhodnocení. Tramping dnes sice není masovou záležitostí, ale nadále existuje a zdá se, že se nenachází na cestě k zániku. Díky svému dlouholetému vývoji se stal hnutím, ve kterém jsou zastoupeny všechny věkové kategorie obsažené v české populaci a které je kromě Čech a Slovenska zastoupeno prostřednictvím českých krajanů například i v USA nebo Austrálii. Nadále si udržuje svá specifika a díky své dlouhé historii nyní nečerpá již jen z externích vlivů, jako byla například literatura o americkém Západu, ale i z vlastních tradic – současný tramp často již nevyrazí do přírody, aby tam byl cowboyem, ale aby byl trampem.¹⁴

3. Zvyky, sdružování a symbolika

Přes neformální povahu trampingu jsou jeho součástí některé obecně akceptované symboly a normy, které mají často původ v praxi skautských a woodcrafterských oddílů. Tyto normy nemají charakter psaných zákonů, jsou ale kodifikovány tradicí a jejich dodržování je záležitostí osobní cti. Předpokládá

se například, že trampové se k sobě chovají přátelsky, a to i v případě, kdy se osobně neznají, a že vystupují šetrně k přírodě. Dále existuje celá řada symbolů a zvyklostí, které jsou vlastní v podstatě celému hnutí.

Velká část těchto zvyků se váže ke sdružování trampů a mezilidské komunikaci obecně. Typicky trampským pozdravem je slovo „ahoj“, které je přejato z mezinárodního námořnického prostředí a jehož původ je nejasný. Jako oslovení je pak mezi trampy už od počátků hnutí používáno slovo „kamarád“ („Ahoj, kamaráde!“). Součástí pozdravu je dále podání ruky doprovázené charakteristickým zalomením palců.¹⁵

Poslední vagón

Jedním z trampských zvyků je i ježdění zásadně vždy v posledním vagónu vlaku. Všichni trampové, kteří spolu mají cestu, si tak mohou být jisti, že se potkají. Mezi pražskými trampy dal tento zvyk mimo jiné vzniknout poměrně mladé tradici „Pisničkového vlaku“ – každoroční společné cestě po trati na Dobříš spojené s hromadným obsazením posledního vagónu a hraním trampských písní.

Sdružování trampů probíhá obvykle v rámci trampských osad, přičemž pojem „osada“ se může vztahovat i na skupinu trampů bez stálého tábořiště.¹⁶ Trampská osada je zpravidla vedena „šerifem“, funkce má však spíše symbolický charakter „prvního mezi rovnými“ a bývá přijímána s různou mírou vážnosti – od ironického pošťuchování mezi kamarády až po úctu chovanou k zasloužilému členovi či po téměř úřední funkci u registrovaných chatových osad hlásících se k trampingu. Další funkce (pokladník, kronikář...) jsou již méně časté, dané spíše potřebami kolektivu a jejich vážnost a míra oficiality mají rovněž velmi široký rozptyl. Přijímání nových členů do zaběhnuté osady bývá doprovázeno různými rituály a oslavami, často v podobě „křtu“. Stejně tak existují například i trampské svatby, křtiny či pohřby, které jsou obdobou obřadů civilních, jež doprovázejí. Osady dále mívají svou symboliku v podobě znaku nošeného na oděvu („domovenka“ na rukávu¹⁸) nebo samostatně (vlajka), významné slavnostní tábořiště (např. místo, kde byla osada založena) a případně i hymnu. Z dalších zvyklostí některých trampských skupin lze zmínit například „zákon kádě“ (sdílení jídla s kamarády)¹⁹ či zvyk pokládat při odchodu z campu do ohniště zelenou větvičku. Jednou do roka také pořádá řada trampských osad slavnostní výroční oheň.

Trampská setkání obecně se nazývají „potlachy“. Toto slovo v sobě kombinuje český výraz „tlachat“ a pojem „potlač“ („potlatch“) pocházející z kulturní

praxe indiánů severozápadního pobřeží Spojených států amerických. V tomto prostředí byl „potlač“ společenskou událostí, při které docházelo mimo jiné ke zvyšování osobní prestiže okázalým rozdáváním či ničením vlastního majetku. Trampský potlach je obvykle spojen se slavnostním ohněm a hudební produkcí, případně i hraním divadelních scének nebo různými soutěžemi. Jeho dějištěm je nejlépe trampská chatová osada nebo jednodušší camp, může se ale odehrávat třeba i v hospodě.²⁰ Kromě potlachů pořádají různé trampské osady a sdružení i různé tvůrčí soutěže, sportovní klání a koncerty.

Symbolem trampingu jako celku a zároveň prvkem, který často tvoří součást vlajek trampských osad, domovenek a dalších výtvarných projevů, je znak lesní modrosti převzatý od hnutí Woodcraft E. T. Setona. Jde o bílý kruh s modrými bizoními rohy, přičemž vlastní kruh vyjadřuje čistotu ideálu, kruh věčnosti a čistotu těla a mysli, modré bizoní rohy pak sílu ideálu a odhodlání jej bránit, sílu ducha a těla a modrou oblohu²¹. V trampském prostředí je ale tento motiv často používán i v jiných barevných kombinacích. Dalším obecně uznávaným symbolem trampingu je trampská hymna, kterou je píseň „Vlajka“ prvorepublikového trampského skladatele Jendy Kordy. Ve 2. polovině 20. století jejího významu dosahovala i „Rosa na kolejích“ od Wabiho Daňka, kterou byl mimo jiné zarámován závěrečný koncert festivalu Porta.²²

Na závěr této kapitoly o zvycích je ještě možné zmínit fenomén „kanadských žertů“, který tvoří už od první republiky součást trampského humoru a mezilidských vztahů. Jde o vyvádění kamarádů z míry, někdy i drsnějším, nicméně obecně akceptovaným způsobem. Kanadský žert musí být přijat se stoickým klidem a ve vhodné chvíli oplacen.²³

4. Oděv a předměty denní potřeby

Táboření v přírodě s sebou nese i nutnost používat vhodný oděv a řadu různých předmětů denní potřeby a nástrojů. V rámci trampského hnutí ale některé předměty a styly oblékání získaly i symbolický význam a staly se pro trampy typickými. Obecně vzato kombinovala během celého 20. století trampská výstroj prvky převzaté z vojenského prostředí, komerčně prodávanou výbavu, předměty vyráběné doma nebo zručnými amatéry a běžný civilní oděv.

V případě prvorepublikového trampingu existuje zavedené dělení na *dobu cowboyskou* (cca do roku 1927), kdy převažovaly oděvy napodobující šaty amerických cowboyů nebo případně i indiánů, a následující *dobu kanadskou*, která se vyznačovala střízlivějším praktickým oděním. Původcem tohoto členění je Bob Hurikán, autor *Dějin trampingu*, není však jisté, zda platilo univerzálně a zda jeho význam není mírně nadsazený – existují doklady o tom, že mnozí



2. Usárna – nejcharakterističtější součást trampského vybavení.

trampové se oblékali zkrátka tak, jak se jim to hodilo.²⁴ Z armádního vybavení používali trampové v tomto období především přebytek z první světové války, jejichž prodej dozníval až do konce 20. let – italské a americké torny (úesky, usárny), polní lahve, polní vaříče (kochmašiny), lopatky a sekery („pikly“). Westernovou část vybavení reprezentovaly stetsony vyrobené promáčknutím starých klobouků, strakaté košile, pouzdra na nože a pistole, otrášené kalhoty a legíny, široké opasky s cvočky, mosazné šerifské hvězdy, šátky kolem krku a funkční střelné zbraně. Některé party se oblékaly černě podle vzoru herce Toma Mixe a vysloužily si tak přezdívku „jeptišky“. Z dalšího vybavení užívaného prvorepublikovými trampy je možné jmenovat vysoké boty (kanadky), gumoplátěné kedsy nebo od roku 1935 kožené polobotky, klobouky s jednou stranou přichycenou k dýnku na búrský způsob, manšestrové kalhoty, khaki košile, svetry „miltony“ a bílé námořnické čapky zavedené v roce 1929 vodáky.²⁵ S tím, jak se začal tramping stávat v průběhu 20. a 30. let populárním, přibývalo i obchodů s tábornickou výstrojí, takže je možné, že výše zmíněné období rozšíření praktického vybavení, popisované Bobem Hurikánem jako doba kanadská, může souviset s jeho lepší dostupností. Zvláštní skupinu oděvních doplňků 30. let představovaly na některých osadách i symboly komunistického hnutí a špičaté rudoarméjské čepice.²⁶

Usárna

Pokud bychom měli vybrat nejcharakterističtější součást trampského vybavení, bude to *usárna* – neboli též *ušárna*, *USranec*, *uska*, *úeska*, *ueska*, *úestorna*, *US torna*, *uzda*, *usařina* či *hadraplán*. Jde o typ batohu (*haversack*) používaného americkou armádou od roku 1910 zejména jako součást pěchotní výstroje. Narozdíl od jiných batohů, které jsou zpravidla tvořeny jednou nebo více uzavřenými kapsami, je základem usárny pruh celtoviny, v horní části rozšířený do stran. Předměty určené k uložení dovnitř je potřeba nejprve položit na rozbalenou usárnu, nejlépe zarolované do spacího pytle či cely, aby nevypadly, a pak přes ně překlomit spodní a boční části batohu a celé zavazadlo stáhnout řemínky. Kromě tohoto hlavního úložného prostoru se dále nahoře na chlopni (*překlopka*) nachází menší připínatelná či přišitá kapsa (*medivak*, *bonbónek*), další kapsy a vybavení (sumky, ešus, čutora, sekera...) je možné připínat zvenku. Jednotlivé typy usáren z různých časových období se mohou v detailech lišit. Ještě víc se ale liší způsoby balení usárny používané jednotlivými trampy. Dá se říci, že každý styl zabalení usárny nese jistý rukopis jejího majitele a bývají dokonce označovány zvláštními slangovými výrazy – podlouhlá usárna může být nazývána *trabuko*, *cigáro*, *trubka*, *párek* nebo *roláda*, krátká a tlustá *špekbuřt* nebo *bedna* a nedbale sbalená *hašišák*, *grejda*, *mrtvolka* nebo *mrtvý dítě*.

Po druhé světové válce opět narostl díky všeobecnému nedostatku oděvů a velkému množství armádních přebyteků význam oděvních součástí vojenského původu. Trampové jezdili převážně v uniformách spojeneckých armád zbylých z války, přičemž největší „hodnotu“ mělo odění americké, které se stalo charakteristickým zejména pro západní Čechy a po komunistickém puči získávalo na významu i jako symbolické projevení pasivního odporu. Západní uniformy a trampské atributy obecně, včetně domovenek či nožů, byly v této době vhodnou záminkou pro policejní šikanu a při rozsáhlých prohlídkách na nádražích byly zabavovány a ničeny, takže mnozí trampové se převlékali až po vystoupení z vlaku. Kromě těchto druhoválečných součástí oděvu byly v 50. letech hodně používány díly uniformy ČSLA, zejména svrchní saka („kopřiváky“, „betl“). Ty byly v 70. – 80. letech nahrazeny maskáči – horním a dolním dílem uniformy vz. 60. Zimnímu kabátu tohoto typu se říkalo „kong“.²⁷ Koncem 70. let se začaly nosit i obnošené jeansy.²⁸ Westernové doplňky existovaly samozřejmě i nadále, oproti prvorepublikovému období ale jejich význam poněkud poklesl.

V současné době je k dispozici mnohem širší spektrum oděvních součástí i tábornických pomůcek, a to včetně populárních armádních přebytků z celého světa. Vojenské prvky různého původu jsou trampy zpravidla různě kombinovány, existují ale i skupiny trampů, často současně fanoušků vojenské historie či hráčů airsoftu, které používají jednotný oděv a výstroj vybrané historické nebo současné armády.²⁹ Dá se ale říci, že trampa nadále dělá trampem jednoduše oblečení a vybavení, které je v přírodě nenápadné (odstíny zelené a hnědé) a je praktické, ale zároveň jednoduché a nikoli přehnaně moderní. Moderní výstroj typu mobilních telefonů či goretexových bund, jakkoli teoreticky praktická, se leckdy setkává s posměchem.

5. Mluvní zvláštnosti

Součástí trampské subkultury jsou i různé mluvní zvláštnosti, které je možné pozorovat jak v trampském slangu, tedy mluvě lidí, kteří se na trampingu podílejí, tak i ve struktuře přezdívek a jmen trampských osad a dalších míst. Pro trampský slang je příznačné velké množství synonym pro nejčastěji užívaná slova (např. „ueska“, „uzda“, „uska“, „usárna“, „mrtvý dítě“), přenašeni významů existujících slov (lžice – „bagr“), časté používání slov cizího, zejména anglického (sheriff – „šerif“, battledress – „betl“) a německého (das Zelt – „celta“) původu, a používání různých přesmyček a slovních hříček. Je možné je zařadit do skupiny slangů typických pro mládež (studentský, vojenský, sportovní), od nichž některé výrazy přejímá, a to přesto, že je dnes již používán všemi generacemi trampů. Trampský slang je také poměrně ustálený, základ trampského slangu, který vznikl už za první republiky, je do značné míry používán dodnes. Slovtvorba probíhá nejčastěji pomocí odvozování („tremplír“, „žracák“, „kempovka“), méně pak skládáním („štíplístek“), z iniciálových zkratk („úeska“) či překrucováním (polévka – „poblífka“).³⁰

Pro tramping je dále typické používání přezdívek, které lze považovat za prvek podtrhující neformálnost, odlišnost a rovnost členů trampského kolektivu. Vymyšlení přezdívky bývá doprovázeno humorem, nejčastější jsou přezdívky pochvalné, škádlivé, odkazující na zvláštní události nebo osobní rysy toho kterého trampa (Čára). Oblíbené je rovněž poangličtění českých jmen (Jan – Johnny) nebo použití exoticky znějícího jména bez vazby na jméno občanské (Bill). Někdy jsou rovnou převzaty z jiného prostředí (rodina, škola, skautský oddíl). Po zavedení se přezdívka již nemění.³¹ Kromě přezdívky se trampská estetika projevuje i v pomístních názvech a jménech osad, campů a chat. Charakteristické je používání anglických či anglicky znějících názvů („Strong Boys“, „Airborne“), toponym převzatých z mimočeského prostředí („Yukon“, „Šanghaj“,



3. Členové osady Kamarádi Staré řeky při hudebním vystoupení.

„Stará Nevada“) a dobrodružné literatury („Roaring camp“, „Vinnitou“), nově vytvářených romanticky znějících spojení českých slov („Údolí ticha“, „Toulavé mládí“), názvů odvozených od povahy terénu („Orlí hnízdo“, „Údolí přejeří“, „Dvě řeky“) nebo jmen zvířat („Netopýr“, „Kodiáci“).³²

6. Trampská píseň

Trampská píseň je s trampingem nerozlučně spjata, i ona však prošla postupným vývojem. První divocí skauti do začátku 20. let 20. století zpívali především písně Karla Hašlera, vojenské a národní písně či přeložené americké šlágry. Doprovod tvořily housle, mandolína a řídce už i kytara. První autorské trampské písně měly zpravidla původní jen texty, hudební motivy byly převzaty z výše uvedených žánrů. Vznikaly přímo na vandrech a na osadách, šířily se v ústní podobě a proměňovaly se ústním podáním. Hlavní roli doprovodného nástroje převzala postupně kytara, začínající hráči často znali jen tři akordy s přednostním významem C dur. Kromě ní byly používány i housle, banjo, hřeben, vozembouch nebo harmonika, která ale nedoznala velké obliby, neboť byla považována za příliš hlučnou k táboráku. Texty písní byly laděny především sentimentálně nebo humorně („kanadky“), ve stylu



4. Typickou ukázkou trampské řezbářské a tesařské tvorby jsou totemy. Často se na nich mísí původní prvky z umění amerických indiánů s trampskými a dalšími motivy.

5. Slavnostní oheň při vyhlašování vítězných prací literární soutěže Trapsavec. Slavnostní kruh se čtyřmi vnitřními rameny vychází ze symboliky Woodcraftu.



westernové romantiky, často pojednávaly o cowbojích, indiánech, námořnících nebo zlatokopech.³³

V průběhu 20. let již vznikaly i písně s původní melodií a vyrostla první silná generace trampských hudebníků, z nichž lze jmenovat například Jarku Mottla, Edu Fořta, Pedra Muchu, Gézu Včeličku, Jendu Kordu, Boba Hurikána a další. Od studentů a z filmů byl převzat nápad používat kytaru i jako doprovod ke sborovému zpěvu. Dávaly se dohromady pěvecké sbory, které cvičily také v klubovnách různých organizací a hospodách. I to byl jeden ze způsobů, jak se trampská píseň dostávala k širší veřejnosti. Trampové se původně o svou hudební tvorbu nechtěli dělit, měli pocit, že by jim stejně nikdo jiný nerozuměl, ale ve chvíli, kdy se tramping stal módním hnutím, se ukázalo, že trampské písně mohou být životaschopné i komerčně a mohou také vypomoci nadaným trampům získat peníze i uprostřed hospodářské krize. Ve 2. polovině 20. let již zněly v kabaretech a divadlech, řada písní, zejména těch sentimentálních, byla vydávána na gramofonových deskách. Léta 1933–1938 tak byla obdobím stabilizace trampské písně.³⁴

V 50. letech prožívala trampská píseň, podobně jako celé hnutí, jistou stagnaci. To se však začalo měnit od počátku 60. let, kdy začala být činná nová generace hudebníků (např. bratři Ryvolové, Kapitán Kid) a do trampského repertoáru ve větší míře pronikaly i další žánry jako country a folk, včetně písničkářské tvorby. Kromě starých sentimentálních písní a „kovbojářen“ byl žánr výrazně

obohacen i o moderní výrazivo a témata týkající se současného života. Svůj podíl na tom měl i populární festival Porta, který se poprvé konal v roce 1967 a vyprofiloval se především folkově.³⁵

7. Literární a umělecká tvorba

Kromě hudební tvorby existuje v rámci trampingu i bohatá tvorba literární, zastoupená především povídkami a básněmi, a tvorba výtvarná, zejména grafická a řezbářská. Během existence trampského hnutí vznikla a zase zanikla celá řada časopisů, které dávaly prostor i dílům svých čtenářů a mezi nimiž byla zastoupena jak periodika na profesionální úrovni (např. *Tramp*, *Trampský věstník*, v současnosti vycházející *Pucejř*), tak i různé věstníky a samizdaty vydávané v dobách, kdy nebylo možné publikovat trampskou tematiku oficiálně (*Dým*, *Pajda*), nebo sloužící vnitřní potřebě menších okruhů trampů (první trampský časopis *Proudník*, současné *Tremgoviny*). Trampské rubriky existovaly i v časopisech a novinách s jiným zaměřením (*Mladý svět*). Dále byly a jsou vydávány sbírky poezie a povídek, ať už samostatně nebo ve formě sborníků ze soutěží, z nichž nejvýznamnější je *Trapsavec* založený v roce 1971.³⁶ Jiný typ výtvarných a literárních děl představují materiály určené k osobní či osadní potřebě. Jde zejména o kroniky a osobní památní-



6. Upomínková placka tramské party „Brdští supové“ z brdského campu „Zlaté dno“.

ky – „cancáky“. Oba tyto typy písemností mají zpravidla značně subjektivní, kombinovaný obsah sestávající z kronikářských záznamů, kreseb, písní, fotografií a drobných pamětních předmětů, například jízdének. Zatímco kroniky jsou známy už od počátků trampingu, cancáky se pravděpodobně objevily až v 50. letech a původně byly poměrně strohé a obsahovaly především různé citáty a podpisy.³⁷ Před 2. světovou válkou byly rovněž používány zpěvníky – „řevníky“, které byly ale postupně opouštěny, když začaly tramské písně vycházet tiskem.

