

Svazáci a páskové – „jiná“ padesátá léta

Jaroslav Pinkas

Expozice

Výuka o padesátých letech 20. století má na českých školách celkem pevné místo. Právě na toto období se od počátku devadesátých let zaměřovala pozornost historiků a později i metodiků vzdělávání, už v jejich průběhu byly dostupné metodické pomůcky, především z dílny společnosti Člověk v tísni. Výuka o padesátých letech tak získala v hodinách dějepisu relativně pevné postavení, ale spolu s ním i jasný, dnes již tradiční tvar. Téma je naplněno především příběhy komunistické represe, v první řadě politickými procesy.

Jednostrannost didaktického uchopení padesátých let byla ve své době srozumitelná a pochopitelná, zdá se však, že doba nazrála pro vícevrstevnatější prezentaci tohoto údobí. Vedle „represivních“ témat zdůrazňujících konflikt režimu se společností a podávajících tento konflikt ve vyhrocené opozici, kterou nejlépe ilustrují perzekuce skutečných i domnělých odpůrců režimu, je třeba hledat méně vyhrocené, ovšem tím častější podoby střetávání režimu a společnosti, či lépe podoby každodenního života společnosti, v nichž vystupuje široká škála postojů vůči režimu, od projevů nesouhlasu až po aktivní participaci na něm.

Při hledání takovýchto témat se snažíme vyjít vstříc kulturní a sociální zkušenosti současné mládeže. Problematika každodennosti je jim přirozeně bližší než témata z politických dějin. Dějiny každodennosti přitom neznamenají únik do apolitičnosti, ale takové představení minulosti, v němž politika přirozeně vystupuje v kulturních a sociálních souvislostech.

V učitelské obci často panuje představa, že je bezpečnější volit náměty, v jejichž interpretaci se historici shodují. Konsenzus nabízí zdánlivě bezpečnější půdu pro výklad. Jako takové bezpečné útočiště se nabízí například proces s Miladou Horákovou, při jehož interpretaci panuje dnes všeobecná shoda nejen mezi odborníky, ale i v širší veřejnosti. Takováto bezpečná témata do výuky soudobých dějin nepochybně patří, jako, řekněme, imperativy paměti, které zakotvují eticky žádoucí postoje a vytvářejí sdílený prostor minulosti. Vedle těchto „identitotvorných motivů“ je ovšem třeba použít se i do méně bezpečných prostorů, které plní jiné funkce dějepisného

vzdělávání – mám na mysli především rozvoj kritického myšlení. Takovouto méně bezpečnou látkou může být například fenomén nonkonformní mládeže v padesátých letech.

Níže navrhované didaktické přístupy reagují na probíhající diskusi historiků o hodnocení komunistického panství mezi, zjednodušeně řečeno, zastánci teorie totalitarismu a jejich revizionistickými odpůrci, která se koncentruje především do otázky po povaze vztahu mezi státem a společností.¹ Nejde přitom o to postavit se na jednu stranu sporu, přijmout jedno paradigma a vytěsnit to druhé ale spíše o využití koncepčních úvah o povaze interakcí mezi státem a společností, které se v souvislosti s tímto sporem objevily. Téma nonkonformní mládeže, jejích hodnot a jejího každodenního života umožňuje otevřít otázku konformity, rezistence, autenticity, legitimacy v historické perspektivě. Vedle vzdělávacího rozměru zaměřeného na tradiční kognitivní dimenze (žák si pomatuje, analyzuje, srovnává, hodnotí) obsahuje tento přístup i výchovnou složku zaměřenou na otázku sebe(uvědomění), vztahu k ostatním lidem, otázku hodnot atd. Atraktivita látky se odvozuje v neposlední řadě z toho, že jde o téma sociálně blízké naší cílové skupině, kterou jsou žáci. Řada závažných problémů stojí mimo okruh jejich životní zkušenosti, ovšem právě skrze specifickou generační perspektivu je lze představit.

Téma nekonformní mládeže není historicky ohraničené. Zpřítomňuje nejen obraz minulosti a možnost interpretace tohoto obrazu, ale v širších souvislostech také otázku konformity jako závažného společenského a politického fenoménu. Postoje vůči konformitě (a v protikladu k ní vůči rebelii) jsou do značné míry svázány s politickými postoji a hodnotovými preferencemi, které nacházejí svůj výraz i ve vědeckých diskurzích. Jinak bude tuto otázku posuzovat funkcionalistický sociolog, případně konzervativně smýšlející člověk, jinak sociolog preferující frankfurtskou školu. Tento námět má transverzální vztahy směrem k sociologii (v případě středních škol) či občanské výchově (v případě škol základních).

Zároveň na tomto tématu můžeme demonstrovat různé vrstvy multiperspektivity, neboť odlišně nebudou „konformitu“ a „rebelii“ hodnotit pouze žáci, ale i učitelé. Konzervativně orientovaný učitel bude vůči nonkonformnímu chování, které mnohdy mělo i sociálně-patologické prvky, méně tolerantní než učitel orientovaný spíše liberálně.

Předkládaný text je rozčleněn do tří částí. V první se zaměřuji na historický kontext námětu. Ten má pochopitelně každá učební látka. Jedná se však právě pouze a jen o kontext, nikoli o jádro výuky, to by mělo být definováno s ohledem na vzdělávací cíle, didaktickou analýzu učiva, pedagogické možnosti a limity dané konkrétní

¹ Blíže HRUBÝ, Karel: Rozpaky nad výkladem komunistické diktatury, in: *Soudobé dějiny*, 2014, roč. 11, č. 3, s. 382–404; SEDLÁK, Petr: Proč tak snadno? Silné a slabé stránky revize vykládání diktatury KSČ a jejího nástupu v únoru 1948, in: *Dějiny – teorie – kritika*, 2013, roč. 10, č. 1, s. 30–55.

třídou, kulturní rámec výuky (například sociální a kulturní struktura žáků) atd. První část tak tvoří pouhou expozici tématu, historický úvod, který rámuje vlastní didaktické úvahy, ve kterých pak už nemusím vysvětlovat jednotlivé detaily. Druhá část je věnována obrazům pásků v popkulturní produkci. Popkulturní produkce, zvláště filmová, je hlavním zdrojem historické imaginace, formuje kolektivní paměť, vytváří představu o minulosti. To vše ji legitimizuje jako školní historický pramen, základní nástroj vytvářející obraz minulosti (nejen) ve škole.² Důkladná inventura audiovizuálního materiálu usnadňuje (jako v případě předchozího oddílu) promyšlení didaktické aplikace, znalost konkrétního audiovizuálního materiálu zase jeho zařazení do navrhované didaktické struktury. Závěrečná část je věnována didaktickým aplikacím, tedy úvahám, jak téma konkrétně realizovat ve výuce, jaké prameny využít, jaké cíle sledovat, jaké postupy volit. Detailní popis metodických postupů, především podoby analytické fáze, demonstruje pravidla analýzy. Na analytické postupy je totiž často nahlíženo jako na nějaký druh umění, na dispozici, která je vrozená třeba jako hudební sluch. Někdo jej má a někdo nemá. Spíše se však jedná o kompetenci, dovednost, kterou si lze osvojit a kterou je třeba rozvíjet a trénovat. Kromě ilustrace konkrétních metodických postupů upozorňuji na širší didaktické kontexty: specifika práce s prameny, specifické využití filmového materiálu atd. Upozorňuji na meze žakovské interpretace. Vedle analýzy je zvláště interpretace dalším častým předmětem obav ze strany učitelů. Jak zajistit, aby interpretace byla „správná“? Jak se vyhnout „nesprávné interpretaci“, „nadinterpretaci“, „prezentismu“? Na konkrétním příkladu se snažím ukázat, že takové obavy jsou zbytečné, a popsat strategie, jak tato rizika eliminovat.

Historický kontext

S prozápadně orientovanou mládežnickou subkulturou se na území českých zemí setkáme už v období druhé světové války. Jednalo se o „potápky“ a „bedly“, vyznávající extravagantní styl oblékání a oddané swingu. Podle historika Petra Koury představoval svobodomyšlný swing únik před neradostnou realitou protektorátu. Liberální svět „potápek“ nezapadal do aktivistického politického stylu nejen protektorátu, ale ani třetí republiky. Koura upozorňuje na distanci od tohoto fenoménu a jeho kritiku ze strany poválečných komunistických periodik. Neostře vymezení subkultury a kontinuita mezi „potápkami“ a „pásky“ se projevuje i v terminologii. Už za války se pro nonkonformní mladé lidi začal používat výraz „pásek“, který později zcela převládl.³ Jistá nepřízeň „oficiální sféry“ přerostla pak v padesátých letech opět v nepřátelství a občasnou perzekuci.

² Viz ČINÁTL, Kamil – PINKAS, Jaroslav a kol.: *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*. Praha, ÚSTR 2014.

