

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut sociologických studií

**Jan Dvořák**

**Identita punkové subkultury v sociologické  
perspektivě**

*Bakalářská práce*

Praha 2009

Autor práce: **Jan Dvořák**

Vedoucí práce: **PhDr. Jan Balon, Ph.D.**

Datum obhajoby: **2009**

## **Bibliografický záznam**

DVOŘÁK, Jan. *Identita punkové subkultury v sociologické perspektivě*, Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií, 2009. 29 s. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Jan Balon, Ph.D.

## **Anotace**

Práce mapuje historii zkoumání subkultur od teoretiků chicagské školy ve Spojených státech amerických přes britská kulturní studia birminghamské školy až do současnosti. Zvláštní důraz je kladen na projekt Centra pro současná kulturní studia a jeho studium punkového hnutí. Tomu je věnována druhá část práce, ve které jsou popsány diskurzivní i fyzické způsoby klíčové pro zachování této subkultury. Aplikací Bourdieuho teorie kulturní produkce je ukázáno na politické kampani punkvoter, podporované americkým punkovým hnutím, postavení punkové hudby v poli mediální produkce. Metodologicky se jedná o teoreticko-kompilační práci.

## **Annotation**

This work maps the history of the subcultures research performed by theorists from the Chicago School in USA, ranging from British cultural studies by the Birmingham school to present. The project of the Center for Contemporary Cultural Studies and its study of the punk movement are emphasized in the second part of the work where discursive and physical ways crucial for the subculture preservation are also described. By the application of Bourdieu's theory of the cultural production, the status of the punk music in the medial production is demonstrated on the political campaign "Punkvoter" which was supported by the American punk movement. Methodologically, the work is an essay gathering information from secondary literature.

## **Klíčová slova**

subkultury, CCCS, punk, punkvoter, diy, Bourdieu, pole kulturní produkce

## **Keywords**

Subcultures, CCCS, punk, punkvoter, diy, Bourdieu, field of cultural production

## **Prohlášení o původnosti práce**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

Teoretická část práce má rozsah 29 stran – 65 444 znaků včetně mezer. Celkový rozsah práce s přílohami a včetně nečíslovaných stran je 40 stran.

Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne 22. května 2009

Jan Dvořák

## **Poděkování**

Tímto bych rád poděkoval za odbornou pomoc a pečlivé vedení PhDr. Janu Balonovi Ph.D., Radce Knotkové za její kontrolu při překladu některých anglických textů a především, za nedocenitelnou podporu a pomoc s korekturami mého textu, Aleně Šlingerové.

<u>Kultura</u> .....	<u>6</u>
<u>Subkultura</u> .....	<u>7</u>
<u>Subkultury v dílech klasiků a anomie Emila Durkheima</u> .....	<u>8</u>
<u>Zkoumání subkultur ve Spojených státech amerických</u> .....	<u>9</u>
<u>Chicagská škola</u> .....	<u>9</u>
<u>Funkcionální teorie deviantního chování</u> .....	<u>10</u>
<u>Teorie subkultur ve Velké Británii</u> .....	<u>11</u>
<u>Birminghamská škola a CCCS</u> .....	<u>12</u>
<u>Kořeny a inspirace</u> .....	<u>12</u>
<u>Subkultury Dicka Hebdige</u> .....	<u>15</u>
<u>Kritika CCCS</u> .....	<u>17</u>
<u>Subkultury Paula Willise</u> .....	<u>18</u>
<u>Simon Frith a sociologie rocku</u> .....	<u>18</u>
<u>90. léta a klubové kultury</u> .....	<u>19</u>
<u>Shrnutí první části</u> .....	<u>20</u>
<u>Punk</u> .....	<u>22</u>
<u>Punk jako mrtvá subkultura</u> .....	<u>22</u>
<u>Punk - obecný úvod</u> .....	<u>23</u>
<u>DIY étos</u> .....	<u>25</u>
<u>Punk, identita a autenticita</u> .....	<u>26</u>
<u>DIY a tištěné slovo</u> .....	<u>27</u>
<u>DIY a hudba</u> .....	<u>28</u>
<u>Punk jako společensko-politické hnutí</u> .....	<u>31</u>
<u>O kampani Punkvoter</u> .....	<u>31</u>
<u>Kritika kampaně</u> .....	<u>32</u>
<u>Kritika kampaně</u> .....	Error: Reference source not found
<u>Pierre Bourdieu a pole kulturní produkce</u> .....	Error: Reference source not found



## Úvod

Ve své práci jsem si položil za cíl sociologicky zmapovat současné punkové hnutí po více než třiceti letech od jeho vzniku v roce 1976 (Moore 2004: 309). Konkrétněji se pak chci zaměřit na způsob, kterým vzdoruje tlakům velkých nahrávacích společností, na komunikaci mezi členy tohoto hnutí prostřednictvím nezávisle vydávaného tisku a konečně na politicko-společenské cíle tohoto hnutí šířené prostřednictvím hudby a obhajobu těchto cílů v samotné punkové subkultuře. Abych konkrétně uchopil tento problém, rozhodl jsem se analyzovat politickou kampaň, kterou inicioval ku příležitosti prezidentských voleb v roce 2004 Mike Burnett, majitel nezávislého vydavatelství Fat Wreck Records a zároveň baskytarista a zpěvák skupiny NOFX. V ní se pokusil přesvědčit mladé lidi a především potenciální prvovoliče, aby odevzdali svůj hlas demokratickému kandidátovi<sup>1</sup>. Práci jsem rozdělil z logických příčin na dvě části. První pojednává o historii zkoumání subkultur se zvláštním důrazem na Centrum pro současná kulturní studia na birminghamské univerzitě, která se výkladu subkultur zabývala asi nejsystematičtěji a poprvé také popsala punkovou subkulturu. Ve druhé části se zabývám strategiemi, jimiž si punkové hnutí zachovává punc nezávislosti a autonomie vůči dominantnímu systému obecně i konkrétně v poli hudební produkce. Aplikováním Bourdieuho teorie polí na zmíněnou politickou kampaň usiluji o pochopení kritiky této kampaně zevnitř punkové obce.

## Kultura

K tomu, abychom správně pochopili pojem subkultura, je legitimní nejprve správně definovat jemu nadřazený pojem – kultura. Raymond Williams se ke komplexnosti a mnohoznačnosti toho, jak můžeme tento pojem definovat, vyjádřil následovně: “Nevím, kolikrát jsem si přál, abych nikdy to ztracené slovo neslyšel.” (Williams, 1979: 154). Jinde se ale o sumarizaci přeci jen pokusil, kultura je podle něj “obecný proces intelektuálního, duševního a estetického vývoje”(Williams, 1976: 80) a zároveň “určitý způsob života, lhostejno zda člověka,

---

<sup>1</sup> Jednalo se o Johna Kerryho, ale podstatnější, než osoba kandidáta bylo pro iniciátory kampaně to, že se jednalo o variantu k tehdejšímu prezidentovi Georgovi W. Bushovi – kampaň vznikla ještě před tím, než byla konkrétní osoba kandidáta známa.

určitého období nebo skupiny”(ibid.). Kultura se může vázat na svůj antropologický význam – tehdy když je způsobem života, nebo na intelektuální, estetickou etc. maximum, ideu dokonalosti a cíl pro člověka hodný dosažení – v představě “vysoké kultury”(Brake 1983:1). Jiný významný teoretik kulturních studií, který na Williamse navazuje, Stuart Hall vidí v kultuře “sumu dostupných deskripcí, skrze které společnosti dávají smysl a reflektují své společné zkušenosti.”(Hall, 1980: 58). Aplikováno na kulturu mladistvých<sup>2</sup> jedná se tedy o “zřetelné vzory života vyvinuté skupinami: způsob, jakým tyto skupiny vytvářejí podobu “svých sociálních a materiálních životních zkušeností””(Baron 1989: 208).

## Subkultura

Jakkoliv dramaticky se definice subkultury od počátku vzniku tohoto termínu v třicátých letech minulého století měnila, asi všichni autoři, kteří se problematikou subkultur zabývali, se shodnou na tom, že se jedná o “skupiny lidí, kteří mají něco společného (tedy sdílejí problém nebo zájem), co je výrazně odlišuje od členů jiných sociálních skupin”(Gelder 1997: 1). Problémem zůstává, že tato definice je stejně platná i pro jiné skupiny – komunity, společnosti nebo dokonce kultury (ibid.). Kultura ovšem nemůže být za žádných podmínek zcela homogenní. Většina kultur je zmítána rozpory a subkultury jsou jedním z těchto rozporů (Downes 1966: 4). Podle Downese můžeme subkultury rozdělit do dvou kategorií, z nichž druhá má dvě subkategorie. Subkultury můžeme tedy dělit na ty, které fungují nezávisle a mimo kontext dominantní kultury (například skupiny imigrantů, kteří mají svou vlastní, hostující kulturu, nezávislou na zemi do které přišli), a ty, které fungují v rámci celku dominantní kultury. V rámci tohoto typu subkultur je ještě můžeme rozdělit podle toho, jak reagují na normativní požadavky společnosti: Pozitivně tak jako zaměstnanecké subkultury, nebo negativně jako například političtí extremisté nebo delikventní subkultury.

A právě poslední jmenovaný typ je ten, kterým se zabývá zdaleka nejvíce studií, ať už se jedná o kulturní studia, sociologii deviace nebo kriminologii. Nápovědou nám může být, že pojem zavedli ti autoři, kteří se zabývali sociologií deviace – zkoumané subkultury často fungovaly na hraně zákona – jednalo se o gangy mladistvých delikventů nebo uživatelů drog.

<sup>2</sup> Tak budu v textu překládat spojení „youth culture“.



Subkultura má tedy narozdíl od komunity tendence negativně se vymezovat vůči normám komunit dospělých (Gelder 1997: 2). Koncept nepředpokládá homogenní kulturu mladistvých, ale naopak fragmentarizaci na menší skupiny, které se liší na základě stylu oblékání, hudby, kterou poslouchají, etnickou nebo rodovou příslušností. Podstatné pro zařazení do subkultury jsou i vzory chování, rituály, jejichž cílem je nějakým způsobem vytvářet odpor vůči dominantní kultuře středních tříd – informace, která implikuje, že subkultury jsou do velké míry záležitostí nižší, dělnické třídy. Pro snazší pochopení konceptu subkultur nastíním stručnou historii nejvýznamnějších škol a autorů zabývajících se jejich problematikou.

## **Subkultury v dílech klasiků a anomie Emila Durkheima**

Kořeny zkoumání v oblasti sociální dezorganizace a tedy potenciálně i subkultur můžeme najít v dílech mnoha klasiků sociologické tradice – Karla Marxe, Ferdinanda Tönniese, Maxe Webera nebo Emila Durkheima – ti všichni se do nějaké míry zabývali mechanismem regulace chování jedinců v širším společenském celku (Jenks 1995). Poslední jmenovaný je svým konceptem anomie pro studium subkultur, respektive sociální dezorganizace asi nejvýznamnější, a proto ho více přiblížím. Poprvé Durkheim anomii tematizoval již v knize *O dělbě společenské práce* a stejně tak jako v jeho knize *Sebevražda* se anomie týká absence nebo nedostatku norem ve společnosti, která prochází zásadními ekonomickými i společenskými proměnami, které ale nejsou doprovázeny odpovídajícími změnami v oblasti morální. Příčinou ekonomických krizí a třídních konfliktů je fakt, že dělba práce nedostatečně kopíruje dispozice toho, kdo ji vykonává a nikoliv naopak. Sebevraždy se pak lidé mohou dopouštět tehdy, když míra jejich osobních aspirací neodpovídá dosaženým výsledkům. I v případě úspěšných obchodníků tak může dojít k sebevraždám, protože si nedostatečně přisvojili normy, které by je limitovaly v jejich očekáváních (Keller 2005: 219).

