

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Obecné antropologie

Bc. Lukáš Pokorný

Hardcore jako kritická perspektiva

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Tomáš Samek, M.A.**

Praha 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. června 2015

Lukáš Pokorný

Poděkování

Na tomto místě chci poděkovat vedoucímu práce Mgr. Tomáši Samkovi, M.A. za cenné rady a připomínky.

Obsah

Abstrakt	5
1 Úvod	7
1.1 Smysl výzkumu, výzkumné otázky a vlastní pozice	8
1.2 Metodologie	10
Teoretická část	
2 Výzkum subkultur	13
2.1 Chicagská škola	14
2.2 Birminghamská škola kulturních studií	15
2.21 Hegemonie	16
2.22 Subkulturní styl jako forma odporu	18
2.23 Kritika CCCS	18
2.3 Postsubkulturní teorie	20
2.31 Subkulturní kapitál	22
2.32 (A)političnost postsubkultur	23
2.4 Subkulturní studia v českém prostředí	24
2.5 Scéna jako analytický pojem	26
3 Historický exkurz	28
Empirická část	
4.1 Texty	35
4.2 Performance	37
4.3 Styl a žánr	40
4.4 Autenticita a identita	47
4.5 DIY	50
4.6 Proti náckům	53
4.7 Gender jako téma	57
4.8 Práva zvířat	63
5 Závěr	68
Literatura	70
Příloha – použité texty písní v celém znění	76

Abstrakt

Tato práce se věnuje ideologickým směrům uvnitř české hardcorové scény. V teoretické části mapuje historický vývoj studia subkultur od jeho počátků až po současnost. Následuje zdůvodnění toho, proč je u hardcoru vhodnější pracovat spíše s konceptem scény. Další kapitola je věnována historii hardcoru a má přiblížit étos doby, v níž vznikl, a tak celý fenomén kontextualizovat. Jednotlivým tématům, která tvoří ideologickou stránku hardcoru, se věnuje část empirická, která je sleduje v současném českém prostředí, ale neztrácí ze zřetele jejich roli v minulosti. Tato forma má zachytit vývoj těchto témat a hardcore prezentovat spíše jako proces, nikoli jako uzavřený fenomén, který zamrzl v čase. Vývoj a reflexe jednotlivých témat je důležitá, má-li být hardcore stále považován za relevantní, tedy kritický a schopný vnímat společenské procesy. Tyto jeho vlastnosti ho v počátcích konstituovaly, hardcore vznikl jako určitá reakce, byl odrazem doby. Nebyl to však jednolitý proud, což trvá dodnes. Chceme-li v hardcoru vidět potenciál ke kritické perspektivě společnosti, musíme se v něm nejprve zorientovat. Koncept „malého undergroundu“ poskytuje plodnou startovní pozici.

Klíčová slova

hardcore, punk, ideologie, subkultura, scéna, společnost, identita, autenticita, odpor, styl

Abstract

This work deals with ideological trends in Czech hardcore scene. In the theoretical part it reflects the historical development of concept of subcultures from the beginning until now. Following with an explanation why it is preferable to describe hardcore with the concept of the scene. The next chapter is dedicated to the history of hardcore and tries to explain the specific ethos of the times in which hardcore was born. It also serves as a contextualization of the whole phenomena. The empirical part focuses on specific themes of hardcore ideology in Czech environment without losing sight of their roles in the past. This method tries to present hardcore more like a process than some closed phenomena stuck in time. The evolution and reflection of individual themes is important if hardcore should still be considered relevant, and thus critical and able to perceive social processes. Hardcore has started as a certain reaction to reflect the era and these characteristics are considered its roots. It was not a homogenous movement, and still is not to this day. We need to be well versed in hardcore to see its potential as a critique of the society, and the concept of "the little underground" provides a good starting point.

Key words

hardcore, punk, ideology, subculture, scene, society, identity, authenticity, resistance, style

1 Úvod

Na následujících řádcích se pokouším o pochopení myšlenkových trendů v žánru, který mě do velké míry samotného velice ovlivnil. Asi ve třinácti letech jsem začal poslouchat punk a hardcore a postupně se zajímal o myšlenkový svět, jenž ho utváří. Časem jsem přehodnotil některé pohledy na svět a v lecčem si upravil priority. Mohlo jít o touhu stát se součástí „něčeho většího“ nebo jen o apriorní protest proti „konzervám“ z okolí, každopádně se u mě vyvinul poměrně konzistentní kritický pohled na společnost a svět vůbec. Možná to ale se slovem „konzistentní“ přeháním, protože jedním z jeho hlavních znaků je neustálé pochybování o všem možném, včetně sebe sama i hardcoru. S tím souvisí i to, že ačkoli se ideologicky s mnoha aspekty v hardcoru pořád ztotožňuji, nikdy jsem se nestal insiderem nebo členem jakéhokoli alternativního hnutí. Přesto bych mohl se značnou dávkou patosu prohlásit, že hardcore pro mě osobně představuje poznání toho, že „na stěnách jeskyně jsou jen stíny“. V tom hrály obrovskou roli texty kapel, do kterých jsem se začel a které nadále provokovaly mou mladickou mysl. Jak se ukáže dále, podobně fungovala ideologická stránka přítomná v textech i u mých informátorů.

V této práci zkoumám lidi, kteří pro mě hardcore představují, a snažím se zjistit, jak oni sami o něm, o sobě a o společnosti přemýšlejí. Jak vnímají roli hardcoru ve společnosti, když už existuje bezmála čtyřicet let a bezesporu prošel určitým vývojem. Zároveň je celý text mou vlastní úvahou o tom, jaký smysl hardcore v dnešní době má. Nehodlám nikomu nalhávat, že se můj vztah k hardcoru za zhruba patnáct let nevyvinul, proto se snažím v textu svou roli reflektovat a analyticky z ní vycházet.

V následující kapitole více objasňuji smysl celého výzkumu a formuluji výzkumné otázky. Zároveň přibližuji svou vlastní pozici, metodologii, kterou jsem během výzkumu používal, a seznamuji čtenáře s koncepty, kterými jsem výzkum orámoval.

Následuje velký teoretický celek, který v několika kapitolách sleduje vývoj studia subkultur od jeho počátků a vysvětluji v něm, proč je podle mne vhodnější hovořit spíše o hardcorové scéně, nikoli subkultuře. Druhou polovinu teoretické části tvoří historický exkurz do počátků hardcoru, který má přiblížit určitý étos doby, v němž vznikal, a usnadnit tak pochopení toho, co vlastně hardcore znamená. Nechtěl jsem tuto část odbýt několika málo odstavci, protože si myslím, že kontext je důležitý pro pochopení hardcoru v minulosti i v současnosti a rovněž ukazuje, že nejde o jednoduše snadno popsatelný fenomén, ale složitější komplex leckdy protichůdných proudů.

V empirické části se ale snažím od minulosti úplně neodříznout a jednotlivá témata, kterým se věnuji v prostředí českém, se snažím blíže rozvinout a přiblížit jejich roli právě

v minulosti. Tato forma psaní má dopomoci kontextualizaci daných témat a zachytit jejich vývoj. Jednotlivá témata jsem zvolil proto, že pro mě reprezentují to, co hardcore tvoří. Zvolená forma však nemá poskytnout celostní charakterizaci hardcore scény, ale má ukázat jeden konkrétní přístup, protože ten je inherentně přítomný v mé pozici jakožto výzkumníka, od toho se odvíjí i konstrukce konceptu „malého undergroundu“. Je snadné si představit, že text s totožným názvem by mohl mít v rukou jiného badatele naprosto odlišnou podobu a rovněž by v něm mohl dojít k úplně jiným závěrům. Já si na tomto místě pouze přeji, že závěry, ke kterým jsem došel já, budou na konci opodstatněné, že budou působit jako organické vyústění směřování celého textu.

1.1 Smysl výzkumu, výzkumné otázky a vlastní pozice

Slavoj Žižek ve své knize *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška* s nadsázkou píše: „Znamé rčení, ‚nestačí jen mluvit, je také třeba něco dělat‘, je jedna z nejhlupejších frází, kterou lze vyslovit, a to dokonce i ve světle nízkých standardů obecného rozumu. Naším problémem je možná naopak spíše to, že jsme v poslední době jednali až příliš, když jsme například zasahovali do přírodních procesů nebo ničili životní prostředí... Třeba je nejvyšší čas dát si pauzu, zamyslet se a říci tu správnou věc. Je sice pravda, že častokrát spíše hovoříme, než jednáme; někdy ale jednáme, jen abychom mluvili a myslet nemuseli“ (Žižek 2011: 17).