Kontinuitu mezi „potápkami“ a „pásky“ zmiňuje i slovník reflektující kulturní dějiny padesátých let: „*De facto nelze přesně oddělit, kde končila potápka a začínal pásek. Na přelomu čtyřicátých a padesátých let se oba pojmy prolínaly, podle svědectví obrazového zpracování existovala spíše kontinuita, a to v módě (tenký knírek, tzv. padoušek) i v jazyce (označení trafouš/trafalgar pro dolní polovinu Václavského náměstí od Vodičkovy ulice k Můstku), proměny byly pozvolné.*“⁴ Kontinuitu se staršími subkulturami, minimálně v rovině jazykové a vizuální, naznačuje i dobový pamflet namířený proti páskům, vydaný v padesátých letech v souvislosti s jedním z procesů proti nonkonformní mládeži.⁵

Tématu nonkonformní mládeže v padesátých letech se věnuje především Matěj Kotalík. Ve svých textech se zabývá povahou tzv. chuligánství a jednáním mládeže vybočujícím z oficiálních norem. Zdůrazňuje „měkké“ vymezení páskovské subkultury a zároveň pojem „chuligána“, který je s „páskem“ komplementární, nikoli však totožný („pásek“ se vymezuje vnějšími atributy, „chuligán“ konfliktem s mocí). Subkultura pásků se jen obtížně klasifikuje, je otázkou, do jaké míry se do ní promítaly politické postoje (nesouhlas s režimem) a do jaké byla spíše generační revoltou nebo prostě životním stylem. Kotalík vychází z prací historiků reflektujících východoněmeckou a částečně též československou skutečnost. Zpochybňuje ostrou hranici mezi „režimem“ a „společností“. V návaznosti na koncepty německých historiků Alfa Lüdtkeho a Thomase Lindenbergera mluví o osvojování ideologických příkazů jednotlivými aktéry, využívání ideologie pro privátní zájmy. Nikoli nepodstatnou roli ve vztahu společnosti k režimu hrála sociální otázka, především sociální jistoty, které režim nabízel. Kotalík také upozorňuje, že režim stavěl ve vztahu k mládeži na pedagogickém optimismu, který předpokládal její mobilizaci pro ideologické cíle. Ta se však vesměs nesetkala s úspěchem a přesvědčená byla jen malá část mládeže. Většina byla „tiše konformní“ a „silná menšina“ se proti režimu vymezovala. Jeho ideologický tlak stejně jako radikální transformace celé společnosti počínaje politickými strukturami a konče ekonomikou podle něj stačily právě jen na destrukci tradičních kulturních vzorců a hodnot, ale neměly již sílu vytvořit pozitivní vzor hodný následování. Společenské podmínky tak podle jeho názoru přispěly k delikventnímu chování mládeže.⁶ Tuto tezi potvrzují i zjištění historiků Martina France a Jiřího Knapíka, kteří ve své knize věnované volnému času upozorňují na rostoucí

3 KOURA, Petr: Nejhorší zřůdnosti české mládeže. Swingová hudba v protektorátu jako výraz protestu, in: *Dějiny a současnost*, 2010, roč. 7, č. 6, s. 30–33.

4 KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967, svazek II*. Praha, Academia 2011, s. 662–663.

5 KRÁTKÝ, Radovan a kol.: *Pásek. Studie na živočišozpytném podkladě*. Praha, Mladá fronta 1954, s. 39–40.

6 KOTALÍK, Matěj: *Pojem chuligána a reflexe fenoménu chuligánství v Československu (1948–1969): právo, policie a publicistika*. Diplomová práce. Praha, ÚHSD FF UK 2010; TÝŽ: „Páskové“ a „chuligáni“ proti režimu? Na okraj tradičních konceptů odboje a rezistence, in: *Odboj a odpor proti komunistickému režimu v Československu a ve střední Evropě*. Praha, ÚSTR 2009, s. 225–232; TÝŽ: Mezi normativním

kriminalitu mládeže od konce padesátých let.⁷ Historik Karel Kaplan zdůrazňuje odlišnou (generační) perspektivu mládeže dospívající v druhé polovině padesátých let na rozdíl od generace jejich rodičů. Argumentuje tím, že na ni neplatily „tradiční“ ideologické („historické“) argumenty o prvorepublikové bídě, neboť tato generace již vyrůstala v komunistickém režimu a konfrontovala jeho výsledky nikoli s minulostí, ale s vlastními zkušenostmi, případně se západními kulturními vzory přijímanými skrze západní rozhlasové stanice.⁸

Podobně jako existovala kontinuita mezi „potápkami“ a „pásky“, můžeme o desetiletí později mluvit o kontinuitě mezi „pásky“ a „máničkami“. Antropolog Filip Pospíšil sice naznačuje jisté napětí mezi oběma skupinami dané generačním rozdílem, nicméně se zdá, že nebylo příliš výrazné.⁹ Dokumentarista undergroundu František Stárek naznačuje naopak těsnou souvislost mezi oběma kategoriemi: „*Pásci si nechali narůst hára*“.¹⁰

Subkultura „pásků“ ovšem představovala pouze část (tu vyhraněnou, díky výrazným atributům jasně identifikovatelnou) neformálních společenství mládeže. Základní organizační jednotkou byla parta, v níž trávila značná část mládeže volný čas. Z pohledu tehdejší moci se jednalo o sociálně patologické prostředí, neboť způsob trávení volného času se neslučoval s tehdejší představou o „kulturním využití“ a příslušníci part byli označováni jako „chuligáni“.¹¹ Mládež v partách pila alkohol (jak v restauracích, tak mimo ně), poslouchala zahraniční hudbu (Radio Luxembourg a další), případně se dopouštěla drobné kriminální činnosti (drobné krádeže, vandalismus, výtržnictví). Obzvláště výrazné party se proto staly předmětem zájmu státních orgánů a byly postihovány. Už v září 1953 proběhl první soudní proces s partou tzv. Vyšehradských jezdců, kteří páchali drobnou trestnou činnost. Knapík s Francem se nevyjadřují o této skupině jednoznačně, její činnost není jednoduše interpretovatelná: „*Samotné Vyšehradské jezdce provázela řada legend, které nadsazovaly jejich sílu a také zdůrazňovaly politické prvky v jejich (údajných) činech*“.¹² Jakkoli se

a kritickým: obraz chuligána a reflexe fenoménu chuligánství v české publicistice 50. a 60. let, in: ŠTĚPÁN, Jiří – STŘEDOVÁ, Veronika a kol: *České, slovenské a československé dějiny 20. století V*. Ústí nad Orlicí, Oltis 2011, s. 265–276.

7 FRANC, Martin – KNAPÍK, Jiří: *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha, Academia 2013, s. 328–329.

8 KAPLAN, Karel: *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968. Společnost a moc*. Brno, Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal 2008, s. 41–43.

9 Petr Šabach k tomu uvedl: „*Můj starší brácha do mě pral dřevní rokenrol ze všech sil. Jeho generace přijala nástup mániček s určitým váháním. Vnímali to jako ohrožení jejich Elvise*“. Viz DOSTÁL, Filip – BLÁŽEK, Petr: „*Vraťte nám vlasy!*“ První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu. Praha, Academia 2010, s. 79.

10 Rozhovor s Františkem Stárkem, osobní archiv autora.

11 Více viz KOTALÍK, Matěj: *Pojem chuligána a reflexe fenoménu chuligánství v Československu*, s. 61–91.

12 FRANC, Martin – KNAPÍK, Jiří: *Volný čas v českých zemích*, s. 330. Jednu z takových legend prezentoval (vědomě jako legendu) Eugen Brikcius v pořadu *Předci a paralely* (2014, r. Václav Křístek) ze série *Fenomén Underground*, který byl věnován předchůdcům tohoto fenoménu. Vyprávění o Vyšehrad-

propaganda, ať už psaná nebo audiovizuální, snažila sugerovat souvislost „pásků“ se „starými třídami“, sociálně byli ukotveni ve vrstvách dělnické mládeže. Další tažení proti nekonformní mládeži spojené s kampaní proti „chuligánům“ bylo zahájeno v souvislosti s incidenty, které proběhly na podzim 1957 na Václavském náměstí mezi částí veřejnosti a důstojníky ČSLA. V pražské vinárně Mánes se zase konal taneční večer s poslechem rokenrolové hudby, proti jehož účastníkům zasáhly bezpečnostní složky. Přítomná mládež byla zadržena a už za čtrnáct dní se konal exemplární proces, který měl odstrašit případné zájemce o hudbu a tanec „urážející lidskou důstojnost“.¹³ Zábava ve vinárně Mánes byla součástí širšího trendu nástupu neformální zábavy. Od druhé poloviny padesátých let se pořádají tzv. čaje, tedy odpolední akce s taneční hudbou, které se konaly v různých kavárnách a restauracích. Ačkoli personál přísně dohlížel na slušné chování i patřičný oděv, atmosféra těchto zábav byla poměrně neformální a „čaje“ tak vytvářely prostor pro nepolitickou seberealizaci mládeže. Přes občasné zásahy Bezpečnosti se nový hudební styl (rokenrol) i uvolněnější formy zábavy staly běžnou součástí životního stylu mládeže.