Různé drobné písemnosti, často pečlivě výtvarně provedené, jsou zastoupeny zejména pozvánkami na akce – „zvadly“, upomínkovými kartičkami, novoročenkami a podobně. Za vítězství v soutěžích bývají udělovány zdobené dřevěné placky ze šikmo seříznuté kulatiny. Jejich menší obdoba, kterou zpravidla dostane každý účastník akce, se nazývá „camrátko“. Textilní umělecká tvorba je zastoupena různými nášivkami, vlajkami a oděvními doplňky. Vrchol tvorby řezbářské tvoří patrně bohatě zdobené totemy, které jsou inspirovány totemy amerických indiánů,³⁸ ale obsahují často i ryze tramské prvky.

8. Tramský slovesný folklor

Tramský slovesný folklor je reprezentován zejména vtipy, pověstmi, historkami ze života a fámami. Vtipy, které se vypráví mezi tramy, se do značné míry překrývají s vtipy obecně rozšířenými mezi mládeží, vyskytují se například prvky absurdních „kameňáků“ a černého humoru.

Tramské vtipy

Tramské vtipy uvedené níže pocházejí z tramských časopisů, nemusí tedy ve všech případech jít o autentický folklorní materiál. Přesto jde ale o ukázky pro tento žánr typické.

– *Jarmilko, ty jsi jak proutek.*

– *Tak štíhlá?*

– *Ne, každej tě vohne.“*

(Tramp 30/1931, cit. podle WAIC – KÖSSL 1992, 70)

– *Johnny, už sem našiel to tielko z minulého vandru.*

– *A kde si ho mal, Pepe?*

– *Pod košľou.*

(Tramp 5/1991)

– *Už tě napadlo, proč je svojšickej areál oplocenej? ptá se na Slunovratu Komín Vokouna.*

– *No přece, aby nikdo nemoh dovnitř bez placení...*

– *Hm, mně to letos připadalo, že lidi nemůžou ven.*

(Tramp 2/1994)

Kamarád Jaroos dobrácky uklidňuje večer v podkroví své vandrácké boudy lehce nervozní slečny:

„Spí se tu bájně. Pokud vás v noci probudí krysy, nemusíte se ničeho bát, ty jen honí pavouky, vás se ani nedotknou!“

(Vitamín Kř 1/2009)

Zvláštní specifickou skupinu vtipů pak tvoří ty, které pojednávají přímo o trampech, jejich mezilidských vztazích či zážitcích na vandrech, případně o konfliktech trampů se zástupci většinové společnosti. Častý je také motiv

Postavy trampských pověstí

Jedním z typických rysů „legend trippingu“ a pověstí táborových ohňů, který se promítá i do trampského folkloru, je existence konkrétně pojmenovaných fiktivních postav s řadou detailních atributů. Zpravidla jde o duchy, vrahy či šilence, kteří jsou svázáni s konkrétním místem nebo oblastí a slouží jako stabilní inventář místních strašidelných historek.

Typickým příkladem je *Hans Hagen* (existují i jiné varianty jména), fantom lomů Amerika u Karlštejna. Ve většině podání má spojitost s 2. světovou válkou, bývá popisován jako „zapomenutý“ německý voják či brutální dozorce nebo jako duch takové osoby. Vyzná se v podzemních štolách spojujících lomy a škodí jejich návštěvníkům – přezává lana, způsobuje závaly, škrtí trampy strunou, ukrývá mrtvoly svých obětí a podobně. Je s ním spojeno několik míst, zejména tzv. Hagenova štola, kde visí kolejnice a gong – původně důlní signalizační zařízení. Zvonení na gong a přivolávání Hageny patřilo k tradičním trampským zkouškám odvahy. Popularita Hageny postupně od konce 80. let přesáhla trampské a jeskyňářské kruhy a s touto postavou je možné se setkávat třeba i na suvenýrech prodávaných v okolí Karlštejna (turistické známky, pohlednice). V trampském folkloru existují i varianty pověstí o Hagenovi, ve kterých je spíše strážným duchem a patronem místa, který chrání trampy – ty jsou typické pro dlouhodobé návštěvníky lokality, kteří se s ním mohou částečně ztotožňovat.

Z dalších podobných postav je možné jmenovat světléklující oblak říční mlhy zvaný *Bílej*, který se má vyskytovat v povodí Oslavy a občas ně-

koho pronásledovat. Poblíž Kamenného Přívozu existovala postava zvaná *Koženáč*, muž v dlouhém koženém kabátě, který měl propichovat spící trampy skrz stěnu srubu jehlou – a nebo je jen budít ze spaní přejížděním klackem po stěně. Méně je s konkrétním místem svázána *Rolnička*, jejíž výskyt bývá situován na Brdy, do Českého krasu nebo do severočeských pískovcových oblastí. Nejčastější typy podání ji popisují jako přízrak dívky, který se projevuje cinkáním rolničky, nebo stíhá lidi, kterým něco cinká na batohu (a mají tudíž špatně sbaleno). Nebezpečnost *Rolničky* je v závislosti na podání proměnlivá, může lákat lidi ke skalním srázům, ale také pomáhat nebo oplácet bezpráví. Podle jedné z variant byla tato dívka kdysi znásilněna a zavražděna a teď se mstí. V Jizerských horách existuje vyprávění o *Červené ruce*, která byla kdysi useknuta pytlákovi a škrtí trampy, toto podání bývá doprovázeno strašením kamarádů červeně nasvícenou rukou. Variací na staré krajové pověsti je příběh o *Brdském hejkalovi*, muži znetvořeném a zešilevším po autonehodě, který se potuloval po brdských lesích, halekal na trampy a napadal ty, kteří nedělali, že si ho nevšímají.

Kromě těchto postav stojí za zmínku i figury, které mají blíž k čistému folklorismu a jsou sdíleny zejména autory trampských literárních prací, mnohdy humorně laděných. Patří sem například brdští skřítki – *Čučkové* – kteří dokážou měnit podobu a bývají zobrazováni jako malé antropomorfní plamínky, patron vojenských Středních Brd *Ježilampas* či trampský bůh *Pajda*.

dvou trampů hloubajících nad příčinou či komickým řešením nějakého všedního jevu („*Johny, padla nám do mlíka myš!*“ „*A vyndal jsi ji?*“ „*Ne, hodil jsem za ní kočku.*“³⁹). Trampské vtipy jsou známy už z období první republiky, ne vždy je ale jisté, zda se jedná o skutečný folklorní materiál, nebo jen autorskou tvorbu, omezenou například na okruh čtenářů daného časopisu.

Trampské pověsti, jako sociálně vymezená součást moderního folkloru, mohou být laděné vážně či humorně (ať už přímo nebo formou jakési „trampské latiny“) a často se týkají jednotlivých míst navštěvovaných trampy. Běžný je výskyt mysteriózních (záhadná úmrtí, nevysvětlitelné jevy) až nadpřirozených (duchové) motivů představujících nevyřešenou záhadu nebo hrozbu. Mnoho podání má souvislost se dvěma folklorními jevy vyskytujícími se u mládeže – s „legend trippingem“ a „pověstmi táborových ohňů“. „Legend tripping“ je zavedený folkloristický termín pro výlety na místa spojená se

strašidelnými pověstmi, na kterých obvykle mládež prostřednictvím konfrontace s tušenými hrozbami prokazuje svou nebojácnost a které mohou mít iniciační povahu.⁴⁰ „Pověsti táborových ohňů“ představují typický folklor letních táborů, na kterých se skupina dětí nachází v odloučení od zbytku světa. Často v nich vystupují propracované postavy různých duchů, netvorů či vrahů obcházejících v okolí tábořiště.⁴¹

Vyprávění pověstí mezi trampy probíhá obvykle v rámci trampské osady či při setkání trampů z různých oblastí a skupin. Pověsti, které se vážou k místům navštěvovaným trampy, mimo to slouží k dotváření identity takových míst a posilování jejich romantické atmosféry. Vhodná příležitost k vyprávění strašidelných pověstí nastává zejména v případě, jsou-li mezi posluchači noví, nezkušení členové osady nebo dívky. Tento folklorní žánr je také často reflektován v trampské autorské literární tvorbě a plynule se prolíná s realističtějšími

vyprávěními o životě a zážitcích z vandru a s historickými vyprávěními o minulosti trampských osad a jednotlivých oblíbených míst. Za nejpestřejší lokální soubor trampských pověstí je možné považovat folklor vázaný na prostředí lomů Amerika u Berouna, v němž často vystupuje fantomatická nebezpečná postava zvaná Hagen, obvykle interpretovaná jako zločinec či mrtvý německý voják.⁴²

Štola číslo 14

Motivy z trampských pověstí jsou trampy zpracovávány například i formou povídek nebo písní. Text písně, kterou zde uvádíme, poprvé vyšel v roce 1994 na albu *Rosa Coeli* moravské trampské skupiny F. T. Prim a pojednává o Hagenovi, přízraku lomů Amerika. Štola číslo 14 je podle některých podání místem, kde Hagen zabíjel své oběti. Visí zde Hagenův gong a kolejnice, původně důlní signalizační zařízení. Kdo na jeden z těchto předmětů zazvoní, pro toho si údajně Hagen ihned nebo do roka přijde.

Štola č. 14 /Hagen/

Hudba a text: Aleš Bojanovský

Dmi C	C	Dmi	C
<i>Tenkrát ještě hřměla druhá válka</i>		<i>V lomech těžival se bílý kámen</i>	
Dmi C	C	Dmi	C
<i>Nad zemí se vznášel smrti stín</i>		<i>Až do dne, kdy si ďábel začal hrát</i>	
Gmi	Dmi	Gmi	Dmi
<i>Lidem se chtělo spíše plakat</i>		<i>Z lidí nestačil říct nikdo ani Amen</i>	
F	Bb	A7	F
<i>V lomech nad řekou, u které stával mlýn</i>		<i>Málokdo věděl, co se může stát</i>	Dmi
F	C		
<i>REF: Pane Hagen, týdny už tu chodím</i>			
Dmi	A7		
<i>Po štolách bloudím a hledám váš dům</i>			
F	C		
<i>Pane Hagen, trochu se vás bojím</i>			
Gmi	A7		
<i>Je legenda, pravda či podobá se snům?</i>			



7. Lom Malá Amerika u Mořiny u Berouna – dějiště mnoha trampských pověstí.

*Zával ukončil pouť mnoha mužům
Jen Hagen odtud vyvázl jak král
Se strunou v ruce léta po štolách se toulal
A lidé se ho začli hrozně bát*

*Ve štole č. 14 kolejnice visí
Tam Hagen obydli své má
Příhody se občas krví mísí
Vždy když ve štole svítí zelená*

REF: Pane Hagen....

*Léta už sem jezdí spousta trampů
Příběh o Hagenovi každé dobře zná
Podivné náhody se tady dějí stále
Jisté je, že Hagen je všech podzemních štol král*



8. „Hagenův gong“ – původně důlní signalizační zařízení v lomu Malá Amerika.

Fámy se zpravidla týkají možného ohrožení míst oblíbených mezi trampy, typické motivy tak tvoří například plánované bourání campů, zasypávání romantických lomů nebo zpřísnění ostrahy území vojenských výcvikových prostorů.

9. Architektura

Specificky trampské prvky v architektuře a obecně v úpravě žitého prostoru je možné pozorovat na místech, která jsou trampy opakovaně využívána k táboření či obývání, přičemž existuje plynulá kontinuita mezi nejjednoduššími tábořišti a chatovými osadami. Tento přechod je možné vnímat jak typologicky, tak i chronologicky, protože většina chatových osad se postupně vyvinula z malých tábořišť.

Trampské tábořiště ve své základní podobě je jednoduše prostorem, kde se přespává, vaří jídlo či jinak tráví čas na jednom místě. Jeho základními prvky jsou tedy alespoň trochu rovná plocha a ohniště, vybírána bývají především místa skrytá a romantická, například taková, která se nacházejí v lesním porostu, ve skalách, opuštěných lomech či v blízkosti potoků, řek a vodních ploch. Je-li místo navštěvováno opakovaně a dostane-li vlastní jméno, je na něj možné vztáhnout trampský termín „camp“ či „kemp“ (poněkud volněji jsou užívána např. i slova



9. Brdský camp s ohništěm, sedačkami a jednoduchou boudou – „slepičárnou“.

„flek“ či „plac“). Zatímco jednoduchá tábořiště přirozeně vznikají a zanikají, campy už jsou vnímány jako stálé objekty s vlastní identitou a historií, které mohou být vytvořeny zakladatelským aktem a mohou být obecně známy.

Má-li takové místo svou stálou identitu, může být jeho charakter dále rozvíjen různými úpravami a přidáváním dalších prvků. Symbolickým středem campu je ohniště, které slouží jak k praktickým činnostem typu přípravy večeře, tak i jako střed sdružování a ceremoniální prostor. Ohniště je zpravidla v duchu původní skautské praxe vymezeno kruhem z kamenů, případné vícenásobné kruhy zvýrazňují jeho symbolický význam a indikují jeho slavnostní povahu. V některých tradičních trampských oblastech (typicky Brdy) je rozšířen zvyk ohniště nevymetat, ale zvyšovat, takže postupně roste nahoru a připomíná malou kamennou mohylku. Kolem ohniště se sedává na zemi, na kamenech či kládách nebo na dřevěných lavičkách, které mohou být u větších campů zastřešené, nebo alespoň mohou nabízet prostor pro zavěšení celt. Někdy jsou lavičky částečně nahrazeny jedním či více „křesly“ poskládanými z kamenů či stlučenými ze dřeva, největší a nejdobnější křeslo bývá vyhrazeno šerifovi osady.

Úpravy prostoru na spaní spočívají především v zarovnání, odizolování a vyčištění terénu a zajištění ochrany před počasím, pokud ji neposkytuje terén sám (hradní zříceniny, skalní převisy, bunkry). Nejjednodušší formou zastřešení jsou různé přístřešky z chvojí a klacků, stany⁴³ či konstrukce sloužící k uchycení



10. Interiér trampské boudy v oblasti „Šifer“ – břidlicových lomů na severní Moravě a ve Slezsku. Dřevěné palandy, lavice a krov jsou vestavěny do torza bývalé lomařské stavby z nasucho kladených břidlicových plátů.

celty, ponča nebo igelitové plachty. O něco složitější jsou jednoduché boudičky zvané „slepičárna“, které mají podobu stříšky ve tvaru obráceného V postavené na zemi. Dalším krokem pak je již „srub“ či „bouda“ – jakákoli složitá obytná konstrukce se stěnami a střechou. Bývá stavěna převážně z místních materiálů, stěny jsou nejčastěji z dřevěných kulatin či (zejména v lomech) z volně naskládaných kamenů, střecha je plochá s vrstvou nepromokavého materiálu, která je přibita či zatížena kameny, nebo dřevěná a skloněná. K vnitřnímu vybavení patří často kamna, lavičky, postele či palandy a různá výzdoba v trampském duchu. Okna bývají často malá a bez skel.

Další úpravy campu a jeho okolí už jsou méně časté a zahrnují objekty, jako jsou sklípky a úkryty na potraviny či volně použitelné nástroje a nádoby, samostatné pícky, jídelní stolky, „kadibudky“, místa k uložení návštěvní knihy – „kempovky“ a upravené studánky. Zvláštní kategorií staveb jsou pak symbolické objekty typu totemů, sloupů zdobených pamětními destičkami nebo symbolických hřbitovů a památníků. Většina campů je budována neoficiálně, maximálně s ústním svolením hajného, a je volně k dispozici komukoli, kdo chce na daném místě tábořit.

Tato podoba trampských campů je až na některé drobné variace dané



11. Stará trampská chata ve Svatojánských proudech, tradičnější součást zdejší rekreační zástavby, která vychází z vývoje prvorepublikového trampingu.

především dostupností různých typů materiálů víceméně stabilní. Zejména v místech prvorepublikových osad ale postupně došlo k dalšímu vývoji, který vedl k legalizaci některých objektů⁴⁴, budování větších chat s omezeným přístupem a v soukromém vlastnictví a vzniku regulérních chatových kolonií vybavených společenskými stavbami (salony, klubovny) a sportovními hřišti. Architektura soukromých legalizovaných trampských chat dále rozvíjí principy používané při stavbě jednoduchých srubů, zároveň do ní ale vstupují i prvky typické pro obecnou rekreační architekturu. Řada srubových chat připomíná zmenšené kanadské stodoly s mansardovou střechou, často se ale vyskytuje i střecha sedlová, jednostranně šikmě plošná nebo jehlancová, přičemž jednotlivé typy střech mohou být kombinovány díky různým přístavbám. Chata je typicky doplněna terasou, na které se přes léto žije.⁴⁵ Postupné úpravy a dostavby dalších zděných rekreačních objektů v okolí mohou, spolu se stárnutím a obměnou původních majitelů, časem původní charakter trampské osady téměř setřít – například na řadě míst v jižním okolí Prahy již není jednoduše rozlišitelné, kde původní trampská osada přechází do chatové kolonie budované netrampy.