V této práci se zabývám tím, jak hardcore *myslí*. Možná to zní divně, možná banálně, pro někoho možná dokonce hloupě. Může hardcore myslet? Ne může, dokonce musí, protože *hardcore je víc než hudba*. Jakoby si touto mantrou na sebe hardcore upletl jakýsi bič, protože implicitní politická angažovanost a alternace životních preferencí ve vztahu k mainstreamové společnosti znamenají především konstantní práci. A přemýšlení je vskutku práce. Náročná práce promýšlení vnitřních idejí a hodnot je podmínkou pro to, aby zůstal hardcore relevantním. To je startovní čára mé badatelské pozice, na níž jsem šířeji formuloval výzkumné otázky.

- Může být hardcore platformou pro konceptualizaci myšlenek systémového protestu a může fungovat jako funkční forma politické, sociální angažovanosti?
- Je takováto ideologická pozice něčím, co se v hardcoru objevuje častěji, nebo spíš ojediněle? Členové hardcorových kapel se obvykle vyjadřují ke společenskému dění mezi písněmi. Dříve to byla obvyklá praxe, je tomu tak i dnes?

Hned s první otázkou mohou nastat určité problémy. Slovo „hardcore“ zahrnuje velké množství kapel, které toho mohou mít společného velmi málo nebo také nic. Pojímat ho celistvě je tedy nemožné. V čísle 427 časopisu *Nový prostor* věnovanému undergroundu čteme v odpovědi organizátorky HC koncertů Heleny Břuskové na otázku „Kde dnes vidíte underground?“, že hardcore, který byl dříve tolik undergroundový, tedy společensky kritický a politický, po této stránce vyměkl, a jí se zdá, že „začíná vznikat takový malý underground, do něž patří kapely, jejichž texty mají větší sílu než jen muzika, kterou hrají“. Její termín „malý underground“ se mi zalíbil a nadále jsem se jej rozhodl analyticky používat. Co jím přesně míním, je už v zásadě součástí samotného výzkumného procesu, proto se mu obšírněji věnuji až dále.

Ale s tím se váže další problém, který je podle Hammersleye a Atkinsona (1995) inherentní v samotné etnografii: ta totiž prezentuje konstruovanou realitu, nikoli realitu jako takovou. Prezentované realitě dávám formu já jakožto autor, nepromlouvá skrze mě sama, že bych ji jen nestranně zaznamenával. Už v samotném procesu psaní získává popisovaná kultura specifický tvar (Clifford, Marcus 1986). „Malý underground“ je totiž konstrukt, jsou to kapely, o nichž píšu a které podle mého pozorování představují právě onen společensko kritický potenciál hardcoru. Přistupuji tedy k výzkumu s jistou premisou, která ovlivňuje výběr témat, sběr dat či návštěvu konkrétních lokalit (Davies 1999). Vzhledem k tomu, že v těchto kapelách, které pro mě představují určitý myšlenkový proud, shledávám onen potenciál a přesah, věnuji se jim v práci primárně.

Dostávám se tím ke své pozici. Bourdieu ve své přednášce o objektivaci subjektu píše o tom, jak je důležité neustále během bádání odkazovat na svou vlastní zkušenost v sociálním kontextu, v němž se já i informátor či pozorovaná praxe nacházíme (Bourdieu 2003: 8). O to se snažím tím, že poukazuji na své zkušenosti, vysvětluji v některých případech směr svých otázek nebo odkazuji na svou minulost, která se váže k popisovanému. Zajímá mě myšlení, uvažování a z toho vyplývající relevance hardcoru, proto považuji za vhodné na některých místech textu popsat způsob, jakým mě v širším slova smyslu hardcore ovlivnil. Svou pozicí však nemíním „statické místo, z něhož text mluví a které by snad mohlo ustavovat stabilní subjekt výpovědi a učinit ho transparentním“, ale reflexivní způsob, jak jej pojímají Stöckelová a Abu Ghosh (2013), tedy reflektování voleb a vytváření situací, ke kterým „něstačí jednoduše aplikovat metodologickou poučku“ (2013: 20), protože jde o reflexivitu průběžnou, kdy se identita a pozice výzkumníka mění, což zasahuje do zkoumaných skutečností a do jejich prezentace. Hardcorové koncerty navštěvuji přibližně deset let, ale nikdy jsem se nepovažoval za

insidera, protože jsem vždy setrval v pozici diváka¹. To, že koncerty navštěvuji tak dlouho, mi pomohlo v orientaci ve scéně. Nezažil jsem žádný šok a nemusel jsem příliš dlouho hledat kapely, které by vyhovovaly tomu, na co se v práci soustředím.

1.2 Metodologie

S pomocí Williamsových (2007) klíčových konceptů (*core concepts*) jsem orámoval svůj výzkum. Vybral jsem *styl*, *identitu*, *autenticitu* a *odpor*. Všechny ale prostupují napříč celým komplexem, nelze jej takto jednoduše rozčlenit a pod každou položku sepsat vyzorované skutečnosti, které se k ní vztahují.

Styl byl významný subkulturní faktor pro teoretiky z birminghamské školy kulturních studií (CCCS) v 70. letech. Fungoval jako zásadní odlišení od mainstreamové společnosti, oblečením se jednotlivci profilovali, odrážel jejich kolektivní identitu. Jenže podle postsubkulturních studií takto rigidně styl pojímat nelze. Muggleton (2000) ukázal, že stylem se odlišovali i sami jednotlivci od sebe navzájem uvnitř jedné subkultury, styl byl formou „distinktivní individualizace“. Kromě oblečení ke stylu patří slang, pozdravy, preferování některých jídel, hudba, tělesná zdobení či taneční kreace. Právě hudbě se věnovali už někteří badatelé z chicagské školy, např. Becker (1963) ve svém výzkumu jazzových muzikantů ilustruje, jak hudební styl pomáhá udržovat hranice mezi subkulturními „pohodáři“ (*hip*) a „konzervami“ (*square*) z mainstreamu.

S identitou lze pracovat různými způsoby. Můžeme vnímat kolektivní identitu členů subkultury stojících mimo většinovou společnost a zaměřit se např. na sebereflexi jejich členů v kontextu makrosociálních procesů. Nebo se lze zaměřit také na identity individuální uvnitř subkultury samotné. To nám může pomoci osvětlit např. fungování interních hranic, vytváření určitých „modelů“ členů, oceňování subkulturního kapitálu a následná vnitřní hierarchizace.

Autenticita v lecčem s identitou souvisí, protože to, co jednotlivci označují za autentické, může být jakožto subkulturní kapitál oceňované a jednotlivci tímto kapitálem disponující pak dosahují ve vnitřní subkulturní hierarchii vyšších příček. CCCS užívala koncept autenticity jako antonymum k masové kultuře (Williams 2007: 15), ale zároveň pro ni existovala jen v momentu vzniku subkultury, protože vzápětí byly styly a identity participantů komodifikovány (Hebdige 1979). Autenticita je ale podle Williamse termín, který v subkulturních studiích nemá pevně daný význam a často s ním stejně jako

¹ V šestnácti letech jsme založili punkovou kapelu, ale měli jsme jen hrstku koncertů v Kralupech nebo bližším okolí, tudíž jsme do scény nikterak neexpandovali.

s identitou různí autoři pracují různými způsoby (Williams 2007: 16). Souvisí to jistě s tím, že autenticita je spíš sociálním konstruktem, do něhož členové projektují to, co stojí za uznání. To může nabývat mnoha forem. Albert Cohen připomíná, že autenticita je všeobecně považována za ošemetný (*awkward*) termín (Cohen 1989: 2) a cituje Richarda Taruskina, který se ptá: „To se opravdu chceme pořád ještě bavit o ‚autenticitě‘?“

Odpor je koncept, který hardcore od počátků konstituuje, tvoří jeho ideologickou stránku. Ve formě stylu s ním intenzivněji operovaly a operují některé subkultury jako punk, u nichž formální stránka ztělesňuje rebelii proti mainstreamu. Tato forma ale značně pokulhává, protože mainstream snadno rebelský styl kooptuje, není problém *koupit si svou revoltu* (Heath, Potter 2012). Odpor lze v hardcoru sledovat v jeho ideologii, v tom, jak se ideologie vyvíjí a proti čemu se zde vlastně revoltuje. Jak je koncipován „nepřítel“? Co jsou ony ideologické pilíře, na nichž hardcore dodnes stojí? A jaké formy prakticky používá?