Popkulturní kontext

Téma nonkonformní mládeže se objevuje v české kinematografii od druhé poloviny padesátých let a s různými přestávkami zůstává její součástí až do konce existence komunistického režimu. Pro účely tohoto textu nás budou zajímat především snímky vzniklé v padesátých a v první polovině šedesátých let, nicméně dotkneme se i filmů mladších.

Téma nekonformní mládeže se v kinematografii přirozeně objevuje nejprve jako komplement ideologicky konformní mládeže, tj. „uvědomělých“ svazáků. Například v typické budovatelské agitce *Veliká příležitost* (1949, režie K. M. Walló) najdeme vedle vzorných svazáků, např. Lidušky Kolářové, či velitele úseku Mirka Horáka také váhajícího a kolísavého Tondu Buráně a zcela záporného Zabatíka, který v celém filmu není ani jednou osloven křestním jménem. V souladu s budovatelským narativem jsou charaktery přidělovány postavám podle třídního hlediska – Zabatík je tak součástí dorostu národně socialistické strany, pozér, flink a bývalý uduvač Gestapa, který se pokusí (ovšemže marně) sabotovat stavbu mládeže. Jeho atributem je oblek a obdiv luxusního životního stylu, který reprezentuje jeho mentor, bývalý poslanec „bratr Bartoš“. V protikladu k nemluvnému Tondovi, který je dříc, je Zabatík klasický lenoch.

ských jezdcích můžeme zřejmě spíše než do historie zařadit do sféry tzv. městských legend. Dostupné na <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/412235100221006-predci-a-paralely/video/> (citováno k 20. 9. 2015), 12:42 – 14:07. K procesu s Vyšehradskými jezdci viz pořad *Vyšehradští jezdci*, Český rozhlas, vyslán 6. 12. 1953.

13 Blíže k tomuto BLAŽEK, Petr: „Celá zábava se zvrhla v tancování“. Kampaň proti rock'n'rollu na podzim 1957, in: *Dějiny a současnost*, 2010, roč. 32, č. 6, s. 37–39.

Na „potápkovské“ typy v kinematografii raných padesátých let upozorňuje Petr Koura. Zmiňuje příklady potápek dělnického původu ve filmech *Pan Novák* (1949, režie Bořivoj Zeman), *Karhanova parta* (1950, režie Zdeněk Hofbauer) a také *Zít-ra se bude tančit všude* (1952, režie Vladimír Vlček).¹⁴ Především poslední titul stojí za zmínku. Nikoli snad proto, že by potápkovská kultura byla ve filmu explicitně prezentována (je ukázána pouze záliba reakčního studenta Rudyho ve výrazných kravatách), ale hlavně kvůli snaze programově vůči ní stavět alternativu spočívající v pěstování a rozvíjení folkloru. Oproti „zvrhlé“ taneční kultuře se vyhraňuje „zdravě národní“, která by měla (přirozenou) potřebu po tanci uspokojit (svazák Lojza: „Vzali byste mě?“, vedoucí souboru Pavel: „Tebe? Ty přece děláš agronomii!“ Lojza: „No ale kromě toho bych si hrozně rád zatancoval.“).

Nonkonformní mládež je v zakladatelské fázi režimu (do roku 1953) představována výhradně v ideologických kontextech. Z nich se postupně vymaňuje až v druhé polovině padesátých let, ovšem ačkoli jednoznačná politická intence postupně slábne, moralizující étos odsouzení „problematického“ chování zůstává. Takový obraz najdeme například ve studentském dramatu *Snadný život* (1957, režie Miloš Makovec) z prostředí studentských kolejí a studentského života v druhé polovině padesátých let. Ústředním hrdinou je Boris, který se snaží „proplouvat“ úskalími studia a života co nejjednodušeji a neváhá přitom ani podvádět. V dialogu s jednou ze svých přítelkyň odhaluje, proč studuje zdánlivě tak odlehlý obor, jako je indologie: „Víš, kolik lidí mluví hindí nebo urdu? Přes 400 milionů. A u nás se tomu věnuje pár lidí. Anglicky a rusky už umím, teď jenom dokončit studia a dostat se do Indie. Ta bude mým odrazovým můstkem.“ Na dotaz, k čemu že se to odráží, odpoví, že k vědecké dráze určitě ne.

V rámci dnešního hodnotového diskurzu bychom ho zřejmě identifikovali jako zastánce (neo)liberalismu který v rámci systému usiluje o maximalizaci svých osobních benefitů. Oproti kolegům, kteří si pouze plní své povinnosti, tak jak přicházejí, má před sebou konkrétní cíl a je ke studiu vnitřně motivován. Ovšem v kontextu fikčního světa snímku je Boris odhalen jako sobec, který nedbá kolektivních cílů a rámců určených autoritami. Na rozdíl od svých spolužáků, jejichž neformální oděv vyjadřuje generační odlišnost od autorit, Boris volí formálnější způsoby oblékání, často nosí motýlka, který se v kontextu filmu stává znakem příslušnosti ke světu luxusu a moci, jehož součástí se chce Boris stát. Podobně jako Zabatík nebo Rudy je i Boris vyčleněn z kolektivu, byť zde má toto vyčlenění téměř nepolitický charakter, není definováno na základě politických názorů (o politiku ve filmu vůbec nejde), ale na základě odlišného hodnotového žebříčku. Především jde o Borisovu neschopnost účastnit se kolektivní práce (brigáda u kamarádů). I zde je nonkon-

¹⁴ KOURA, Petr: *Swingová mládež a nacistická okupační moc v protektorátu Čechy a Morava*. Disertační práce. Praha, ÚČD FF UK 2010, s. 358–368.

formní jedinec prezentován jako patologická menšina, kterou „zdravý“ kolektiv nakonec vyvrhne.

Ve snímku *Cesta zpátky* (1958, režie Václav Krška) se už ve vztahu k nekonformní mládeži mění perspektiva. Referenční plochou přestává být mládežnický kolektiv, ale stává se jím intimní prostředí rodiny „delikventní“ mládeže. Dva mladí dělníci se dostávají na šikmou plochu pod vlivem staršího kamaráda. Dan Čihák ovšem pochází z buržoazního prostředí, jeho otec je „bývalý vykořisťovatel“, a z kontextu vyplývá, že se v první polovině padesátých let nějakým způsobem podílel na protistátní činnosti, neboť měl kanály na Západ, které využívali za úplatu jeho známí. Starý Čihák ovšem svou protistátní minulost pohřbil, jeho odpor k režimu se projevuje jen v neškodném nadávání na poměry v ilegálním hráčském doupěti, v němž přetvořil svůj byt. Drobný ideologický resentment ovšem nezakryje změnu perspektivy, ve které už přestává být prostředí delikventní party interpretovatelné pouze v třídních souvislostech.

Podobný rámec má i o rok mladší snímek *Probuzení* (1959, režie Jiří Krejčík), který podrobně vykresluje prostředí jedné takové party. Mladí výtržníci (chuligáni-páskové) Vilda, Emil, Marcel a Jana svedou na scestí mladého učně Tonka. Vilda opět pochází z rodiny „bývalých lidí“, tedy příslušníků poražené třídy, která se netají distancí od socialistického režimu. Podobně jako v Krškově *Cestě zpátky* je ovšem i zde tento motiv spíše podružný a namísto jednoznačné politické diagnózy či otevřené moralizace usilují tvůrci sociologickou metodou o postižení sociální reality mládeže, včetně realistické ilustrace řady fenoménů, které se z historiografického popisu vytrácejí či je lze jen obtížně popsat. Film představuje především prostory a sociální prostředí, ve kterém se tato mládež pohybovala, tedy pasáže Václavského náměstí, bufety, taneční „čaje“, na nichž se hrála swingová hudba a rokenrol, a „meziprostory“ skládek či jiných zanedbaných veřejných prostorů, kde se tito mladí scházejí, pijí alkohol, hrají na kytaru rokenrolové hity a divoce na ně tančí.

Další fáze filmů o problematice mládeže nastává v polovině šedesátých let a soustřeďuje se už převážně na ryze delikventní jednání a prostory nápravných ústavů a institucí. Snímky jako *Šerif za mrežami* (1965, režie Dmitrij Plichta) či *Pasták* (1968, režie Hynek Bočan) už nahlízejí na prostředí delikventní mládeže bez růžových brýlí, nicméně v mikrokosmu „delikventního“ světa už není místo pro širší sociální interakce „běžné“ veřejnosti, filmy vypovídají spíše o povaze vězeňských zařízení než o čem jiném. Poněkud širší záběr má *Škola hříšníků* (1967, režie Štěpán Skalský), která přesahuje prostor výchovného zařízení směrem do „většinové“ společnosti. Příběh pokusu integrovat „delikventního“ Pepíka Adamce do společnosti je vlastně sociálním dramatem a moralitou kritizující její pokrytecké postoje a neschopnost oceňovat skutečné hodnoty.