# Zkoumání subkultur ve Spojených státech amerických

## Chicagská škola

Podhoubí zkoumání subkultur, respektive mladistvých gangů můžeme vidět také v raných pracích chicagské školy z poloviny dvacátých let minulého století.

V jakém rozsahu bez ohledu na etnickou skupinu – například Italů v New Yorku nebo Poláků v Chicagu – žijí rodiče a jejich děti ve stejném světě, mluví stejným jazykem, sdílejí stejné ideje a do jaké míry jsou základem delikvence určité skupiny? (Park a kol., 1925: 25)

Témata jako etnicita, sousedství, mladistvé gangy, přistěhovalství se poprvé objevila v pracích skupiny sociologů mnoha generací, kteří absolvovali nebo učili na fakultě sociologie na chicagské univerzitě (Gelder 1997: 11). Po velké hospodářské krizi v roce 1929 došlo k růstu nezaměstnanosti v oblasti dělnických tříd, ghettech a slumech. Univerzita byla zodpovědná za výzkum v oblasti městské mládeže a životního stylu dělnických tříd. Teoretickým podkladem jejich zkoumání byla takzvaná „sociální ekologie“. Je to přístup, který vidí město jako organismus složený z různých částí, stejně jako rostliny žijící v konkrétním teritoriu. Vyvíjí se nekontrolovaně, ale přirozeně. Jako model společnosti v ekvilibriu se musel vyrovnat s faktem, že společnost není v harmonii zcela. Řešením byl koncept sociální patologie/sociální dezorganizace. V některých oblastech byla rovnováha mezi soutěžením a kooperací narušena natolik, že hodnoty a kulturní vzorce se zdály být sociálně dezorganizovány. Sociální vztahy se redukovaly „na nezbytné minimum, převládá neporozumění, heterogenita a nestabilita.“ (Munková 2001: 26), vzniká alternativní řád s vlastními institucemi sociální kontroly (mafie nahrazuje policii, černý trh nahrazuje tradiční). Podle Parka je řešením pokusit se izolovat ty prvky městského života, které delikvenci a jiné činitele dezorganizace posilovaly (Brake 1983: 35). Model sociální ekologie byl adoptován teoretiky zabývajícími se problematikou gangů a delikvencí (Trasher 1927, Shaw a McKay 1927), stejně jako například Whytem, který se zabýval

skupinami rohu ulice („street corner groups“) a vyzdvihoval ty aspekty skupiny, které neměly spojitost s delikventním chováním.

Podstatné jsou i další teorie mapující deviantní chování dalších generací chicagské školy, například teorie diferenciované asociace Edwina Sutherlanda. Podle něj je deviantní chování přenášeno v rámci málo početných skupin a má behaviorální a kulturní složku. Aplikováno na kriminální chování behaviorální složka představuje osvojování si technik souvisejících s trestnou činností a kulturní způsoby, jak tuto trestnou činnost obhájit před sebou samotným i dalšími členy skupiny či společnosti (Munková 2001: 28).

## **Funkcionální teorie deviantního chování**

Funkcionalistická teorie navazuje na Emila Durkheima a jeho tezi, že jistý výskyt sociálních deviací ve společnosti je pro ni nezbytný.

Komplexní funkcionální teorie společnosti je neodvratně spojena s Talcottem Parsonsem. I ten se ve svém díle vypořádával s deviantním chováním, které v jeho pojetí bylo následkem nedostatečně internalizovaných, obecně přijatých norem chování, a tedy selháním mechanismů sociální kontroly.

... deviace je motivovaná tendence aktéra chovat se v rozporu s jedním nebo více normativními vzory, zatímco mechanismy sociální kontroly jsou ty motivované procesy v chování aktéra, a těch aktérů, se kterými je v interakci, které jsou tendencemi, které deviaci úspěšně maří. (Parsons, 1951: 250)

Parsonsovi se také podařilo elegantně vyřešit (čistě analytický) problém, jak fenomén deviace zasadit do rámce AGIL<sup>3</sup>. Je nesporné, že devianti přemalo přispívají k celkové harmonii společnosti, nicméně i oni cítí potřebu být v harmonii s širším sociálním celkem, který nacházejí ve spojení s alternativní subkulturou. Ta je mikrokosmem komplexního celku spojená s

---

<sup>3</sup> Je Parsonsův ambiciózní pokus o vytvoření obecného systému jednání aplikovatelného bez ohledu na velikost systému (od světové hospodářské politiky po jedince). Každý sociální systém lze popsat pomocí čtyř funkcí – adaptace, dosahování cílů, integrace a latentních vzorů chování.

většinou společností a jakkoliv je morálně zavržení hodná, na vyšší analytické úrovni pochopitelná. Chování aktérů je zcela logicky sociální, ačkoliv obsah jejich jednání je očividně asociální (Jenks 2005: 89).

Trochu odlišnou aplikaci funkcionalismu nabízí R.K. Merton svou aktualizací Durkheimovy teorie anomie. Merton tvrdí, že cílem lidí se stala akumulace kapitálu a tento cíl je dosahován bez ohledu na morální kvality použitých prostředků. Ty jsou demoralizovány a hodnoceny pouze na základě toho, do jaké míry vedou k obohacení. Míra anomie ve společnosti je pak přímo úměrná míře inovace, neboli použití prostředků, které jsou společensky nepřijatelné. Toto chování může navíc podryvat autoritu oficiálních institucí, pokud není dostatečně prokázána jeho celospolečenská škodlivost (Munková 2001: 39-40). Funkce deviantního chování může krom toho spočívat i v tom, že je odstrašujícím příkladem pro normální členy společnosti. Mertonovou aplikaci funkcionalismu na deviantní chování se inspiroval Albert Cohen ve své práci *Delikventní chlapci* (1955). Na subkultuře gangů ukazuje, že jejím primárním cílem není dosáhnout materiálního obohacení či statusu, který je srovnatelný se středními třídami, ale prostě negovat její hodnoty. Vandalismus a agrese jsou tak ventilem frustrací z odepření možnosti stát se příslušníkem vyšší třídy a způsobem jak dosáhnout alternativního statusu (Munková 2001: 49-50).

## **Teorie subkultur ve Velké Británii**

Témata, kterými se britští pováleční teoretici ve spojitosti se subkulturami zabývali, jsou spojena se vzděláním, lokálními skupinami vrstevníků a se socioekonomickým statutem - třídou, jíž jsou členy. Delikventní chování, narozdíl od americké tradice, není primárním cílem výzkumu ale je spíše jeho doprovodným prvkem (Brake 1983: 58). Bylo by nespravedlivé spojovat studium subkultur výhradně s Univerzitou v Birminghamu a Centrem pro studium současné kultury, které začaly své práce publikovat na začátku 70. let. Již před tím existovaly v Británii přístupy, které se jejich problematikou zabývaly. Inspiraci nacházeli jejich autoři v americké teorii subkultur (a obzvláště Alberta Cohena), která byla upravena tak, aby více odpovídala realitám britského života. David Downes ve své práci *The Delinquent Solution* (1966) klade ve

spojitosti s delikvencí mládeže důraz na oddělení nižších a středních tříd ve vztahu k vzdělání a zaměstnání a jako zvýšenou touhu po materiálních cílech bez adekvátních možností jak jich dosáhnout (Muggleton 2005:207). Subkultura je pak nástrojem, který nahrazuje hodnoty středních tříd vlastními a klade důraz mimo jiné i na aktivity spojené s delikvencí. Jiné práce (Young 1971, Cohen 1972) z prostředí hippie a narkomanských komunit jsou obohaceny navíc o teorii labellingu, tedy teorie Howarda Beckera, kdy sebeidentifikace a chování může být ovlivněno nebo determinováno termíny (jako “zločin” nebo “duševně nemocný”), které se snaží jejich chování klasifikovat. Nicméně hlavní přístup těchto prací k delikventnímu chování se nikdy příliš nelišil od původní teorie deviance tak jak ji vysvětluje Downes.

V detailech odlišný přístup nabízejí ti autoři (Musgrove 1964, Wilson 1970), kteří jako jednotku analýzy berou “mláď” samotné a mají tendenci ignorovat sociální status příslušníků subkultury. Mezigenerační konflikt považují za významnější než mezitřídní. To vzbudilo nelibost a kritiku u teoretiků tzv. birminghamské školy. Vzhledem k tomu, že se jedná o hnutí, které se mimo jiné zabývá také punkovou subkulturou, která je předmětem mého zájmu v této práci, budu se o něm rozepisovat podrobněji.

## **Birminghamská škola a CCCS**

### **Kořeny a inspirace**

Předchůdce kulturních studií můžeme najít ve Velké Británii například již ve Slovníku anglického jazyka Dr. Johnsona, který se osobitě odvážným způsobem snažil o charakteristiku anglických zvyků a rituálů. Mezi další autory, kteří se zabývali problematikou kultury, patřili spisovatelé Hazlitt, Steele a Addison a další klasici britské literatury (Davies, 1995: 5).

Tři základní kameny kulturních studií, tak jak je známe v podobě Centra pro studium současné kultury (Centre for Contemporary Cultural studies, dále jen CCCS), jsou knihami tří mužů, kteří všichni pracovali v oboru vzdělávání dospělých. *William Morris: From Romantic to Revolutionary* (1955) E.P. Thompsona, *The Uses of Literacy* (1957) Richarda Hoggarta a *Culture and Society* (1958) Raymonda Williamse, ačkoliv napsány z jiných teoretických východisek

(marxistického, humanisticko-liberálního a socialistického) (Davies, 1995: 4) a z pozice oboru studia klasického jazyka a literatury spíše než sociálních věd, jejich přínos byl pro vznik kulturních studií nezpochybnitelný (Jenks 2005: 109). Společný je jejich zájem o dělnickou třídu jakožto třídu "aktivní, koherentní, srozumitelnou, umístěnou v historii a ... neredukovatelnou pouze na vyvíjející se soubor ekonomických podmínek" (ibid.), který ústil v "socialistický projekt, který považoval průmyslový proletariát za sílu působící ve prospěch rovnostářské sociální změny" (Harrington 2006: 233) a jehož cílem byla podpora vzdělávání dělnické třídy (ibid.).

Kulturní studia jsou minimálně ve svých počátcích významně ovlivněna dvěma dřívějšími marxistickými koncepty: hegemonií italského komunisty Antonia Gramsciho a marxistického strukturalisty Louise Althussera. Gramsci byl od roku 1921 tajemníkem italské komunistické strany a za své politické názory byl roku 1926 uvězněn. Téměř čtvrtinu svého života byl uvězněn v těžkém žaláři (Jenks 2005: 113). Hegemonie je pojem, který byl používán Leninem a jinými marxisty. Gramsci jím vysvětluje způsob, jakým si společnosti (například konkrétní politické uspořádání, v jeho případě italský fašismus) udržují nadvládu nejen tím, že ovládají represivní složky jako je policie, ale i náboženské a vzdělávací instituce. (Harrington 2006: 221).

Tisk je nejdynamičtější částí této ideologické struktury, ale ne jedinou. Vše, co ovlivňuje nebo může ovlivňovat veřejné mínění, přímo či nepřímo, sem náleží: knihovny, školy, společnosti a kluby nejrůznějších druhů, dokonce i architektura a typ a názvy ulic. (Gramsci in Kellner 2001: 46).