Jako strategii sběru dat jsem zvolil kombinaci nestrukturovaných rozhovorů, zúčastněného pozorování a čtení webových stránek, textů kapel a punkových zinů², jež jsem měl k dispozici. Cílem kvalitativní strategie dotazování je získání subjektivní odpovědi informátora, proto jsem k dotazovaným přistupoval individuálně a snažil se o co nejpřirozenější plynutí každého rozhovoru. Co se týče reliability, ta je nižší vzhledem k nízké standardizaci výzkumu, což vyplývá z do určité míry individuálních přístupů, ale zároveň tato forma tázání může zaručovat vysokou validitu (Disman 2002: 287), kterou zajišťuje transparentnost výzkumu (otevřenost, nezatajování žádných kroků, poskytování informací potřebných k objasnění kroků následujících).

Zúčastněné pozorování má charakter systematického sledování a soustředění se na konkrétní problémy, proto nevnímám svou dlouholetou zkušenost návštěvy koncertů jako druh tohoto pozorování, ale právě jako ono usnadnění v orientaci, např. jsem nemusel dlouho zjišťovat, ve kterých klubech se pozorované hardcorové koncerty odehrávají. Jde hlavně o kluby Café Na půl cesty, 007, Buben, Café V lese či Cross Club. Počet informátorů není velký, čítá ho deset lidí. Jejich výběr jsem prováděl technikou účelového vzorkování, kdy jsem si na základě pozorování vytipoval ty podle mého soudu vhodné, kteří byli ochotni se rozhovorů účastnit. Jde převážně o členy kapel, které zařazuji pod pojem „malý underground“, jejich jména však byla změněna, ale přidávám rovněž odpovědi lidí, kteří koncerty navštěvují nebo se pohybují v podobných kruzích, s nimiž

² Většinou podomácku vyráběná nepravidelná periodika věnující se hardcore punku a souvisejícím tématům.

jsem si taky povídal. V práci používám ukázky textů určitých kapel, ale neznamená to automaticky, že informátoři figurují i v těchto kapelách. Během analýzy jsem vycházel z doslovné transkripce provedených rozhovorů, v nichž jsem si rozčlenil jednotlivé tématické segmenty, ve kterých jsem hledal spojitosti či rozdíly a které mi dopomohly při konstrukci jednotlivých závěrů.

Během výzkumu a psaní závěrů jsem využíval rovněž některých konceptů Pierra Bourdieu. Konceptualizoval jsem hardcorovou scénu jako *pole* a ideologické pozice vnímal v souvislosti s jeho pojetím *habitu*. Velice zajímavou perspektivu mi nabídlo Bachtinovo³ pojetí *žánru*, v jehož rámci jsem bral v úvahu možnost nahlížení ideologických témat jako *plynoucích výpovědí*.

³ V textu používám na všech místech českou transkripci Bachtinova jména, ačkoli pracuji vedle českého překladu Auera (2014) i s anglickým textem. V citacích zanechávám originál. Stejný případ u Žižek (2011) a Žizek (2012).

TEORETICKÁ ČÁST

2 Výzkum subkultur

Termín subkultura lze chápat mnoha způsoby, jak ukazuje Kolářová (2011), dá se snad bez nadsázky říct, že co autor či autorka, to odlišné definování subkultury. V sociologii se dá podle Jenkse (2005) používat jako analytický koncept k označení podkategorie bez hodnotících soudů. Podle Thorntonové⁴ (Gelder, Thornton 1997) mají subkultury blízko pojmům komunita či skupina a vyznačují se sdílením něčeho, čím se odlišují od jiných skupin. Podobně je chápou Heřmanský a Novotná – tvrdí, že subkultury „jsou v nejširším slova smyslu v sociálních vědách definovány jako skupiny charakteristické specifickým souborem norem, hodnot, vzorů chování a životního stylu“ (2011: 89). Mohou vznikat na různém základě, např. zájmovém, etnickém nebo profesním. Jednotliví členové sdílejí určitý hodnotový systém a přináležejí tak k nějakému společenství.

Dlouho se subkultury „považovaly za skupiny mimo společnost nebo spočívající na jejím dně a souvisely tak s hodnotovým řádem a sociální stratifikací společnosti (zejména třídní, ale i rasovou či etnickou a genderovou)“ (Kolářová 2011: 15).

Kolářová nadále líčí Williamsovu klasifikaci, podle které se subkultury vyznačují stylem (např. slang, hudba, oblečení), významná je pro ně rezistence (proti rodičům či mainstreamové společnosti), obývají typické prostory (ulice, kluby), od dominantní společnosti se jim dostává reakce (represe, cenzura) a podílejí se na utváření identity (na základě opozice vůči mainstreamu, ale též vůči jednotlivým interním členům) (2011: 16-17).

Subkultury jsou teoretické konstrukty a podle Jenkse (2004) je jejich chápání ovlivněno politickými záměry těch, kdo s tímto konceptem pracují, ať už subkultury odsuzují, nebo naopak romantizují. Na druhou stranu jde podle Bennetta (2004) o „desociologizovaný“ pojem, který se přílišně etabloval v lidovém a též mediálním diskurzu. Jákýkoli nový model subkulturní teorie pak musí tyto nově utvářené a leckdy vágní významy vzít v potaz. I to je důvod, proč Kolářová ve svém textu subkultury jako analytický koncept nezavrhuje, také podle ní je pokaždé nutné vymezit, v jakém smyslu se pojem používá.

Každá významná škola jakožto nositelka určitých teoretických koncepcí si vybírala typické skupiny, na kterých své teorie demonstrovala. Pro chicagskou školu to byli lidé na

⁴ V práci jsem se rozhodl ženská jména přechylovat, aby text přirozeněji plynul. Zároveň jsem si vědom toho, že pak vzniká rozpor v samotném textu versus v citaci.

okraji společnosti jako tuláci, zločinci, prostitutky, pro birminghamskou školu příslušníci subkultur punk, mods a skinheads a postsubkulturní teorie vznikaly hlavně v době boomu taneční kultury (Kolářová 2011: 17-18).

2.1 Chicagská škola

Subkultury byly jednou z hlavních oblastí zájmu takzvané chicagské školy, která zahrnovala několik generací sociologů sdílejících jistý pohled na společnost a kulturu a z nichž velká část učila či studovala na univerzitě v Chicagu. Katedra sociologie a antropologie zde vznikla v roce 1892 a až do pozdních 20. let na poli americké sociologie dominovala. Chicagská škola byla proponentem kvalitativního empirického výzkumu a její městská mikrosociologie zkoumala mimo jiné i interakci mezi aktérským vnímáním sebe sama a tím, jak jsou aktéři vnímáni ostatními (Gelder, Thornton 1997: 11), např. v eseji *The City* (1915) píše Robert E. Park, že zúčastněné pozorování může být nejhodnotnější metodou ke zkoumání zvyků, sociálních praktik, přesvědčení a životních náhledů obyvatel. Pozdější subkulturní studia se nejednou odvolávala na jeho důraz na důležitost zkoumání lidského chování v městském prostředí.

Chicagská škola báda primárně ve městě a od 20. let zaměřila svou pozornost na skupiny tuláků, bohémů, prostitutek, narkomanů, zločinců, nezaměstnaných či přistěhovalců, tedy lidí vybočujících z řad většinové společnosti. Škola těmto vyloučeným svou činností poskytla možnost být vyslyšeni tím, že je studovala zevnitř a ilustrovala tak „jejich definici situace, jejich chápání svobody a prožitku“ (Kolářová 2011: 18).

Pojmem subkultury tak byly označovány tyto „nenormální“ skupiny. Badatelé z chicagské školy ke zkoumaným subkulturám přistupovali z pozice nahlížející společnost funkcionalisticky jako ekvilibrium. Společnost viděli jako systém, v rámci kterého existují subkultury jako relativně distinktivní sociální subsystémy, ty však neustále narušují rovnováhu, které se tento systém snaží dosahovat. Koncept subkultury se tak ukázal jako užitečný při vysvětlování sociálních patologií (Heřmanský, Novotná 2011: 91).

V textu *A General Theory of Subcultures* (1955) poukazuje Albert K. Cohen na inherentní společenské nerovnosti, ze kterých vyplývá znevýhodnění některých skupin. Tyto skupiny, jejichž existence je podmíněna těmito nerovnostmi, mohou vytvářet vnitřní vztahy podpory a solidarity, což je reakce na to, že dominantní společnost jim znemožňuje dosáhnout cílů a statusů, které sama oceňuje. Jedinci trpící stejnými problémy pak mají tendenci se sdružovat a vytvářet nové vlastní kulturní formy, protože ty již zavedené jim neposkytují adekvátní možnosti řešení jejich problémů (1955: 49). Nová řešení pak mohou

samozřejmě trvat jen pouhý okamžik. Vzniklé normativní systémy uvnitř těchto subkultur pak ospravedlňují i např. jinak odsouzeníhodné jednání.