Zcela mimořádné jsou dva snímky na toto téma, které bychom mohli označit jako instruktážní či osvětové: *Parta nezradí...*? (1957, režie Hanuš Burger) a *O lidech*

okolo stolu (1958, režie Petr Schulhof). Burgerův film vypráví, jak se Tonda (Tony) Vacek dostal na scestí. Neutěšené rodinné poměry vedly k tomu, že hledal sociální naplnění v partě, jejíž vůdce Holeček mu bral jeho vydělané peníze nebo je využíval jako řidiče při zlodějských výpravách do cizích chat. Vše skončí u soudu (snad ohlas na proces s Vyšehradskými jezdci?). Tony ovšem dostane druhou šanci. Moralita, která si svou intencí nezádá s výše popisovanými snímky Kršky či Krejčíka, nicméně zaujme velmi detailním ztvárněním každodennosti takové party, včetně slangu, který používá. Snímek *O lidech okolo stolu* měl zase ilustrovat zásady slušného chování ve společnosti. Miloš Kopecký zde v jedné scéně představuje hrubiánského pásku, který těchto zásad nedbá a na taneční zábavě si bezohledně vynucuje pozornost jedné z dívek. Vzápětí je ovšem „umraveně“ fyzicky lépe disponovanými slušnými hochy, zřejmě svazáky. Význam moralitky tkví opět především v ilustrativním ztvárnění pásku včetně jeho typických atributů (vysoké polobotky, barevné ponožky, výstřední kravata, výrazná košile atd.).

Vedle filmů programově zaměřených na toto téma se problematika nekonformní mládeže objevuje i v řadě dalších snímků, alespoň ve formě drobného motivu. Takovým případem je krátká scéna (netrvá ani dvě minuty) z dokumentárního snímku *Lidé nad Čertovou stěnou* (1962, režie Eman Kaněra). Vypráví o motivacích brigádníků jedoucích společně v jednom vagonu na stavbu vodního díla. Režisér nezabírá přímo tváře a osoby brigádníků, pouze jejich atributy. Záběry jsou doprovázeny vnitřním monologem brigádníků. Prvním je student, který medituje, zda to nepřehnal („Včera ještě škola a zítra lopata“) – vizuální doprovod tvoří křížovka; další je svazák, který se nechal strhnout příkladem kamarádů („Sám bych asi nejel, ale když jeli ostatní...“) – vizuální doprovod tvoří ruce nervózně svírající Mladou frontu. Druhý se představí slovy: „Do háje s břitvou, copak je to práce pro chlapa?“, přičemž si dělá manikúru. Další, s cigaretou v puse, je idealista, který tvrdí, že „knihařina neuteče a tohle se mi zdá nějak důležitější“. Pak kamera zabere pásku, který je k rozpoznání podle pruhovaných ponožek. Pohled na něj je doprovázen slovy: „Asi zdrhnu. Možná... určitě! To se jim to dělá nábor, když má člověk průšvih. Pár dní... a maj mě vidět“. Po něm následuje účetní, který se těší na lepší výdělek, piják vyloučený kvůli alkoholismu z pracovního kolektivu, taxikář, který chce dokázat své ženě, že „není fajnovka“. V hutné zkratce tak tvůrci vyjadřují svůj postoj k jednotlivým sociálním skupinám, přičemž vnímají pásy zcela jednoznačně negativně, jako asociální, práce se štítící individua.

Téma pásků a nekonformní mládeže padesátých let se pak nadlouho vytrácí ze zorného pole filmařů. Vrací se až v historických snímcích tematizující Prahu padesátých let v nostalgickém duchu jako magický prostor dětství. Ve filmu *Blázni a děvčátka* (1989, režie Karel Kachyňa) sledujeme dospívání mladého Jirky Ackermanna na Žižkově, který je vyobrazen jako maloměsto s pevně ukotvenou sousedkou komunitou, již nastupující komunistický režim prakticky nerozrušil. I příslušníci Veřejné

bezpečnosti mají spíše ráz obecních policajtů z první republiky, nejsou nositeli ideologických poselství ani vykonavatelé státní (z)vůle, ale spíše strážci pořádku a sousedského klidu. Při jedné ze svých potulek Vítkovem v okolí sochy Jana Žižky narazí Jirka na dvě skupiny mládeže. Na jedné z cest tančí neformálně oblečení mladí v rytmu rokenrolu, o kus dál prochází skupina svazáků s náradím na ramenou a s budovatelskou písní na rtech. Zatímco páskovská mládež si svazáků vůbec nevšímá a pokračuje v tanci, svazáci stojí v tichém opovržení a možná i s trochou závisti. Pak si jedna ze svazeček pohrdlivě odfrkne a režisér scénu stříhne. Objeví se pohled na sochu Jana Žižky s titulkem „*My jsme mládež nová, mládež Gottwaldova*“, který je pokračováním bezeslovného dialogu mezi oběma skupinami. Režisér tady v méně než minutové zkratce inscenuje střet dvou mládežnických kultur: první, která vychází vstříc režimu a zapojuje se do budovatelského úsilí, druhé, která je k režimu lhostejná. Obraz přitom postrádá odkazy na negativní vymezení režimu vůči páskům, což odpovídá výše naznačené nostalgické intenci celého díla.

V podobné atmosféře se odehrává patrně nejznámější příběh s „páskovským“ tématem – *Šakalí léta* (1993, režie Jan Hřebejk). Také ten má nostalgickou atmosféru vytěšňující z prostoru maloměstských Dejvic politický rozměr doby. Podobně jako v předchozím snímku je i zde místní příslušník VB spíše „šerif“ reprezentující místní komunitu a stejně jako jeho sousedé se děsí vpádu rokenrolu v podobě páska Bejbyho. Ovšem nakonec je to velký svět reprezentovaný násilnickým estébákem, který donutí Bejbyho odejít. Řada situací variuje jako základní motiv střet tradičního maloměstského prostředí s novou kulturou, ale objevuje se i motiv střetu nové kultury s arogantní totalitní mocí.

Didaktické aplikace

Jak naznačují výše zmíněné opatrné komentáře historiků, téma nonkonformní mládeže je jen obtížně jednoznačně interpretovatelné. Jen těžko hledat konsenzus, zda se jednalo spíše o sociálně patologické způsoby trávení volného času (pohled, jemuž se blíží Knapík s Francem), či o aktivity, které obsahovaly vědomou politickou intenci (což vyplývá z Kaplanova hodnocení). Latentní politizaci fenoménu „páska“ zmiňuje i Kotalík, když zdůrazňuje kontext studené války, který vedl oficiální autory padesátých let k jeho interpretaci jako páté kolony imperialismu, ale stejně tak zdůrazňuje vliv antikomunistického diskurzu v polistopadové epoše, který podle něj působí na pamětníky tak, že upravují své vzpomínky, aby tomuto diskurzu odpovídaly.¹⁵ Tato nejednoznačnost a otevřenost problému je vlastně předností, neboť nesvazuje případné žakovské interpretace strachem z „chyby“. Historická skutečnost zde slouží

¹⁵ KOTALÍK, Matěj: *Pojem chuligána a reflexe fenoménu chuligánství v Československu*, s. 226

pouze jako vstupní expozice pro formulování vlastních postojů k podobám a mezím konformity a uvažování o závislosti jevu na společenském kontextu, když jedna a táž událost či jev se mohou v jednom případě jevit jako nekonformní a v druhém naopak. Téma navíc můžeme produktivně aktualizovat ve vztahu k současným projevům nekonformního jednání.

V následující části se pokusím popsat modelovou výukovou jednotku pro základní školy s tématem Nonkonformní mládež v padesátých letech.¹⁶ Jako základní vzdělávací cíl si můžeme vytknout ilustraci plurality postojů mládeže k režimu a tím naznačit nejednoznačné přijímání komunistické diktatury ze strany společnosti. Mezi další cíle patří seznámení s konkrétními kategoriemi mládeže (svazáci a páskové) a jejich charakteristika (hodnoty, kulturní vzorce) a konečně i s jejich politickými identitami a postojem režimu k nim. Hodina je založena na využití několika typů školních pramenů: čtyř filmových ukázek různých žánrů (dva historické hrané filmy, dobový hraný film, dobový instruktážní film), tří obrazových pramenů z dobových oficiálních publikací a jedné současné vzpomínky na padesátá léta.¹⁷ Popis hodiny zároveň využiji k osvětlení některých metodických principů a jejich zasazení do širšího kontextu vzdělávání.