Literatura

- ALTMAN, Karel 2003: ...jak někteří trampují, in POSPÍŠILOVÁ, Jana (ed.): *Rajče na útěku. Kapitoly o kultuře a folkloru dnešních dětí a mládeže s ukázkami*. Doplněk / Etnologický ústav AV ČR: Brno, 259–272.
- BRUNVAND, Jan Harold 2001: *Encyclopedia of Urban Legends*. ABC-CLIO: Santa Barbara. Hombřeňo vandráccké stránky: <http://hombre.folktime.cz/drobnosti/slovník1.htm>
- HURIKÁN, Bob 1990: *Dějiny trampingu*. Novinář: Praha.
- JANEČEK, Petr 2006: *Černá sanitka a jiné děsivé příběhy. Současné pověsti a fámy v České republice*. Plot: Praha.
- KRŠKO, Jan 2000: *Meziválečný tramping na Rakovnicku*. SOA v Praze – SOA Rakovník: Praha – Rakovník.
- KUČEROVÁ, Barbora 1997: *Tramping po roce 1945*. Diplomová práce. Fakulta tělesné výchovy a sportu University Karlovy: Praha.
- LUFFER, Jan 2003: Katalog pověstí Berounska a Hořovicka, in: *Minulostí Berounska. Sborník státního okresního archivu v Berouně 6*, 199–264.
- MÁCHA, Zbyněk (ed.) 1967: *Kronika trampské písničky*. Hudební magazín 1. Panton: Praha.
- MOIDL, Zdeněk – MOIDLOVÁ, Olga – SMLSAL, Josef 2008: *Kronika východočeského trampingu – Chrudimsko 1912–2008*. ROSA: Liberec.
- MOIDL, Zdeněk – MOIDLOVÁ, Olga 2010: *Sbírka trampských domovenek a jiných atributů*. ROSA: Liberec.
- NOHA, Rudan 2007: *Odlesky táborových ohňů*. Regionální muzeum v Jílovém u Prahy: Jílové u Prahy.
- OTR- Batoh Uska: http://www.ontheroads.net/rubrics/tramping/batoh_uska/uska.php
- PERGELOVÁ, Klára 2004: *Trampský slang ve slovanském kontextu*. Postupová práce. Univerzita Karlova – Ústav slavistických a východoevropských studií: Praha.
- POHUNEK, Jan 2007: Lomy Amerika – Etnografie Země nikoho, in: *Český kras XXXIII*, 44–55.
- ROTTMAN, Gordon – VOLSTAD, Ronald 1989: *US Army Combat Equipments 1910–1988*. Osprey Publishing: London.
- TUCKER, Elizabeth 1999: Tales and Legends, In: SUTTON-SMITH, Brian – MECHLING, Jay – JOHNSON, Thomas W. – MCMAHON, Felicia R. (eds.): *Children's Folklore – A Source Book*. Routledge: Logan, 193–211.
- VINKLÁT, Pavel D. 2004: *Kronika trampingu v Jizerských horách – 1934–2004*. Knihy 555: Liberec.
- WAIC, Marek – KÖSSL, Jiří. 1992: *Český tramping 1918–1945*. Práh Ruch: Praha – Liberec.
- ZAPLETALOVÁ, Veronika 2007: *Chatařství / Summerhouses*. Era: Brno.

HUDEBNÍ SUBKULTURY

Martin Heřmanský, Hedvika Novotná
Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze

1. Úvod

Sako a kravata? Kostým a lodičky? Spínací špendlík v uchu? Vyholená hlava? Opraná džínová bunda s podivnými nápisy? Současná společnost se vyznačuje velikou rozmanitostí, která je patrná již na pohled. Tato mnohvrstevnatost však nespočívá pouze v odlišném vzhledu jejích členů; naše společnost je rozmanitá také vnitřně, je sociálně členitá. Jedním z projevů této různorodosti jsou i subkultury, tedy taková společenství lidí, která se různým způsobem vymezují vůči tzv. dominantní kultuře, mainstreamu, ovšem zároveň tvoří její nedílnou součást.

Subkultury jsou v nejširším slova smyslu v sociálních vědách definovány jako skupiny charakteristické specifickým souborem norem, hodnot, vzorů chování a životního stylu. Mohou vznikat na různém základě – např. etnickém (subkultura polské menšiny žijící v ČR), socioprofesioním (subkultura policistů či učitelů) nebo zájmovém (subkultura modelářů, zahrádkářů či hráčů bowlingu). Svým členům slouží jako jeden z důležitých prvků identity¹, umožňují jim skupinově sdílet určitý hodnotový systém a tím naplňují jejich potřebu příslušnosti k nějakému společenství. Laicky řečeno, jde o to „myslet a dělat věci spolu“. „Spolu“ je možné také sdílet hudbu. A často takovou hudbu, která s sebou nese nějaké ideologické poselství. Právě tato platforma je typická pro tzv. hudební subkultury. Hudební subkultury jsou tedy takové skupiny, které konstruují svou identitu zejména na základě sdílené hudby (samozřejmě společně s dalšími prvky).²

Hudební subkultury se staly významným fenoménem západní (euroamerické) společnosti druhé poloviny 20. století. Z těch ranějších jmenujme např. *mods*, *teddy boys*, *rude boys* či *goths*. Ty ovšem do českých zemí kvůli železnému oponě pronikaly jen okrajově v podobě přebírání některých prvků jejich módních stylů.³ Nejpozději od 70. let 20. století však již můžeme i u nás sledovat vznik a rozvoj hudebních subkultur, inspirovaných zahraničními vzory nejen po stránce vizuální. Za nejvýznamnější z těch, jejichž příslušníky můžeme i dnes potkat na ulici, jmenujme subkulturu punkovou, metalovou či skinheadskou. Později se k nim přidali třeba stoupenci hudebních stylů *hardcore*, *hip-hop*, *techno* či nositelé subkultury *emo*.

Za železnou oponou

Do komunistického Československa se informace ze Západu dostávaly jen stěží. Přitom prudce se rozvíjející západní popkultura byla pro nemalou část zdejší mládeže již dlouho vzorem (z jazzové scény se rekrutovali protektorátní *potápky* či pováleční *pásci*, velký vliv měl také nastupující rock'n'roll). Zatímco k západní hudbě se bylo možné (byť obvykle ilegálně) do jisté míry dostat (zahraniční rozhlasové stanice, burzy desek, výjimečně i tolerované pořady v Československém rozhlasu a později televizi), podstata subkulturního stylu a ideologie byla dostupná podstatně hůře. Tak se čeští *vasatci* (*máničky*) v 60. letech inspirovali různorodými vizuálními prvky (vzájemně se lišících) subkultur *mods*, *rockers*, *beatníků* a *hippies*, aniž by je od sebe razantně odlišovali. V 70. a 80. letech, kdy se k nám dostává *punk*, *metal* či *skinheads*, je již důraz kladen na subkulturní styl podstatně větší. Zdejší stoupeneci těchto subkultur se snaží kopírovat vzhled svých zahraničních vzorů. Ovšem v důsledku naprosté nedostupnosti vhodných zdrojů, z nichž by bylo možné patřičnou vizáž vyrobit, zde prakticky dosahuje vrcholu fenomén *DIY* (zkratka z anglického *Do It Yourself*, „Udělej si sám“). Punkeři barví načerno lékařské plátěné kalhoty a těžké kožené boty jsou suplovány vojenskými kanadami či botami pracovními. Subkulturní ideologie přitom zůstává v pozadí, jak je patrné třeba u prvotních *skinheads*, kteří se rekrutují právě z punkové scény. Rozdíl mezi subkulturami západu a východu je ovšem také v povaze represí, jichž se jim dostávalo od většinové společnosti. Ta komunistická nálepkuje subkultury ideologicky, podsouvá jim (mnohdy nezáměrnou) politickou motivaci, a tlačí je tak do pozice oponentů režimu. Ze jmenovaných subkultur byli tomuto tlaku snad nejméně vystaveni metalisté, možná proto, že se v Československu etablovali až během osmdesátých let, tedy v době postupného politického uvolňování, či proto, že byli pevněji spjati s vesnicí než s městem, a tudíž nebyli tolik na očích.

2. Stručná historie výzkumů (hudebních) subkultur

Studium subkultur má historicky dva rozdílné kořeny, které se od sebe odlišují nejen prostorově, ale také teoreticky i metodologicky.

S výzkumy subkultur začali ve 20. letech 20. století američtí sociologové souhrnně nazývaní jako „chicagská škola americké sociologie“. Nestudovali primárně hudební subkultury, ale zaměřovali se zejména na etnické enklávy, mládež,

1. *Non-konformní vizáž je jedním z významných projevů subkulturní rezistence vůči mainstreamové společnosti. V období komunistického režimu byl odpor vyjadřován mj. dlouhými vlasy u mužů. Zde příslušník metalové subkultury v 80. letech v Praze.*



zločince a další okrajové skupiny společnosti. K výzkumům těchto subkultur je přivedl funkcionalistický model společnosti jako ekvilibria. Podle něj se společnost jako systém snaží dosáhnout stabilního stavu, který právě subkultury narušovaly. Chicagská škola proto nahlíží na subkultury primárně skrze prizma deviace. Aby se s problémem ekvilibria vyrovnali, vymezili tito badatelé subkultury jako „relativně distinktivní sociální subsystemy v rámci většího sociálního systému a kultury“,⁴ v jejichž rámci panuje požadované ekvilibrium. Koncept subkultur se tak ukázal jako užitečný při vysvětlování sociálních patologií. Důraz byl kladen na empirickou analýzu toho, jak je zakoušen život členů subkultur, tedy na tzv. emickou perspektivu (pohled samotných aktérů). Metodologicky se jednalo o etnografický výzkum s důrazem na zúčastněné pozorování a využití biografického narativního rozhovoru. Zaměření na subkultury jako deviantní vyústilo v 70. letech 20. století v přechod od sociologie ke kriminologii. Namísto zkoumání subkultur jako svébytných systémů tak byly sledovány zejména ty důsledky jejich jednání, které byly považovány za společensky nepřijatelné. Tím ovšem došlo k prezentování subkultur jako sociálního problému.⁵

Zcela odlišně přistupovali ke studiu subkultur v 60. a 70. letech 20. století výzkumníci z Centra pro současná kulturní studia, tzv. „birminghamská škola“. V jejím rámci probíhaly intenzivní výzkumy britské dělnické mládeže, konkrétně subkultur *teddy boys*, *mods*, *skinheads* a *punks*. Vzhledem k tomu, že birminghamská škola vycházela z neomarxistického přístupu ke třídě a moci,



2. Stejně jako u ostatních subkultur i u současných skinheads dochází k rozvolňování subkulturního stylu. Téměř zcela vymizel oděvní prvek typický pro české skinheads v 90. letech, letecká bunda bomber. Volba další prvků pak do velké míry záleží na individuálním rozhodnutí. Jako klíčový skinheadský atribut tak zůstává zejména vyholená hlava a oblečení „skinheadských“ značek (např. Lonsdale, Everlast či Ben Sherman).

nebylo členství v subkulturách nahlíženo jako deviantní, ale jako projev vzdoru, který odrážel širší třídní boj mezi buržoazií a proletariátem. Na základě tohoto prizmatu vzdoru byly subkultury chápány jako snaha o odlišení se od rodičovské dělnické kultury (charakteristické zaměstnáním bez vyhlídek nebo nezaměstnaností, alkoholismem a domácím násilím) a dominantní buržoazní kultury (zákonodárců a policie, šéfů a učitelů). Na rozdíl od chicagské školy výzkumníci z birminghamské školy nekladli primárně důraz na etnografický výzkum, ale spíše na sémiotickou analýzu stylu a mediální analýzu.⁶ V důsledku toho pak preferovali etickou perspektivu (perspektivu vědců) před perspektivou emickou.

Do českého prostředí pronikají subkultury pozvolna od konce 50. let 20. století a nacházejí odezvu především mezi mládeží, která stojí spíše na okraji městské společnosti. Konflikt s mainstreamovou kulturou je ovšem v souladu s dobovou doktrínou interpretován jako politicky motivovaný. Snahy o disciplinaci „problémové“ mládeže postupují takřka všemi státními a společenskými institucemi. V takové atmosféře ovšem není žádoucí se subkulturami zabývat na badatelské úrovni. První pokusy o zachycení světa hudebních subkultur proto nacházíme až na sklonku 80. let 20. století v souvislosti s výzkumy tzv. marginalizované mládeže v pražském Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (dnešním Etnologickým ústavu AV ČR, v. v. i.). Jedná se však jen o poměrně

Skinheadi a neonacismus

První čeští skinheadi se rekrutovali z punkového prostředí konce 80. let 20. století. Za skinheadske průkopníky je považována skupina *Oi Oi Hubert Macháně*, i když její členové se tomuto označení brání. Rozmach skinheadske subkultury je pak spojován se skupinou *Orlík*, která představovala typicky českou odnož skinheadů zdůrazňující právě českou identitu, tzv. kališníky. Vizualně jsou skinheadi poměrně snadno identifikovatelní díky vyholené hlavě a oblečení, v němž by neměly chybět tzv. „těžké“ boty (např. značky Dr. Martens), vojenská letecká bunda „bomber“ a kšandy přes košile či polokošile. V českém prostředí jsou skinheadi často spojováni s krajní pravíci, rasismem a neonacismem. Původními skinheady však byli černí jamajští emigranti žijící ve Velké Británii. V základu skinheadske subkultury tedy není rasismus ani neonacismus, protože sami nositelé skinheadske subkultury byli apolitičtí. Krajně pravicová ideologie u českých skinheadů převládala v první polovině 90. let 20. století (tzv. *White Power Skinheads*). Mezi současnými českými skinheady však můžeme nalézt i řadu stoupců apolitického (S.H.A.R.P. skins, *Skinheads Against Racial Prejudice*, Skinheadi proti rasovým předsudkům) a ultralevicového (R.A.S.H. skins, *Red and Anarchy Skinheads*, Rudí a anarchističtí skinheadi) proudu.

povrchní popis vybraných subkultur (punkové, skinheadske, metalové)⁷ založený na zúčastněném pozorování, ovšem bez adekvátního teoretického záze-
mí. V 90. letech se pozornost badatelů obrací dvěma směry – muzikologové a hudební publicisté se pokoušejí o zmapování dějin rockové hudby (která je klíčovým projevem hudebních subkultur) v bývalém Československu, ale bez hlubšího zaměření na subkulturní kontext,⁸ historikové se zabývají nezávislými aktivitami před rokem 1989 a v této souvislosti nemohou alespoň okrajově nezmínit hudební subkultury.⁹ Sociální vědy se tématu věnují spíše okrajově v podobě ojedinelých studií¹⁰ a častěji kvalifikačních prací na vysokých školách. První systematické studie cíleně nahlížející problematiku subkultur v našem prostředí jsou tak publikovány teprve nedávno a vesměs se zabývají hudebními subkulturami v kontextu komunistické represe.¹¹ Výjimkou je přehledová publikace Josefa Smolíka,¹² která je zčásti založena na kompilaci zahraniční literatury a zčásti na autorových terénních výzkumech (primárně ovšem ve fotbalovém prostředí).



3. Skupinka punkerů na hudebním festivalu ve Svojsčicích ukazuje soubor několika typických punkových účesů ve slavnostním provedení (zleva: číro kombinované s hřebíky svobody, nenatužené číro, hřebíky svobody a červený rozcuch). V pozadí skupina skinheadů.



4. Pro punkovou subkulturu je významná estetika DIY (Udělej si sám). Ta se netýká pouze úprav oblečení, ale také účesu. Traduje se, že před rokem 1989 se tzv. punkové číro tužilo cukrovou vodou či pivem, nicméně pravděpodobnější je užívání mýdla (v 80. letech nejlépe mýdlo na holení zn. Barbus) či levného laku na vlasy (např. zn. Lybar).

3. Subkulturní ideologie a subkulturní styl

Subkultura je typická tím, že se nějakým způsobem vymezuje vůči většinové společnosti. Soubor specifických hodnot, které nositelé subkultur vyznávají, norem, kterými se řídí, a postojů, jež vyjadřují, bychom mohli nazvat *subkulturní ideologii* (v antropologii je též někdy v podobném kontextu užíván termín *worldview* neboli světónázor). Některé subkultury, které jsou přímo v rozporu s ideologií majority, jsou pak označovány jako kontrakultury.¹³ Ať už jsou ovšem subkultury od většinové společnosti více či méně vzdálené, ba dokonce i když ji razantně odmítají, nemohou existovat izolovaně. Subkulturní ideologie je totiž utvářena právě v kontextu ideologie mainstreamové, ať už tím, že jsou některé její konstitutivní prvky reinterpretovány, nebo dokonce negovány.

Typickým příkladem subkulturní či kontrakulturní ideologie může být *punk*. Majoritní společnost jako společnost konzumní si zakládá na spotřebních, konfekčních či značkových produktech. Oproti tomu punkeři (podobně jako např. technoři) hlásají estetiku *DIY* neboli *Do It Yourself* (Udělej si sám). Svě oblečení si sami vytvářejí, upravují a „vylepšují“. Nebo si vezmeme důraz, který majoritní společnost klade na výkon jednotlivce a na kariérní

postup (nejlépe formulovaný tzv. americkým snem o chudém, ale schopném jedinci, který se vlastní pílí vypracuje na vrchol a získá úspěch a bohatství). Proti tomu se staví punk se svým heslem *No future* (Žádná budoucnost), vyjadřujícím nihilismus. Podobně se vůči majoritním normám a hodnotám vymezuje např. *emo*. Zatímco v majoritní společnosti je kladen důraz na odlišení genderu, *emo* tyto rozdíly záměrně stírá (např. tím, že i muži se líčí). Zatímco podle ideologie majoritní společnosti má být muž „chlap, který nedává najevo slabost a neprojevuje své pocity“, *emo* klade právě naopak důraz na volné vyjadřování pocitů i u mužů.

Subkulturní ideologie nachází svůj výraz v tzv. *subkulturním stylu*. Styl se podle britského sociologa Dicka Hebdige skládá ze tří vzájemně propojených složek: vizáže, vystupování a slang.¹⁴ Styl nejenže vyjadřuje subkulturní ideologii svého nositele, ale zároveň demonstruje jeho identitu jako člena subkultury, takže je rozpoznatelný.

Nejviditelnější a tudíž nejvýraznější součástí stylu je vizáž, tedy oblečení, úprava vlasů, ozdoby a doplňky, jednoduše celkový vzhled jedince. Právě skrze vizáž může člen subkultury nejsnáze demonstrovat svou příslušnost k dané subkultuře a odlišnost od majority.

No future! Punk's not dead!