Podle Howarda S. Beckera (1963) jsou subkultury uzamčeny v procesu „zesilování deviance“ (*deviance amplification*), v němž negativní reakce ze strany většinové společnosti vyvolávají další a další akty deviance, které na ně uvrženou stigmatizaci posilují.

V přístupu chicagské školy tedy nejde o psychologizující vysvětlování přičítající „deviantům“ nějaké morální deficity (např. teoretik Cesare Lombroso pracoval s termínem „zločinecká povaha“), ale spíše o chápání deviantního chování jako reakce na společenské podmínky. Subkultury byly považovány za důsledek pokusů těchto strádajících okrajových skupin obyvatelstva „získat materiální a kulturní benefity“ (Bennett, Kahn-Harris 2004: 3 – 4).

V 70. letech vyústilo zaměření na subkultury jako na deviantní v přechod od sociologie ke kriminologii. Subkultury tak přestaly být studovány jako svébytné systémy, ale zaměření se přesunulo na důsledky jejich společensky nepřijatelného jednání. V tomto pojetí však byly subkultury prezentovány jako společenský problém (Heřmanský, Novotná 2011: 91).

2.2 Birminghamská škola kulturních studií

V období od 70. let 20. století dominuje na tomto poli britská škola, kterou reprezentuje birminghamské Centrum pro současná kulturní studia (Centre for Contemporary Cultural Studies – CCCS). Po 2. světové válce se zvýšil zájem o subkulturní studia, neboť změna sociální situace v poválečné Evropě vedla ke vzniku nových subkultur mládeže. Roli v tom hrály procesy jako industrializace, zvýšená mobilita, změněná demografická situace, zlepšené finanční podmínky a rozvoj masmédií (Smolík 2010: 73). Vznikly nové subkultury jako mods, skinheads a punks, které se staly středem zájmu této instituce.

CCCS subkultury pojímala jako části širšího kontextu třídních vztahů. Členství v subkulturách nebylo už nahlíženo jako deviantní, ale jako projev vzdoru odrážející třídní boj mezi proletariátem a buržoazií. Neomarxistické zaměření školy vedlo ke zkoumání otázek společenských tříd a rezistence, využitím Gramsciho pojmu *hegemonie* a Althusserova pojmu *ideologie* badatelé interpretovali poválečné subkultury punk, skinheads a mods jako vyjádření dělnické třídy v opozici a symbolickém odporu k dominantní kultuře (Bennett, Kahn-Harris 2004: 1). Oproti etnografickému výzkumu chicagské školy se výzkumníci z Birminghamu, inspirovaní též Barthesovými

mytologiemi, soustředili spíše na sémiotickou a mediální analýzu, čtení symbolů a znaků subkultur (Gelder, Thornton 1997).

CCCS „mobilizovala koncept subkultury, aby jím artikulovala nevyřčený nebo možná nevyslyšený hlas proletariátu“ (Jenks 2004: 5). Subkultury byly vnímány jako důsledek strukturálních problémů, byly „velkolepou odpovědí“ (Koubek 2011: 5) na nuzné podmínky britské dělnické třídy. Tato odpověď však neměla podobu přímé politické akce, ale spíše byla nepřímou vyjadřována konkrétním stylem a rituály, pomocí nichž se odlišovala od majority (Hebdige 1979). Byly to způsoby oblékání, jisté vzorce chování, hudební styly, specifické používání materiálních artefaktů, rituály a slang, skrze něž se daní členové definovali. Svou roli hrál i věk, právě proto se často mluví o subkulturách mládeže. Mladí si díky růstu příjmů v poválečném období a bohatšímu na mládež orientovanému spotřebnímu trhu mohli vytvořit svůj vlastní styl a identitu. Nemuseli tak být odkázáni na tradici či zvyk, ale mohli projevit vlastní invenci a imaginaci v symbolickém používání získávaných věcí.

2.21 Hegemonie

Na úvahách Antonia Gramsciho bylo pro kulturální studia CCCS atraktivní to, jak chápal roli teorie ve společnosti. Gramsci byl komunistický intelektuál, který chtěl vytyčit cestu ke změně společenského systému: teorie by podle něho měla zaujmout aktivní postoj v opozici vůči politické struktuře kapitalistické společnosti, analyzovat hegemonii a připravit půdu pro vytvoření kontra-hegemonních sociálních a mocenských formací.

V návaznosti na Hegela propracoval dva módy společenské kontroly – nadvládu a souhlas. Nadvláda je typičtější pro předmoderní společnosti, přičemž jde o tvrdé a násilné užití moci. Oproti tomu moderní politické struktury operují na bázi loajality a souhlasu ovládaných. Souhlas trvá, třebaže politická moc neslouží zájmům podřízené třídy. Ideologická strategie spočívá na nátlaku, který je však jemný, přesvědčování, které je skryté, a kooperaci, jež je jednostranná (Jenks 2004: 114); status quo se pak jeví jako něco přirozeného a lidská jednání operují na bázi vůle k určitým nastoleným vzorcům. Hegemonie nepředepisuje konkrétní myšlenky, ale prostupuje strukturní pole, v jehož rámci se myšlenky utvářejí a kolují.

Trvání funkce hegemonie závisí jednak na praxi dominantních skupin, ale též na souhlasu podřízených, který je nutné neustále obnovovat. Působí zde souběh různých faktorů uvnitř kultury, jako je náboženství, vzdělání, masová média, právo, sport či způsoby trávení volného času, jak jsou ustanoveny institucionálním politickým kontextem.

Mimo něj působí na úrovni hodnot, norem, mýtů, pověr a tradic, jež se udržují spíše v praxi každodennosti, tedy mimo politické struktury. Takto fungující systém ve výsledku zajišťuje obyvatelstvu kulturní stabilitu, tedy reprodukuje se stav nadvlády a podřízení, ačkoli jsou to z velké části obyvatelé sami, kdo tento stav umožňují a udržují. I podřízená třída má tak vlastní podobu společenských vztahů a hodnot, kterou se právě hegemonie snaží udržet – udržet prostor, který se nejeví jako ideologický.

Podle Gramsciho je poznání funkce hegemonie zásadní pro vytvoření nové ideologické půdy a reformu vědomí. Tuto schopnost ale nepřičítá jen intelektuálům, ale každému člověku. Každý podle něj disponuje intelektuální schopností, je „filozofem“, umělcem, člověkem vkusu a morálního povědomí, který vědomě participuje ve světě a přispívá tak k udržování daného pojetí světa, ale zároveň má také možnost přinést nové módy myšlení. Tato intelektuální aktivita se pak manifestuje jako integrální segment politické akce, který je zakořeněný v každodenních životech obyvatelstva (2004: 115). „Nový intelektuál“ není pouze řečník, ale někdo, kdo se aktivně podílí na běhu životní praxe.

Na Gramsciho ideu hegemonie navázal Louis Althusser, který také zdůraznil, že moderní moc se uplatňuje spíše plíživě než silou. Lidem nejsou primárně dávány příkazy, ani nejsou příliš manipulováni, jsou spíš inkorporováni. Jedna z Althusserem užívaných definic zní: „Ideologie je systém idejí, reprezentací, které ovládají ducha člověka nebo sociálních skupin“ (Kužel 2012). Tento systém reprezentací nemá charakter ideový, nýbrž je materializován ve státních aparátech a jeho praktikách. Ony ideje jsou zpředmětněny v aktivitách subjektu, které provádí v rámci dominantní kultury.

Tato teoretická východiska byla pro CCCS konstitutivní. V textu *Subcultures, Cultures and Class* (1975) tvrdí John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson a Brian Roberts, že kultura ustavuje způsob života a poskytuje „významové mapy“ (*maps of meaning*), které utvářejí jednak kognitivní struktury, ale také struktury sociálních vztahů. Na jedné straně je kultura sdílená a srozumitelná všem napříč celou společností, ale na druhé straně se kulturní zkušenost liší na základě třídní pozice. Kulturní zkušenosti a organizace sociálních vztahů tak mohou být různorodé, ale nemají přístup k moci. Všeobecná, sdílená, běžná kultura (Jenks upozorňuje, jak všechny tyto pojmy jsou ideologické) se realizuje jako „dominantní“ kultura skrze státní aparáty. Její dominance je hegemonická. Subkultury mohou být rezistentní, alternativní, rozdílné, ale vždy existují ve vztahu k dominantní kultuře (Jenks 2004: 117). Proto tak musí být i analyzovány, vznik a existence subkultur je vztahový proces.