Na Gramsciho navázal Louis Althusser. Ten rozpracoval pojmy ideologie a interpelace. Podle Althussera není konformita v moderní společnosti již vynucována silou, ale spíše dohodou. Vyjednávacím konceptem je právě interpelace, která netvoří neviditelnou, pronikavou sílu působící na společnost jako celek, ale spíše nás osobně pozve do sociálního komplexu, ve kterém se cítíme být svobodní (Jenks 2005: 116).

Dalším zdrojem inspirace byla pro kulturní studia práce frankfurtské školy. Konkrétně dvou jejích pravděpodobně nejvýznamnějších představitelů - Theodora Adorna a Maxe Horkheimera. Jejich *Dialektika osvícensví* je klasickým neomarxistickým dílem, ve kterém je

postavena kulturní nadstavba nad materiální základnu. Totalitní společnost je možná díky postupující komodifikaci umění, ze kterého se stává průmysl.

Všechna masová kultura podléhající monopolu je identická a linie její umělé kostry začínají prosvítat. Lidé v jejím čele už nemají zájem tento monopol utajovat, čím víc se její síla stává otevřenější, tím zřetelněji se zvětšuje. Filmy a rozhlas už nepředstírají, že jsou uměním. Pravda, že jsou jen obchodní komoditou se přetváří do ideologie za účelem ospravedlnit odpad, který úmyslně produkují. Sami sebe nazývají průmyslem, a když jsou jejich výsledky publikovány, veškeré pochyby o společenské užitečnosti těchto konečných produktů jsou odstraněny. (Adorno, Horkheimer in Kellner 2001: 71-72)

Birminghamská škola sdílí s frankfurtskou zájem o masovou kulturu, ale narozdíl od ní ji vidí optimističtěji a stejně jako například Walter Benjamin jako nástroj, který může sloužit k emancipaci mas spíše než k jejich zotročování. Benjaminův pohled je ale odlišný, protože on kladl důraz na technologické inovace, které umožnily zdemokratizovat proces kulturní produkce tím, jak "umělecká autorita kulturního zboží byla zlomena a jeho hodnota se stala věcí politického sporu, ve kterém mají spotřebitelé hlavní slovo, protože každý z nich je "expertem" ... významy masové komunikace jsou ideologicky neutrální" (Frith 1980 in Thornton 2002: 165). Zatímco birminghamská škola klade důraz na schopnost odporu publika vůči dominantnímu sdělení v ní obsažené. Birminghamská škola představuje přepsání paradigmatu subkultury jako nástroje řešení problému terminologií neomarxismu – kdy problémem jsou historicky dané socioekonomické protiklady, kterým čelí dělnická třída, a řešení představuje pro *kulturu mladistvých* kolektivní odpověď v podobě inovace životního stylu, kolem kterého se tvoří identita členů subkultury (Muggleton 2005: 208).

Konkrétní odpovědí na teoretiky "beztřídního" (classlessness) mládí byla kniha složená z prací postgraduálních studentů CCCS a jejich učitelů - *Resistance Through Rituals* (1976). Cílem souboru bylo zvrátit v té době rozšířené mínění, a to jak mezi veřejností tak v akademických kruzích, a totiž, že poválečná Británie je zemí blahobytu, kde došlo ke zburžoaznění dělnických tříd, které (údajně) převzaly životní styl středních tříd. V tu chvíli se zdá být koncept tříd překonaný. Učenci CCCS ale odporují tomuto názoru a proti němu staví tezi odporu či vymezení

se kultury mladistvých, a to jak vůči hegemonní kultuře středních tříd tak vůči kultuře svých rodičů – dělnické třídy. Styl této kultury, konkrétně se projevující v oblékání, sdílení skupinové identity a teritoriální loajalítě, představuje způsob, jakým si mladiství snaží vydobýt vlastní “kulturní prostor” na úkor hegemonických institucí. I přes ekonomické změny (růst ekonomiky a relativní materiální polepšení si oproti generaci svých rodičů) si mladí osvojují tradice odporu dělnických tříd – tedy kultury svých rodičů (Beezer 1992: 105). Tento odpor je ale spíše než manifestativní a otevřeně politickou opozicí symbolický a skrytý v *rituálech*. Toto nepřístupení na vidění světa optikou dominantní kultury je aplikací Althusserovi teorie o vyjednaném kulturním prostoru popsaném výše. Nejedná se pouze o to, že mladistvé kultury jsou opoziční vůči dominantní kultuře, ale i o způsob, kterým se jasně odlišují od subkultur středních tříd (v 60. letech můžeme jasně rozlišit ty skupiny mladistvých, jejichž otcovskou kulturou jsou dělnické třídy - modi, teddy boys, rockeři a skinheadi od radikálních hnutí mladých pocházejících ze středních tříd – např. hippies)(Muggleton 2005: 208).

Nyní představím dvě zásadní práce birminghamské školy, které představovaly dva odlišné teoretické přístupy k výzkumu subkultur.

## **Subkultury Dicka Hebdige**

Patrně nejznámější prací ze stáje CCCS, která se systematicky zabývá subkulturami, je kniha *Subculture The Meaning of Style* Dicka Hebdige (1979). V ní Hebdige zpracovává historii britských subkultur počínaje hipstery a beatníky a konče punkovým hnutím. Kniha zaznamenala úspěch u odborné části veřejnosti stejně jako u laické a od svého prvního vydání byla dotištěna více než třicetkrát. Teoreticky Hebdige vychází z teorie subkultur, jak ji nastínil *Odpor pomoci rituálů*, kdy sociální třída je zásadním pojmem pro pochopení politické důležitosti subkultur a kombinuje ji s teoriemi diskurzu, jejichž důležitost v 80. letech narůstá. Využitím děl a konceptů Gramsciho, Althussera, Lacana, Barthese a Eca se pokouší odhalit a dekodovat „skrytá poselství vepsaná v nablýskaném povrchu stylu“ (1979: 18). Kromě již zmíněného konceptu hegemonie (typické pro předchozí výzkum CCCS) doplňuje svůj teoretický rámec zpracováním nauky o znacích, sémiotiky (respektive sémiologii, jak ji on sám nazýval), Ferdinanda de Saussura. Ta,



zdokonalená v díle Rolanda Barthesa a jeho dodnes inspirativní knize *Mytologie* (1957, česky 2004), pomáhá interpretovat styl jako soubor znaků, vyjadřujících odpor vůči dominantní kultuře. Toto „čtení“ stylu jako formy textu použil už John Clarke ve studii *The skinheads and magical recovery of community* (1975) o oživení komunity v subkultuře skinheadů, jejíž sumarizace byla součástí *Odporu*. Armádní boty, kšandy a nakrátko střižené vlasy byly symbolem maskulinity, tvrdosti a příslušnost k dělnické třídě. Clark také poprvé v souvislosti se subkulturami používá pojem *homologie*, převzatý ze sociální antropologie – styl subkultury, její hodnoty atd. jsou ve vzájemné harmonii. Hebdige do své teorie zahrnuje další termín užitý již Clarkem, který ho převzal od Clauda Lévi-Strausse – *brikoláž*. Ten znamená rekontextualizaci předmětů převzatých z dominantní kultury, přeskupených do nové podoby tak, že vytváří nový, alternativní význam.

Předměty vypůjčené z nejspínavějšího prostředí nacházejí místo v punkovém oblékání: záchodová splachovadla ladně ovinují hrudníky uvězněné v plastovém pytli na odpadky. Spínací špendlíky jsou vytrženy ze své přirozené funkce a nošeny jako hrůzné ornamenty propichující tvář, ucho nebo rty. „Laciné“ podřadné materiály (PVC, plast, lurex atd.) ve vulgárním provedení (tj. směšná leopardí kůže) a „protivné“ barvy, dávno zavrhnuté módním průmyslem jako absolutní kýč byly zachráněny punkery a přetvořeny do částí oděvu (úzké kalhoty, „obyčejné“ minisukně), které nabízely sebevědomé komentáře jejich pohledu na modernitu a vkus. (Hebdige 1979:107)

Punk dovádí brikoláž do extrému. Oblečení z odpadků, tanec „pogo“ změní nekoordinovaných pohybů máchání rukou a výkopů a spínací špendlík ničící tkáň místo toho, aby ochotně spojoval. To vše v podání punkové subkultury obrací naruby středostavovské hodnoty a symbolizuje chaos (1979: 113). Tato inverze významů předmětů denní potřeby vyjadřuje dle Hebdige jasný znak toho, jak se punkeři bouří proti dominantní mainstreamové kultuře stejně tak jako vůči té svých rodičů a shrnuje tento stav frází Umberta Eca „sémiotická partyzánská válka“ (1979:105). Hebdige se ale neomezuje pouze na analýzu stylu samotného, zkoumá také vliv jiných skupin na vznik punkového hnutí a jeho reálnou schopnost vzdorovat pokusům dominantní kultury o jeho asimilaci. O těchto aspektech se zmíním v samostatných podkapitolách.

*Subkultura* si získala svými brilantními postřehy a dekodováním významu stylu mnoho příznivců a tento přístup neztratil dodnes nic na své popularitě, dokonce zažívá malou renesanci,

když autoři v posledních letech podobným způsobem „čtou“ styl IT profesionálů (McArthur 2009), fanoušků hip-hopu (Morgado 2007) nebo zásilkových kurýrů jezdících na bicyklech (Kidder 2005). Podobně si vysloužila kniha i mnoho kritik, které se shodují v několika bodech, které ukazují slabiny přístupu CCCS jako celku. Tyto body rozeberu v následující podkapitole.

## Kritika CCCS

Zásadním problémem převažujícím v nástinu subkultur předloženým skupinou kolem CCCS se zdá být otázka validity, která souvisí v zásadě se dvěma signifikantními prvky jejich výzkumu. Za prvé - až na výjimku v podobě práce Paula Willise (viz výše) ve výzkumu subkultur převládaly sekundární zdroje – novinové příspěvky, časopisecké články a fanziny (ve skutečnosti to není zcela jasné, protože například Hebdige neuvádí jiné než teoretické zdroje). Druhý bod do velké míry souvisí s prvním – sémiotická analýza je sice možná impozantní způsob, jak nahlížet *na* subkulturu, ale principiálně brání nám vidět dovnitř (Muggleton 2005:210). Častým problémem pak je, když sami příslušníci subkultury nesouhlasí se závěry těch, kteří je zkoumali. Stanley Cohen se ptá: „toto je jistě fantastická možnost, jak číst styl; ale jak si můžeme být jisti, že není také fantazijní?“<sup>4</sup>(ibid.) a pochybuje o tom, zda „něco jako mlácení Pakistánců je „primitivní formou politického a ekonomického boje““(Cohen 1980: ix). Obzvláště kritická je recenzentka *Subkultury* Judith Adler v *American Journal of Sociology*. Vůči Hebdigově příliš literárnímu stylu psaní: „Ačkoliv sociologie, stejně jako ostatní humanitní vědy, může obsahovat vyprávění, konvence takového lidové vyprávění by neměla narušovat analýzu – a dobrý sociologický článek jen těžko bude začínat: „Britské léto 1976 bylo obzvláště horké a suché, tak jako nikdy předtím.“(1979:23)“ (Adler 1982:1459). Stejně jako i jiní se Adler vymezuje vůči použitým (tj. sekundárním) zdrojům, kdy Hebdige paradoxně chce „číst“ sociální svět subkultur, ale zatím o nich pouze a jen doslova *čte*. V závěru pak Alder vztyčuje varovný ukazovák: „... jako lidé, praktikující interpretativní disciplínu, sociologové musí pracovat tak, aby odhalili mýty vytvořené jinými lidmi a ne tvořit své vlastní ... “ (ibid.). Faktem je, že i klasická etnografie se potýká s takovými problémy, kdy sami příslušníci subkultury se nepoznávají ve výzkumech o

---

<sup>4</sup> Pokusil jsem se o překlad slovní hříčky, kdy v originále popisuje toto čtení jako nejen „imaginative“, ale také jako „imaginary“.

nich provedených, jak poněkud sporně<sup>5</sup> dokázali Pearson a Twohig (1975) v *Odporu*, a tak lze vynechání názoru samotné subkultury považovat spíš za úhel pohledu než objektivní chybu výzkumu. Sám Hebdige nepovažuje fakt, že se sama subkultura v jeho studii „nepozná“ za problém, ale vlastnost, což je v souladu s premisou, že jejich politický boj je neuvědomovaný. Subkultury v pojetí CCCS jsou podle mnohých také příliš statické, abstraktní a „čisté“. Autoři, již se spoléhají na sekundární zdroje, nemohou vidět hierarchii uvnitř subkultur. Uznávanou výjimkou mezi teoretiky CCCS je práce Paula Willise, pojďme se nyní podívat v čem se tolik odlišuje.