Historická expozice tématu může začít audiovizuální ukázkou ilustrující páska v sociálním kontextu padesátých let. Vhodným materiálem se jeví hlavně Hřebejkova *Šakalí léta*, především pasáž příjezdu Pavla Juříčky (Bejbyho) do Dejvic a jeho přivítání s otcem a synem Prokopovými.¹⁸ Ospalé nádraží náhle proměňuje příchod exoticky oblečeného páska. Bejby je odhalován postupně. Divák sleduje nejprve rozmazané Bejbyho obrysy, pak několik detailů z jeho garderoby, na krátký okamžik sledujeme čekající Prokopovy z pohledu přicházejícího Bejbyho a teprve poté jej režisér ukáže zepředu, přičemž jeho obraz se postupně zaostřuje. Rychlé střihy měnící perspektivu (pohled zpoza zad Prokopových střídá pohled zpoza zad Bejbyho) nás provázejí i při seznamování Bejbyho s otcem a synem Prokopovými. Tyto střihy zdůrazňují úžas zrcadlící se na tváři muže i chlapce. Šokující dojem z Bejbyho umocní i rychlý prostřih na jeho boty (vidět jsou i bíločerveně pruhované ponožky) a tmavé brýle a specifická promluva („*Já jsem komplítly, tak můžeme drajvit.*“) Šokovaný pan

16 Námět je zveřejněn na webu www.dejepis21.cz. Viz *Páskové a svazáci. Postoje mládeže v 50. letech*, dostupné na <http://www.dejepis21.cz/paskove-a-svazaci-postoje-mladeze-v-50-letech> (citováno k 20. 9. 2015). Zde jsou popsány nejen konkrétní metodické postupy, ale jsou zde dostupné i všechny obrazové a filmové materiály.

17 Vzpomínka Jaroslava Boudného zveřejněná na webovém portálu Neviditelný pes (viz příloha č. I.) byla později mírně rozšířena a doplněna: JABOUD [BOUDNÝ, Jaroslav] – BAUER, Zdeněk: *Trafouš, páskové, Vyšehradští jezdci a jiné vzpomínky. Dětství a mládí v Praze padesátých let*. Praha, Zdeněk Bauer 2011, s. 90–101. Původní internetová verze se však zdá vhodnější, i proto, že je snáze dostupná.

18 *Šakalí léta* (1993, režie Jan Hřebejk), DVD Bontonfilm, 2002, 19:47–21:14 (celkem 1:33 min.), ukázka je dostupná i na portálu youtube. Ukázka *Pásek* (klíčové slovo „nonkonformní mládež“), in: <https://www.youtube.com/watch?v=rWzOBo2dLkU> (citováno k 20. 9. 2015).

Prokop jen pokyne hlavou a skupina odchází. Celá sekvence trvá pouze 63 sekund. Na ni bezprostředně navazuje scéna příchodu k služebnímu vozu pana Prokopa. První jde pan Prokop ve své uniformě, dále Juříčka-Bejby a konečně mladý Prokop-Kšanda. Stará paní, která je mójí, se domnívá, že Bejby byl zatčen („*Tak, tak, tak je to správný, takový berte šmahem. Sebrali tě, co? A půjdeš sedět!*“). Prokop se zdrží komentáře, pozornost staré paní mu není příjemná, snaží se co nejrychleji odjet. Bejby se celou dobu usmívá, nedorozumění nevysvětluje, spolu s Kšandou sdílí humornost situace, na závěr ovšem starou paní vyděsí prudkou grimasou. Vychází tak z konfrontace jako vítěz.

Uvedená pasáž je vhodná nejen proto, že představuje exteriér páska (sako, kravata, košile, boty, navíc kytara), jeho vystupování a slovník, ale zároveň ukazuje, jaký byl postoj veřejnosti. Ačkoli je Prokop v uniformě, nereprezentuje zde režim, ale maloměstské prostředí Dejvic. Dalším reprezentantem je stará paní, která Bejbymu přeje jeho „zatčení“. První vymezení páska tak ilustruje jeho vztah k „většinové“ společnosti, nikoli k režimu. Konfrontace je navíc podpořena křížovým střihem, který zvýrazňuje hranici mezi pásky a společností. Filmová řeč (stejně jako dynamická hudba, která první scénu podkresluje) tak usnadňuje žákům analýzu, neboť podtrhuje základní sdělení o nonkonformnosti pásků ve vztahu ke společnosti.

Předmětem analýzy může být jednak vzhled Bejbyho a jednak určení vztahů mezi jednotlivými aktéry. Jaké pocity a reakce vyvolává Bejbyho vizáž? Mění se nějak postoje aktérů? Zde můžeme poukázat na proměnu postoje Kšandy, který je zpočátku stejně užaslý jako jeho otec, ovšem později (ve scéně konfrontace se starou paní) je Bejbyho osobností podmaněn a k jeho hře se přidá. Scénu tak můžeme číst v jejím symbolickém rozměru: pana Prokopa a starou paní můžeme vnímat jako „většinovou“ starší konzervativní populaci, Kšandu jako reprezentanta mládeže.

Zároveň můžeme na tomto klipu demonstrovat určitá specifika školního historického pramene. Z pohledu historika je zasazení modelového páska do roku 1959 mírným anachronismem, korektní by bylo ukotvit příběh o několik let dříve. Nicméně v rámci výuky můžeme zvolit neurčitější, ale stále pravdivé „v padesátých letech“. Didaktická hodnota pramene má větší váhu než naprostá historická věrnost. Můžeme se ostatně opřít o postoj amerického historika Roberta Rosenstonea, který mluví o aproximativním pojmání minulosti v historických filmech. Historická věrnost se v jeho pojetí neodráží v detailu, ale v celku filmu, který integruje do jednoho obrazu sociální a kulturní situaci společnosti, její relativně věrný politický rámec a detaily materiální kultury. Drobné nepřesnosti v jednotlivých aspektech hrají menší roli než „holistický“ pohled nabízející historický obraz v jeho komplexnosti.¹⁹ Historickou věrnost tedy musíme odkazovat k celku, nikoli k detailu.

19 ROSENSTONE, Robert A.: *History on Film, Film on History*. Pearson Education Limited 2006, s. 111–133.

Na tuto expozici navážeme složitějším obrazem dobové ideologické reprezentace páska. Tento krok bychom mohli nazvat „rozšíření obrazu“. Proces „rozšiřování obrazu“ spočívá v postupném přidávání jednotlivých pramenů, které ilustrují téma z různých perspektiv. Důležité je zvolit návaznost jednotlivých pramenů od jednodušších, které načrtávají téma a vlastně ho exponují, ke složitějším, které obsahují více významů či pro jejichž korektní interpretaci je třeba mít více informací. Žáci tak v průběhu analýzy rozšiřují okruh faktických informací a své kompetence k ní, což zároveň zvyšuje jejich šance na správnou analýzu dalších, už složitějších pramenů.²⁰ Tuto činnost si můžeme představit jako skládání puzzle, či ještě lépe jako videohru, v níž v každém kole roste náročnost. Analogie s hrou není nepřipadná, neboť významným pozitivním prvkem tohoto procesu je moment překvapení a nejistoty, postupného otevírání problému a plnění úkolů, které vykazují stále větší komplexitu a strukturovanost. Mozaikovitý charakter rozšiřující se didaktické kompozice tak odpovídá kulturní situaci mládeže zvyklé na tuto formu vnímání z popkulturních produktů (videoklipy na youtube, počítačové hry). Přiblížení se popkulturním formám ovšem neznamena rezignaci na náročné kognitivní i afektivní cíle. Takovýto přístup bychom nejspíše mohli nazvat produktivním „pedagogickým parazitismem“. Pro rozšíření základní expozice využijeme svědectví Jaroslava Boudného (příloha č. 1), které integruje jak pohled veřejnosti, tak režimu, resp. jeho policejních složek na pásky (ničení páskovského oblečení). Předchozí binární vztah páskové – společnost můžeme rozšířit o trojúhelník páskové – společnost – moc.