Subkultura, která vytváří normy a hodnoty ostře kontrastující s dominantní kulturou, bývá označována jako kontrakultura. Slovo *punk* znamená v angličtině „výtržník“. Kořeny punku nalezneme na konci 60. let 20. století jako projev vzdoru vůči technizaci a komercializaci rokenrolu. Punková hudba je charakteristická jednoduchostí a úderností, v textech se pak objevuje poetika drsného života na ulici, života bez budoucnosti. Samotné heslo *No future* je však spojené až s polovinou 70. let s první britskou punkovou skupinou *Sex Pistols*, která v jednom ze svých největších hitů „God Save the Queen“ paroduje britskou státní hymnu. *No future* (žádná budoucnost) vyjadřuje jeden ze základních postojů punku, nihilismus. Zatímco základ punkové ideologie je tedy spojen s tzv. první punkovou vlnou (*punk 77*), charakteristická punková vizáž vychází až z tzv. druhé punkové vlny (*punk 82*). Jejím typickým představitelem byla skupina *The Exploited*. Je pro ni typický barevný natužený účes zvaný „čiro“, kožená bunda označovaná jako „křivák“, vysoké boty, spínací špendlíky a řetězy. Mezi běžné prvky pak patří právě hesla *No future* a *Punk's not dead*, která se objevují zejména na oblečení ve formě nápisů či nášivek nebo složená ze zavíracích špendlíků.

Důležitým procesem při vytváření stylu je tzv. brikoláž neboli jakési kutilství, kdy jsou jednotlivé předměty či prvky oděvu dávány do nových kontextů, čímž dostávají nový význam.¹⁵ Typickým příkladem je zavírací špendlík, který se, sám o sobě bez významu, stal mezi punkery nejen ozdobou, ale také politickým vyjádřením, a je chápán jako jeden ze stěžejních symbolů punkové subkultury (někteří punkeři např. interpretují zavírací špendlík jako symbol „sešněrování majoritní společnosti“). Členové subkultur tedy nepřipisují prvkům své vizáže stejné významy jako majoritní společnost. Proto když první punkeři v 70. letech nosili ve Velké Británii svastiky, nedávali tím najevo své sympatie k nacismu, ale pouze chtěli šokovat své úzkoprsé rodiče, učitele či vrstevníky.

Styl však není v rámci dané subkultury zcela homogenní. Jednotliví členové dané subkultury si mohou v rámci stylu vybrat z různých prvků, které navíc mohou díky brikoláži rekontextualizovat. Styl tak podle britského sociologa Davida Muggletona umožňuje tzv. distinktivní individualitu (rozlišující jedinečnost),¹⁶ tedy odlišuje členy subkultur nejen od mainstreamové společnosti a jiných subkultur, ale zároveň od sebe navzájem v rámci stejné subkultury. Styl však není pouze soubor předmětů, které určitá subkultura používá a obléká. Co dělá styl stylem, je tzv. stylizace, tedy aktivní užívání předmětů (ať již k určitým činnos-

tem či jako součástí vizáže), které vytváří pocit sdílené kolektivní identity se sdílenou ideologií a odpovídajícím chováním.¹⁷ Slang, hudbu nebo třeba formy tance jednotlivých subkultur je možné pochopit pouze jako produkt stylizace.¹⁸

Pod vlivem zejména prací francouzského antropologa a sociologa Pierra Bourdieu¹⁹ se na přelomu tisíciletí objevil nový koncept tzv. *subkulturního kapitálu*. Podle Sarah Thorntonové jsou subkulturním kapitálem znalosti a předměty spojené s danou subkulturou, jejichž hromadění zvyšuje prestiž daného člena subkultury a odlišuje jej na jedné straně od mainstreamové společnosti, na straně druhé pak od členů jiných subkultur.²⁰ Jeho přítomnost nebo naopak absence odlišuje člena od nečlena dané subkultury, v rámci subkultury pak míra subkulturního kapitálu vytváří hierarchii mezi jednotlivými členy. Subkulturní kapitál působí v rámci subkultury stejně jako Bourdieuho ekonomický, sociální a kulturní kapitál v mainstreamové společnosti. Na rozdíl od nich však subkulturní kapitál není nijak oceňován mainstreamovou společností, ale právě a jedině v rámci dané subkultury. Umět správně tančit *pogo* (jak se nazývá tanec, který se tančí na punkovou hudbu) či umět si správně podat ruku v sérii různých dotyků a stisků (jak je typické pro hip-hopery) je důležité právě pouze pro punkery, respektive hip-hopery, nikoliv pro členy mainstreamové společnosti. Subkulturní kapitál každé subkultury je přitom specifický a mezi jednotlivými subkulturami nepřenosný. Vždyť k čemu mi bude mezi skinheady znalost nejznámějších blackmetalových kapel a jejich posledních alb, nebo co si počnu mezi metalisty s vyholenou hlavou, v bomburu a martenskách?

Ovšem jak upozorňuje David Muggleton, v současné době dochází k častému míšení stylů různých subkultur. Zatímco v 70. – 80. letech 20. století byly jednotlivé subkultury jasně odlišitelné, dochází nyní ve stále větší míře ke kombinování různých prvků oděvu, převzatých od často ideologicky protichůdných subkultur. Typickým příkladem může být kombinace skinheadské a punkové vizáže, jejíž nositel je označován jako *skunk* (složenina slov *skinhead* a *punk*). Jak tvrdí sociální antropolog Ted Polhemus, důvodem, proč k tomu dochází, je tzv. „supermarket stylů“, charakteristický pro současnou společnost.²¹ Jedinci si dnes mohou svobodně vybírat, cokoli se jim zlíbí, a kombinovat prvky pocházející z různých zdrojů. To je také důvod, proč někteří autoři v souvislosti se současnými subkulturami raději volí termín post-subkultury, kterým vyjadřují mimo jiné právě toto splývání stylů²² (dalším důvodem upřednostňování pojmu post-subkultura je třídní neohraničenost současných subkultur – na rozdíl třeba od britského dělnického punku 70. let 20. století).

Ačkoliv styl a ideologie jsou vzájemně bytostně propojené, existuje mezi nimi také jisté napětí. Toto napětí pramení z rozdílných důrazů kladených na tyto dvě složky jednotlivými členy subkultur. Připomeňme, že subkultury slouží jako jeden ze zdrojů identity, kterou navenek vyjadřuje styl a která je žita



5. Stylizovaná fotografie mladých hip-hoperů prezentujících se typickou hip-hopovou gestikulací. Charakteristické vystupování (mezi něž gestikulace patří) tvoří společně s vizáží (u hip-hoperů zejména široké kalhoty, mikina s kapucou a kšiltovka obrácená kšiltem dozadu) a slangem (specifická mluva) distinktivní subkulturní styl.

skrze přijatou (internalizovanou) ideologii. Problémem je, že různí lidé kladou na obě tyto složky různý důraz. Zejména mladší členové subkultur se zajímají více o styl, zatímco jedinci, kteří jsou členy subkultur již delší dobu, obvykle upřednostňují ideologii.²³ Tento rozpor je vnímán jako *problém autenticity*, či spíše její nedostatečnosti. Zastánci jednoho totiž vnímají jako neautentické zastánce druhého. Pro starší jsou mladší členové „pozéry“, kteří se pouze oblékají jako členové subkultur, aniž by rozuměli její ideologii, tedy „věděli, o čem to vlastně je“. Na druhou stranu pro mladší již nejsou starší členové „opravdovými“ členy, protože se „pořádně neoblékají“ a tím nedemonstrují svou příslušnost k subkulturě. Obě dvě skupiny si tedy myslí, že právě ony jsou „opravdovými“ členy subkultur a ti druzí jsou buď „pozéry“ nebo „odrodilci“.

Problém autenticity je vnímán ve všech subkulturách. Např. ve skinheadském fanzinu *Bulldog* se objevil text rozlišující s nadsázkou stoupence punkové subkultur dle míry jejich angažovanosti. Vyjdeme-li z něho, můžeme označit punkery „z centra scény“, „z periferie scény“ a „parazitující na scéně“.²⁴ Punkeri „z centra scény“ se aktivně zajímají o punkovou subkulturu. V naprosté

Hip-hop = graffiti + breakdance + rap + DJing

Hip-hopová subkultura je bytostně spjatá s *graffiti*, tedy výtvarným projevem ve veřejném prostoru. Za pomoci sprejů, popř. fixů vytvářejí *writeři* (autoři graffiti) tzv. *tagy* (výtvarně ztvárněné podpisy – pseudonymy), ale i poměrně složité a rozsáhlé umělecké koncepty (nazývané *piece*, zkrácenina z *masterpiece* čili mistrovské dílo). *Hip-hop* i *graffiti* vznikly v 70. letech 20. století v USA v amerických černošských ghettech a do západní Evropy se dostaly až o desetiletí později. Právě výtvarná stránka subkultur byla jedním z hlavních lákadel pro porevoluční českou mládež. Od 90. let už v českých městech různým formám *graffiti*, ať už na legálních či nelegálních plochách, neunikneme. Přesto jsme se s hip-hopovou subkulturou a *graffiti* mohli v Čechách setkat i před rokem 1989 – s jistou nadsázkou bychom mohli za *graffiti* považovat třeba fenomén Lennonovy zdi na pražské Kampě. Ovšem spíše než tyto výtvarné projevy se rysy hip-hopové subkultur objevují v hudebním projevu – skupina Manželé vydala v roce 1984 album „Kamufláž“ s dnes již legendární skladbou *Jižák*. Sídliště (zde myšleno pražské Jižní město) se stalo pro české hip-hopery živnou půdou obdobně jako pro americké černošská ghetta. Pro hip-hopery je typické volné sportovní oblečení, zejména široké kalhoty a mikiny s kapucí, kšiltovka (popř. pod kapucí), masivní šperky jako prsteny, řetízky apod. Kromě *graffiti* je nedílnou součástí *hip-hopu* tanec zvaný *breakdance*, hudba se pak skládá ze dvou elementů: mixovaných rytmů (tzv. *DJing*) a spíše deklamovaných než zpívaných textů (*rapování*). Specifickým projevem je také vytváření zvuků imitujících bítí pouze za pomoci úst (*beatbox*).

většinou je zajímavá hudba, tzn. kupují si či kopírují hudební nosiče, navštěvují punkové koncerty, případně sami účinkují v punkrockové skupině, podílejí se na organizaci koncertů, přispívají do fanzinů nebo je vydávají, sledují filmy a literaturu, která se punkem zabývá. Punkeri „z periferie scény“ jsou často mladí začínající punkeri, kteří mají o punkové subkulturě minimum informací (uvnitř subkultur jsou někdy také označováni jako „kinderpunks“), či tzv. „víkendoví punks“, kteří se punkově stylizují pouze příležitostně (např. na koncert). Tito lidé obvykle znají pouze tuzemské nebo lokální hudební skupiny a několik málo zahraničních a navštěvují koncerty pouze v okruhu svého bydliště. Subkulturní ideologie je nezajímá, punkové atributy své vizáže volí nahodile bez ohledu na styl. Nechtou fanziny, do pořizování hudebních nosičů investují velmi omezeně, případně vůbec. Ti, které lze označit jako „parazitující na scéně“, se o punkovou



6. Být stoupencem subkultury neznamená jen poslouchat stejnou hudbu či stejně vypadat, ale též stejně se projevat. Metalisté na metalovém koncertě společně gestikulují tzv. „metalovými rohy“.

subkulturu nezajímají vůbec a podle ostatních punkerů pouze zneužívají vizuální atributy punku jako záminku pro asociální způsob života (žebrání, nadměrná konzumace alkoholu a jiných omamných látek, omezené hygienické návyky). Punk je pro ně patrně maskou, která dává jejich způsobu života jakési ideové zdůvodnění. Ostatními příslušníky punkové subkultury je tato skupina „parazitující na scéně“ odsuzována a nazývána „špínami“, „sockami“ či „nádražáky“, na Slovensku „lavičkovými punkery“.

4. Mediální obraz subkultur a morální panika

Ačkoli tvoří hudební subkultury nedílnou součást sociální reality a s jejich nositeli se setkáváme v běžném životě, naše znalosti subkultur jsou často zkrácené a stereotypní. Je to proto, že většina informací, které má o subkulturách k dispozici mainstreamová společnost, pochází z masmédií. Ta mají samozřejmě své vlastní zájmy, a tudíž chování, styl či události spojované s jednotlivými subkulturami často buď bagatelizují, nebo z nich naopak vytvářejí senzaci.²⁵

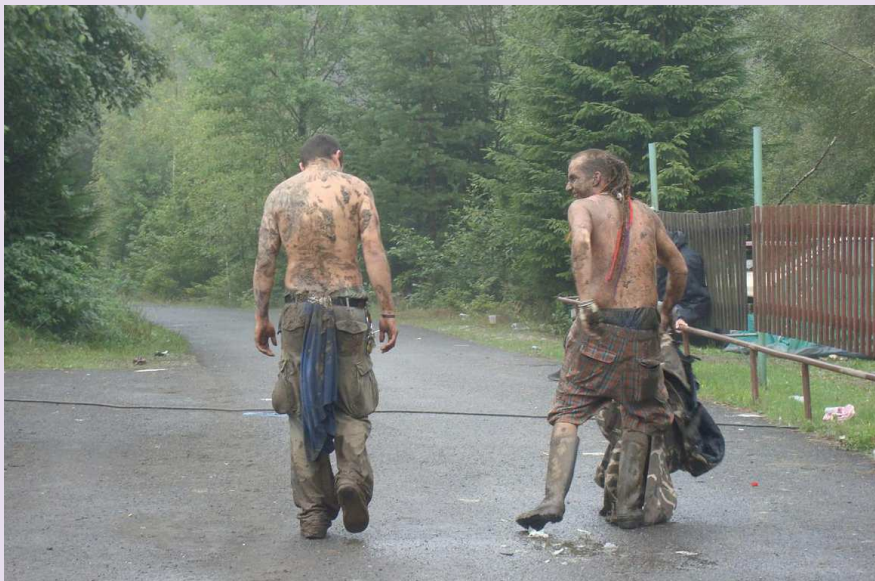
Jak upozornil již v 70. letech britský sociolog Stanley Cohen, masmédiá sub-

Metal se poslouchá nahlas!

Kritérium autenticity je významné v metalové subkultuře. Bývá proto označována jako „odcizená subkultura“ – od jejích stoupců se vyžaduje bezvýhradná oddanost hudbě, subkultuře a v důsledku odluka od společnosti. Ti, kteří tyto nepsané zákony důsledně nedodržují, bývají označováni za „pozéry“, jimiž se pohrdá. Pro české prostředí, v němž se metal etabloval v průběhu 80. let 20. století, je charakteristická určitá izolovanost metalové subkultury od ostatních hudebních proudů. K většímu rozmachu subkultury a především hudby však dochází až v 90. letech 20. století. Koncerty metalových kapel jsou charakteristické velkou hlasitostí, metal totiž „musí hřmít, buráčet a zabíjet“. Americká metalová kapela *Manowar* je považována za nejhlasitější hudební skupinu vůbec a s hodnotou 129,5 dB je oficiální držitelkou Guinnessova rekordu (pro srovnání, startující letadlo vydává hluk „pouze“ 120 dB). Zatímco punkeři na koncertě tančí „pogo“, metalisté kývají hlavou do rytmu hudby a ukazují rukou tzv. metalové rohy (vidličky, paroháč). Toto gesto údajně odkoukal zpěvák skupiny *Black Sabbath* od své italské babičky, která jím zaháněla neštěstí. I když se někdy nazývá „satanův pozdrav“ či „ďáblovo znamení“, se satanismem tedy nemá nic společného. Přestože některé odnože metalu se k satanismu opravdu hlásí, rozhodně nelze tuto ideologii považovat za charakteristicky metalovou. Ostatně metal zahrnuje hudebně i ideologicky opravdu rozmanité proudy, stejně jako styly oblečení. Spojujícím prvkem vizáže tak jsou patrně pouze dlouhé rozpuštěné vlasy.

kultury demonizují, čímž přispívají ke vzniku tzv. morální paniky. Morální panikou Cohen označil stav, kdy jsou nositelé určité subkultury společností označováni jako deviantní a jako takoví jsou považováni za hrozbu pro společnost jako celek.²⁶

Vývoj morální paniky probíhá obvykle v několika následných krocích. Nejprve je nějaký stav, událost, jedinec nebo skupina označen jako nebezpečný hodnotám a zájmům společnosti a masmédiá jej začnou zobrazovat ve stylizované a stereotypizované podobě. Následně se „uznávání“ odborníci začnou k „problému“ vyjadřovat a prezentovat své prognózy a řešení. Terč morální paniky pak postupně mizí z centra zájmu až vymizí úplně a stane se nepodstatným,²⁷ přičemž se však může periodicky vracet.²⁸ Morální panika se samozřejmě netýká pouze subkultur, ale objevuje se u řady dalších marginálních jevů současné společnosti. Objevila se tak např. v souvislosti s onemocněním



7. Jelikož stěžejní součástí techna je dlouhotrvající tanec, je třeba uzpůsobit oblečení prostředí, v němž se party odehrává. Pro nekomerční party konané v přírodě je tak hlavním kritériem výběru fakt, že se oblečení může snadno zašpinit, např. tancem v blátě.

AIDS, některými etnickými menšinami (např. Romy) či náboženskými skupinami (např. muslimy).

Morální panika se dotkla snad všech hudebních subkultur a s novými subkulturami se neustále vrací. Punkeři byli zobrazováni jako opilci, narkomani a anarchisté nebezpeční pro demokratický režim, stejně jako skinheadi, kteří byli ukazováni jako rasisté, neonacisté a neofašisté. Podobně se o metalistech psalo jako o satanistech oddávajících se sexuálním orgiím a pořádajících černé mše s lidskými oběťmi. V České republice se na přelomu tisíciletí objevila vlna morální paniky v souvislosti s technaři a freetekno festivalem Czechtek. Technaři byli znázorňováni jako narkomani a opilci ničící nejen přírodu, ale i majetek „spořádaných“ obyvatel. V současnosti se morální panika dotýká subkultury *emo*, jejíž nositelé jsou ukazováni jako depresivní jedinci bez schopnosti navazovat sociální vztahy a nebezpeční psychopati se sebevražednými sklony. Nejde o to, že by se mezi stoupenci subkultur takové jevy nevyskytovaly, ale není to nutně pravidlem. Nebezpečí takových jevů je ovšem často zveličováno a zobecňováno.

Technaři: novodobý šamanismus?