2.22 Subkulturní styl jako forma odporu

V kanonickém textu CCCS *Resistance Through Rituals* (1975) je vznesen zásadní argument, že distinkce poskytuje možnost opozice či rezistence vůči dominantní kultuře. Pro Dicka Hebdige (1979) je klíčovou distinkcí styl, ten je symbolickým narušením sociálního řádu. Jazyk, oblečení, vzorce chování, těmi se dělnická třída odlišuje od dominantní kultury. Ve stylu je inherentně přítomna revolta. CCCS vnímá styl dělnické třídy jako apriorně politický, jako reflexivní a kontra-hegemonní. Subkultury dělnické třídy jsou nahlíženy jako pomyslné ostrůvky snažící se odolávat dominanci kapitalistického řádu a jejich hranice jsou ustanoveny jazykem a stylem. „Smysl subkultury spočívá vždy v odporu a styl je oblastí, ve které se opoziční definice střetávají s největší silou“ (Hebdige 1979: 3). Styl zde revoltu předjímá, nikoli naopak.

Prvotní optimismus v hodnocení odporu subkultur proti hegemonii však vystřídal jisté zklamání. Mladí, kteří sdíleli stejnou společenskou pozici, reagovali symbolickým užíváním subkulturního stylu na problémy s touto pozicí souvisejícími (beznadějná vyhlídka, nezaměstnanost, chudoba, alkoholismus, domácí násilí), vzdorovali a odlišovali se, to ale reálně nestačilo. „Na nezaměstnanost dělnické mládeže, vzdělávací nevýhody, neperspektivní zaměstnání, rutinizaci a specializaci práce, nízké mzdy a ztrátu kvalifikace není žádné ‚subkulturní řešení‘“ (Clarke et al. 1975: 35). Subkulturní odpor na materiální úrovni nic neřeší, nepodaří se jím „narušit pevný na třídní bázi založený společenský řád“ (Bennett, Kahn-Harris 2004: 6). Navíc podle Hebdige (1979) subkulturní styl snadno podléhá inkorporaci a komodifikaci módního průmyslu.

CCCS teoretizovala o subkulturách jako apriorně rebelujících a politických, schopných vzdorovat kapitalistické inkorporaci, rezistence však zůstávala na symbolické úrovni. Podle Bennetta a Kahn-Harrise (2004) tak poskytla poněkud hořkosladkou analýzu subkultur, kdy na jedné straně CCCS oslavovala jejich schopnost rezistence, na druhé straně si nemohla nebýt vědoma jejich nutných limitů.

2.23 Kritika CCCS

Přes velký věhlas byla CCCS záhy kritizována. Jednak jí byl vytýkán její úzký zájem. Šlo o konkrétní prostředí s dobovými a geografickými specifiky, v němž byli zkoumáni primárně mladí bílí muži z dělnické třídy. To činilo přístup těžko aplikovatelný v jiných reáliích.

Angela McRobbie a Jenny Garber (1978), samy z řad CCCS, školu podrobily feministické kritice a zdůraznily její selhání v adekvátním zobrazení žen v subkulturách,

kteřé podle nich byly líčeny silně maskulinně. Pokud byl ženám ve studiích nějaký zájem věnován, tak ve smyslu sexuální atraktivity. Dívky byly buď za atraktivní přívěšky mužů, případně chyběly úplně. Bylo to i tím, že se podle McRobbie sociologové příliš soustředili na to, co se děje na ulici, jíž dominovali právě muži, a opomíjeli tak oblasti domova a rodiny, kde se subkulturní identita rovněž utvářela (Kolářová 2011: 23).

Další problém byl teoretičtějšího rázu. Muggleton (2000) kritizuje rovnítko mezi poválečným konzumerismem mladých a rezistencí z pozice dělnické třídy. Předpokládá se tím, že členové subkultury byli pouze z této třídy, což není empiricky prokázáný fakt, ale spíše teoretická konstrukce. Konkrétně je problematíká teze CCCS, že konzumerismus byl uniformní strategií odporu, jakoby její výzkumníci nikdy vážně nevezali v potaz to, že by účel subkulturní role mohla být jen zábava, kratochvíle. Podle Fritha (1983) je v tomto smyslu nutné oddělit adolescenci od subkultur. Také se poukázalo na to, že všichni mladí se nemuseli stylizovat podle dané subkultury a že ne všichni patřili do různých skupin či gangů. Koncept třídy v pojetí CCCS byl v tomto smyslu zjednodušený (Bennett, Kahn-Harris 2004: 7 – 8).

Subkultury byly chápány jako ekonomicky determinované a situované do kontextu boje proti hegemonické inkorporaci do buržoazní kultury. Všichni členové subkultur sdíleli stejnou třídní lokaci, což je podle Muggletona falešný předpoklad. Subkultury by podle něj měly být nahlíženy jako výraz proměn kulturních hodnot, které nemohou být redukovány jen na ekonomické a materiální faktory.

Metodologie CCCS upřednostňovala sémiotickou analýzu před vlastní zúčastněností a badatelé se tak ochuzovali o důležitou perspektivu samotných zkoumaných a o porovnání teorie s praxí. Např. obsah Hebdigovy knihy prý naprosto nekořespondoval s vlastní Muggletonovou zkušeností, který punkerem býval (Kolářová 2011: 23). Z toho odvodil, že zásadní by pro subkulturní studia měl být význam, jaký příkládají samotní členové subkultur svým aktivitám, a badatelé by tak měli vyrazit pozorovat do terénu a provádět rozhovory.

Subkultury definovala CCCS hudbou a stylem a automaticky je považovala za nositele alternativy, přičemž jiné subkultury jí ze zorného pole vypadly. Navíc je automaticky heroizovala, protože z jejich „podřízenosti“ vůči dominantní kultuře automaticky odvozovala subverzi a odpor. Tím navíc vznikaly zjednodušené dichotomie typu subkultura vs. mainstream či alternativa vs. komerce, načež u mainstreamu se poukazovalo na jeho schopnost komodifikovat a odzbrojit kdejakou rebelii. Podle Hebdige

„jakmile byly původní inovativní prvky typické pro subkulturu využity jako komodity a poskytnuty tak veřejnosti, jejich potenciál tím byl zmražen“ (Hebdige 1979: 96).

Další problém spočíval v neschopnosti CCCS uznat roli médií, kterou měla při konstrukci subkultur a subkulturních identit. Podle Sarah Thorntonové (2003) subkultury nejsou plně zformované solidární komunity, ale do značné míry spíše produkty reflexivního vztahu s masmédií. Ta vytvořila určitý mediální obraz, nějak je vizuálně prezentovala a přiřkla jim jisté ideologie. Se vším tím subkultury reflexivně pracovaly a mnohé přijaly za své.

Poslední výtku, kterou zde zmíním, se týká toho, že přístup CCCS měl sklon vytvářet příliš úzký vztah mezi třídní pozicí a subkulturním stylem a podceňoval tak rozsah alternativních odpovědí. Nebyl schopen vysvětlit variabilitu možných přístupů mladých lidí nacházejících se ve stejné třídní pozici. K tomu jednotlivé subkultury jasně lokalizoval a přiřkl jim členům fixní identity, takže nebral v úvahu případnou mobilitu či momentální začleněnost jedinců.

2.3 Postsubkulturní teorie

Problémy související s dosavadní subkulturní teorií vedly ke vzniku postsubkulturních studií. Ta zkoumají, jak lze znovu teoretizovat a konceptualizovat subkultury mládeže v měnícím se sociálním terénu, kde se globální a lokální vlivy prolínají a vytvářejí nové komplexní a hybridní kulturní konstelace (Muggleton, Weinzierl 2003: 3). Dominantní kultura se v tzv. postmoderní době fragmentarizuje (Muggleton 2000: 48) na množství životních stylů a vkusů, což u některých autorů vedlo k samotnému zpochybnění konceptu subkultur. Ten podle nich nedokázal zachytit komplikovanější realitu, ve které nešlo o třídní boj.

Tento proud se snaží nacházet nové aktuálnější koncepce, které by v postsubkulturní době měly být přesnější, např. nové kmeny, životní styly, scény či klubová kultura. Tyto nové koncepty se však vzájemně nevylučují, spíše se používají v různých kontextech. Klubová kultura Sarah Thorntonové např. odkazuje k určité sadě „vkusů“, které jsou typické pro určité lokace, oproti tomu nové kmeny Andyho Bennetta jsou především používány analyticky k zachycení fluidity a hybridity v současné klubové scéně (Muggleton, Weinzierl 2003: 6).

V 90. letech došlo k úplnému opuštění opozičního modelu subkultur 60. a 70. let, neboť subkultury již nebyly definovány odporem a třídní příslušností. Redhead a skupina badatelů z Manchesterského institutu populární kultury využili rozvíjející se taneční

hudební scénu pro aplikaci postmoderní kritiky CCCS. Argumentovali, že důsledky postindustrializace a nárůst nestrukturovaného volného času, který měli mladí k dispozici, daly vzniknout nové klubové kultuře, v níž se veškeré strukturální hranice ustanovené třídou, rasou a genderem rozplynuly (Bennett, Kahn-Harris 2004: 11).