V další fázi prezentujeme ideologický obraz páska. Tento obraz můžeme ilustrovat celou řadou médií. Nabízí se karikatury pásků zveřejňované v *Dikobrazu* nebo ilustrace doprovázející již výše zmíněnou propagandistickou příručku od Radovana Krátkého (příloha č. 2). Analýza může jít za prostý popis páskova oblečení na obrázcích, směrem k hledání společných rysů jeho zpodobnění, především jeho odlidštění. U jedné karikatury by to žáci nemuseli postřehnout, ale je-li motiv použit opakovaně, pravděpodobnost jeho identifikace stoupá. Zbavovat názorového oponenta jeho lidských atributů patří k běžným argumentačním figurám agresivní propagandy. Pokud bychom chtěli tento motiv sledovat, můžeme žákům dát za úkol vyhledat na internetu obdobné propagandistické postupy. Je pravděpodobné, že objeví nejrozsáhlejší propagandu tohoto typu, a to antisemitské karikatury, ať už historické

20 Jedním (nikoli jediným) z principů rozšiřování obrazu je multiperspektivita, která je významná nejen z hlediska obsahového (pluralita dějin jako hodnota demokratického vzdělávání o minulosti: viz STRADLING, Robert: *Multiperspektivita ve vyučování dějepisu: příručka pro učitele*. Praha, MŠMT 2004), ale i z hlediska metodického. Rytmizace příběhu a změna perspektiv aktivizují žáky: viz BAGE, Grant: *Narrative Matters: Teaching and Learning History through Story*. London, Taylor & Francis e-Library 2002, zvláště s. 85–100. Bage upozorňuje na devět nebezpečí monoperspektivního vyprávění: literární licence, nedostatečné vysvětlení, absence problémového tázání, prezentování fikce jako faktu, heroizace, propagandistické působení a moralizace, přílišná osobitost, přílišná simplifikace, jedinečnost.

(především nacistické), nebo současné (především islamistické). Není ovšem nutné tento motiv sledovat, neboť nás odvádí od hlavního cíle, kterým je postižení historické perspektivy nonkonformity.

Abychom mohli identifikovat nonkonformní chování, potřebujeme přirozeně nějaký referenční rámec, vůči němuž by se „nonkonformita“ mohla vymezovat. Takovým rámcem může být obraz svazácké mládeže, například z již zmiňovaného filmu *Veliká příležitost*, který zachycuje potíže, se kterými se utkává svazácká brigáda na jedné ze staveb mládeže. Typická budovatelská agitka příliš neskrývá svůj instruktážní charakter: snaží se definovat žádoucí vzory jednání a nabídnout je tehdejší mládeži. V jedné pasáži se brigáda vrací za zpěvu budovatelské písně z pracovní směny. Když prochází kolem jabloní, většina brigádníků se vrhne na ovoce. Vedoucí brigády je ovšem pokárá: krádež jablek je v rozporu s morálním kodexem svazáka. Svazáci se brání, že nemají dostatek ovoce. Tento argument však pro vedoucí není relevantní. Mravní integritu svazáka nemůže materiální nedostatek ohrozit. Mladí se autoritě vedoucí podvolí a pochodují do ubikací. Na konci zavelí vedoucí k rozchodu.²¹ Scéna ilustruje budovatelský narativ, především představu ideálního svazáka, který je disciplinovaný, volný čas tráví na kolektivních stavbách mládeže a svůj soukromý zájem podřizuje zájmu obecnému. Jeho vkus je formován v ideologicky korektním duchu především socialistickým realismem a folklorem, z něhož čerpají prakticky veškerá hudební čísla filmu.

Analytické úsilí žáků tentokrát není napřeno primárně na postižení vztahů mezi aktéry scény, to znamená, že popis těchto vztahů slouží pouze k formulaci ideálního typu svazáka, kterého pak mohou srovnat s ideálním páskem. Jistěže je třeba si uvědomit, že tyto koncepty „svazáka“ a „páska“ jsou pouze dílčí a nemohou postihnout v úplnosti historickou skutečnost. Musíme mít stále na paměti, že cílem historické edukace není komplexní historické poznání či alespoň přiblížení se tomuto poznání (jako v případě historika), ale spíše schopnost orientovat se ve vyprávění o minulosti a podrobovat toto vyprávění kritice. Schopnost konceptualizovat, byť třeba neúplně a nepřesně, kritické myšlení významně podporuje.²²

Srovnání svazáka a páska je zatím předběžné, nestrukturované, naším cílem je dosáhnout toho, aby žáci odlišili dva sociálně-politické typy a uvědomili se, že mládež ve sledovaném období neměla ke komunistickému režimu jednotný postoj, ale byla vnitřně diferencovaná. Dalším rozšířením obrazu páska může být ilustrace jeho sociálního prostředí z osvětového snímku Hanuše Burgera *Parta nezradí...?* V jed-

21 *Veliká příležitost* (1949, režie K. M. Wall6), 59:29-1:01:07 (1:28). Ukázka je přístupná na portálu youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sjY-MCE4w4I>, klíčové slovo Mládežnická brigáda (citováno k 20. 9. 2015).

22 WINEBURG, Sam: *Historical Thinking and Other Unnatural Acts. Charting the Future of Teaching The Past*. Philadelphia, Temple University Press 2001, zvláště s. 16–35.

né z úvodních částí tohoto krátkého snímku sledujeme, jak se učen Tony dostává do špatné společnosti páskovské party. Vidíme ho, jak přijíždí domů na prázdniny. Hned po otevření dveří spatří divák muže sedícího u stolu, starší ženu, která ho oslovuje, a dívku, která rovněž sedí u stolu. Skupinka působí dojmem rodiny, ovšem není tomu tak, neboť žena požádá dívku, aby donesla panu Stoklasovi večeři. Divák tak může rozklíčovat vztahy mezi nimi a zjistí, že rodina je neúplná, chybí v ní otec a namísto něj je tam jakýsi pan Stoklasa. Dojem jakési nepatřičnosti podporuje i pánovitý Stoklasův výraz stejně jako úslužnost, kterou mu žena projevuje (včetně jakéhosi šuškáání, které by snad mohlo nést omluvu před vpádem nevídaného návštěvníka). Tonyho sestra Věrka si svého staršího bratra nábožně prohlíží. Je zřejmé, že je pro ni vzorem. Rozpačitý dojem matka ještě umocní, když přizná, že nemá Tonyho kam uložit. Ten si zachmuřeně váže pestrou kravatu, atribut páska, a opáčí, ať si s tím nedělá starosti. Scéna tak implikuje sociální předpoklady „delikventní“ páskovské subkultury. V druhé scéně ukázky se mění prostředí. Z nuzného a stísněného bytu se dostáváme do vinárny. Vidíme partu pásků, jejímž členem je i jedna „sajdka“. Tony se s kamarády přivítá: „*Vás vidim*“, páskové mu odpovídají: „*Že se ženeš, snajpře... si si nějak polámal figuru v tý makandě*.“ Šéf party se ptá hlavně po penězích, a když Tony potvrdí, že je má, zavelí k odchodu („*Candáti, jde se baletit*.“). Ve dveřích se ovšem střetnou s Tonyho sestrou Věrou, která bratra tajně sleduje. „*Prímovej zajda*“, komentuje její přítomnost šéf. „*Tak ty bys chtěla k nám do party?*“ Tony se snaží protestovat, ale je poslán zaplatit útratu. Odchodem z vinárny scéna končí.

Scéna (stejně jako celý film) má vykreslit negativně páskovské party. Zároveň ovšem vcelku realisticky popisuje jejich sociální prostředí, autoritativní vystupování jejich šéfů a permanentní násilí, které zde bylo přítomné. Analytické úsilí žáků orientujeme právě tímto směrem. Přistupujeme tedy k obrazu jako k ilustraci sociálních poměrů, nikoli jako k ideologické reprezentaci. Pokud bychom ale chtěli reflektovat kvalitu média, tj. položit si otázku o zaujatosti filmu, můžeme opět konfrontovat tento audiovizuální obraz sociálních vztahů se vzpomínkou Jaroslava Boudného (příloha č. 3). Pro žáky může být zajímavé, že instruktážní, výchovný cíl, u něhož by snad mohli předpokládat ideologickou zatíženost, může (alespoň ve sledovaném úryvku) odrážet sociální praxi celkem věrně.

Další klip nabídne syntézu předchozích dílčích obrazů. Výše popsaná pasáž z filmu *Blázni a děvčátka* představuje z perspektivy vnějšího nezaujatého pozorovatele (dospívající chlapec Jirka) obě skupiny, přičemž se v symbolické zkratce vyjevuje jak jejich hodnotové ukotvení, tak jejich vzájemné mínění.²³ Opět můžeme využít specifik filmové řeči a analyzovat nejen obraz (odlišné formace obou skupin), ale i jeho

23 *Blázni a děvčátka* (1989, režie Karel Kachyňa), DVD Bontonfilm 2010, 1:01:20-1:02:23, ukázka s názvem *Mládež v padesátých letech* je přístupná i na youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nyfvoZMBW34>, klíčové slovo *Svazáci a páskové* (citováno k 20. 9. 2015).

zvukovou stopu (odlišné hudební styly) a konečně i závěrečný psaný komentář. Na analytickou práci může navázat pokus o formulování shrnujících postřehů. Kategorie analýzy (příloha č. 4) nejsou samozřejmě úplné ani jediné možné.