Techno je jedním z nejrozšířenějších podstylů elektronické taneční hudby, tedy takové hudby, která je založena na výrazném rytmu generovaném prakticky výhradně prostřednictvím elektronických hudebních nástrojů a přístrojů (syntezátorů, samplerů, bicích automatů). V základu této hudby stálo spojování různých skladeb pomocí dvou gramofonů a mixážního pultu, dnes již většinou nahrazených počítači. Klíčovou charakteristikou takové hudby je rychlé tempo a monotónnost, která umožňuje prožitek blížící se změněným stavům vědomí až transu, umocňovaný navíc dlouhotrvajícím tancem (a v některých případech též psychotropními látkami). *Techno* (a další styly elektronické taneční hudby – např. *tekno*, *trance*, *house* či *jungle*) má řadu podob – od nelegálních akcí nazývaných „tekni-valy“ (pořádaných často pod širým nebem) přes legalizované techno party (např. v bývalých skladištích) až po klubovou scénu. V každém případě však v základu subkulturní ideologie technařů stojí touha po svobodě a oproštěnost od konzumního života. Oproti jiným subkulturám není tak významný vzhled, a tak se technaři mnohdy vizuálně ani nijak neodlišují od majority. Typické znaky – dredy (*dreadlocks*, dlouhé vlasy zacuchané do silných pramenů), kšiltovka, šátek zvaný „palestina“ či „arafat“, vojenské kalhoty (kapsáče) a lehké sportovní bundy nebo mikiny – nosí zejména mladí členové subkultury či ti, kteří na ní parazitují, zvaní „ještěři“. Se svobodou se pojí i typický symbol freetekna, číslo 23, které má desítky interpretací, od podoby výslovnosti s anglickým *too free* (ve smyslu „skutečně svobodný“) až po magické číslo boha chaosu. Toto číslo se objevuje nejen na oblečení, ale též na automobilech, aparatuře apod.

5. Subkultury, internet a globalizace

Prudký rozvoj masmédií (nejprve satelitní televize MTV a následně internetu) a s ním spojená globalizace umožnila snazší šíření subkultur za hranice „našší“ euroamerické kultury. Subkultury díky tomu rychle pronikají i do zemí třetího světa a stává se z nich *globální* fenomén. Dnešní studie tak zkoumají mimo jiné např. hip-hopery v Japonsku nebo metalisty na Bali.²⁹ Šíření subkultur však s sebou nese i jejich proměny. Podobně, jako tomu bylo v Československu před rokem 1989, všude dochází k adaptaci šířící se subkultury na místní podmínky.

Nelze tedy předpokládat, že by skinheadi ve Velké Británii byli stejní jako v Čechách či že by se emafi v Rusku vůbec nelišili od emafů v Argentině či



8. a 9. Subkultura emo záměrně stírá genderové rozdíly. Jak ženy, tak muži si lakují nehty a podmalovávají oči, nosí rovné černé vlasy s dlouhou patkou, potítka nebo třeba dvojité piercing spodního rtu, tzv. pavoučí kousnutí (fotografie vlevo). Subkultury bývají někdy označovány jako „děti ulice“. I subkulturní život emo kids, který je úzce spojený s virtuálním prostředím internetu, kvasí v přirozeném prostředí ulice, resp. města. Na fotografii (vpravo) skupinka emo kids v centru Prahy.

Brazílii. Rozdíly mezi členy dané subkultury mohou být i na lokálnější úrovni – punkeři z Brna nejsou úplně stejní jako punkeři z Plzně a mohli bychom pokračovat ještě do větší hloubky. Rozlišení rozdílných úrovní integrace subkultur vyřešil americký sociolog Gary A. Fine zavedením nového pojmu *idiokultura*. Podle Finea je idiokultura „systém znalostí, víry, chování a zvyků sdílený členy skupiny, kteří jsou ve *vzájemné interakci*“.³⁰ Subkultura je pak větší soubor idiokultur, které jsou vzájemně propojené skrze síť přímé a nepřímé komunikace.³¹

Ve vytváření vazeb a sdílení idiokultury a subkultury hrály dříve velkou roli tzv. fanziny neboli ziny. Jedná se o podomácku vyráběné časopisy obsahující zprávy z prostředí subkultury, kalendář plánovaných koncertů hudebních skupin spojených se subkulturou, rozhovory s hudebníky či zajímavými členy subkultury a podobné texty. Dnes již úlohu fanzinů převzalo nové médium a tím je internet. V současné době existují stovky a tisíce internetových stránek, diskusních fór a informačních portálů, věnovaných některé ze subkultur. Jejich výhodou je nejen větší interaktivita, ale též snadnější přístupnost neomezovaná fyzickými hranicemi. Virtuální svět internetu umožňuje členům subkultur účastnit se na subkulturním dění, aniž by museli být fyzicky přítomni na stejném místě. To vede až k vytváření virtuálních subkulturních komunit (čili idiokultur vytvořených prostřednictvím internetu) sdružujících jednotlivce, kteří se

Emo-ce na druhou

Emo představuje jednu z nejmladších hudebních subkultur. Přestože jeho kořeny leží již v 80. letech 20. století, masový rozmach se datuje až do začátku 21. století. Hudebně *emo* vychází z punku a jeho odnože *hardcoru*, narozdíl od něj však používá lyrické silně emoční texty. Odtud také patrně plyne název této subkultury (*emo* jako zkratka z *emotional hardcore* či *emocore*). Druhým zdrojem názvu *emo* může být postoj tvořící základ subkulturní ideologie tzv. *emo kids*, jak si členové subkultury říkají. Je jím svobodné vyjadřování emocí, ať už pozitivních, nebo negativních. Ruku v ruce s ním jde také proklamovaná tolerance k jakékoliv odlišnosti (etnické, rasové, sexuální, apod.). Pro vizáž *emo kids* jsou typické úzké džíny a přiléhavá trička v kombinacích černé a zářivých barev, obvyklé jsou ocvočkované opasky (podobné punkovým) a černá potítka na zápěstí. Typický *emo* účes je dlouhá patka padající přes oči, vlasy jsou buď obarvené na černo nebo odbarvené, často doplněné pramínky zářivých barev. Jak chlapci, tak dívky používají make-up, typické jsou výrazné oční linky, jimiž si podmalovávají oči.

tváří v tvář nikdy nesetkali. Virtuální prostor je např. zcela stěžejním médiem subkultury *emo*, která se realizuje zejména jeho prostřednictvím.

Kromě zmíněné lokální a virtuální úrovně však dochází i k integraci a sdílení také na rovině *translokální*,³² tedy přesahující hranice jednotlivých míst. *Translokální* subkultury lze chápat jako síť místních idiokulturních skupin, které spojuje šíření hudby, vyhledávání koncertů určitých hudebních skupin, účast na srazích a festivalech.³³

6. Nové kmene, scény a klubové kultury

Tradiční vymezení pojmu subkultura vychází z klasického antropologického vymezení kultury jako ohraničeného, a tudíž uchopitelného celku. Toto pojetí se samozřejmě dočkalo celé řady kritik, které vyústily ve snahy o zavedení nových a přesnějších pojmů.

První z těchto alternativ je městský kmen či také neo-kmen (*urban tribe*, *neo-tribe*), užívaný zejména v sociologii a kulturních studiích. Zastánci tohoto pojmu,³⁴ který je adaptací konceptu francouzského sociologa Michela Maffesoliho,³⁵ se domnívají, že pojem subkultury označuje uskupení rigidní



10. Odmítání mainstreamových norem je jedním ze základních atributů subkulturní ideologie. Kupříkladu hardcore popírá rozdělení hudebního prostoru na pódium vyhrazené hudebníkům a hlediště vyhrazené posluchačům. Hudebníci tak často hrají přímo mezi diváky či naopak diváci jsou zapojováni do produkce hudby – třeba společným zpěvem.

a neměnná a opomíjí jejich nestálost, proměnlivost a neohraničenost, které označení městský kmen zdůrazňuje. Neuvědomují si však, že pojem kmen odkazuje právě k těmto kritizovaným vlastnostem, tedy ohraničenosti a stálosti.³⁶ Zároveň je v konceptu neo-kmene identita nahlížena jako spotřebitelská volba, přičemž jsou opomíjeny ostatní intervenující faktory (jako je chudoba, třída, nerovný přístup ke vzdělání a další), které svobodnou volbu omezují a determinují.³⁷

Ve sféře studií populární hudby se můžeme často setkat s pojmem scéna (*scene*), který používají i někteří samotní příslušníci subkultur. Zásadním problémem tohoto pojmu je jeho nejednoznačnost, s jakou je používán různými autory. Na straně jedné označuje „hudební (a s hudbou spojené) praktiky v rámci konkrétního geografického prostoru“,³⁸ na straně druhé pak „kulturní prostor, který překračuje lokalitu“.³⁹ V závislosti na autorovi tedy pojmenovává dva protichůdné fenomény, globální a lokální.

Na základě výzkumů příznivců elektronické hudby navrhuje Sarah Thorntonová používat termín klubová kultura (*club culture*).⁴⁰ Klubové kultury nejsou podle ní definovány třídě (jako původní subkultury), ale na základě sdíleného

Od provokace k angažovanosti: hardcore

Punkrocková hudba a styl byly ve své době převratné, ale přes silnou distanci od mainstreamové kultury si hudební byznys poměrně brzy uvědomil jejich komerční potenciál. Jako jedna z reakcí na komercializaci punkové scény se v USA v 80. letech 20. století formuje *hardcore*. Tato subkultura je ostře ideologicky vyhraněná: v jejím základu stojí razantní odmítání konzumu a angažovanost v oblasti lidských práv a ochrany přírody. *Hardcore* jako hudební styl je rychlejší a agresivnější než *punk*. Snad více než u punku zde platí, že jej může hrát každý – v rámci subkultury prakticky neexistuje výrazná dělící čára mezi hudebníky a posluchači. Oproti punku je *hardcore* charakteristický také jednodušší, ležérnější a méně provokativní vizáží: jeansy, krátká trička, flanelové košile, krátký účes nebo oholená hlava. V reakci na punkovou subkulturní ideologii plnou nihilismu vzniká v rámci *hardcore* další subkultura charakteristická významným podílem subkulturní ideologie, tzv. *Straight Edge*, často označovaná zkratkou *sXe*. Stoupenci *Straight Edge* jsou zastánci drogové abstinence (včetně legálních drog, tedy alkoholu a cigaret) a odmítají příležitostný sex. Později některé proudy ve snaze o „čistý život“ prosazují také vegetariánství či veganství, typický je pro ně též boj za práva zvířat. Nejvýraznějším symbolem této subkultury je písmeno X nakreslené či vytetované na hřbetu ruky. Jeho původ leží ve zvyklosti označovat mladistvým při vstupu do amerických klubů ruce velkým písmenem X, aby zaměstnanci klubu poznali, že jim nesmí nalít alkohol. Z písmena X se namísto stigmatu stal symbol hrdosti.

vkusu. V návaznosti na teorii Pierra Bourdieu, podle něhož je vkus vytvářen sociálně a kulturně, tak reaguje na skutečnost, že současná společnost je společností konzumní. Významným kritériem úspěchu jedince ve společnosti je spotřeba a povaha této spotřeby, jež odkazuje právě na vkus.

7. Závěr

Ve všech dobách byli ve společnosti jedinci, kteří se nějakým způsobem (ať už vědomě, či nevědomě) odlišovali, touto odlišností ostatní znepokojovali a byli za ni více či méně pronásledováni. Také hudební subkultury jsou charakteristické odlišností od ostatní společnosti, přičemž u jejich stoupců je volba odlišnosti nejen dobrovolná, ale dokonce záměrná – zjednodušeně lze

řící, subkultury vznikají v reakci na aktuální společenské poměry a často přímo očekávají odezvu na různé typy provokací. Hudební subkultury se staly významným fenoménem západní (euroamerické) společnosti druhé poloviny 20. století a celosvětovým fenoménem počínajícího 21. století, tedy doby, která nás formovala a formuje. Přesto, že česká společnost prošla v druhé polovině 20. století odlišným vývojem než společnost západní, v níž byly subkultury po nejvíce studovány a popsány, i zde můžeme zčásti od padesátých a bezpečně od sedmdesátých let 20. století sledovat vznik a rozvoj hudebních subkultur, které významně ovlivňují hodnoty, normy a postoje svých aktérů. Nositelé různých subkultur jsou tedy nedílnou součástí naší každodennosti.

Norský antropolog T. H. Eriksen tvrdí, že „hudební diskurz je prostorem, kde se utvářejí identity, a z tohoto důvodu může být globální proud populární hudby úrodným polem pro studium soudobé kulturní dynamiky“.⁴¹ V souladu s tímto názorem jsme se pokusili shrnout, jak na fenomén subkultur a jejich proměn nahlízejí sociální vědy a co na něm považují za významné.

Stejně tak, jako se proměňuje povaha společnosti, proměňují se i subkultury a věda je spolu s tím nucena hledat nové nástroje, jejichž pomocí by bylo možné subkultury (potažmo sociální realitu, společnost) zachytit a popsat. Zřetelně se tak ukazuje, jaký vztah má ta která doba či společnost k jinakosti. A jak jsme uvedli výše, subkultury jsou od počátku vynikajícím příkladem jinakosti – ostatně vzhledem k důrazu na vizáž (oděv, účes), která se programově odlišuje od toho, co je v dané době a dané společnosti běžné, jsou jejich stoupenci okamžitě rozeznatelní. Příslušnost k subkulturě pak může být interpretována jako projev jakési deviace či patologie s nebezpečím kriminálních důsledků. Či může být chápána jako důsledek toho, že se jedinec ocitl v takové sociální situaci (je příslušníkem znevýhodněné sociální třídy), že vzdor vůči společnosti je to jediné, co mu zbývá. V důsledku globalizace, která je charakteristická proměnlivostí a nestálostí, se stírají jak hranice mezi samotnými subkulturami, tak mezi subkulturami a většinovou společností. Ta je dnes charakterizována jako spotřební, vůči čemuž se některé subkultury negativně vymezují. Avšak konzum rozhodně nelze pominout ani jako jeden ze subkulturních projevů.

Subkultury můžeme tedy považovat za jakýsi obraz společnosti, za zrcadlo, jež nám nastavují, a upozorňují nás tak na přehnané lpění na některých dogmatech. Přičemž současné subkultury (ať už je budeme nazývat jakkoli) lze považovat za jeden z ostrůvků, který se snaží vymykát uniformitě globalizovaného světa. Vždyť život je zajímavý právě ve své rozmanitosti.

Literatura

- ALAN, Josef (ed.) 2001: *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945–1989*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha.
- BAULCH, Emma 2007: *Making Scenes: Reggae, Punk, and Death Metal in 1990s Bali*. Duke University Press: Durham.
- BENNETT, Andy 1999: Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3), 599–617.
- BLAŽEK, Petr – LAUBE, Roman – POSPÍŠIL, Filip 2003: *Lenonova zed' v Praze: Nefornální shromáždění mládeže na Kampě 1980–1989*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR: Praha.
- BOURDIEU, Pierre 1984: *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press: Cambridge.
- CLARKE, John 1993: Style. in HALL, Stuart – JEFFERSON, Tony (eds.): *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Routledge: London, 175–191.
- CLARKE, John et al. (1993): Subcultures, Cultures, and Class, in HALL, Stuart – JEFFERSON, Tony (Eds.): *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Routledge: London, 9–74.
- COHEN, Stanley 2002: *Folk Devils and Moral Panics: Creation of Mods and Rockers*. 3 ed. Taylor & Francis: London.
- CONDY, Ian 2006: *Hip-hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Duke University Press: Durham.
- ERIKSEN, Thomas Hylland 2008: *Sociální a kulturní antropologie: příbuzenství, národnostní příslušnost, rituál*. Portál: Praha.
- FINE, Garry Alan 1979: Small Groups and Culture Creation: The Idioculture of Little League Baseball Teams. *American Sociological Review*, 44(5), 733–745.
- FINE, Garry Alan – KLEINMAN, S. 1979: Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis. *The American Journal of Sociology*, 85(1), 1–20.
- FISCHER, Claude S. 1975: Toward a Subcultural Theory of Urbanism. *The American Journal of Sociology*, 80(6), 1319–1341.
- HEBDIGE, Dick 1979: *Subculture: the Meaning of Style*. Methuen: London.
- HESMONDHALGH, David 2005: Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21–40.
- HUQ, Rupa 2006: *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. Routledge: London.
- JENKINS, Richard 2008: *Social identity*. 3 ed. Routledge, London.
- JURKOVÁ, Zuzana – SKOŘEPOVÁ, Zita – JONÁŠ, Jakub – AVELLANEDA, Veronika 2008: Praha skrze její hudbu, in: BITTNEROVÁ, Dana – HEŘMANSKÝ, Martin (eds.): *Kultura českého prostoru, prostor české kultury*. Fakulta humanitních studií UK a Ermat: Praha, 289–306.
- KLOZAROVÁ, Kristýna 2004: *Vizuální atributy punkové subkultury v Československu, re-spektive v České republice a na Slovensku v 80. a 90. letech 20. století*. Nepublikovaná bakalářská práce. Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy: Praha.
- KOSÍKOVÁ, Jiřina 2003. Jak se někteří oblékají. In POSPÍŠILOVÁ, Jana (ed.): *Rajče na útěku: kapitoly o kultuře a folkloru dnešních dětí a mládeže s ukázkami*. Doplněk / Etnologický ústav AV ČR: Brno, 215–254.

- LÉVI-STRAUSS, Claude 1996: *Myšlení přírodních národů*. 2 ed. Dauphin: Liberec.
- LEWIN, Philip – WILLIAMS, J. Patrick 2007: Reconceptualizing Punk through Ideology and Authenticity. Příspěvek prezentovaný na výročním setkání American Sociological Association. New York. Dostupné z: <<http://www.uga.edu/gcph/januaryLewin2008.pdf>> [cit. January 13, 2010].
- LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej 2010: *Bigbít*. 2 ed. Plus: Praha.
- MAFFESOLI, Michel 2002: *O nomádství: iniciační toulky*. Prostor: Praha.
- MUGGLETON, David 2000: *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. Berg: Oxford.
- NOVOTNÁ, Hedvika – DVOŘÁK, Jiří 2008: Punks vs. Skinheads – Historie jednoho vztahu, in: BITTNEROVÁ, Dana – HEŘMANSKÝ, Martin (eds.): *Kultura českého prostoru, prostor české kultury*. Fakulta humanitních studií UK a Ermat: Praha, 261–288.
- PETERSON, Richard A. – BENNETT, Andy 2004: Introducing Music Scenes, in: BENNETT, Andy – PETERSON, Richard A. (eds.): *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville, 1–15.
- POLHEMUS, Ted 1994: *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*. Thames and Hudson: New York.
- POSPÍŠIL, Filip – BLAŽEK, Petr 2010: „Vraťte nám vlasy!“: první máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu. Academia: Praha.
- REDHEAD, Steve 1997: *Subculture to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*. Blackwell Publishers: Oxford.
- ROSZAK, Theodore 1969: *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Anchor: Garden City.
- SMOLÍK, Josef 2010: *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*. Grada: Praha.
- SWEETMAN, Paul 1999: Anchoring the (Postmodern) Self? Body Modification, Fashion and Identity. *Body & Society*, 5(2–3), 51–76.
- THORNTON, Sarah 1995: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press: Cambridge.
- VANĚK, Miroslav 2010: *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Academia: Praha.
- VANĚK, Miroslav (ed.) 2002: *Ostrůvky svobody: kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votobia: Praha.
- WILLIAMS, J. Patrick 2007: Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. *Sociology Compass*, 1(2), 572–593.
- ZÁSTĚRA, Karel 1991: K některým otázkám okrajových skupin dělnické mládeže (Punk a jeho charakteristické rysy). *Zpravodaj KSVI pro etnografii a folkloristiku*, 2.
- ZÁSTĚRA, Karel 1994: Příspěvek ke studiu marginálních skupin ve společnosti. In *Město a jeho kultura: sborník k padesátinám docenta PhDr. Zdeňka Pince*. 52–65.