V taneční kultuře rave a techno byl protest nahrazen individualismem, konzumerismem, drogami a tancem (Kolářová 2011: 25). Rave byl útekem z každodennosti, oslavou přítomného okamžiku a euforické slasti. Jeho apolitičnost byla sice neskrývaná, ale byla by chyba taneční kultuře politický potenciál upírat. Např. právě britské klubové kultury rave a house vytvořily v ranných 90. letech platformu pro DIY aktivismus (Koubek 2011).

Kromě výše zmíněných pojmů pracuje Muggleton (2000) s pojmem postsubkultury, který odvozuje od postmodernismu. Podle něj v postmoderní společnosti nejsou světem plující znaky spojeny s původními kontexty a jejich využívání v rámci subkulturního stylu už není o významu, ale o vzhledu. Kvůli vlivu médií se lze setkat s řadou různých stylů. V postsubkulturách si mohou jednotlivci vybírat jakýkoli styl, přesouvat se do stylů jiných, žádné rozpory neexistují, protože neexistují omezující pravidla.

Oproti předchozím modernistickým teoriím se postmoderní přístup vyznačuje fluiditou, dynamičností, různorodostí, koexistencí mnoha stylů najednou, různými revivaly a hybridy. Postsubkulturní ideologie upřednostňuje individualismus před kolektivismem, heterogenitu před konformitou, což je reakce na komplexnější a diferencovanější společnost. Tento ideální model ale Muggleton empiricky testoval u subkultur punks, skinheads, goth a hippies a třebaže se některé vlastnosti jako právě heterogenita, fragmentarizace, individualismus či důraz na svobodu ukázaly být hojně zastoupeny, právě stylu taková důležitost připisována nebyla, o to více byla zdůrazňována autenticita a důležitost postojů. V podobném duchu se vyjadřovali mí informátoři.

„Každá scéna má ňákou svojí uniformu, ale upřímně jsem to nikdy neřešil“ (Lukáš, 27 let).

„(B)eru to jako, že se nikdo nijak speciálně neoblíká, ale možná je to tím, že mi to přijde celkem nepodstatný. Ale tetování se mi líbí. A asi to trochu nahrazuje to oblečení v principu se odlišit“ (Michal, 33 let).

„Sice mám tetování, piercing, dready, ale oblečení se dostává víc na druhou kolej. Už několik let vážně neřeším, jestli je to správně punk“ (Hanka, 29 let)⁵.

2.31 Subkulturní kapitál

Sarah Thorntonová přišla v 90. letech s teorií subkulturního kapitálu, v níž vycházela z prací Pierra Bourdieu. Podle něj určuje pozici aktéra v sociálním prostoru⁶ vlastnictví různých druhů a různého objemu kapitálu. To je obecně cokoliv, co má v tomto prostoru diferencující efekt. Vlastnictví kapitálu určuje sociální pozici aktéra v dané sociální struktuře a spoluvytváří jeho společenský status. V díle *The Forms of Capital* (1986) Bourdieu rozděluje kapitál na kulturní, sociální, ekonomický, potažmo symbolický. Kapitál však má transformativní povahu. Vašát a Růžička (2011) podotýkají, že by bylo místo striktního rozdělování vhodnější jej chápat jako „beztvarý“ koncept, který nabývá konkrétní podoby až v závislosti na konkrétním historickém a sociálním kontextu. Ilustrují to například vzdělanostním či rétorickým kapitálem na akademickém poli, Loïc Wacquant v knize *Body and Soul* (2004) hovoří o fyzickém kapitálu a já na tomto místě mohu přidat právě kapitál subkulturní⁷ Sarah Thorntonové.

Autorka se v díle *Club Cultures* (2003) zabývá britskou mládeží navštěvující taneční kluby. Zde nepanuje nějaká jednotící kultura, mládež sdílí především společné prostory. Autorka zkoumá hodnoty mladých, vkus, postoje, vztah k mainstreamu, roli médií a hierarchizaci této scény, přičemž analytickým nástrojem je jí právě modifikace Bourdieuho koncepce kapitálu. Výše zmíněný symbolický kapitál u Bourdieuho je kapitál jiného řádu (není explicitně rozpoznávaný jako kapitál) než ony tři zbývající, ty jsou na něj v podstatě převoditelné. „Symbolickým kapitálem je kterákoli vlastnost (kapitál kteréhokoli druhu – fyzický, ekonomický, kulturní, sociální), pokud je nahlížena sociálními činiteli, jejichž kategorie vnímání jsou takové, že ji dokáží poznat (vidět) a

⁵ Veškeré odpovědi svých informátorů označuji kurzívou, v práci cituji i z jiných zdrojů, v takovém případě ponechávám bez kurzívy.

⁶ Společnost Bourdieu vnímal jako prostor, v němž aktéři obývají antagonistické pozice a vedou spolu stálý symbolický boj o pozice výhodnější. O společnostech uvažoval z hlediska komplexity jejich diferencovanosti, kdy „moderní“ společnosti jsou diferencovanější než ty „tradiční“. Komplexita spočívá v počtu dílčích sociálních polí, ve kterých se odehrávají sociální fenomény (ty se ale mohou odehrávat i mimo pole, nebo také na průsečících polí několika). Sociální pole (např. byrokratické, umělecké, mediální, akademické) je relativně autonomní část sociálního prostoru s vlastními pravidly a je strukturováno vlastním systémem distribuce forem kapitálu. Aktérské jednání, které chce zachovat nebo transformovat sociální řád daného pole, se odvíjí od funkce dané pozice v tomto poli a od vlastnictví forem kapitálu. Sociální pole funguje pomyslně jako silové pole, neboť na vstoupivší aktéry působí nutně silou své struktury (Růžička, Vašát 2011: 1).

⁷ Autorka se řadí k „post-CCCS“ tradici, tudíž termín *subkultury* vnímá jinak, a to jako kultury vkusu, které jsou médií označeny právě jako subkultury, a slovo *subkulturní* jako synonymum pro praktiky, které návštěvníci klubů nazývají *undergroundem* (Thornton 2003: 22).

uznat, ocenit. (...) Přesněji řečeno je to forma, jíž nabývá jakýkoli druh kapitálu, jestliže je nahlížen v kategoriích vnímání daných tím, že si nahlízející osvojil dělení a opozice vepsané do struktury onoho kapitálu (např. silný/slabý, velký/malý, bohatý/chudý, vzdělaný/nevzdělaný apod.)“ (Bourdieu 1998: 81). Vnímající pak vnímá v kategoriích ustanovených v daném poli a struktuře a „vlastník“ tohoto kapitálu zde získává společenské uznání, vyšší společenský status.

V mikrokosmech skupin mládeže probíhají podle Thorntonové stejné procesy. Subkulturní kapitál je dvojího druhu, může být stejně jako u Bourdieuho zpředměněn (*objectified*) a ztělesněn, vtělen (*embodied*). V prvním případě může jít u kulturního kapitálu o knihy, malby, vybranou módu, stejně tak u subkulturního kapitálu mohou stejnou roli hrát kolekce desek nebo stylové účesy a jiné módní doplňky či tetování. V případě druhém jde o zasvěcenost, znalost užívání daného kapitálu, např. nových tanečních kroků. Je ale třeba dávat si pozor na nadužívání, to má negativní vliv, důležitá je přirozenost. Jak píše autorka, nic nesnižuje kapitál tak, jako když se někdo snaží až příliš (Thornton 2003: 27).

Koncept subkulturního kapitálu se dá použít při zkoumání tvorby hodnot a vnitřních hierarchií, které odlišují vysoce postavené *insidery* od nízko postavených *pozérů* (Kolářová 2011: 27). Např. v tokijské hardcorové scéně, kterou zkoumá Matsue (2009), jsou respektováni lidé, kteří „pro scénu něco dělají“, např. manažer léta udržující oblíbený klub, který objevil důležité kapely. Mí informátoři obecně oceňovali „znalosti“. Vzhledem k mému dlouhodobému zájmu o HC pro mě bylo o něco snazší působit jako někdo, „kdo ví, o čem mluví“, což přispívalo k plodnosti rozhovorů.

Oproti kulturnímu kapitálu Bourdieuho není možné subkulturní kapitál ekonomicky transformovat, nelze ho příliš zpeněžit, protože subkultury neposkytují kromě pořádání koncertů a obchodu s nahrávkami moc příležitostí pro zisk zaměstnání (2011: 28).