Všechny navrhované operace mohou být ve školní praxi časově velice úsporné (viz příloha č. 5²⁴); práce s ikonografickými a audiovizuálními materiály má kromě řady jiných benefitů tu výhodu, že není náročná na čas. Zde popsaná hodina přesto není vcelku realizovatelná v rámci obvyklé výukové hodiny (která má zpravidla 45 minut). Závisí pochopitelně na organizaci práce a invenci pedagoga, kolik fází do výuky zařadí či zda si hodiny nevymění a nespojí. Jednotlivé popsané fáze není třeba vnímat jako integrálně provázané části jednoho celku. Spíše se jedná o moduly či části stavebnice. Modulární chápání fází samozřejmě umožňuje jejich pružné zařazování/vyřazování do/ze struktury hodiny v závislosti na cílech pedagoga, kvalitě skupiny a dalších faktorech ovlivňujících vyučování.

Téma nonkonformních pásků nemusíme vyčerpat jednou robustní výukovou jednotkou. V okamžiku, kdy je (v zásadě jakékoli) téma etablované, je výhodné se k němu vracet a rozvíjet je. Tím na jedné straně podporujeme udržitelnost znalostí, na straně druhé využíváme již ustaveného komplexu znalostí a dovedností s tématem spojených. Například výše zmíněnou ukázkou z dokumentu *Lidé nad Čertovou stěnou* můžeme využít pro drobné cvičení identifikující páska ve spektru sociálních typů.²⁵ Odkazy na pásy se nabízejí i u jiných historických příkladů nokonformity (máničky, pankáči) a samozřejmě i u současných nonkonformních subkultur (emo, graffiti, techno), které ve vztahu k majoritní kultuře zaujímají obdobnou pozici.

Téma konformity či nekonformity mládeže v padesátých letech můžeme ovšem využít i v občanské výchově, především v tematickém bloku Člověk a společnost a Člověk jako jedinec. Pracovat můžeme především s úvodním ilustračním videem ze *Škalích let*, které nabízí řadu perspektiv. Zatímco v modelové dějepisné hodině slouží toto video pouze jako motivační vstup do problému, ve výchově k občanství můžeme využít především základní vztah „spořádané“ většiny a nonkonformního páska k hledání obecných vymezení hranic konformity a jinakosti. Předpokládejme, že vzhledem k převažujícímu diskurzu o padesátých letech jako období politického teroru bude většina žáků sympatizovat s nekonformním Bejbym.

Prekonceptuální konsenzus můžeme zpochybnit, když celou situaci aktualizujeme. Americká didaktička Veronica Boix-Mansilla zdůrazňuje nutnost vytvořit při aktualizaci „srovnávací bázi“, tedy dostatečně velkou pramennou základnu, která srovnání umožní (v našem případě stačí novinové články běžně dostupné na webu),

24 Viz pozn. 16 *Námět Páskové a svazáci. Postoje mládeže v 50. letech*, <http://www.dejepis21.cz/paskove-a-svazaci-postoje-mladeze-v-50-letech> (citováno k 20. 9. 2015).

25 *Lidé nad Čertovou stěnou* (1962, režie Eman Kaněra), 3:42-5:20 min., ukáзка s názvem Brigádníci ve vlaku je přístupná na <https://www.youtube.com/watch?v=icVLuDJUvCo> (citováno k 20. 9. 2015).

dále zvažovat nejen podobnosti, což může vést k povrchním analogiím, ale především rozdíly mezi historickými fenomény.²⁶ Jako referenční rámec se nabízí zásah na CzechTek v roce 2005, mediálně známé kauzy související se squattingem (Ladronka, Vila Milada) či pochody hrdosti, které některé menšiny pořádají (Gay Pride, Roma Pride). Konfrontace s aktuálními projevy nonkonformismu prověří sympatie k nonkonformismu ukrytému bezpečně v minulosti. Aktualizace umožní propojit minulost a současnost skrze jeden konkrétní motiv, což dodá tématu patřičnou hloubku a zmnoží perspektivy ještě o rozměr času.

Závěr

Téma nekonformní mládeže můžeme využít jako ilustraci proměnlivosti hranic odboje či odporu vůči režimu v padesátých letech a zároveň ilustrace recepce ideologické propagandy režimu ze strany „obyčejných lidí“. Vraťme se v této souvislosti ke vzpomínce Jaroslava Boudného (příloha č. 1). Boudný naznačuje, že „protipáskovské“ pořady byly zcela neúčinné, neboť publikum si do nich vkládalo své vlastní obsahy a ty pak byly vlastně propagací páskovské subkultury. Taková interpretace ostatně podporuje výše zmiňovanou Lüdtkeho tezi o přivlastňování ideologických rámců. Zároveň takový obraz představuje členy společnosti jako aktivní aktéry vymezující se alternativními způsoby proti režimu, nikoli jako jeho pouhé pasivní oběti.

Téma nonkonformní mládeže můžeme v takovém případě rozšířit o další sociální fenomény a skupiny, které se pohybovaly v šedé zóně mezi aktivním odporem a apolitickou lhostejností.²⁷ Nabízí se třeba fenomén postojů dělníků a fenomén absentérství (tzv. bulači). Využít můžeme jednak závěrů historika Petera Heumose, který se touto problematikou zabýval,²⁸ jednak karikatur v *Dikobrazu*. Jinou alternativou mohou být marginalizované sociální skupiny, především Romové. Ani jejich postoje k režimu nepostrádaly ambivalenci: na jedné straně je režim občansky emancipoval, na straně druhé se je snažil regulovat a asimilovat.

Páskové a chuligáni představují vlastně alternativu k tradičním konceptům totalitarismu pouze zdánlivě. Ve skutečnosti totiž integrují celou řadu motivů: represiv-

26 BOIX-MANSILLA, Veronica: Historical Understanding: Beyond the Past and into Present, in: STEARNS, Peter N. – SEIXAS, Peter – WINEBURG, Sam (eds.): *Knowing, Teaching, and Learning History. National and International Perspectives*. New York and London, New York University Press 2000, s. 390–418.

27 Problematicou interpretace těchto „šedých zón“ a možnostmi jak k nim přistupovat se zabýval Vítězslav Sommer, viz SOMMER, Vítězslav: Cesta ze slepé uličky „třetího odboje“. Koncepty rezistence a studium socialistické diktatury v Československu, in: *Soudobé dějiny*, 2012, roč. 9, č. 1, s. 9–36.

28 HEUMOS, Peter: „Vyhráme si rukávy, než se kola zastaví!“ *Dělníci a státní socialismus v Československu 1945–1968*. Praha, ÚSD AV ČR 2006.

ní rozměr režimu v padesátých letech, jeho snahu o ideologické působení i postoje mládeže k tomuto tlaku. Zároveň ilustrují kulturní a sociální rozměr doby a umožňují i aktualizaci.

Ve veřejném prostoru se často objevují polemiky o způsobu výuky o padesátých letech, které zpravidla ignorují didaktická východiska a vykládají výuku pouze v úzce politických kontextech parciálních zájmů,²⁹ případně považují výuku soudobých dějin pouze za formu politické výchovy, a vnímají ji tedy nikoli jako autonomní sféru, kde určující roli hraje učitel, ale jako integrální součást politiky paměti.³⁰

Můj příspěvek se pokusil ilustrovat didaktické možnosti, které se nabízejí bez nutnosti podřizovat se politizujícím diskurzům o minulosti. Poučení jsem přitom čerpal především ze současné americké, kanadské a britské didaktiky dějepisu. Doufám ale, že bude i inspirací pro učitele a výzvou k multiperspektivní a reflexivní výuce o tomto nesnadno uchopitelném období naší minulosti.

29 Naposledy poslankyně za KSČM Marta Semelová, když zpochybňovala vzdělávací projekty Člověka v tísni. Viz KOPECKÝ, Josef: *Příběhy bezpráví žáky dezorientují, řekla poslancům komunistka Semelová*, in: idnes.cz, 11. 12. 2014, dostupné na http://zpravy.idnes.cz/pribehy-bezpravi-dezorientuji-tvrdila-poslancum-komunistka-semelova-1zt-/domaci.aspx?c=A141211_122348_domaci_kop (citováno k 20. 9. 2015).

30 Toto stanovisko zastával například historik Michal Kopeček v rozhovoru s Přemyslem Houdou. Viz HOUDA, Přemysl: *Antikomunistickou paměť nelze prosazovat shora*, [www.ceskapozice](http://ceskapozice.lidovky.cz/antikomunistickou-pamet-nelze-prosazovat-shora-f66-/tema.aspx?c=A130524_222816_pozice_129068), 29. 5. 2013, přístupné na http://ceskapozice.lidovky.cz/antikomunistickou-pamet-nelze-prosazovat-shora-f66-/tema.aspx?c=A130524_222816_pozice_129068 (citováno k 20. 9. 2015).