ETNOGRAFICKÁ DOKUMENTACE SOUČASNOSTI V NÁRODNÍM MUZEU

Petr Janeček
Národní muzeum

Odborný zájem o dokumentaci soudobých etnografických jevů provází Etnografické (dříve Národopisné) oddělení Historického muzea Národního muzea již od doby jeho samotného vzniku.¹ I přes dobový étos, favorizující terénní sběr skutečně či domněle zanikajících jevů spjatých s historicky chápanou archaickou tradiční lidovou kulturou, popřípadě esteticky zajímavých artefaktů „lidového umění“, soudobá dokumentace provází dějiny této nejstarší domácí etnologické instituce v podstatě již od dob zakladatelské Národopisné výstavy československé, která proběhla v roce 1895.²

Dokumentace etnografických jevů období po druhé světové válce proto tvořila – vedle klíčového sběru a interpretace starších artefaktů tvořících základ sbírkových fondů – přirozenou součást rozvoje Etnografické sbírky Národního muzea. Specifičnost etnografického materiálu, pro který je často charakteristické „dlouhé trvání“ a výrazná typologická i funkční kontinuita, tak na jednu stranu umožňovala postupné doplňování tradičních sbírkových oblastí, na stranu druhou včasné zachycení zcela nových výzkumných témat, objevivších se díky specifickému vývoji a sociokulturním změnám společnosti na území českých zemí po druhé světové válce.

Kontinuální dokumentace poválečného období tak nejvýrazněji pokračovala – díky iniciativě tehdejších klíčových odborníků Národopisného oddělení, především vedoucích oddělení Heleny Johnové, Aleny Plessingerové, Marka Turnského a Jiřiny Langhammerové (ale i díky iniciativě dalších odborných sil) a pokračuje především u fondu *Zvykosloví*, jehož četné artefakty tvoří díky své kulturní a sociální funkci přirozenou součást festivit a ludických aktivit v podstatě dodnes. Stranou ale samozřejmě nezůstávají i další „tradiční“ fondy typu *Zařízení domácnosti*, *Lidové umění a zbožnost*, *Lidové hospodaření*, *Lidové bydlení*, či *Lidový oděv, textil a šperky*, jejichž artefakty často byly v běžném každodenním užití do nedávné doby, popřípadě se přesunuly do sféry užití sekundárního, tedy *folklorismu*. Právě v oblasti dokumentace folklorismu disponuje Etnografická sbírka Národního muzea značným potenciálem – vedle četných jednotlivin například z oblasti předválečného a válečného *svérázu*³

a *folklorního hnutí po druhé světové válce*,⁴ dokumentovaném především (ale nikoli výlučně) na poli lidového oděvu a textilu, obsahuje totiž podstatnou část cenného archivu obsahující *podrobnou dokumentaci zaniklého Ústředí lidové umělecké výroby (ÚLUV) v Praze (1945–1995)*, významné veřejnoprávní a později státní korporace spojující ve své činnosti etnografickou terénní dokumentaci, výtvarnou inspiraci lidovou kulturou a praktickou činnost řemeslných a rukodělných výrobců dobově chápaného lidového umění, který převzalo po jeho zániku z rozhodnutí Ministerstva kultury ČR. Právě s ÚLUV celá řada osobností Národopisného oddělení Národního muzea dlouhodobě spolupracovala jak po odborné, tak i dokumentační stránce, včetně aplikované etnologie.⁵

Nová výzkumná témata dokumentovaná Etnografickou sbírkou Národního muzea po roce 1945 zahrnovala především oblast *inzitního (naivního) umění*, dobově chápaného jako souvisejícího s tradičním lidovým uměním, které začalo být dokumentováno již na konci 50. let 20. století, tedy ještě před výraznějším odborným zájmem o tento fenomén ze strany domácí kunsthistorie. Osobností spjatou s výzkumem inzitního umění byla především dlouholetá vedoucí Národopisného oddělení Národního muzea Alena Plessingerová, která obohatila sbírku o jeho četné domácí doklady a pomocí výstavních projektů prezentovala i jeho širší evropský kontext.⁶ Vedle inzitního umění dominovala v dokumentaci současnosti četná drobnější podtémata související především s dobovými proměnami konceptualizace lidu a souvisejícím širším chápáním lidové kultury – příkladem může být například dokumentace *etnografie dělnictva*, zúročená rozsáhlým výstavním projektem opět pod vedením Aleny Plessingerové,⁷ ale i cílené zaměření na etnografickou dokumentaci současnosti, reagující na dobové muzeologické trendy, definované v obecných rysech Jiřinou Langhammerovou.⁸

V nových společenských podmínkách po roce 1989, a především v souvislosti s úspěšnou realizací v pořadí již páté stálé expozice tradiční lidové kultury českých zemí v nově rekonstruovaném tradičním prostoru Národopisného muzea v pražském Letohrádku Kinských v roce 2005, kde Etnografické oddělení sídlí od roku 1901, která uvolnila odborné kapacity oddělení, se etnografická dokumentace současnosti zaměřila na celou řadu aktuálních a v domácím i středoevropském kontextu často novátorských výzkumných oblastí. Důraz byl kladen především na dokumentaci *současného zvykosloví*, konkrétně výročních festivit, zúročený jak získáním cenných sbírkových předmětů spjatých s recentním zvykoslovným cyklem, tak i jejich fotografické a publikační zhodnocení.⁹

V první řadě je nutné zmínit další novátorský projekt Jiřiny Langhammerové *dokumentace hmotné kultury české menšiny v rumunském Banátu*, kde byl v letech 2007–2010 díky institucionální podpoře Národního muzea získán

rozsáhlý a unikátní sbírkový fond zúročený velkou výstavou, prezentačním cyklem a doprovodnou publikací,¹⁰ který představoval v podstatě první výraznější dokumentaci hmotné kultury etnických menšin v domácí muzeologii. Ve stejném období započala i soudobá dokumentace hmotné kultury i folklorních projevů několika kulturně definovaných skupin na území České republiky, často v plodné spolupráci s externími institucemi. Vedle *dokumentace dětské folklorní tradice a současného folkloru* obecně, jehož výzkum organicky navázal na předchozí dokumentační činnost, se jedná především o *dokumentaci česko(slovenského) trampingu*, organizovanou ve spolupráci s občanským sdružením Naše muzeum, a o dokumentaci materiálních projevů *neformální kultury vojácků základní služby a hudebních subkultur*, s přihlédnutím k dalším příbuzným volnočasovým aktivitám jako je tvorba „domácího umění“, chataření, chalupaření či zahrádkaření. Jeden z prvotních výstupů takto zaměřené etnografické dokumentace současnosti představuje i tato publikace, připravená ve spolupráci s Fakultou humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze a Regionálním muzeem v Jílovém u Prahy.

Literatura

- BROUČEK, Stanislav et al. 1996: *Mýtus českého národa aneb Národopisná výstava československá*. Littera Bohemica: Praha.
- JOHNOVÁ, Helena 1978: Vývoj struktury národopisných sbírek Národního muzea v Praze. *Časopis Národního muzea – Řada historická* 147, 56–63.
- LANGHAMMEROVÁ, Jiřina 1987: Výzkum současnosti v resortním úkolu Národního muzea v Praze. *Národopisný věstník československý* 46/4, 80–82.
- LANGHAMMEROVÁ, Jiřina 2007: *Průvodce národopisnou expozicí Národního muzea*. Národní muzeum: Praha.
- LANGHAMMEROVÁ, Jiřina (ed.) 2010: *Český Banát. Život a tradice českých obyvatel rumunského Banátu*. Národní muzeum: Praha.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1966a: *Současní lidoví řezbáři*. Národní muzeum: Praha.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1966b: Současní lidoví řezbáři. *Umění a řemesla* 4, XL-XLI.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1966c: Lidoví řezbáři Pavol Bavlna ze Štiavniku a Josef Chvála z Prachatic. *Český lid* 53, 211–233.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1975: Zamyšlení nad současnou lidovou a řemeslnou výrobou na Třeboňsku. *Národopisné aktuality* 12, 71–72.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1976: Stará dělnická Praha (červen 1976 až únor 1977). *Časopis Národního muzea – Řada historická* 145, 230–233.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1977: Stará dělnická Praha. Národopisné muzeum v červenci 1976 až únoru 1977. *Národopisné aktuality* 14, 155–156.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1982: Způsob života a kultura velkoměstského dělnictva v expozici národopisných muzeí v Berlína a Prahy. *Časopis Národního muzea – Řada historická* 151, 223–225.

- PLESSINGEROVÁ, Alena 1988: Jugoslávští naivisté vystavovali v Československu. *Národopisné aktuality* 25, 68–70.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1990a: Súčasná tvorba ľudových rezbárov. *Slovenský národopis* 38, 482–483.
- PLESSINGEROVÁ, Alena 1990b: Odraz současných společenských podmínek ve středočeské slavnosti „staročeské máje“. *Český lid* 77, 47–50.
- RABAN, Josef 1975: *Česká lidová umělecká výroba*. Ústředí lidové umělecké výroby: Praha.
- ROBEK, Antonín – MORAVCOVÁ, Mirjam – ŠŤASTNÁ, Jarmila 1981: *Stará dělnická Praha. Život a kultura českých dělníků 1848–1939*. Academia: Praha.
- SMRČKA, Vít 2007: Národopisné muzeum československé, in BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard (eds.) 2007: *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Mladá fronta: Praha, 612–613.
- STRÁNSKÁ, Drahomíra 1949: Národopisné oddělení, in Národní muzeum 1818–1948. Národní muzeum: Praha, 119–136.
- TYRŠOVÁ, Renata – KOŽMÍNOVÁ-TYRŠOVÁ, Amalie 1918: *Svéráz v zemích českých*. Theodor Mareš: Plzeň.

POZNÁMKY

Folklor jako sociální produkt. Subkultury a malé sociální skupiny jako prostředí šíření současného folkloru

¹ Termínem *folklor* označujeme dlouhodobě přetrvávající otevřenou strukturu stereotypních forem v rámci určité kultury, manifestovaných v podobě souboru historicky vzniklých expresivních projevů, žánrů a komunikačních procesů, jejichž základními znaky jsou kolektivita (podmíněná existencí tradice a fungující na třech základních úrovních: autorské, interpretační a vnímatelské), *improvizovanost* projevu a z ní vyplývající *variabilita, funkčnost* (na estetické i mimoestetické rovině) a *synkretičnost* (BENEŠ 1990, 7–10). Zatímco v tradičním pojetí evropské etnologie jsou pod pojem folklor zahrnovány pouze fenomény „duchovní kultury“, tedy především slovesné, písňové, hudební, taneční, dramatické, herní a podobné texty i aktivity nemateriální povahy, předkládaný úvodní text této publikace (a implicitně i část příspěvků v něm obsažených) pracuje s širším pojetím folkloru, pod který, v duchu anglosaské folkloristické tradice a původní konceptualizace tohoto termínu, organicky zahrnuje i artefakty, tedy prvky „hmotné kultury“ (BAUMANN 1992, GEORGES – JONES 1995, TOELKEN 1979). Zahnutí artefaktů, slovy sociologa George Simmela „objektivizované kultury“, vyplývá z uvažování všech textů v této publikaci, které považují prvky „materiální kultury“ – stejně jako folklorní texty – za interpretace, objektivizace a materializace kulturních významů, za klíčové prvky pro vytváření a šíření kulturních norem a společenských vztahů, lišící se od ostatních kulturních prvků jen svou fyzickou existencí, která ale nepředstavuje výraznější důvod k jejich umělému vyčleňování z celku expresivní kultury (BABCOCK 1992).

² JANEČEK 2006, 327.

³ BENDIX 1997; SCHNEIDER 2005.

⁴ SIROVÁTKA 2002a.

⁵ DUNDES 1999, 1.

⁶ KULIGOWSKI 2010, 150; SMITH 1996, 108–111.

⁷ SIROVÁTKA 2002b.

⁸ Prvotním inspiračním zdrojem ke vzniku této publikace byla výstava Národního muzea zaměřená na identickou problematiku s názvem *Nové pověsti české. Folklor atomového věku*, pořádaná ve dnech 3. 12. 2010 – 1. 5. 2011 v Národopisném muzeu – Musaionu v Letohrádku Kinských v Praze a reprízovaná ve dnech 7. 9. 2011 – 27. 11. 2011 v Baron Trenck Gallery v Brně, která byla organizovaná ve spolupráci s Fakultou humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, Regionálním muzeem v Jílovém u Prahy, Etnologickým ústavem AV ČR, v.v.i. a občanskými sdruženími Naše muzeum a Domácí umění, na které participovali všichni autoři této knihy – viz KLVAČ 2010; JIŘÍKOVSKÁ 2011; KAFKA 2011; ULRYCHOVÁ 2011.

⁹ Široce chápaný folklor, zvolený do titulu předkládané publikace, není rozhodně jediným a ve všech aspektech zcela výstižným zastřešujícím označením pro soubor neformálně šířených prvků expresivní kultury, který spojuje zkoumané typy sociálních skupin. Nabízející se alternativní konceptualizace – jako například *lidová kultura současnosti, každodenní kultura* či *autentická, neformálně předávaná a kolektivně sdílená tradice* (použité v titulu výstavy *Nové pověsti české. Folklor atomového věku*, která představovala hlavní inspirační zdroj ke vzniku této publikace) – trpí podobnými nedostatky jako zvolené označení, snad s výjimkou konceptualizace těchto souborů jako *kultur lidového typu* (HAJDUK-NIJAKOWSKA 2009, 156–157) nebo

součástí soudobě definované *populární kultury*, pod kterou jsou zahrnovány běžně dostupné znalosti, hodnoty, normy a zvyky společností prošliých průmyslovou, urbanizační a informační revolucí (SCOTT – MARSHALL 2005, 504; KULIGOWSKI 2010, 155). Vedle etnologických, folkloristických a antropologických conceptualizací nabízejí jeden z potenciálně plodných inspiračních zdrojů i soudobá komunikační studia. Ta, například v pojetí amerického folkloristy Richarda Baumanna, primárně interpretují prvky expresivní kultury, kterým je věnována naše publikace, nikoli jako statické jevy, ale jako komunikační akty, charakterizované obecnou, všelidovou přístupností a přímou, interaktivní spoluúčastí zúčastněných. Tyto komunikační akty spojuje šest základních principů – jsou společensky zakotvené, ve svých expresivních formách odrážejí celek dané (sub)kultury, vytvářejí sociální zdroje, na jejichž základě tyto (sub)kultury vznikají, jsou pro jejich členy běžně dostupné, historicky se vyvíjejí a jsou společensky rozdílně hodnoceny (BAUMANN 1992). Tento koncept se pro studium fenoménů prezentovaných v naší publikaci ukazuje jako vhodný, mimo jiné i proto, že zahrnuje široké spektrum jevů napříč pole působnosti jednotlivých výše zmíněných disciplín. Výjimečným způsobem navíc vymezuje rozdílné hodnocení těchto jevů majoritní společností - bezcenné předměty, kterými jsou pro majoritní společnost například barevný plastový výlisek ve tvaru písmena, otrhaná kožená bunda s nášivkami a anglickými nápisy, pestře pomalovaná krejčovská pomůcka či popsaná dřevěná placka, se v očích příslušníků daných skupin – tedy dítěte, punkera, vojáka základní služby či trampa, stávají věcmi s výrazným symbolickým významem – *céčkem, křivákem*, vojenským *metrem* či *camrátkem*. Stejně rozdílně mohou být samozřejmě hodnoceny nejen artefakty, ale i nehmotné součásti kultury – například erotická říkanka o Janu Amosu Komenském, znalost tance *pogo*, vojenská zkratka LSD 97 či trampská anekdota o paďourech.

Kultura dětí a dětský folklor

- ¹ POSPÍŠILOVÁ 2005.
- ² LEŠČÁK – SIROVÁTKA 1982.
- ³ BROUČEK – JEŘÁBEK 2007.
- ⁴ např. HRABALOVÁ 1959; LEŠČÁK – SIROVÁTKA 1982.
- ⁵ BARTOŠ 1949 (1888).
- ⁶ ZÍBRT 1950.
- ⁷ Např. FIŠEROVÁ-KVĚCHOVÁ 1996.
- ⁸ OPIE 1969.
- ⁹ KLUSÁK – KUČERA 2010.
- ¹⁰ Hry této kategorie mají donutit spoluhráče, aby ukázal svoji skutečnou povahu.
- ¹¹ MALÝ, b.d.
- ¹² JELÍNKOVÁ 1967.
- ¹³ JELÍNKOVÁ 1954.
- ¹⁴ Takto například píše Olga Hrabalová (HRABALOVÁ 1959, 99): „Bohužel, právě do těchto škádlivek vkládají děti velmi často též slova vulgární.“
- ¹⁵ POSPÍŠILOVÁ 1993.
- ¹⁶ JANEČEK 2002.
- ¹⁷ POSPÍŠILOVÁ 2003.
- ¹⁸ BITTNEROVÁ 1999.
- ¹⁹ VOTRUBA – HORÁKOVÁ – KADLECOVÁ – MAXOVÁ – PLESKOTOVÁ 2010.
- ²⁰ BITTNEROVÁ 2003.

- ²¹ SCHINDLER 1999.
- ²² POSPÍŠILOVÁ 2003; KLUSÁK – KUČERA 2010.
- ²³ VOTRUBA 2008; VOTRUBA – HORÁKOVÁ – KADLECOVÁ – MAXOVÁ – PLESKOTOVÁ 2010.
- ²⁴ POSPÍŠILOVÁ 1996.
- ²⁵ HRABALOVÁ 1959.
- ²⁶ POSPÍŠILOVÁ 2003, 56.
- ²⁷ HRABALOVÁ 1959.
- ²⁸ POSPÍŠILOVÁ 2005.
- ²⁹ JANEČEK 2007.
- ³⁰ Nastavená dlaň nadávku odráží. Výzkum D. B., Praha 1997.
- ³¹ LEŠČÁK – SIROVÁTKA 1982.
- ³² SIROVÁTKA 2002.
- ³³ POSPÍŠILOVÁ 2005.
- ³⁴ LEŠČÁK – SIROVÁTKA 1982.
- ³⁵ GOTTLIEB – KLIPCOVÁ 2007.
- ³⁶ DOUBEK 2005.
- ³⁷ LEŠČÁK – SIROVÁTKA 1982.
- ³⁸ BITTNEROVÁ 2005.
- ³⁹ DUNOVSKÝ 1999.
- ⁴⁰ POSPÍŠILOVÁ 2005.
- ⁴¹ SIROVÁTKA 2002.