## Subkultury Paula Willise

Metodologicky navázal Willis narozdíl od ostatních kolegů z CCCS na klasické etnografické výzkumy chicagské školy, když dal přednost pozorování a rozhovorům před sekundárními daty. Ve své práci *Learning to Labour* (1977) Willis načrtává způsoby reprodukce sociálních nerovností, kdy děti rodičů s původem v dělnické třídě dosahují většinou pouze na ty samé pracovní posty – manuální práce s malou náročností na technickou kvalifikaci. „Složitě na vysvětlení, proč mladí ze střední třídy získávají zaměstnání ve střední třídě je, proč je ostatní vůbec nechají. Složitě na vysvětlení, proč mladí z dělnické třídy získávají zaměstnání v dělnické třídě je, proč se oni sami nechají. ... Je příliš snadné říci, že nemají jinou možnost” (Willis 1977:1). Willis přichází s tezí, že subkultura tvrdí tyto nerovnosti v tom smyslu, že neúspěch na trhu práce (nezískání lepšího zaměstnání) je úspěchem pro člena subkultury, který tak posiluje osobnostní identitu a příslušnost k dělnické třídě. Na rozdíl od jiných autorů se Willis nepřiklání k hrubé a paušalizující teorii, kdy dělnická třída je prostě jen odcizena dominantní kultuře, ale toto odmítnutí chápe jako kreativní a inovativní proces, ve kterém neúspěch se stává úspěchem.

## Simon Frith a sociologie rocku

---

<sup>5</sup> Jejich postup spočíval ve zjišťování, co si kuřáci marihuany myslí o klasické etnografické studii chicagské školy z pera Howarda Beckera *Becoming marijuana user*, přičemž zjistili, že se v ní nejen nepoznávají ale vysmívají se jí. Faktem zůstává, že skupiny uživatelů Beckera a ty zkoumané Pearsonem a Twohigem jsou zásadně lokálně, časově a i socioekonomicky vzdálené. Jejich cílem bylo ale vyjádřit nespokojenost s nekritickým přebíráním výsledků takové studie u dalších autorů bez ohledu na jejich pomíjivost.

Odlišný pohled na problematiku subkultur a jejich spojení s hudbou nabízí Simon Frith ve své knize *Sociologie rocku* (1978). Mimo jiné dokazuje, že existují významné rozdíly mezi mladými posluchači – příslušníky středních a dělnických tříd. První jmenovaní mají tendence věnovat se v reprodukované hudbě textům písní a jejich smyslu, zatímco mladí z nižší třídy si vybírají desky podle hudby samotné a toho, jak je vhodná k tanci. Frith nabídl i další zajímavé postřehy, které jsem zakomponoval do druhé části práce.

## 90. léta a klubové kultury

Rozdělení posluchačstva (posluchačstev) populární hudby a jejich kultury v 90. letech způsobilo, že Hebdigova teorie je již zastaralá. Není sice pravda, že by subkultury zcela vymizely, ale jsou často hluboce zapleteny v nikách současného globálního hudebního průmyslu (Redhead 1997:103). Nutno říci, že Jenks považuje Steva Redheada, jenž zaštiťuje skupinu postgraduálních studentů (podobně jako Hall a Jefferson v CCCS) pracujících v manchesterském institutu populární kultury, a jeho pokus o znovu-politizaci populární kultury v kontextu rave kultury, dj's a fotbalu za překomplikovaný a přetížený bez konkrétního rozlišitelného teoretického rámce. Mezi další pokusy o rekonstrukci subkulturální teorie patří ty z pera Paula Willise nebo Sarah Thorntové. Paul Willis v knize *Common Culture* (1990) poprvé přiznává schopnost „selektce, reselektce, zdůrazňování a znovuskládání (symbolů a praxí) ... vedoucí k resonanci náležitých významů“ (1990:21) mládí obecně a nelimituje ji pouze na *spectacular*<sup>6</sup> subkultury, tak jak je to běžné v tradici CCCS.

Klubovou kulturu Sarah Thornton charakterizuje jako nejednotnou, spíše jako „shluk kultur spojených prostorově, ale zachovávající si vlastní styl oblékání, tance, hudebního žánru a soubor oprávněných i ilegálních rituálů.“ (Thornton in Thornton 200). Tyto kultury jsou rozdrobené, výstřelkovité a těžce závislé na svých klíčových osobách. Thorntová odmítá oslavy odporu mladistvých kultur po vzoru CCCS s argumentem, že jeho zástupci zároveň přepolitizovali volnočasové aktivity mladistvé kultury a podcenili „lživé vztahy sil uvnitř nich (subkultur - JD)“ (Thornton in Thornton 200). Kniha Thorntové se tak nesoustředí na „textovou či subkulturální interpretaci stylu nebo hudby ale výhradně na analýzu spojenou s kulturní změnou (Navzdory zájmu o rebelii a odpor tato tradice (CCCS - JD) věnovala jen malou pozornost

<sup>6</sup> Tak Hebdige pojmenovává ty subkultury, pro které je důležitý styl.

sociální změně!) (Thornton 1995:9)“. Thorntonová ve své knize *Club Cultures* (1995) převrací Bourdieuho pojem kulturního kapitálu na subkulturní. S Bourdieum je spojena depolitizace a důraz na estetiku vkusu. Subkulturní kapitál ale nijak nesouvisí s mocí<sup>7</sup>. V praxi to znamená, že členy těchto klubových kultur (pro autory po CCCS je typická snaha vyhnout se pojmu subkultura, který je podle nich již neaktuální, nazývají je “kanály, novodobými kmeny nebo klubovými kulturami”(Muggleton, Weinzierl, 2003, s. 6)) spojuje snaha o odlišnost od toho, co je nazýváno mainstreamem a tato snaha trvá neustále (čímž se zamezuje ustálení vkusu do konkrétní subkulturní formace). Jsou heterogenními minoritami v opozici vůči homogenní většině, přičemž primárním faktorem definice sebe sama tvoří masová média. Muggleton (2000) ale ve své knize *Inside Subculture* dochází k jiným závěrům. Podle něj je rozlišení mezi autentickým a neautentickým členem subkultury intersubjektivní (kompletně relativistický) konstrukt (Muggleton 2005:215).

## Shrnutí první části

V této části jsem popsal historii zkoumání subkultur od jeho počátků v 20. letech 20.století ve studiích chicagské školy a jeho pokračování v britských kulturních studiích a Centru pro současná kulturní studia až do současnosti. I přes odlišné přístupy, jak metodologické (etnografický výzkum, sémiotická analýza sekundárních textů aj.) tak teoretické, lze obecně o všech teoriích říci, že ať už je subkultura zkoumána pro svou delikvenci nebo jinou kriminální činnost, či pro obscénní styl, významně se nějakým způsobem snaží odlišit od ostatních členů společnosti, kteří nejsou součástí subkultury (ať již se jedná o střední třídu, rodičovskou kulturu nebo masu). Hebdige píše: „Subkultura není jednoduše akceptace (systému JD) či vyjádření odporu, ani jednoduché odmítnutí symbolického řádu ani přímá konformita s rodičovskou kulturou. Je to zároveň deklarace nezávislosti, jinakosti, odlišného úmyslu, odmítnutí anonymity a podřízenosti statusu. Je to vsubordinace. Zároveň je potvrzením faktu bezmocnosti a oslavou neschopnosti.“ (Hebdige in Thornton 1997: 404).

---

<sup>7</sup> Bourdieuho kulturní kapitál souvisí se způsobem, jak si střední třídy předávají habitus vedoucí k reprodukci sociálních nerovností.

Ve druhé části své práce chci dokázat, že tuto distinkci mezi systémem a subsystémem (subkulturou) můžeme najít hluboce zakořeněnou i v punkovém hnutí poté, co bylo prohlášeno za mrtvé (nedlouho po jeho vzniku), v jeho hudbě, výrobních strategiích i politickém směřování.

# Punk

## Punk jako mrtvá subkultura

Svůj výklad o punku se pokusím začít stylově a to „smrtí“ této subkultury, jak je ohlašována prakticky od jeho počátků v polovině 70. let na grafitti (Clark in Muggleton 2003: 223) i v punkových písních. V kolébce punku, Velké Británii byli vůči svým punkovým kapelám relativně vlídní a mnoho ze skupin (The Damned, The Clash) mělo možnost vydat své desky u velkého vydavatelství, což vedlo k tomu, že “[b]ěhem 6 měsíců bylo hnutí vyplaceno. Kapitalističtí kontra-revolucionáři ho zabili svými penězi. Punk zdegeneroval z hnutí změny do dalšího prvku ve velkém mediálním kolotoči.”(Rimbaud 1999:74). Tak se alespoň o první vlně britského punku vyjádřil člen anarcho-punkové kapely Crass Penny Rimbaud, jedna z významných person britské punkové DIY scény.

Clark (in Muggleton 2003), nabízející typický post-subkulturní pohled v rámci postmoderního diskurzu, se s Rimbaudem víceméně ztotožňuje, když píše, že punková subkultura zemřela, když se stala objektem sociálního průzkumu, nostalgie a stala se přístupnou k vlastní komodifikaci. Subkultury se staly vhodným prostředkem k prodeji hudby, aut, oblečení, kosmetiky a všeho ostatního pod sluncem. (Clark in Muggleton 2003:224). Zároveň ale tvrdí: „Punk nikdy nezemřel. Místo toho, dokonce i ve svých nejranějších dnech, počal artikulovat sociální formu, která předchází a vyžívá nad dominancí korporátního kapitalismu“(ibid.) . “Rétorika anglického punku (točícího se okolo JD) revoluce, destrukce a anarchie byla vyjadřována prostřednictvím specifického spotřebního potešení, závislého na průmyslových operacích, které byly terčem údajné kritiky.” (Shank 1994:94)

Clark tvrdí, že členové punkového hnutí se od dob jeho vzniku včlenili do všech vrstev společnosti. Jinými slovy - punk jako subkultura reprezentující a (prezentující se) konkrétním stylem (převážně v oblékání) byl mrtev – stal se komercializovanou formou bezpečného, afektovaného nesouhlasu – sérií konzumu a prefabrikovaných „alternativních“ stylů (ibid.) a z toho prostého důvodu, že byl „přesprátiš závislý na hudbě a stylu, atributech, které se staly snadnými cíly korporátní kooptace.” (Clark 2003: 227). Nicméně jeho opoziční myšlenka přetrvala a tu si zvnitřnili lidé bojující proti “válce, vivisekci, odlesňování, rasismu,

vykořisťování Třetího světa a dalším prvkům korporátního kapitalismu.”(Clark 2003: 234). Novodobými punkery jsou podle něj političtí aktivisté, ekoteroristé a další. S Clarkem souhlasím do té míry, kdy tvrdí že punk ve skutečnosti není mrtvý, ale chci poukázat na to, že “život” této subkultury není podmíněn zánikem čehokoliv, co nějak souvisí s touhou po vlastnictví nebo výrobou statků, tedy něčím, co “nemůže být vlastněno; nemůže být prodáváno.”(ibid.). Na příkladu étosu DIY (viz níže) chci dokázat, že punk existuje právě díky těmto komoditám, které ale nejsou vytvářeny pro zisk, ale pro sebe samé, respektive pro poselství, které je jejich součástí.