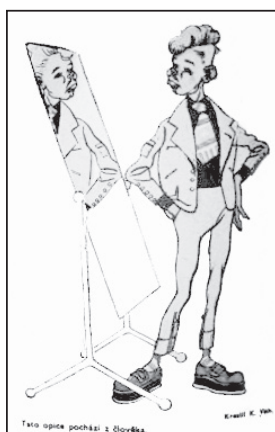
Přílohy

1. Jak to všechno začalo aneb Obdivování „pásků“ (z vyprávění pamětníka z roku 2004)

V polovině padesátých let mně bylo 15 let, a protože jsem ze srdce nesnášel pionýry a svazáky, hledal jsem jiný druh „kámošů“. Začal jsem nosit v učení a později v práci na krku kříž z nerez, který jsem si sám vyrobil, a byl jsem hrdý, když jsem nepodleh nátlaku a nesundal ho (přinejhorším jsem ho dal za košili). Asi v tu dobu začali dávat v divadle, tuším v bývalém ABC nebo ve Světozoru, to už přesně nevím, takový pořad „Pásek kouzla zbavený“. Mládež na to houfně chodila, ale účel, který režim sledoval, to nesplnilo. Naopak. Byli jsme na tom několikrát a „okoukali“ jsme tam řadu výrazů a také jsme napodobovali jejich oblečení a účesy. Dva mladí lidé, kteří se řadili do této skupiny, se nazývali „pásek a sajdk“. Co se týká kalhot, byly to „roury“. Čím dole užší, tím lepší, a totéž platilo o výšce záložky. Já jsem měl dole 19 cm a záložky asi 7–8 cm. Ti nejvýstřednější měli 16/10 a zevnitř zipy, protože by se jinak do kalhot nedostali. Co se týká sak, tak límec byl vzadu zásadně do trojúhelníku a mnohdy místo knoflíků byly zámečky. To nejvýstřednější oblečení bylo „pod kuratelou“, protože v Krakovské ulici (SNB) bylo „páskům“ oblečení rozstříháno a jednou jsem byl svědkem, že šli domů v těchto cárech.

BOUDNÝ, Jaroslav: Trafouš byl náš osud aneb Jak se bavila mládež v padesátých letech, in: *Neviditelný pes*. První český ryze internetový deník, http://neviditelnypes.lidovky.cz/vzpominka-trafous-byl-nas-zivot-doi-1-p_spolecnost.aspx?c=Ao60922_184759_p_spolecnost_wag (citováno k 20. 9. 2015).

2. Obrazy pásků v oficiálních tiskovinách z padesátých let 20. století



Dikobraz, 1953, roč. 9, č. 42, s. 352.
Popisek: *Tato opice pochází z člověka.*



KRÁTKÝ, Radovan a kol.: *Pásek. Studie na živočišchozpytném podkladě*. Praha, Mladá fronta 1954, s. 9. a 29.



3. Party, zábava a „náčelníci“ (z vyprávění pamětníka z roku 2004)

Ale vraťme se k vnitřnímu prostředí Lucerny. Na ochozech byly stolky se židlemi, kde se povídalo a pilo. Co? V bufetech sice bylo nějaké pití, ale bylo drahé. Vzpomínám si na populární „džinfis“, ten si však mohl dovolit málokdo. Většinou se tam pašovalo levné ovocné víno, takže samozřejmě potom stačilo málo a strhla se rvačka. Různí „náčelníci“ měli své party a ty kolem nich poskakovaly jako včely kolem včelí královny a musely náčelníky také „živit“, to znamenalo kupovat jim pití, cigarety apod. Náčelník musel být „největší rváč“, ale musel se umět zastat svých „podřízených“.

Já byl tehdy v partě pod vedením Bosamba. Byl o dost starší než my, velký a silný (spíš tlustý) a byl u popelářů. I já jsem zažil událost, která mě dost ovlivnila a kde hrál roli i Bosambo. Jednu neděli ve zcela zaplněné Lucerně bylo několik part a každá sledovala své zájmy a všichni se různě bavili podle stupně své inteligence. Já jsem ještě s jedním kamarádem „balil“ jednu hezkou holku, když vtom ke mně přišli dva „frajeři“ z jiné party a jeden z nich mě chytil u krku a křikl: „*Pojď na hajzl*.“ Jít jsem musel, protože bych se „shodil“. Když jsem tam vešel první, dostal jsem hned ránu pěstí zezadu a stačil jsem se schoulit k pisoáru a dostal jsem ran jako máku. Chránil jsem si obličej, takže jsem měl jen boule na hlavě. Můj sok vítězně vyšel ze záchodu, ale to nebylo všechno. Kamarád utíkal do patra nahoře a udýchaně sdělil Bosambovi: „*Jardovi dali do držky na hajzlu*.“ Bosambo s partou okamžitě seběhli a začala honička, protože zmíněná parta na Bosamba neměla, a tak se schovávali, kde mohli.

BOUDNÝ, Jaroslav: *Trafouš byl náš osud aneb Jak se bavila mládež v padesátých letech.*

4. Srovnání pásků a svazáků

(1989, *Blázni a děvčátka*, režie Karel Kachyňa, 1:01:20 – 1:02:23)

	páskové	svazáci
Čemu se obě skupiny věnují? Co byste řekli o jejich hodnotách?		
Jaký mají vztah k vládnoucímu režimu? Jaký je jejich vzájemný vztah?		
Kdo se podle vás víc baví?		
Jaký je podle vás názor režiséra na tyto dvě skupiny a proč?		
Jaký je váš názor na obě skupiny?		
Jak mladí lidé reagovali v padesátých letech na nástup diktatury? Jak by reagovali podle vašeho názoru dnes?		

5. Časový harmonogram námětu Páskové v hodinách dějepisu

FÁZE / časová dotace	Charakteristika fáze / použité pomůcky
Fáze 1: úvod – expozice 5 min.	Analýza obrazu páška Video 1: obraz páška z filmu <i>Šakalí léta</i> (1993, 1:33 min.)
Fáze 2: rozšíření obrazu páška 1 10 min.	Analýza pamětnické vzpomínky Text: vzpomínka Jaroslava Boudného 1 (2004)
Fáze 3: rozšíření obrazu páška 2 5 min.	Dekonstrukce ideologického obrazu páška Ikonografie: Dobové obrazy pásků (1953, 1954)
Fáze 4: 5 min.	Analýza obrazu svazáka Video 2: obraz svazáka z filmu <i>Veliká příležitost</i> (1949, 1:26 min.)
Fáze 5: předběžný závěr (rozšiřující fáze – v případě dostatku času) 5 min.	Srovnání obrazu svazáka a páška Formulování a prezentace předběžných závěrů
Fáze 6: rozšíření obrazu páška 3 (rozšiřující fáze – v případě dostatku času) 5 min.	Sociální prostředí party – dobový obraz Video 3: sociální prostředí party z filmu <i>Parta nezradí...?</i> (1957, 2:19 min.)
Fáze 7: rozšíření obrazu páška 4 (rozšiřující fáze – v případě dostatku času) 5 min.	Sociální prostředí party – vzpomínka pamětníka Text: vzpomínka Jaroslava Boudného 2 (2004)
Fáze 8: upevnění závěrů 15 min.	Srovnání obrazu svazáka a páška Formulování závěrů a diskuse Video 4: páskové a svazáci z filmu <i>Blázni a děvčátka</i> (1989, 0:57 min.)



O lidech okolo stolu (1958, režie Petr Schulhoff)

Obraz páška z dobového krátkého filmu o zásadách slušného chování. Obraz ilustruje jeho extravagantní vzhled a také jeho neurvalou povahu. Je představen jako cizorodý prvek, který do slušné společnosti nezapadá. Namísto pokusu o introspekci typu páška šlo spíše o jeho karikaturu.



Lidé nad čertovou stěnou
(1962, režie Emanuel Kaněra)

Pruhované barevné ponožky patřily k nejvýraznějším atributům páska. V dokumentu z roku 1962 byly dokonce použity jako jediný znak, který měl aktéra filmu sociálně ukotvit.



Šakalí léta (1993, režie Jan Hřebejk)



Blázni a děvčátka (1989, režie Karel Kachyňa)

Dvojí tvář české mládeže v padesátých letech. Zatímco svazáci zpívají budovatelské písně a organizovaně kamsi pochodují, zřejmě na nějakou brigádu, páskovská mládež divoce tančí v rytmu rokenrolu.



Kachyňův obraz nenechává diváka na pochybách, s jakou skupinou sympatizuje. Páskové tančí na vrchu Vítkov, svazáci jdou po cestě pod nimi, páskové jsou aktivní, svazáci pasivní, svazáci vzhlížejí k páskům, páskové svazáky ignorují. Pohrdlivé gesto svazačky vyzývá k interpretaci. Jaké byly skutečné postoje svazáků? Opovrhovali neorganizovanou mládeží, nebo jí záviděli? Co je vedlo k budovatelskému nadšení? Co čekali od života?