Kultura vojáků základní služby

- ¹ Jen částečně se k této problematice vyslovuje SYNEK 1985.
- ² NEKVAPIL 1979; DAVID 2001.
- ³ MURÍN 1994.
- ⁴ BARÁTOVÁ 2006.
- ⁵ LEIMU 1985.
- ⁶ STOUFFER 1949; BANTON 1969; GOFFMANN 1962; BRUNVAND 2000.
- ⁷ Výjimkou jsou jen některá vyprávění publikovaná v komentovaných sbírkách současných pověstí od Petra Janečka: JANEČEK 2007; 2008.
- ⁸ Sdělil informátor, nar. 1972, Jeseník; vojnu absolvoval v Mikulově (o. Břeclav) a Strašicích (o. Rokycany) kolem 1992. Zápis 12. 10. 2010.
- ⁹ MURÍN 1994, 341.
- ¹⁰ MURÍN 1994, 342.
- ¹¹ Ze vzpomínek autora. BARÁTOVÁ 2006, 33.
- ¹² MURÍN 1994, 340–341.
- ¹³ Ze vzpomínek autora.
- ¹⁴ MURÍN 1994, 341.
- ¹⁵ MURÍN 1994, 341–342. Závod „třistapadesátek“ zmiňuje i další informátor (viz pozn. 8).
- ¹⁶ MURÍN 1994, 342; BARÁTOVÁ 2006, 35.
- ¹⁷ MURÍN 1994, 343.
- ¹⁸ Ze vzpomínek autora; sdělil informátor, nar. 1948, Plzeň; vojnu absolvoval v Janovicích nad Úhlavou (o. Klatovy) v letech 1967–1969. Sběr Petr Janeček.

- ¹⁹ Sdělil informátor, nar. 1955, Praha; vojnu absolvoval ve Zvolenu a v Teplé (o. Cheb).
- ²⁰ Podle předmětů zapůjčených na výstavu *Nové pověsti české. Folklor atomového věku* (Národopisné muzeum - Musaion, Letohrádek Kinských, Praha, 3. 12. 2010 – 1. 5. 2011), soukromé zápůjčky. Vzorok představovalo celkem osm kompletních metrů a čtyři nedostíhané konce metru. Výroba malovaného metru probíhala následujícím způsobem: Zakoupený krejčovský metr se vyvařil, aby byl zbaven ochranné voskové vrstvy. Naplnul se na dřevěnou lať o délce cca 180 cm. Jednotlivé dílky se vyřezaly žiletkou nebo skalpelem, poté se vymalovaly potřebnými barvami a dokreslily se např. černou tenkou fixou obrysy a čísla jednotlivých dní. Nakonec byl celý metr přetřen bezbarvým lakem. (Podle informátora, nar. 1949, voják z povolání, zápis 20. 1. 2011.)
- ²¹ BARÁTOVÁ 2006, 35.
- ²² Sdělil informátor, nar. 1978, Praha; vojnu absolvoval v Rožmitále pod Třemšínem (o. Příbram) v letech 1999–2000. Sběr Petr Janeček.
- ²³ O digitálním metru vyprávěl informátor, nar. 1959, Praha; vojnu absolvoval v Českých Budějovicích a v Suchdole nad Lužnicí (o. Jindřichův Hradec) 1983–1984. Sběr Petr Janeček. Košile a kreslený kalendářík byly vystaveny na výstavě *Nové pověsti české. Folklor atomového věku* (viz též pozn. 20), soukromá zápůjčka.
- ²⁴ BARÁTOVÁ 2006, 38–40.
- ²⁵ Ze vzpomínek autora.
- ²⁶ Informátor, nar. 1955, viz pozn. 19.
- ²⁷ BARÁTOVÁ 2006, 41.
- ²⁸ Ze vzpomínek autora.
- ²⁹ Ze vzpomínek autora.
- ³⁰ Informátor, nar. 1939, bydlíště Praha, vojnu absolvoval ve Vejprtech (o. Chomutov) a Božím Daru (o. Karlovy Vary) v letech 1958–1960.
- ³¹ Ze vzpomínek autora.
- ³² Ze vzpomínek autora. Sdělil též informátor, nar. 1955, viz pozn. 19.
- ³³ Historiky z prostředí odvodu viz např. JANEČEK 2008, 270–272.
- ³⁴ Sdělil informátor, nar. 1969, Praha 2 – Vinohrady. Zápis v roce 2008.
- ³⁵ Z vlastních vzpomínek. JANEČEK 2008, 277–278, 280.
- ³⁶ JANEČEK 2007, 173.
- ³⁷ Viz např. MURÍN 1994, 341. Též ze vzpomínek autora.
- ³⁸ JANEČEK 2008, 273–276.
- ³⁹ Ze vzpomínek autora.
- ⁴⁰ Informátor, nar. 1959, viz pozn. 23.
- ⁴¹ „Bažant“ musel na pokyn „mazáka“ improvizovaně zazpívat tento text na známý nářev, popřípadě napodobit požadovaný hudební styl, nejčastěji populární hudby (například metal, hip-hop, punk, pop). Sdělil informátor, nar. 1978, Praha; vojnu absolvoval v Rožmitále pod Třemšínem (o. Klatovy) v letech 1999–2000. Sběr Petr Janeček.
- ⁴² Ze vzpomínek autora. Básničku přednesl mladík, který byl k našemu útvaru převelen od hradní stráže.
- ⁴³ Stejně jako předchozí.
- ⁴⁴ Z vojenského zápisníku zapůjčeného na výstavu *Nové pověsti české. Folklor atomového věku* (viz též pozn. 20), soukromá zápůjčka.
- ⁴⁵ FLEGR 2010.
- ⁴⁶ PEŇÁZ 1987.
- ⁴⁷ MURÍN 1994, 336; BARÁTOVÁ 2006, , 32.

⁴⁸ Ze vzpomínek autora.

⁴⁹ DAVID 2001, 8.

⁵⁰ Informátor, nar. 1959, viz pozn. 23.

⁵¹ Ze vzpomínek autora. Od kamaráda, který byl v polovině devadesátých let na vojně v Praze – Dejvicích.

⁵² Ze vzpomínek autora.

⁵³ Ze vzpomínek autora.

⁵⁴ Informátor, nar. 1959, viz pozn. 23.

⁵⁵ DAVID 2001, 6.

⁵⁶ Srov. např. k německému tuláckému slangu: DANKER, 2001, 75.

⁵⁷ MURÍN, 336.

⁵⁸ BARÁTOVÁ 2006, 41.

⁵⁹ Sdělil informátor, nar. 1972, viz pozn. 8.

Kultura trampů

¹ ALTMAN 2003, 259.

² ALTMAN 2003, 260.

³ HURIKÁN 1990.

⁴ HURIKÁN 1990, 14–15.

⁵ WAIC – KÖSSL 1992, 10–18.

⁶ WAIC – KÖSSL 1992, 14–16, 23–24, 64; HURIKÁN 1990, 16–19, 23–25; VINKLÁT 2004, 17; KRŠKO 2008, 13.

⁷ WAIC – KÖSSL 1992, 37–60; KRŠKO 2008, 91–102.

⁸ NOHA 2007, 10; VINKLÁT 2004, 9.

⁹ Viz např. NOHA 2007, 27.

¹⁰ WAIC – KÖSSL 1992, 77, 91–98; VINKLÁT 2004, 39; MÁCHA 1967, 69–80; NOHA 2007, 34–36.

¹¹ VINKLÁT 2004, 55; MÁCHA 1967, 80–84; KUČEROVÁ 1997, 13–15; NOHA 2007, 37–38.

¹² VINKLÁT 2004, 72–73; KUČEROVÁ 1997, 16–21.

¹³ VINKLÁT 2004, 156–157, 182–183; KUČEROVÁ 1997, 22–24.

¹⁴ VINKLÁT 2004, 210–211, 231.

¹⁵ ALTMAN 2003, 267; KRŠKO 2008, 13; MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 10.

¹⁶ ALTMAN 2003, 260–261; KRŠKO 2008, 15.

¹⁷ ALTMAN 2003, 264.

¹⁸ K domovenkám podrobně viz MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 52–54 a dále.

¹⁹ KRŠKO 2008, 15–16.

²⁰ KRŠKO 2008, 16.

²¹ VINKLÁT 2004, 13.

²² ALTMAN 2003, 268.

²³ KRŠKO 2008, 16.

²⁴ HURIKÁN 1990, 19–21; KRŠKO 2008, 87–89.

²⁵ HURIKÁN 1990, 19–21; WAIC – KÖSSL 1992, 63; ALTMAN 2003, 266; MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 11.

²⁶ KRŠKO 2008, 88.

²⁷ ALTMAN 2003, 266.

- ²⁸ MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 13.
²⁹ MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 16.
³⁰ Podrobněji k tématu viz PERGELOVÁ 2004.
³¹ ALTMAN 2003, 264, 266; příklady dále např. NOHA 2007, 21–22.
³² K tématu dále viz např. ALTMAN 2003, 264.
³³ WAIC – KÖSSL 1992, 66–67; MÁCHA 1967, 6 a dále, 26 a dále; NOHA 2007, 22–23
³⁴ HURIKÁN 1990, 201–210; WAIC – KÖSSL 1992, 65–68; VINKLÁT 2007, 17; MÁCHA 1967, 30 a dále, zejm. 90–95.
³⁵ VINKLÁT 2004, 72; VINKLÁT 2004, 183.
³⁶ KUČEROVÁ 1997, 25–52; WAIC – KÖSSL 1992, 68–71; VINKLÁT 2004, 182–183; ALTMAN 2003, 269–270; KRŠKO 2008, 22.
³⁷ VINKLÁT 2004, 232; ALTMAN 2003, 268; KRŠKO 2008, 20–21.
³⁸ ALTMAN 2003, 267–269; MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 23–24.
³⁹ NOHA 2007, 25.
⁴⁰ BRUNVAND 2001, 238–239; TUCKER 1999, 205–208.
⁴¹ TUCKER 1999, 205–208.
⁴² K této lokalitě podrobněji POHUNEK 2007; JANEČEK 2006, 57–63; LUFFER 2003, 223–224, 228; literární zpracování LAHODA 1999.
⁴³ Tímto způsobem byla zabydlována už první prvorepubliková trampská tábořiště, viz WAIC – KÖSSL 1992, 23–24.
⁴⁴ K tomu podrobněji WAIC – KÖSSL 1992, 23–24.
⁴⁵ ZAPLETALOVÁ 2007, 24–25.

Hudební subkultury

- ¹ Identitu chápeme nikoliv z pozice esencialistické jako jedinou, vrozenou a neměnnou, ale z pozice konstruktivistické jako mnohočetnou, proměnlivou, situační a performovanou (srov. JENKINS 2008).
² HESMONDHALGH 2005, 31.
³ Srov. POSPÍŠIL – BLAŽEK 2010, 210nn.
⁴ FISCHER 1975, 1323 cit in WILLIAMS 2007, 574.
⁵ WILLIAMS 2007, 573–575.
⁶ WILLIAMS 2007, 575–577.
⁷ ZÁSTĚRA 1991; ZÁSTĚRA 1994.
⁸ Např. ALAN 2001; LINDAUR – KONRÁD 2010.
⁹ Např. VANĚK 2002; BLAŽEK ET AL. 2003.
¹⁰ KOSÍKOVÁ 2003; NOVOTNÁ – DVOŘÁK 2008; JURKOVÁ – SKOŘEPOVÁ – JONÁŠ – AVELLANEDA 2008.
¹¹ POSPÍŠIL – BLAŽEK 2010; VANĚK 2010.
¹² SMOLÍK 2010.
¹³ ROSZAK 1969.
¹⁴ HEBDIGE 1979.
¹⁵ CLARKE 1993; srov. též LÉVI-STRAUSS 1996.
¹⁶ MUGGLETON 2000.
¹⁷ CLARKE ET AL. 1993.
¹⁸ WILLIAMS 2007.

- ¹⁹ BOURDIEU 1984.
²⁰ THORNTON 1995.
²¹ POLHEMUS 1994 cit. in SWEETMAN 1999, 52.
²² Srov. MUGGLETON 2000.
²³ Srov. LEWIN & WILLIAMS 2007.
²⁴ Srov. KLOZAROVÁ 2004.
²⁵ WILLIAMS 2007, 584.
²⁶ COHEN 2002.
²⁷ COHEN 2002, 1.
²⁸ HEBDIGE 1979, 157.
²⁹ HUQ 2006; BAULCH 2007; CONDRY 2006.
³⁰ FINE 1979, 734, kurzíva autoři.
³¹ FINE - KLEINMAN 1979.
³² PETERSON – BENNETT 2004 cit. in WILLIAMS 2007, 583.
³³ WILLIAMS 2007, 583.
³⁴ Např. BENNETT 1999.
³⁵ MAFFESOLI 2002.
³⁶ HESMONDHALGH 2005, 24.
³⁷ HESMONDHALGH 2005, srov. též BOURDIEU 1984.
³⁸ HESMONDHALGH 2005, 29.
³⁹ HESMONDHALGH 2005, 29.
⁴⁰ THORNTON 1995, REDHEAD 1997.
⁴¹ ERIKSEN 2008, 359.

Etnografická dokumentace současnosti v Národním muzeu

- ¹ SMRČKA 2007; STRÁNSKÁ 1949.
² BROUČEK et al. 1996.
³ TYRŠOVÁ – KOŽMÍNOVÁ – TYRŠOVÁ 1918.
⁴ PAVLICOVÁ – UHLÍKOVÁ 1997.
⁵ K dobové konceptualizaci a prezentaci lidového umění viz nejlépe RABAN 1975.
⁶ PLESSINGEROVÁ 1966a; 1966b; 1966c, 1975; 1988, 1990a.
⁷ PLESSINGEROVÁ 1976; 1977; 1982; ROBEK – MORAVCOVÁ – ŠŤASTNÁ (eds.) 1981.
⁸ LANGHAMMEROVÁ 1987.
⁹ PLESSINGEROVÁ 1990b; LANGHAMMEROVÁ 2004.
¹⁰ LANGHAMMEROVÁ 2010.

ABSTRACTS

FOLKLORE AS A SOCIAL PRODUCT. SUBCULTURES AND SMALL SOCIAL GROUPS AS A SETTING FOR TRANSMISSION OF CONTEMPORARY FOLKLORE

Petr Janeček

National Museum

Folklore genres and similar forms of informally transmitted, social-based and created expressive culture in contemporary Czech society can be found in two main environments: in ad-hoc created informal chat groups and more stable, traditional social groups. The first type of groups represents the main setting for transmission of intersubjective and global traditions such as anecdotes or contemporary legends; the groups of second type can be characterized by sharing more esoteric and complex traditions, including many artifacts of material culture. Four examples of such groups with collective tradition found in contemporary society of the Czech Republic – children, soldiers in compulsory military service, Czech tramps and musical subcultures – which can be alternatively labelled as subcultures, folk groups or bearers of contemporary folk traditions – are presented and examined.

Key words

contemporary folklore – folklore transmission – folk groups – subcultures – small social groups – folkloristics – 20th century – 21th century – Czech Republic

CULTURE OF CHILDREN AND CHILDREN'S FOLKLORE

Dana Bittnerová

Faculty of Humanities of the Charles University in Prague

During recent years, increased analytical interest in children's culture and their cultural expressions can be found in ethnological discourse. There are many reasons for this phenomenon. Interest in childhood is connected with general philosophy of recent age, which put child on pedestal and openly support her activities. Second reason is that the theme has been overshadowed by analysis of culture of adults for a long time, and need for rectifying this situation was needed. But the most important argument for study of children's culture lies in nature of their cultural expressions alone. The children's culture and folklore are one of the few fields of Euro-American culture, which has

not been yet colonized by mass-distributed technology, copying of media-distributed patterns, influence of elite and art culture and supervision of formal institutions. Children's folklore is one of the few areas of our culture, where continuous processes of art, which has left adult's culture long time ago, can be studied and analyzed. In many ways, children's culture and folklore lives on its own and remains „undiscovered“ and unchecked besides culture of the adults.

How does the culture and folklore of the children look like? We can approach this problem in many ways. Firstly, the culture and folklore of the children form distinctive system of meanings, which permits children to communicate with their peers of their age category. In this view, children's culture and folklore are divided to various age levels, which support various priorities (e.g. socialization, identity seeking, sexuality). Secondly, we can approach the culture and folklore of the children as a collection of distinctive cultural expressions, as a collection of rarities, which generations of children transmit, update, modify and even create new ones. Children's culture and folklore can be, least but not the least, compared with adult's culture. Because of transmission of the cultural forms, children's culture and folklore are one of the areas, where cultural patterns are transformed and often linger as survivals of the culture of the adults (e.g. autograph books, scrapbooks, ritual and erotical games).

Key words

children's culture – children's folklore – children's games – children's scrapbooks – children's authentic cultural expressions – contemporary folklore – 20th century – 21th century – Czech Republic

CULTURE OF SOLDIERS IN COMPULSORY MILITARY SERVICE

Adam Votruba

National Museum

The text analyzes specific cultural phenomena distributed in culture of soldiers doing compulsory military service in the Czech lands since the 1960s until the 1990s. It focuses mainly on issues which can be characterized as forms to contemporary folk culture.

Main interest is put on unofficial customs and rituals connected with compulsory military service, artifacts of material culture, folklore and soldier slang. Common feature of all this phenomena was element of „waiting for going back to civil life“, which was reflected in unofficial hierarchy dividing soldiers to those serving compulsory service shorter time (so-called „bažanti“ („pheasants“),

„holubi“ („pigeons“), „ptáci“ („birds“) or „myšáci“ („mice“) and those serving longer time („mazáci“, „supráci“).

The main ritual expressions of the culture of soldiers in compulsory military service were connected with ritualised passage for achieving higher social status in the unofficial hierarchy (so-called „plácnutí“ [„beating“]) and reaching fixed number of days left before final leaving the service (for example, at number of 500, 300, 200 and 100 days specially crafted „banknotes“ with these numbers have been sent to soldier's friends). Artifacts of material culture has been usually connected with rituals articulating final leaving the service (tailor's tape measure, ritual banknotes) and publicly presented unofficial hierarchy between the „mazáci“ and „bažanti“ in adjustment of soldier's uniform and dress. Soldier's prosaic folklore has been constituted by anecdotes, legends, rhymes, again mostly connected with theme of final leaving the service and entering civil life and institute of „mazáctví“. Folklore poetry from the older times, written in various personal notebooks, had often erotic themes. Majority of these cultural phenomena in military environment was transmitted even for a number of generations. This phenomena granted the soldiers doing compulsory military service some kind of orientation how to survive compulsory stay in military and offered a cultural possibility how to express and collectively share need to leave it back to civil life. Because of this, culture of soldiers doing compulsory military service can be viewed as creative collective reaction to complicated life circumstances.