## **Punk - obecný úvod**

Ve své práci se nechci zabývat historií punkového hnutí, která byla podrobně popsána v mnoha monografiích (z nichž nejkvalitnější je patrně ta Blushova (2001)), a tak faktické informace o punkové subkultuře zde popsané mají výhradně věcnou souvislost s tématem mé práce.

Punk je hudebně i ideologicky spřízněný s rockem. Také o něm lze říci, že ho nelze redukovat pouze na hudební styl nebo ho vyjádřit v hudebních pojmech, stejně tak ale nemůžeme ignorovat jeho hudební efektivitu. “Každý popis rocku musí uznat, že je více než jen spojením hudby a textu nebo spotřebním zbožím ke konzumaci”(Grossberg 1992:131). Rocková revoluce 60. let byla spojená hlavně s tématy sexu, drogami a hudebními festivaly. Prostředkem bouření se proti rodičovské kultuře byl povrchní hédonismus a konzum (Laing 1978:128).

Clark (2003) ve spojitosti se vznikem hnutí vyzvedává socioekonomické frustrace tehdejších mladistvých – stagnující ekonomiku, rostoucí nezaměstnanost, potřebu kritizovat pokrytectví vyšších tříd a nutnost reformem.

Podle Lainga (Laing 1978) punk vznikl jako reakce na hudební tendence první poloviny sedmdesátých let, kdy tehdejší ikony popové a rockové scény, dříve experimentální umělci, de facto rezignovaly na revoltu typickou pro 60. léta a uchýlily se k apolitismu spojenému s “uměleckou kvalitou”, což v praxi znamenalo “užívání elektronických nástrojů a veršování o elfech a kosmických lodích” (ibid.). Doba první poloviny 70. let byla ale také spojena s nárůstem požadavků na technický perfekcionismus v kontextu vytváření hudebních nahrávek i jejich reprodukce na obrovských stadiónových koncertech. Finanční nároky na nahrávání desek rostly a



způsobily, že skupiny jsou stále víc v rukou těch, kteří vlastní takové vybavení nebo disponují dostatkem financí k jeho pronajmutí, konkrétně velkých vydavatelských společností. Punk tento trend razantně zlomil, když ukázal, že k vytvoření hudebního “díla” není potřeba drahé studio nebo umět hrát na hudební nástroj. Frith dodává: „Punk byl nový ve třech prvcích – představoval nový přístup k publiku, k vytváření hudby jako procesu nezávislém (nebo méně závislém) na nadnárodních koncernech a konečně k hudebnímu stylu – zahrnující novou hudbu, texty i formy“ (Frith 1980 in Thornton 2002: 160).

Punkové hnutí se utápí v základní schizofrenii. Jak je možné dělat politicky angažovanou hudbu, respektive hudbu a s ní spojené aktivity, které budou kritické vůči současnému společenskému uspořádání, ať se již jedná o vedení ekonomiky, postoje k menšinám nebo ochraně prostředí, a zároveň nepřistoupit k logice kapitalistického uspořádání, kdy statky a služby mají svou reálnou hodnotu a cílem jejich vytváření je prodej a zisk. Tuto kontradikci mezi hudbou jako uměním a hudbou jako zbožím popsal již Howard Becker ve své práci o jazzmenech *Outsiders* (Becker 1963), kteří rozlišovali mezi adorovanými “hip” (hudebníci hrdí na porušování konvencí v hudbě i ostatním životě) a odsuzovaní “square” (zástupci z řad mainstreamového publika). Jazzmeni si cenili více té hudby, kterou dělali pro sebe a mezi sebou, než té, kterou hráli svému publiku proto, aby se užívali. (Moore 2007: 441). Podobný dualismus komerce versus uměleckost vidíme v 60. letech v boji rocku s popem. “Pop byl “odpad”, “odpočinkový”, “prázdný” nebo cokoliv jiného prostě proto, že byl “komerční”, protože byl produkován pouze pro peníze. Rock byl kvalitní (a potenciálně subverzivní), dokud byl vytvářen z nekomerčních důvodů a zůstal opravdový pro *mladistvou kulturu* nebo uměleckou vizi, ze které vyšel.” (Frith 1980 in Thornton 2002: 166). Vystoupil z řady žánrů určených pro pobavení mas a obecně se od něj očekávalo, že bude naplněn důmyslnými významy a sociálním poselstvím (Moore 2007: 442).

## DIY étos

Když punk vznikl, tehdejší autority ho odsuzovaly. Punkeři byli viděni jako hrozba a odpad společnosti. “Jaká je punková hudba? Je nechutná, degradující, příšerná, sprostá, chlípná, voyeristická a zvrácená. Většinou těchto kapel by prospěla náhlá smrt,” podotkl člen Rady Velkého Londýna v roce 1976. V roce 2002, když zemřel frontman skupiny The Clash John Strummer, BBC punkery popsala jako “průkopníky, kteří zničili hudební a sociální bariéry, nemožné učinili skutkem“ (Mason 2008: 13). Důvodem pro tento obrat byl nápadný příspěvek punkového hnutí světu v podobě tří písmen.

DIY je akronymem pro frázi „do it yourself“ – doslova udělej to sám. V přeneseném významu se jedná o aktivity, výrobu konkrétních statků nebo jejich opravu, které se snaží být co možná nejméně závislé na profesionálních institucích, které generují zisk. DIY se týká stejně tak fanoušků amatérského rádia, open source softwarové komunity stejně jako domácí výroby šperků nebo pěstování zeleniny na zahradě. Ve spojení s punkovým hnutím může souviset duch DIY se stylem, jak ho popisuje Hebdige (1979) (jako odbarvení hlavy, piercing, tetování, úprava/roztrhání oblečení), ale i s komoditami (tímto se ve své práci chci zabývat především), těmi se zabývají Thompsonová (2004) nebo Moore (2007). DIY koncept vznikl již v 50. letech, ale až subkultura punku odkryla tu stranu DIY, která se netýká jen věci osobní potřeby, ale i komplexních postupů sloužících nejen tomu, kdo DIY praktikuje, ale i dalším aktérům. Punkové hnutí dokázalo alespoň v určitých oblastech vytvořit alternativní systém výroby a distribuce hudby, tiskovin a merchandise, pořádání koncertů (O’Hara 1999:153, Blush 2001:275). Na následujících řádcích podrobněji rozepíšu konkrétní postupy a to, jak na hudební scéně přispěli ke zpochybnění monopolu velkých nahrávacích společností. Budu se držet typologie Moora (2007), který zaznamenal působení ethosu *DIY* ve třech oblastech kulturní produkce: psaní a vydávání (fan)zinů, vytváření a (živá) reprodukce hudby a vedení nezávislých nahrávacích společností (Moore 2007:438). Ještě před tím ale chci nastínit, jak se tento princip, respektive dualismus mezi ním a komerční tradicí podílí na formování identity příslušníka punkové subkultury.

## Punk, identita a autenticita

Již Hebdige (ačkoliv kritici CCCS často argumentují tím, že subkultury jsou jejími autory nahlíženy jako homogenní celky s neuspořádanými hierarchiemi) se v *Subkultuře* vyrovnává s existencí „autentických“, původních, pravověrných členů subkultury a těch, kteří k ní přistoupí později po její medializaci a jsou „ve vleku“. Tento znak je podle něj pro subkultury typický a pro tyto falešné členy mají „autentičtí“ nevybíravé názvy jako: „plastikovní punkáči nebo lidé se spínacími špendlíky<sup>8</sup>, ..., víkendoví hippies atd.“ (Hebdige 1979: 122). „A co víc, různí mladí přinášejí subkultuře různý stupeň oddání se.“(ibid.).

Etnografická studie Kathryn Foxové (Foxová, 1987) mapující punkovou subkulturu v jednom z „kovbojských“ barů na americkém jihozápadě ukázala, že obecnost punkových koncertů lze rozdělit do čtyř oddělitelných skupin. První jsou hardcore punks – tvrdé jádro skupiny, které je se subkulturou spojeno velice pevně a jejíž členi jsou hnutí a činností v něm prováděným zcela oddáni. Další jsou softcore punks – ti se od tvrdého jádra neliší ani vzhledem ani jednáním, ale v punku nevidí nic, s čím by měli být spojeni do konce života, spíše jen přechodnou stanicí mezi styly. Třetí skupinou jsou punkeři - předstírači. Jsou rozeznatelní vzhledově i jednáním, pocházejí z vyšších tříd než další dvě skupiny, kterým se snaží vetřít do přízně a vysloužit si jejich uznání, v čemž finálně neodvratitelně selžou pro své nedostatečné odhodlání i sociální původ. Jsou přesto trpěni, protože jsou často materiálním zdrojem pro první dvě skupiny. Poslední skupinou jsou pozorovatelé, kteří mají odlišný (konformní) styl oblékání a vzhled než punkeři a stejně tak konformní je jejich chování, kdy se například neoddávají tanci při hudební produkci. Přesto nacházejí v punkových show něco, pro co stojí za to je navštívit a tvoří jejich podstatnou a nedílnou součást, už jen proto, že platí vstupné. Podle Foxové se z pozorovatelů rekrutují noví členi punkové subkultury, kteří se stanou hardcore nebo softcore punkery. Podstatnější pro mne ale je, že čím ideologicky méně zásadový, tím početnější typ je. Pozorovatelé jsou nejpočetnější skupinou, pravověrní punkeři tvoří jen hrstku z celkového množství. Pokud má punková subkultura fungovat – vydavatelství vydávat desky, koncerty vydělat (alespoň) na zaplacení pronájmu klubu a nákladů na cestu kapel do klubu, musí mít nějaké publikum ochotné zaplatit vstup a to musí hledat i mezi těmi, kteří nejsou ortodoxními

---

<sup>8</sup> Nejsm si jist, do jaké míry má překlad těchto názvů smysl. V českém prostředí se pro tento druh punkerů vžil pojem: víkendáci, weekend-punks atd. podle chabé oddanosti, kdy jsou členy komunity pouze o víkendech.

vyznavači stylu a ideologie hnutí. Za předpokladu, že subkultura se obměňuje - lidé z ní odcházejí (mají rodiny, jiné zájmy, stárnou atd.), musí mít potenciál přitahovat nové členy. Typologie navrhaná Foxovou není dokonalá a v konkrétních aspektech odpovídá lokalitě a typu skupiny zkoumané ve studii (například typ drog, který punkeři užívají se bude lišit podle scény – ti nejdodlanější straight edge<sup>9</sup> washingtonské scény nebudou brát žádné drogy, kouřit ani pít alkohol, méně odhodlaní členové scény si nedovolí drogy užívat ve společnosti hardcore členů ale jindy ano atd.). Přesto nám ale podle mého názoru může být užitečná tím, že popisuje punkovou subkulturu za zenitem a v té převládají takoví členové, kteří se hnutí zcela neobětují, ale spíše na něm paběrkují. Přesto ani jedna ze skupin není nahraditelná právě proto, že odsuzované publikum či „rádoby punkeři“ umožňují financovat aktivity hardcore členů (ukazuje se nám stejný vzorec jako již u Beckerových *Outsiderů*). Muggleton (2000) tvrdí, že rozdíly mezi členy subkultury jsou ve skutečnosti typifikací, která vytváří uměle rozdíly mezi pravými a falešnými příslušníky. Jakkoliv tato hranice existuje nikoliv objektivně, ale pouze jako mýtus, nemůžeme ji jen proto ignorovat.