2.32 (A)političnost postsubkultur

Postsubkulturní teorie se v 90. letech soustředily spíše na individualizaci, fluiditu, fragmentarizaci, míšení stylů. Všeobecně předpokládaly, že kultury mladých jsou převážně hédonistické, individualistické a politicky neangažované. Muggleton a Weinzierl (2003) říkají, že např. koncept „nových kmenů“ vysvětluje jen určité formace dnešní kultury mládeže, ale nikoli třeba polický aktivismus související s globalizací.

Jednoduše by se dalo říct, že CCCS subkultury příliš politizovala a postsubkulturní teorie politický aspekt zase opomíjela (Koubek 2011: 6). Jenže neprávem, podle Císaře a

Koubka (2012) je třeba DIY ukázkou toho, jak se mohou kulturní a politické projevy v subkulturách prolínat nebo dokonce koexistovat. „Nové protestní skupiny používají subkulturní kódy v politickém poli. Hudební kmeny mladých se spojily v určitých případech s radikálními levicově orientovanými kontrakulturami a expresivními ekologickými a mírovými hnutími a vytvořily tak nové postsubkulturní formace. Ty se vymezují proti hegemonické kultuře neoliberalismu“ (Kolářová 2011: 28). Členům uskupení pak nejde o momentální přináležení k nějakému společenství za účelem zábavy, ale o spojení zábavy s protestem a přímou akcí. Šlo to vidět např. v hnutí za globální spravedlnost nebo v současnosti v podobě hnutí Occupy.

Globalizované subkultury se mnohde propojily nebo se transformovaly v politická hnutí, která se zaměřovala na rostoucí nerovnosti. Někteří badatelé v tomto smyslu zpochybňovali některá tvrzení postsubkulturních teorií, protože ta soustředěním se na individualismus taneční scény opomenula velký vliv struktur a sociálních diferenciací (třídních, rasových, genderových) na participaci v uskupeních mládeže. Postmoderna nerovnosti nenachází, protože je podle kritiků nehledá, což souvisí s vymezováním se proti přístupu třídní analýzy CCCS, a také ignoruje identity znevýhodněných mladých. Často jde o problematiku exkluze minorit, kdy svobodná volba stylu není každému stejně přístupná. Od 70. let se feministické kritiky věnují vyloučení žen. Vedle nerovností západních společností na osách třída, gender, etnicita se zájem zaměřuje též na globální nerovnosti. Subkulturní konzumní statky (oblečení, hudba) a možnost vstupu do subkulturních prostor ovlivňuje kupní síla na různých místech světa různě. Současná subkulturní teorie by tak měla zkoumat minority i marginalizační procesy, zkoumat subkultury v nadnárodních kontextech, subkultury jsou také globální kulturní toky, v nichž dochází k propojení různých lokalit skrze distribuci hudebních nosičů, fanzinů nebo díky turné kapel. „Mladí nacházejí svou identitu pomocí globalizovaného trhu, zejména prostřednictvím nadnárodních společností, které se zaměřily na marketing pro specifické skupiny mladých (hiphopení apod.). Nicméně lokální kultura nemusí být vždy převálcována západními (americkými) vlivy, subkulturní identita mladých se konstruuje jako mix globálních a lokálních zdrojů“ (Kolářová 2011: 29 – 32).

2.4 Subkulturní studia v českém prostředí

Studium subkultur v zemích bývalého sovětského bloku se od výše zmíněných přístupů liší, neboť zde byly jiné podmínky existence subkultur a rovněž se k jejich studiu přistupovalo z jiných teoretických a politických pozic.

V Československu se subkulturami zabývala marxistická sociologie, kterou lze podle Kolářové hodnotově odmítnout, ale její dobově a kulturně specifický způsob uchopení subkultur by podle autorky neměl být ve zdejší kontextu opomenut. Teorie nacházela jiné zdroje inspirace než studia na Západě, např. ve funkcionalistické teorii Talcotta Parsonse, v níž subkultura poskytuje řešení specifických problémů mladých lidí, nebo v Beckerově etiketizační teorii, která vidí chování mládeže především jako reakci na autority. Pro socialistické teoretiky byl zajímavý přístup CCCS, ale nebyl dostatečně marxistický (spojení třídního přístupu s přístupem dialekticko-materialistickým).

O subkulturách se začalo více hovořit až v polovině 80. let, kdy došlo k jejich znatelnému nárůstu ve světě a dostaly se i do československé společnosti v podobě skupin, které se nechtěly angažovat v komunistických mládežnických uskupeních. Komunistickou strategií vypořádávání se s těmito skupinami byla podpora neformálních aktivit mládeže, které se ale nepříčily oficiální ideologii.

Punk se sem dostal ze Západu, ale rozvinul se tady ve specifickou kulturu mladých se spoustou sympatizantů. Politický ráz však dostal punk až na základě represí ze strany státního aparátu (kriminalizace členů, rušení koncertů), což přispělo ke vzniku samizdatu a prohloubení zájmu o aktivity spojené s undergroundem. „Komunističtí ideologové útočili na punk obviněními, že je buržoazní manipulací, ideologickou diverzí v sepětí s třídním nepřítelem a ovlivňován ze zahraničí, někdy se mu dostalo i nařčení z propagace fašismu a kultu násilí. Obecně pranýřovali bezvýhodné a nihilistické postoje, odpor vůči společnosti a celkové nevhodné oblečení a chování mladých punkerů“ (Kolářová 2011: 34).

Smolíkova *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky* (2010) jsou přehledovou studií zaměřující se na zahraniční subkulturní teorie a dosavadní poznatky o vybraných subkulturních skupinách ve světě i v ČR. Vlastní empirický výzkum provedl mezi fotbalovými fanoušky, ale ostatní české subkultury nekonfrontuje se současnými koncepty subkulturních studií, spíše podává stručnější faktografické popisy. Přesto, jak upozorňuje Slačálek, pracuje stále s pojetím subkultura x společnost, resp. dominantní kultura, a tak je jeho epistemologie v zásadě policejní, tj. subkultury jsou pro něj podezřelé z hlediska jejich potenciální nebezpečnosti pro společnost (Slačálek in Kolářová 2011: 86). Oproti tomu v Kolářové (ed.) knize *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice* sledují autorky a autoři na základě insiderských výzkumů hodnoty, životního stylu a struktury vybraných hudebních subkultur v konfrontaci se současnými teoriemi.

2.5 Scéna jako analytický pojem

O subkultuře je třeba uvažovat jako o problematičtém pojmu, který prošel určitým vývojem. Problém je, že stále implikuje jakýsi kvazi-homogenní ukotvený sociální prostor obklopený nepřátelskou mainstreamovou společností, jehož aktéři se zapojují do politických aktivit namířených proti ní. Ale přemýšlení v termínech alternativa x mainstream vede ke zjednodušení, neřkuli ke zkrácení komplexity sociální reality.

Ani s pojmem scéna se nelze obejít bez obtíží, podle Heřmanského a Novotné (2011) spočívají především v nejednoznačnosti, kdy ho někteří autoři používají pro konkrétní geografický prostor a jiní pro prostor kulturní překračující lokalitu. Podle Leache a Haunsse scény „vytvářejí důležitou neorganizovanou součást občanské společnosti, (...) jsou vlivnou sociální strukturou v prostředí sociálních hnutí a mohou poskytnout stabilnější prostředí než pouze meziosobní vztahy. Přesto všeobecně nejsou vestavěny do formálních organizací“ (Leach a Haunss in Koubek 2011: 2).

Vytčenou nejednoznačnost však nevidím jako zásadní problém, možná bude naopak koncept scény neadekvátnější pro aplikaci na hardcore. Pokud by byla řeč o konkrétní lokalizované scéně, stačí ji popsat jako pražskou, děčínskou nebo jihomoravskou, v takovém případě bych s termínem pracoval jako autoři z první skupiny zmíněné Heřmanským a Novotnou. Ale také se dá hovořit o hardcorové scéně jako o celém komplexu zahrnujícím i spřízněné aktivity, čímž by se přiblížila pojetí Leache a Haunsse a zdůraznila se tak ona translokality, která odkazuje k „širěji rozptýleným lokálním scénám, které běžně komunikují v rámci sdílené formy hudby a životního stylu“ (Peterson a Bennett in Koubek 2011: 3). Scéna nabízí příležitost pro propojení a komunikaci politických a kulturních aktivit v širším rámci. Hardcore je specifický v tom, že jednotlivci zde z velké části sdílejí hudební formy, hodnoty či kulturní aktivity, ale pojmám-li ho širěji a dynamičtěji, vidím, že se v něm mohou setkávat různé kolektivy a koexistovat (koncerty pro Food Not Bombs, Ne Rasismu!, akce Fotbal proti rasismu, Veggie Parade).