Key words

compulsory military service – soldier's customs and rituals – soldier's folklore – slang of soldiers – social culture of soldiers – rites of passage – 20th century – 21th century – Czech Republic

CULTURE OF CZECH „TRAMPS“

Jan Pohunek

Regional Museum at Jílové u Prahy

Czech movement named “tramping” emerged spontaneously at the onset of the 20th century. It was inspired by ideas of Boy Scouting, E T. Seton's Woodcraft, western movies and novels. Further development of the movement expanded the original concept of western-inspired hiking style and a spare time activity into a full-fledged subculture, in which all age categories participate today. It bears specific characteristics, such as distinctive unwritten rules, customs, art, architecture, dressing style, music, slang and verbal folklore.

The movement has never become organized and kept its informal, friendship-based attitude even under the pressure from totalitarian regimes. Outdoor trips and gatherings of Czech “tramps” represented a sought-after possibility to escape hardships of everyday life with a group of friends, and to experience romantic adventures.

Key words

Czech tramping – youth subcultures – folklore of Czech tramps – slang of Czech tramps – material culture of Czech tramps – Czech Republic – 20th century – 21th century – customs and social culture of Czech tramps

MUSICAL SUBCULTURES

Martin Heřmanský, Hedvika Novotná

Faculty of Humanities of the Charles University in Prague

One of the most important characteristics of contemporary society is its internal diversity. This diversity manifests itself among other ways by the existence of many subcultures. These are social groups characterised by specific set of norms, values, behavioural patterns and lifestyles that to some extent differ from dominant culture (if it is possible to talk about delimited culture(s) in the contemporary world), but which are also its constituents. Subcultures can be established on various bases (e.g. ethnical, socio-professional, interests, etc.). One of these principles is often shared music because musical discourse is a place where identities can be created.

Musical subcultures became a significant phenomenon in Western (Euro-American) society in the second half of the 20th century and were there also intensively studied and described. Even though Czech society went through a different development in the second half of 20th century than most Western ones, it is still possible to trace beginning of subcultures in the former Czechoslovakia from the 1950s and with a high degree certainty in the 1970s.

The aim of our text is to show how the social sciences perceive the phenomenon of musical subcultures and their changes. We distinguish between subcultural ideology (values, norms and attitudes) and subcultural style (visage, demeanor and slang). We will also focus marginally on the context of subcultures in the Czech Republic and the former Czechoslovakia. We attempt to show to what extent contemporary subcultures are influenced by globalization processes and to what extent it is possible to see its elements in local diversification. We would also like to trace the contemporary trend of the blurring of the distinct borders among particular subcultures and mixing of

subcultural styles.

Key words

musical subcultures – subcultural ideology – subcultural style – socio-cultural anthropology – 20th century – 21th century – Czech Republic

**CONTEMPORARY ETHNOGRAPHICAL DOCUMENTATION
AT THE NATIONAL MUSEUM**

Petr Janeček

National Museum

Ethnographical Collection of the National Museum, managed by the Ethnographical Department, documents – since its founding in 1891 – artifacts of contemporary material traditional folk culture, primarily at the territory of the Czech lands. Since 1945, new fields of inquiry were added to the traditional collections, such as documentation of naive art, worker culture, folklorism and applied ethnography. In the last years, even new areas of research, connected with sociocultural changes of the Czech society, were added to the collection programme, the most important ones being documentation of Czech tramping and similar leisure activities, subcultures such as soldiers in compulsory service, musical subcultures and children's tradition.

Key words

contemporary ethnography – the National Museum – ethnographical collections – material culture – subcultures – folk groups – 20th century – 21th century – Czech Republic

O AUTORECH

PhDr. Dana Bittnerová, CSc. (* 1966) vystudovala národopis na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Působila v Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (dnes Etnologický ústav AV ČR). V současné době pracuje na Fakultě humanitních studií a na Katedře psychologie Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Zaměřuje se jednak na výzkumy současného folkloru dětí a mládeže, jednak se zabývá problematikou menšin a současné vesnice. Mezi její klíčové publikace z oblasti folkloru patří sbírka přísloví, kterou vydala s německým kolegou Franzem Schindlerem *Česká přísloví. Soudobý stav konce 20. století* (1997, 2003). Kromě žánru přísloví je jejím tématem dětský folklor – zejména hry a rukopisné památníky. Její texty jsou publikovány v odborných časopisech a monografiích.

Mgr. Martin Heřmanský (* 1976) vystudoval humanitní studia a obecnou antropologii na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, kde v současné době působí jako asistent oboru sociokulturní antropologie. Absolvoval studijní a badatelské pobyty v Německu a Velké Británii, v současnosti provádí dlouhodobý týmový terénní výzkum na Slovensku. Kromě subkultur mládeže patří mezi jeho odborné zájmy tělesné modifikace a původní obyvatelé Severní Ameriky. Společně s Danou Bittnerovou editoval knihu *Kultura českého prostoru, prostor české kultury* (2008).

PhDr. Petr Janeček (* 1978) vystudoval etnologii na Filozofické fakultě a humanitní studia na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. V současnosti pracuje jako vedoucí Etnografického oddělení Národního muzea a externě přednáší na Filozofické fakultě a Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze. Absolvoval badatelské pobyty a prováděl archivní výzkumy v USA a Rakousku a terénní výzkumy v Polsku a Slovinsku. Badatelsky se zaměřuje především na výzkum současného slovesného folkloru a teorii, metodologii a historii folkloristiky. Publikoval trojici komentovaných sbírek současných pověstí a fám *Černá sanitka a jiné děsivé příběhy. Současné pověsti a fámy v České republice* (2006), *Černá sanitka: Druhá žen* (2007) a *Černá sanitka: Třikrát a dost. Mytologie pro 21. století* (2008), o slovesném folkloru a příbuzných tématech pravidelně publikuje v odborném, kulturním i společenském tisku.

Mgr. Hedvika Novotná (* 1974) je asistentkou oboru sociální antropologie na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze a vedoucí Společenskovedního modulu tamtéž. Jejím klíčovým badatelským zájmem je problematika

diskurzivních rámců individuální a kolektivní paměti, které sleduje na příkladu židovské menšiny v českých zemích po druhé světové válce či v rámci týmového vědecko-pedagogického terénního výzkumu v post-rurální komunitě na Slovensku. Vedle toho se zabývá také různými tématy urbánní antropologie (subkultury, kontinuita a diskontinuita městského prostoru) a metodologií kvalitativního výzkumu. Je šéfredaktorkou anglické edice časopisu *Urban People / Lidé města*.

Mgr. Jan Pohunek (* 1981) vystudoval archeologii na Fakultě humanitních studií Západočeské univerzity (dnes Fakulta filozofická) a etnologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V současnosti pracuje jako etnolog a kurátor sbírkových fondů v Regionálním muzeu v Jílovém u Prahy. Zaměřuje se zejména na slovesnou folkloristiku současnosti, studium trampingu jako subkultury a regionální historii jihozápadního okolí Prahy.

Mgr. Adam Votruba, Ph.D. (* 1974) vystudoval historii a filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Několik let vyučoval dějepis a základy společenských věd na gymnáziu. V současné době pracuje jako kurátor Etnografického oddělení Národního muzea. Dlouhodobě se věnuje problematice zbojnictví a loupežnictví a výzkumu současného folkloru. Je autorem monografií *Václav Babinský. Život loupežníka a loupežnická legenda* (2009) a *Pravda u zbojníka. Zbojnictví a loupežnictví v lidové kultuře* (2010). Vydal sbírku pověstí ze Šluknovského výběžku pod názvem *Poklad na Tolštejně* (2003) a dvě sbírky současné folklorní poezie *Namažeme školu špekem. Současná folklorní poezie dětí* (2009) a *Kecy v kleci. Současná folklorní poezie dětí* (2010). Píše odborné i populárně naučné články z oblasti historie a etnologie.

INSTITUCE

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze vznikla 1. srpna 2000 z Institutu základů vzdělanosti Univerzity Karlovy založeného roku 1990. V souladu se záměrem, s nímž byla v roce 2000 založena, sleduje Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze především následující dílčí cíle: poskytovat vysokoškolské vzdělání v humanitních oborech, vědecky pracovat v širokém rozsahu věd o člověku a lidské společnosti a dále rozvíjet systém studia s individuálním kurikulem. Fakulta nabízí dělené studium v bakalářském, magisterském a doktorském stupni, programy celoživotního vzdělávání a podporuje mezinárodní výměny studentů. Její vědecká činnost je soustředěna do oblasti humanitních a společenských věd, zejména s ohledem na jejich antropologické a obecně humanistické dimenze. Hlavní a nosnou vědeckou disciplínou je obecná antropologie. Vzdělávací činnost sleduje na jedné straně programy vědeckého poznání člověka, na druhé straně různé aplikace tohoto poznání. Jak v oblasti vědeckého bádání, tak i ve výuce a vedení závěrečných prací, klade velký důraz na rozvoj spolupráce s dalšími vědeckými institucemi v České republice i v zahraničí.

www.fhs.cuni.cz

Národní muzeum je největší a nejvýznamnější muzejní institucí v České republice, ústředním státním muzeem s funkcí sbírkotvornou, vědeckou, edukativní a metodickou. Národní muzeum je polytematickým ústavem, který zahrnuje řadu vědních oborů od přírodních věd po specializované obory věd společenských. Etnografické oddělení, které je od roku 1922 jeho součástí a které patří ke kmenovým institucím jeho Historického muzea, bylo založeno v roce 1891 jako Národopisné muzeum československé. Etnografické oddělení jako nejstarší domácí etnologicky zaměřená instituce spravuje ve svých fondech přes 200 000 unikátních předmětů, dokumentujících každodennost a tradiční lidové kultury evropských zemí s důrazem na středoevropské a slovanské prostředí období od raného novověku do současnosti. Sídlí v Národopisném muzeu v pražském Letohrádku Kinských, kde prezentuje stálou expozici tradiční lidové kultury českých zemí a pořádá četné výstavy, přednášky, prezentace, komponované programy, koncerty, výtvarné a řemeslné dílny a další kulturní a vzdělávací akce. Nedílnou součástí jeho činnosti je i vědecký výzkum, který se v posledních letech výrazně zaměřuje na aktuální problematiku soudobé dokumentace a etnologie současnosti.

www.nm.cz

Regionální muzeum v Jílovém u Prahy je příspěvkovou organizací Středočeského kraje. Jeho počátky sahají do roku 1891, kdy bylo zřízeno jako muzeum městské. V současnosti zahrnuje oblast působnosti muzea především povodí dolního toku Sázavy a část středního Povltaví. Hlavní specializací muzea je historie těžby a zpracování zlata v České republice a zejména na Jílovsku. Mezi dalšími řešená témata, která jsou prostřednictvím stálých expozic také prezentována veřejnosti, patří dějiny trampingu v jižním okolí Prahy a regionální historie, etnografie a přírodopis. Muzeum sídlí v historické budově domu Mince, kde je rovněž pořádána řada akcí pro veřejnost od dočasných výstav přes předvádění řemesel až po hudební koncerty, a také spravuje tři zlaté štoly zpřístupněné veřejnosti.
www.muzeumjilove.cz

SEZNAM FOTOGRAFIÍ

Kultura dětí a dětský folklor

1. Skákání gumy. Praha, 1. 9. 2011. Foto: Dana Bittnerová.
2. Hra *Šly tři opice*. Praha, 1. 9. 2011. Foto: Dana Bittnerová.
3. Zápis do památníku. Písek 1912. Výzkum Dana Bittnerová.
4. Zápis do památníku. 90. léta 20. století, Praha. Výzkum Dana Bittnerová.
5. Panák. Teplá 2011. Foto Dana Bittnerová.
6. Zápis do památníku. 90. léta 20. století, Praha. Výzkum Dana Bittnerová.
7. Céčka. 80. léta 20. století. Foto: Archiv Etnografického oddělení Národního muzea.
8. Hra *Šly tři opice*. Praha, 1. 9. 2011. Foto: Dana Bittnerová

Kultura vojáků základní služby

1. Vojenské metry. Foto: Archiv Etnografického oddělení Národního muzea.
2. Vojenský kalendář, 80. léta. Foto: Archiv Etnografického oddělení Národního muzea.
3. Matrice vojenské bankovky z roku 1971. Foto: Archiv Etnografického oddělení Národního muzea.
4. Vojenské bankovky, 80. léta. Foto: Archiv Etnografického oddělení Národního muzea.
5. Vojenská tabla ze 60. let. Foto: Archiv Etnografického oddělení Národního muzea.
6. Vázání kanad, 90. léta. Ilustrace Adam Votruba.
7. Vojenský zápisník, 60. léta. Foto: Archiv Etnografického oddělení Národního muzea.

Kultura trampů

1. Stanaření u Károva u Zbraslavi, 1917. Foto: Archiv Regionálního muzea v Jílovém u Prahy.
2. Usárna. Foto Pavel Borský.
3. Členové osady Kamarádi Staré řeky při hudebním vystoupení. Foto Jan Pohunek.
4. Trampský totem. Foto Jan Pohunek.
5. Slavnostní oheň při vyhlašování vítězných prací literární soutěže Trapsavec. Foto Jan Pohunek.
6. Upomínková placka trampské party „Brdští supové“. Foto Jan Pohunek.
7. Lom Malá Amerika u Mořiny u Berouna. Foto Jan Pohunek.
8. „Hagenův gong“. Foto Jan Pohunek.
9. Brdský camp. Foto Jan Pohunek.

10. Interiér trampské boudy v oblasti „Šifer“. Foto Jan Pohunek.
11. Stará trampská chata ve Svatojánských proudech. Foto Jan Pohunek.

Hudební subkultury

1. Příslušník metalové subkultury v 80. letech v Praze. Foto: Petr Šimr.
2. Skupinka současných skinheads v Brně. Foto: Archiv hudební skupiny Operace Artaban.
3. Skupinka punkerů na hudebním festivalu ve Svojsčicích. Foto: RayeR, <http://rayer.ic.cz>.
4. Úprava typického punkové účesu, tzv. číra. Foto: Archiv Etnologického ústavu AV ČR, v.v.i – pracoviště Brno.
5. Stylizovaná fotografie mladých hip-hoperů. Foto: Jaro Vacek.
6. Metalisté gestikulující tzv. „metalovými rohy“. Foto: www.wikipedia.org (datum přístupu 17. 10. 2010).
7. Účastníci freeparty. Foto: Lucie Wangová.
8. Stylizovaná fotografie páru emo kids. Foto: www.emosvet.cz (datum přístupu 17. 10. 2010).
9. Skupinka emo kids v centru Prahy. Foto: Lucie Ali Růžičková.
10. Koncert hardcorové skupiny Maroon na festivalu Fluff Fest. Foto: Juraj Valent.

SEZNAM TEXTOVÝCH PŘÍLOH

Kultura dětí a dětský folklor

- Hry a jejich třídění (s. 17)
- Skákání gumy (s. 19)
- Tleskácké hry (s. 20)
- Dívčí sešity alias *kecálky* a *zповědňiky* (s. 25)
- Dětský památník – drobtý ze stolu elit (s. 29)
- Kresby v dětském památníku (s. 31)
- Módní hračky a sbírky (s. 33)

Kultura vojáků základní služby

- Vojenské fámy a pověsti (s. 53)
- Vojenské písně (s. 54–55)
- Z vojenských zápisníků (s. 57–58)
- Vojenské písně zlidovělé (s. 59)
- Vojenské zkratky (s. 61)

Kultura trampů

- Poslední vagón (s. 70)
- Usárna (s. 73)
- Trampské vtípy (s. 79)
- Postavy trampských pověstí (s. 80–81)
- Štola č. 14 (s. 82–83)

Hudební subkultury

- Za železnou oponou (s. 90)
- Skinheadi a neonacismus (s. 93)
- No future! Punk's not dead! (s. 96)
- Hip-hop = graffiti + breakdance + rap + DJing (s. 99)
- Metal se poslouchá nahlas! (s. 101)
- Technaři: novodobý šamanismus? (s. 103)
- Emo-ce na druhou (s. 105)
- Od provokace k angažovanosti: hardcore (s. 107)

PODĚKOVÁNÍ ZA POSKYTNUTÍ PRÁV K POUŽITÍ FOTOGRAFIÍ

Za poskytnutí fotografií si dovoluujeme vřele poděkovat:

Hudební skupině Operace Artaban

RayeRovi

Lucii Ali Růžičkové

Petru Šimrovi

Jaro Vackovi

Jurajovi Valentovi

Lucii Wangové

a dále institucím:

Etnologickému ústavu AV ČR, v.v.i – pracoviště Brno

Citace na s. 3 pocházejí z prací Rudolfa Schendy *Folklore und Massenkultur*, in Kvideland, Reimund (ed.): *Tradition and Modernisation. Plenary Papers Read at the 4th International Congress of the Societe Internationale d'Ethnologie et de Folklore*. Nordic Institute of Folklore: Turku 1992, 23–38, cit s. 30, a Lindy Dégh *What is the Legend After All? Contemporary Legend 1*, 1991, 11–38, cit. s. 12, překlad Petr Janeček.

**Folklor atomového věku
Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury
v soudobé české společnosti**

Editor: Petr Janeček

Autoři: Dana Bittnerová, Martin Heřmanský, Petr Janeček,

Hedvika Novotná, Jan Pohunek, Adam Votruba

Fotografie na obálce a předsádce: Martin Kocich, Daniela Hana Benešová

Anglický překlad abstraktů: Martin Heřmanský, Petr Janeček,

Jan Pohunek

Recenzenti: Bohuslav Šalanda, Jana Pospíšilová

Vědecká redakce: Pavel Douša

Vydalo Národní muzeum, Václavské náměstí 68, 115 79 Praha 1

a Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, U Kříže 8,

158 00 Praha 5.

1. vydání, Praha 2011

Grafická úprava a sazba: Nakladatelství Plot, Bělohorská 2, 169 00 Praha 6

Redakce: Zuzana Stiboříková

136 stran

Náklad 600 ks

Tisk EUROPRINT, a.s.

ISBN 978-80-7036-315-7 (Národní muzeum)

ISBN 978-80-87398-11-1 (FHS UK)