## DIY a tištěné slovo

Ke komunikaci mezi členy punkové komunity sloužily (a v nižší míře ještě slouží) časopisecké útvary kopírované a nebo mimeografované a šířené poštou nebo prodejem na koncertech, čímž se vyřazuje z prodeje prostředník v podobě distributora a prodejce (který by o časopisy podobné kvality a v tak malém nákladu beztak nestál). Společensko-politickými cíly ziny jako Maximum Rock'n'Roll, Flipside nebo Profane Existence bylo: „1) Zajistit prostor pro progresivní postoje uvnitř hardcore/punkové scény. 2) Poskytnout prostředky pro pokračující růst grass root aktivit. 3) Umožnit zdokumentování celosvětových změn, které nás ovlivňují politicky, sociálně a kulturně.“ (O'Hara 1999:67).

Laing si všimá toho, jak ziny přispívají ke stírání hranice mezi publikem a hudebními skupinami: “Charakterově jsou (ziny – JD) velice nevyvážené, ale ty nejlepší z nich<sup>10</sup> ukazují existenci aktivního a zapojeného punkového publika v kontrastu s pasivitou a jednoduchou

<sup>9</sup> Je hnutí založené na základě písně stejného názvu skupiny Minor Threat, uvnitř americké hardcore-punkové scény, které odrazuje od užívání drog (včetně alkoholu a cigaret), v dalších fázích je spojováno i s veganismem a bojem proti promiskuitě.

<sup>10</sup> Ve skutečnosti to ukazují všechny ziny bez ohledu na stylistické, obsahové nebo jiné kvality.

“akceptací”, které jsou požadovány od posluchačů mainstreamové hudby.”(Laing 1978:125), zatímco Hebdige se v *Subkultuře* soustředí na jejich korespondenci s “ušmudlaným” punkovým stylem – “Dokonce i grafika a typografie užitá na obalech desek a ve fanzinech byly homologii s punkovým a anarcho stylem.”(Hebdige 1979: 112). Není náhodou, že to byl právě zin (konkrétně pak *Sniffin’ Glue*<sup>11</sup>), který představil “nejinspirativnější příspěvek k propagandě kdy produkované subkulturou – zásadní výrok o punkové do-it-yourself filosofii – obrázek ukazující tři pozice prstů na krku kytary a nad ním legenda: “Tady je jeden akord, tady jsou další dva, teď založ svou vlastní kapelu.”(ibid.).

## DIY a hudba

V této podkapitole se chci spíše než vyjmenováváním konkrétních hudebních vydavatelství, která jsou více či méně nezávislá na major labelech, zaobírat postupy, kterými se fakticky liší (liši-li se) vydávání a produkce desek nezávislých vydavatelství a především tím, jak tyto subjekty obhajují svou existenci před sebou samými.

Nejdříve ale krátce shrnu historii toho, co je nazýváno “major labely”. Jedná se o čtveřici hudebních vydavatelství (Warner Music Group, EMI, Sony Music Entertainment a Universal Music Group), tzv. “Velkou čtyřku” (dříve Velkou šestku a pětku), kdy každé z nich je vlastněno jinou mezinárodní společností se složitými vlastnickými vztahy. Převážně v druhé polovině 20. století dochází k významné koncentraci vlastnictví v mediální oblasti na horizontální i vertikální ose<sup>12</sup>. Oblast hudby je podle McQuaila nejkonzentrovanejším odvětvím mediálního průmyslu (2007: 193).

Za nezávislá vydavatelství (indie labely) jsou pak považována ta, která jsou mimo vlastnictví těchto čtyř, bez ohledu na jejich ostatní zvyklosti nebo propojení s nimi.

Podle Strachana je hlavním důvodem proč vydávat na nezávislém labelu zachování autorské kontroly. Jinými slovy: “Organizační struktura nahrávacího průmyslu nutně zapříčiní, že

<sup>11</sup> Je příznačné, že se zin jmenuje „*Čichání lepidla*“, tedy po aktivitě, která konotuje ničení sebe sama a opovrhování staráním se o své zdraví či počet mozkových buněk.

<sup>12</sup> Vertikální koncentrace znamená vlastnictví různých stádií výroby (v našem prostředí například firem lisujících kompaktní disky a jejich veřejnou prodejní síť). Horizontální koncentrace se týká slučování v rámci stejného trhu – skupování malých vydavatelství pod křídla major labelu. Podle Pickarda (1989: 33-34 in McQuail 2007:192) „je „tradičním“ prahem přijatelnosti moment, kdy čtyři vedoucí firmy kontrolují více než padesát procent“ trhu. V hudebním průmyslu ovládají čtyři major labely více než osmdesát procent trhu (<http://www.undercover.com.au/News-Story.aspx?id=1215>)

kreativita utrpí a za druhé, že upsáním se major labelu utrpí i kreativní lidé (tj. hudebníci) (Strachan 2007: 249). Doyen punkového DIY Ian McKay, vlastník Dischord Records a frontman skupiny Fugazi, o kompletním řízení své skupiny (vydávání a produkce desek, účetnictví, zajišťování koncertů nebo turné a mnoho dalšího) říká: “Je to totálně logické! Myslím si, že důvod, proč jsme si zvolili přístup k hudbě takový, jaký jsme zvolili, je ten, že tak máme dokonalou kontrolu nad tím, jak děláme svou hudbu a řídíme kapelu. Nikomu nic nedlužíme. Když skupina podepíše smlouvu s major labelem ... je neodvratitelné, že jsou si vědomi toho, že jsou investicí. Někdo do vás vrazil peníze a vy je musíte nějak splatit. Vy je chcete splatit! (Sinker 2008:8)”. Podle Strachana (2007) si komunita DIY nezávislých a nízkonákladových vydavatelství vytváří vlastní diskurz, aby odůvodnila svou činnost, která nevede k finančnímu zisku. Strachan se nesnaží dokázat, že tato opozice mezi nezávislými a major labely je ve skutečnosti iluzorní (protože to podle něj již dokázali jiní<sup>13</sup>, což ostatně podporují i mnou zkoumané materiály), ale jak úspěšně tyto diskurzy dosahují změn v materiální oblasti a jak “reflektují hlubší propojení nezávislých vydavatelství s koncentrovaným vlastnictvím uvnitř mediálních korporací.” (Strachan 2007: 249). Klíčový pro leadery těchto malých vydavatelství je morální protest vůči dominantním praktikám a procesům nahrávacího průmyslu. Kritika kapitalismu je zde redukována na jeho reprezentaci v podobě velkých vydavatelství a jeho devastaci populární hudby. (Strachan 2007: 251). Tím, že dají kapelám, které vydávají, volnou ruku, dokážou, že jim nejde o zisk, ale o hudbu samotnou. Faktem je, že vydavatelství v Strachanově studii nebyla většinou zisková sama o sobě (jako kritérium zisku měl Strachan prodej 10 000 alb ročně, přičemž jím oslovená vydavatelství prodávala kolem 1000 alb) a nepředstavovala pro osoby ve svém vedení hlavní pracovní příjem. Tento fakt – je nepravděpodobné, že by label vydělal na jejich živobytí – jim ale dodává o to větší pocit nezávislosti a jistoty, že se nemusejí zaprodávat. Hodnota vydání desky je racionalizována její uměleckou hodnotou a podle toho, jak vřele je přijata primárně v obci spojené s ostatními umělci a vydavateli (což může být jedna a táž skupina, v punkové subkultuře je mnoho umělců, kteří mají svá vlastní vydavatelství – za všechny ze stále aktivních jen Fat Wreck Chords Fat Mika ze skupiny NOFX, Epitaph Records kytaristy Bad Religion Bretta Gurewitze, HellCat Records Tima Armstronga z Rancid, Alternative Tentacles Jello Biafry, bývalého zpěváka Dead Kennedys nebo Kung-Fu Records Joe Escalantea and Warrena Fitzgeralda z Vandals) a dále také mezi

---

<sup>13</sup> Systematicky se mýtem o opozici kreativity a komerce zabývá Negus (1995, 2000)

vyznavači/fanoušky stejného hudebního stylu (v našem případě punkové subkultury). Komunita a komunikace v ní hraje další podstatnou roli. Odměnou za vydání desky je uznání fanoušků, kteří komunikují přímo s konkrétní osobou – idea “osobní” a “přímé komunikace” je opozicí vůči depersonalizovanému a odcizujícímu prostředí komerčních forem populární hudby (Strachan 2007:252). Propojení a přátelství mezi vydavatelstvími, respektive konkrétními osobami je reprezentujícími dodává smysl vykonané práci a vytváří pocit soudržnosti, kooperované opozice a tím i oslabování mainstreamového nahrávacího průmyslu (ibid.).

Stejně tak fungují ale i negativní sankce pro ty skupiny, které přejdou od nezávislého vydavatelství na major label. “Upsání se” major labelu se u kapely, která má historii spjatou s nezávislým vydavatelstvím, nazývá “sell-out”<sup>14</sup> a může být spojen s kritikou (bývalých) fanoušků a vyvázáním se z vazeb s nimi. Historie punku je historií těchto sell-outů, které jsou s oblibou (a hořkostí) propírány v zinech<sup>15</sup>. Faktem zůstává, že problém přejít na major zin je i otázkou politickou, což výstižně shrnuje názor fanouška x togepi x<sup>16</sup> komentujícího podepsání smlouvy skupiny Anti-Flag s major labelem:

“Jsou to “zaprodanci”, protože kritizují zbrojní průmysl a teď vydělávají peníze pro major label. Major labely mají všechny vazby na zbrojní průmysl. A tak kritizují ty lidi, co je sami podporují.”

Negativní emoce spojené se zaprodáním se jsou v punkové subkultuře spojeny nejen se samotnou rezignací na diy kulturu “malého a hezkého” ale také s konfliktem názorů, které skupiny prezentují v textech svých písní, s fyzickou působností na major labelu, který je spojován s korporátním kapitalismem. Tím se dostávám k dalšímu tématu, které souvisí s punkem, a tím je politika.

---

<sup>14</sup> Znamená výprodej, ale také zaprodání se.

<sup>15</sup> „První“ a nejznámější punková skupina Sex Pistols podepsala dokonce dvě smlouvy s Major labely – EMI a A&M Records, aby oba dva kontrakt s nimi vypověděly pro jejich nepřipustné chování. Sex Pistols nakonec své jediné album vydali na indie labelu ale přesto se podezření z toho, že jim šlo od počátků o komerční úspěch, kapela nikdy definitivně nezbavila.

<sup>16</sup> Názor převzatý z internetového fóra - <http://absolutepunk.net/showthread.php?t=216355&page=7>

## Punk jako společensko-politické hnutí

Pár měsíců po jeho objevení se v roce 1977 většina levicového hnutí shodla na tom, že “Punk byla dobrá věc”(Frith 1980 in Thornton 2002: 160). Punk změnil populární hudbu i pohled kulturních teoretiků na ni. Jeho nesporný vliv na úspěch kampaní jako RAR – rock proti rasismu nebo Anti-Nazi liga karnevalů znamenal, že populární hudba byla diskutována v nových ohledech. Nejen jako zábava ale také jako politický subjekt. Ačkoliv se v první fázi punk prezentoval apoliticky respektive jako hnutí prosazující anarchii ve smyslu chaosu (O’Hara 1999:27), je jeho historie relativně úzce propojena s politikou. Ve Spojených státech navázal americký hardcore na britský punk kampaní *Rock proti Reaganovi*<sup>17</sup>, ve své odnoži straight edge se punk zasazuje o práva zvířat a je spojen s (v extrémních formách militantním) vegetariánstvím a veganismem (Haenfler 2006:6). Feministické hnutí *riot grrrls* se zasadilo o kritiku maskulinismu v punku, rocku a přešlo na počátku 90. let do povědomí obecné americké veřejnosti (Moore 2007: 461-467). Punk je také spojen se squattingovým hnutím v západní Evropě i ve Spojených státech a dalších zemích světa, kde je alternativní bydlení politickým projektem squatterů (Corr 1999). Nutno ale podotknout, že žádný z těchto politických proudů nemá většinovou podporu obyvatelstva (a nebo ne v takové extrémní formě, kterou punk navrhuje) a že se jedná spíše než o realistický a pragmatický pohled o sisyfovské snažení korunované neúspěchem. Neúspěchem, který se v logice punkové filosofie stává druhem úspěchu (Thompson 2004: 141), protože je důkazem toho, že punk není začleněn v dominantním systému. Kampaň Punkvoter můžeme chápat jako pokus o zlomení tohoto idealistického přístupu a svým objemem akcí nebývalých rozměrů (počtem zúčastněných hudebních subjektů, rozsahem propagace i rozpočtem na turné, vydání kompilace apod.).

## O kampani Punkvoter

Politická kampaň Punkvoter byla založena šéfem nezávislého punkrockového vydavatelství Fat Wreck Chords a také frontmanem kapely NOFX Mikem Burkettem před

---

<sup>17</sup> Jednalo se také o anti-kampaň ku příležitosti Reaganovy (úspěšné) kandidatury do druhého volebního období. Byla ale spojená pouze s turné a ne s vydáním kompilace, navíc bez jakékoliv koordinace s demokratickou stranou.



prezidentskými volbami v roce 2004 (první tisková zpráva kampaně pochází z 21. října 2003). V tomto roce se rozhodovalo o znovuzvolení republikána George W. Bushe nebo o zvolení jeho demokratického protikandidáta Johna Kerryho. Cíl této kampaně měl tři hlavní body: pokusit se přimět mladé punkery (a mladé lidi obecně) jít k volbám, vytvořit skupinu mladých a informovaných lidí, kteří by mohli erudovaně informovat ostatní, především mladší voliče a konečně poukázat na chyby a nedostatky v Bushově administrativě a jeho vládnutí obecně.

Primární cíl byl sice obecný a objektivně přispívající k větší demokracii (snaha o to, aby se na vytváření demokratického státu podílelo víc mladých lidí prostřednictvím hlasování), ale na druhý pohled bylo jasné, že se jedná o kampaň podporující Kerryho, což je patrné z každého hlubšího pohledu na mateřskou webstránku projektu – punkvoter.com, kde můžeme najít kritické pamflety o republikánských kandidátech, politické komiksové stripky a jiné materiály určené k vytištění a dalšímu šíření (typu 40 reasons why to hate Bush).

Dceřinnými projekty kampaně punkvoter bylo vydání dvou kompilačních alb s názvem *Rock Against Bush* (vol. 1 a vol. 2, kterých se dohromady prodalo přes 500 000) a stejnojmenné turné, které ideově (a symbolicky, parafrází názvu) navazují na turné *Rock Against Reagan* z počátku 80. let. V tomto projektu se pak naplno odkrývá snaha jeho tvůrců ideově působit na své publikum a přesvědčit je o dvou věcech – 1) že Bush je špatným prezidentem 2) a proto je třeba volit Kerryho jakožto “menší zlo”.

## **Kritika kampaně**

Kampaň jako taková se ocitla pod palbou kritiky v rámci subkultury ze dvou směrů. První je marginální a zmiňují ho spíše pro zajímavost. I v rámci punkové scény existují hlasy podporující republikány. „Pro anti-antiestablishmentové punkrockery není spojení punku s republikánstvím protimluvem: pravice se jim zdá být „punkovější“ než levice, protože konzervativci jsou agresivnější, bojovnější, čitelnější a daleko silněji a rázněji prosazují své argumenty a postoje.” ([http://www.czechcore.cz/cgi/sonic.cgi?templ=portal\\_index&page\\_include=p\\_publications\\_det&id\\_publication=77209](http://www.czechcore.cz/cgi/sonic.cgi?templ=portal_index&page_include=p_publications_det&id_publication=77209)) píše se v komentáři na českém serveru o punku/hardcore. Tento proud a jeho vlastní anti-antikampaň

bunkvoter<sup>18</sup> je ale minoritní a jeho vliv na výsledek kampaně nulový (ibid.). Pro mou práci relevantní kritika se ozvala z opačného pole spektra – od radikálně levicové kanadské skupiny Propagandhi, která od prvopočátku považovala takto otevřenou podporu Kerryho, navíc v přímém spojení s hnutími, která zajišťovala kampaň demokratů<sup>19</sup>, za chybu a zpronevěru vůči punkovým ideám. Relativně klidná diskuze<sup>20</sup> na toto téma vyústila v to, že Propagandhi nepřispěli svou písní na protibushovskou kompilaci a následně i změnili vydavatelství (dlouhodobě vydávali své desky na labelu Fat Wreck, který vlastní Mike Burkett). Tato mini-aféra narušila manifestovanou jednotu kampaně, deklarovanou hudebními subjekty a vydavatelstvími, kdy ačkoliv tyto prezentují různé názory na konkrétní problémy, odlišnosti odsunuly stranou, aby daly jednoznačně najevo, že je potřeba zajistit pro dobro Ameriky i punkové subkultury, Bushovo nezvolení. Narušení relativní autonomie punkové subkultury hrozilo podle některých hlasů (<http://www.counterpunch.org/evans06102004.html>) z toho důvodu, že Burkett upřednostnil prodej nosičů před jindy proklamovanou svobodou projevu, a tak obětoval punkové ideje ve vidině větších prodejů, jejichž potřebu odůvodnil vyšší mírou medializace kampaně a jejích myšlenek.

## Pierre Bourdieu a pole kulturní produkce

Pro pochopení soupeření dualismu nezávislé a komerční hudby můžeme použít Bourdieuho koncept „pole kulturní produkce“. Pole je zásadní termín, kterým Bourdieu doplnil předchozí habitus. Habitus jsou dispozice jedince pro zvnitřnění socioekonomického postavení, způsob, jak si osvojuje životní styl odpovídající prostředí, do kterého se narodil. Pole je pak objektivní struktura vztahů, v níž se jedinec nachází (Harrington 2006:301). Polem může být

---

<sup>18</sup> Bunk znamená hovorově „hovadina, blbost, kravina“.

<sup>19</sup> Punkvoter přejal od kampaně demokratů například stejný úhel pohledu na vítězství Bushe v roce 2000, když zvítězil na Floridě o slavných 537 hlasů, a ignoroval to, že téměř deset procent amerických občanů nemá volební právo – bezdomovci, bývalí vězni, ale i obyvatelstvo Washingtonu DC (s černou majoritou a tedy spíše voliči demokratické strany).

<sup>20</sup> Píseň od Propagandhi se neobjevila na kompilaci tak, jak bylo původně avizováno z toho důvodu, že poslední verš jejich písně, která odmítla systém jako takový a preferenci kandidáta jiného než Bushe považovala za velice málo ambiciózní cíl, urážel amerického miliardáře George Sorose ("This message was not brought to you by George Soros"). Fat Mike totiž odmítl riskovat, že se organizace [moveon.org](http://www.moveon.org), která vedla v roce 2004 (i v roce 2008) online kampaň za demokratického kandidáta, odkloní od podpory kampaně Punkvoter – tato organizace je totiž významně podporována i Georgem Sorosem. Jejich podpora spočívala v rozesílání mailů svýmpředplatitelům (subscribers) – až 3 miliony mailů mohly významně podpořit prodej kompilace a turné a tím zvýšit publicitu projektu, což byl Mikův argument, proč skladbu nezveřejnit (respektive nabídl kapele, aby píseň přesunuli na druhé CD kompilace tak jak je, ale ta to odmítla).

například vzdělání nebo náboženství, ve vztahu k poli kultury se Bourdieu zabývá výtvarným uměním, literaturou, filosofií a divadlem (Moore 2007: 440), tedy obecně vysokou kulturou. Podstatné pro nás je, že uvnitř pole probíhá neustálý boj mezi zastánci jeho autonomie a těmi, kteří si přejí jeho začlenění do systému politické a ekonomické logiky. Na jedné straně zastánci „heteronomní logiky trhu odvozené od většího pole ekonomické moci, kde je úspěch měřen komerčním úspěchem“ a na straně druhé příznivci principu „autonomie“ a „umění pro umění“ (ibid.). Ačkoliv jsou bezpochyby výtvarné umění a literatura 19. století, tedy obory, na které se Bourdieu ve své knize *Pole kulturní produkce* (1993) především odvolává, od punkové hudby na hony vzdálené, není nesprávné aplikovat teorii kulturní produkce i na ni a verifikovat tak předchozí část o étosu do-it-yourself, který ji obklopuje.

Nejprve vysvětlím třetí významný prvek Bourdieuho názvosloví a tím je kapitál. Wacquant ho specifikuje následovně: „Kapitálem je ... jakýkoli zdroj účinný v dané sociální aréně, jenž člověku umožňuje dosáhnout specifických zisků vyplývajících z toho, že se do této arény a soutěže, která se v ní odehrává, zapojil. Kapitál se vyskytuje ve třech základních druzích: ekonomický (materiální a finanční zdroje), kulturní (vzácné symbolické statky, dovednosti a tituly) a sociální (zdroje získané na základě členství ve skupině). Čtvrtý druh, symbolický kapitál, označuje účinky každé formy kapitálu, kdy jej lidé jako kapitál nevnímají (jako když přisuzujeme morální kvality členům vyšší třídy, protože "věnují čas a peníze charitě"). (Wacquant 1998: 222 podle Šanderová 2002). Pro pole kulturní produkce jsou podstatné především kapitál ekonomický a kulturní. Jistý rozpor mezi těmito dvěma kapitály popsal Bourdieu již ve své knize *Distinkce* (1984), když si podle něj méně majetná pařížská vyšší třída levého břehu Seiny vynahrazuje ekonomický handicap (oproti pravému břehu, který je typickým domovem bankéřů, právníků a makléřů) svou kulturní vyspělostí a vytríbeným vkusem (Harrington 2006: 303). Tento rozpor je pak zřetelně patrný právě ve schématu pole kulturní produkce zasazeném v „poli moci“ (field of power) a v sociálním prostoru, kdy jsou tato dvě pole v přímé opozici. Pole moci je kombinací ekonomického a politického pole a má v sociálním prostoru nejzásadnější vliv, toto pole lze charakterizovat vysokým stupněm ekonomického kapitálu a nízkou hladinou kapitálu kulturního. Opoziční pole kulturní produkce je jeho inverzí (vyznačuje se vysokou mírou kapitálu kulturního a nízkou ekonomického) a můžeme jej rozdělit na subpole s vysokou a nízkou mírou produkce, přičemž druhé jmenované odolává v boji s polem moci snáze než první, orientované na masovou produkci „komerčního“ kulturního zboží. V posledku lze v poli kulturní produkce s nízkou mírou

výroby rozlišit mezi „požehnanou“ (consecrated) a bohémskou avantgardou. Zatímco požehnaná avantgarda se těší z členství v akademiích a cen a je pro ni typická vysoká míra symbolického kapitálu, bohémská avantgarda zavrhuje i tento druh kapitálu (spolu s ekonomickým). Právě k bohémské avantgardě bych zařadil punkovou subkulturu – vyznačuje se relativně nízkou mírou produkce a symbolického kapitálu, ale naopak vysokou mírou kulturního, či spíše - jak ho nazývá Thornton, subkulturního kapitálu, když prestiž v subkultuře neodpovídá prestiži v intelektuální obci jako celku. Posun k vysoké míře produkce, tak jako v kampani Punkvoter, znamenal potenciálně nejen částečnou ztrátu autonomie vůči ekonomickým a politickým vlivům ale také zařazení mezi nelichotivé produkty masové kultury. Jistě lze oponovat otázkou, jak jinak tak komplexního cíle, který si iniciátoři kampaně zvolili, lze dosáhnout, aniž by subkultura riskovala ztrátu nezávislosti a tváře. Podle názoru kritiků ale otázka zní poněkud jinak, a to: Má vůbec smysl se o dosažení tohoto cíle pokoušet?

## **Závěr**

V první části své bakalářské práce jsem na historii výzkumu subkultur ukázal, že jsou zkoumány pro svou odlišnost vůči dominantní kultuře a pro opozici vůči soudobému společensko-politickému uspořádání. Tato opozice, která je podle autorů CCCS neuvědomovaným politickým bojem, má nejrůznější projevy – od delikvence po vymezení se vůči dominantní kultuře inovovaným stylem oblékání. Ve druhé části jsem popsal méně latentní formy odporu vůči mainstreamové kultuře, a těmi jsou psaní a distribuce tiskovin, produkce a vytváření hudby, vedení nezávislých hudebních vydavatelství, a to bez pomoci či závislosti na firmách, které tyto mediální obory do vysoké míry ovládají. Tyto procesy a prostředky, kterými si punková subkultura zajišťuje autonomii vůči podnikům korporátního kapitalismu, úzce souvisejí s étosem do-it-yourself, který si jako první tato subkultura osvojila a dodnes z něj čerpá fakticky i diskurzivně při obhajobě své anti-systémové kritiky. Tento étos je také styčným bodem pro příslušníky hnutí, kteří se k němu mohou přihlásit jako k nepsanému programovému prohlášení. Kampaň Punkvoter pak reprezentovala pro punk neobvykle manifestativní podporu politického kandidáta na národní úrovni a podle jejích kritiků zbytečně zkompromitovala hnutí ekonomicky – snahou o vyšší prodeje, i politicky – přiznáním legitimacy systému dvou stran a ignorováním limitů tohoto typu zastupitelské demokracie. Podle Bourdieho teorie kulturní produkce je cíl

dosáhnout vysokých nákladů výroby, respektive prodejů desek v přímém konfliktu s udržení si samostatnosti vůči politickému a ekonomickému poli (neboli poli moci). Díváme-li se na kampaň optikou jejích kritiků, je Bushovo znovuzvolení a faktický neúspěch kampaně, která tak přispěla do cyklu „našich slavných proher“ této subkultury (tak jako v angažování se v předchozích politických aktivitách – proti maskulinismu v punkové scéně i obecně, proti Reaganovi, ...), formou úspěchu, či alespoň nadějí, že nebude zcela asimilována velkými vydavatelskými koncerny.

# Bibliografie

## Knižní publikace

- Bagdikian, Ben 1997. *The Media Monopoly*. Boston: Beacon Press.
- Barthes, Roland (2004) *Mytologie* Praha: Dokořán.
- Becker, Howard (1963) *Outsiders – Studies in the Sociology of Deviance*, London: Freepress.
- Blush, Steven; Petros, George (2001) *American hardcore: a tribal history* Feral House.
- Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre and L. J. D. Wacquant. (1992) *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Bourdieu, Pierre (1996/1992) *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press.
- Brake, Mike (1983) *Comparative youth culture: the sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada*, London: Routledge.
- Beezer, Anne (1992) 'Dick Hebdige, Subculture: The Meaning of Style', in Martin Barker and Anne Beezer (eds) *Reading into Cultural Studies*, pp. 101–18. London: Routledge.
- Cohen, Albert (1955) *Delinquent Boys – The Culture of the Gang*. Glencoe, IL: Free Press.
- Cohen, Stanley (1972), *Moral Panics and Folk Devils*, London: MacGibbon & Kee.
- Cohen, Stanley (1980) 'Symbols of Trouble: Introduction to the New Edition', in *Folk Devils and Moral Panics*, 2nd edn, pp. i–xxxiv. Oxford: Martin Robertson.
- Corr, Anders (1999) *No Trespassing! Squatting, Rent Strikes, and Land Struggles Worldwide* Cambridge: South End Press.
- Davies, Ioan (1995) *Cultural studies and beyond: fragments of empire*, London: Routledge.
- Downes, David (1966) *The Delinquent Solution: A Study in Subcultural Theory*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Frith, Simon (1978) *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- Gelder, Ken; Thornton, Sarah (1997) *The Subcultures Reader*, London: Routledge.
- Hall, Stuart; Jefferson, Tony (1975) *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war*

- Britain*. Routledge.
- Haenfler, Ross (2006) *Straight Edge: Hardcore Punk, Clean-Living Youth, And Social Change* Rutgers University Press.
- Hebdige, Dick (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge.
- Grossberg, L. (1992) *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London: Routledge.
- Hoggart, Richard (1957) *Uses of Literacy*, London, Chatto & Windus.
- Jenks, Chris (2005) *Subculture: the fragmentation of the social*, London: SAGE.
- Keller, Jan (2005) *Dějiny klasické sociologie*, Praha: Sociologické nakladatelství.
- Kellner, Douglas; Meenakshi Gigi, Durham (2001) Wiley-Blackwell.
- Mason, Matt (2008) *The Pirate's Dilemma: How Youth Culture Is Reinventing Capitalism* Free Press.
- McQail, Denis (2007) *Úvod do teorie masové komunikace*, Praha: Portál.
- Muggleton, David (2000) *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Munková, Gabriela (2001) *Sociální deviace*, Praha: Karolinum.
- Musgrove, Frank (1964) *Youth and the Social Order*. London: Routledge and Kegan Paul.
- O'Hara (1999) *The Philosophy of Punk: More than Noise!* San Francisco: AK PRESS.
- Redhead, Steve (1997) *From Subcultures to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- Parsons, Talcott (1951) *The Social System* London: Routledge.
- Rimbaud, Penny (2001) *Shibboleth - My Revolting Life* AK Press.
- Shaw, C.R. and McKay, H. (1927), *Juvenile Delinquency and Urban Areas*, University of Chicago Press.
- Sinker, Daniel (2008) *We Owe You Nothing Punk Planet: the collected interview*. Punk Planet Books.
- Thompson, E.P. (1955) *William Morris: Romantic to Revolutionar*. Stanford University Press.
- Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity.
- Thrasher, P.M. (1927) *The Gang*, University of Chicago Press.
- Williams, Raymond (1958) *Culture and Society 1780–1950*, London, Chatto & Windus.
- Williams, Raymond (1979) *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London: New

Left Books.

Williams, Raymond (1976) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Glasgow: Fontana.

Willis, Paul (1977) *Learning to Labour: How Working Class Kids get Working Class Jobs*.

London: Saxon House.

Willis, Paul (1990) *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Milton Keynes: Open University Press.

Weinzierl, Rupert and Muggleton, David (2003) 'What is Post-Subcultural Studies Anyway?', in

David Muggleton and Rupert Weinzierl (eds) *The Post-Subcultures Reader*, pp. 3–23.

Oxford: Berg.

Wilson, Bryan (1970) *The Youth Culture and the Universities*. London: Faber and Faber.

Young, Jock (1971) *The Drugtakers: The Social Meaning of Drug Use*. London: Paladin.

## Časopisecké články

Adler, Judith. "Subculture: The Meaning of Style". *American Journal of Sociology* (1982) 87(6): 1458-1459.

Baron, Stephen W. *Resistance and its Consequences: The Street Culture of Punks* Youth Society. (1989); 21: 207-237.

Fox, K. J. *Real punks and pretenders: The social organization of a counterculture*.

*Journal of Contemporary Ethnography*, (1987) 16 October (3), 344–370.

Hall, Stuart. "Cultural Studies: two paradigms" in *Media, Culture and Society* 2 (1980): 57-72.

Hesmondhalgh, David. *Bourdieu, the media and cultural production* Media Culture Society 2006; 28; 211

Kidder, Jeffrey L. *Style and Action: A Decoding of Bike Messenger Symbols* *Journal of Contemporary Ethnography*, (2005) Vol. 34, No. 3, 344-367.

Laing, David. *Interpreting Punk Rock* *Marxism Today*, (1978): 123-128.

McArthur J.A. *Digital Subculture: A Geek Meaning of Style* *Journal of Communication Inquiry*, (2009) Vol. 33, No. 1, 58-70.

Moore, Ryan. *Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock* *Journal of Contemporary Ethnography*, (2007) Vol. 36, No. 4, 438-474.

Morgado, Marica A, *The Semiotics of Extraordinary Dress: A Structural Analysis and*



*Interpretation of Hip-Hop Style* Clothing and Textiles Research Journal, (2007) Vol. 25, No. 2, 131-155.

Muggleton, David *From classlessness to clubculture: A genealogy of post-war British youth cultural analysis* Young (2005); 13; 205-219.

Strachan, Robert *Micro-independent record labels in the UK: Discourse, DIY cultural production and the music industry* (2007) European Journal of Cultural Studies, Vol. 10, No. 2, 245-265.

Wacquant, L. *Pierre Bourdieu* (2002) Biograf 27, 46 odst. přeložila Šanderová, Jadwiga.

## **Internetové zdroje\***

<http://absolutepunk.net/showthread.php?t=216355&page=7>

<http://www.counterpunch.org/evans06102004.html>

<http://www.czechcore.cz/cgi/sonic.cgi?>

[templ=portal\\_index&page\\_include=p\\_publications\\_det&id\\_publication=77209](http://www.czechcore.cz/cgi/sonic.cgi?templ=portal_index&page_include=p_publications_det&id_publication=77209)

<http://www.punkvoter.com>

<http://www.undercover.com.au/News-Story.aspx?id=1215>

\*Platnost internetových zdrojů je kontrolována k 18.5. 2009, v případě jejich nefunkčnosti lze textovou část nadále neplatných stránek vyvolat přes URL <http://www.archive.org/web/web.php>