Scény v mém pojetí kladou větší důraz na fluiditu, kterou Thorntonová přisuzuje svému pojetí subkultur. Symbolický odpor proti komercializaci pomocí subkulturního kapitálu je procesuální, subkultury mají schopnost se vyvíjet (opak rigidních subkultur CCCS); jsou – řečeno termínem Judith Butlerové – *performativní*, tedy nemají „žádný ontologický status kromě rozličných jednání, která konstituují jejich realitu“ (Butler 1990 in Muggleton, Weinzierl 2003: 10). Důvod, proč nakonec volím tento termín, je, že jsem hovořil i s lidmi, kteří nehrají v kapelách, nejsou členy nějaké organizace, ale chodí na koncerty, sdílejí hodnoty a koncepty, o hardcoru přemýšlejí, případně porůznu fluktuují

napříč scénami (techno, anarchismus), protože právě určité ideje souzní, a já tak nevidím důvod, proč jejich odpovědi do svého projektu nezahrnout. Jak ilustrují následující dvě odpovědi, oni sami by leckdy neřekli, že jsou členy subkultury, ale už by spíše uznali, že se pohybují ve scéně (ačkoli v samotných rozhovorech jsme s lektérymi informátory s oběma termíny nakládali poměrně arbitrárně). Totéž bych mohl koneckonců říct i sám o sobě.

„Rozhodně se necítím být součástí subkultury, protože koncept subkultur mi přijde v zásadě negativní. Samy o sobě jsou subkultury vyprázdněným pojmem, fungují na principech majoritní konzumní společnosti a nic podvratného nepřinášej. Každopádně ale existuje jakési DIY proud, kterež mi přijde zajímavější“ (Jan, 25 let).

„Myslím si, že primárně jsem to já a další lidé, kteří vytváříme to, co je v HC punku. To, že na nás potom určitá chceš-li subkultura působí a čím na nás působí, je až sekundární efekt. Aspoň tak by to podle mě mělo být. Nejedná se o nějaký umělý těleso, do kterého se člověk snaží napasovat“ (Hanka, 29 let).

3 Historický exkurz

Cílem této kapitoly je stručně seznámení se s počátky hardcoru. Nejsem velkým příznivcem monokauzálních vysvětlení typu: „V USA se formuje hardcore jako odpověď na komercializaci punkové scény“ (Smolík 2010: 182). Proto se chci v této kapitole pokusit charakterizovat dobu a okolnosti, v nichž se hardcore rodil. Názory jednotlivých autorů se někdy poměrně liší, protože kladou důraz na různé aspekty. Clark (2006) zasazuje genezi hardcoru do Los Angeles, kde jej punkeři vytvořili v reakci na Reaganovu politiku, život na předměstí a kulturní konzervatismus, Kortepeter ho pojímá jako odpověď na sociální nespravedlnost (Kortepeter 2013: 3). Milan Trachta v časopise A2 (březen 2009: 37) zase líčí vznik hardcoru jako reakci na destruktivní tendence a *no future* postoj tamní punkové scény, kterou z velké části ovládly drogy a násilí. Smolík (2010) a Švamberk (2006) zmiňují vyprázdňenost punku a onu komercializaci. Zvýraznění jednoho aspektu na úkor jiného svádí podle mého názoru k neproduktivním zjednodušením a já v této práci chci zachovat komplexnost. Je to právě rozmanitost hardcoru v jeho počátcích, která je dodnes oceňována současníky HC scény. Na druhou stranu jsem si vědom, že k opatrnější celostní charakterizaci se přeci jen přiklonit lze a leckdy je to i nutné.

Původ slova „hardcore“ není úplně znám, jako první ho oficiálně užíli pro název svého alba Hardcore 81 ve stejném roce D.O.A. z Vancouveru. Původ je sice nejistý, ale význam tehdy znal každý, hardcore znamenal extrém, hardcore byl absolutní punk (Blush 2010). Třebaže hardcore z punku vychází, Blush⁸ upozorňuje, že „by bylo chybné říct, že pokud chápeš punk, pochopíš i hardcore“ (2010: 21).

Co se týče první hardcorové desky, i o tom se dá polemizovat. Blush píše, že pokud byste žili na západním pobřeží, byla by jí nahrávka Out Of Vogue z roku 1978 skupiny Middle Class, pokud byste však pocházeli z pobřeží východního, onou klasikou by pro vás byl sedmipalec Pay To Cum od washingtonských Bad Brains z roku 1980. Chronologie jistě nahrává do karet Middle Class, ale oponenti by namítali, že deska prostě nebyla tak revoluční jako právě Pay To Cum (2010: 29).

Hardcore byl americkým potomkem punkové revoluce druhé poloviny 70. let. Všeobecně je za kolébkou punku považována Velká Británie. Tu tehdy zmítal ekonomický

⁸ Blushova kniha je informativní, autor provedl spoustu rozhovorů s pamětníky scény a jejich výpovědi obohacuje o vlastní perspektivu. Jakým způsobem hardcore charakterizuje, je samozřejmě jeho subjektivní pohled a je třeba s knihou takto pracovat. Často používá ironii a sarkasmus a jeho knihou skoro až prostupuje étos doby, kterou líčí. „Chce to hardcorovou mysl, aby napsala hardcorovou knihu. Mluvím o spontánním, rebelském, nedisciplinovaném a nezdokumentovaném hnutí. Napsal jsem American Hardcore čistě v HC stylu“ (Blush 2010: 15). Z toho důvodu je např. jeho tvrzení, že hardcore v roce 1986 skončil, třeba brát s vědomím toho, že je součástí jistého typu diskurzu o hardcoru, tj. takového z perspektivy pamětníků, kteří byli u té příslušné počáteční bouře, která ale nedokázala hřmít věčně.

úpadek a sociální krize, které vedly k nárůstu xenofobních a rasistických nálad. Punk byl příznakem této doby. S nástupem Margaret Thatcherové do čela země se začal punk politizovat a stal se skutečným hnutím nespokojené mládeže, které se následně rozšířilo dál do světa.

V roce 1976 vtrhla do Spojených států „druhá britská invaze“ (2010: 21) kapel jako Sex Pistols, The Clash, The Damned (první přišla o dekádu dříve s kapelami The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Kinks). Tyto kapely se vysmívaly mainstreamové rockové kultuře, establishmentu, dysfunkční hippie kontrakultuře a komerci. Pro ně bylo jediné pravidlo – zrušit všechna pravidla. Punk byl drsný, syrový, sarkastický a vlivný. Podle Hebdige se v punku soustředila mladická rebelie a podvratné myšlenky vůči buržoazní ideologii, „(p)unk podryl každý relevantní diskurz“ (Hebdige 1979: 108). Ale ona šťáva, která ho zpočátku poháněla a dodávala mu na síle, brzy došla. Stal se předvídatelným a bezpečným, absorboval ho mediální a módní průmysl (Moore 2009: 36), snadnou kooptací umožnil důraz, jaký se v punku kladl na hudbu a styl. Záhy se rebelie stala jedním z dominantních narativů korporátního kapitalismu. Přes nové formy sociální kritiky a stylu, které punk přinesl, „byl i on chycen, zavřen, vržen do subkulturní zoo, vystaven všem na pohled. (...) punk (...) byl mrtvý“ (Clark in Muggleton, Weinzierl 2003: 224).

V odlehlých předměstích⁹ Los Angeles však pro mnohé odepsaný punk začal teprve nyní pořádně rezonovat. Jeho rychlost, síla a agrese byly pilíře, na kterých se zrodil nový směr, který punk ohlodal na kost.

Z následujících řádků bude patrně cítit trocha patosu. Jde o pokus o přiblížení se jisté náladě, přiblížení se onomu *nepopsatelnu*, které bylo cítit ve vzduchu, jak to často líčí pamětníci, když referují o nějaké éře, nějakém historickém okamžiku, kterého se účastnili, a který se nyní v časovém odstupu zdá tak, řekněme, magický.

Hardcore se zrodil v pozdních sedmdesátých letech. Šlo o tvrdou, rychlou a hlučnou hudbu, která se vzpírala klasickým „písničkovým“ schémátům. Nešlo o nějaké kalkulované střídání sloky, refrénu a sóla, nýbrž o vytvoření vlastní formy, jež spočívala v jediném: dát průchod agresi. Hardcore byl víc než jen hudba. Pro odcizenou mládež poskytoval útočiště pro adekvátní vyjádření zlosti a vzteku, který prožívala. Byl únikem ze zdrcující každodenní reality. Některým jedincům poskytoval ideologickou výbavu, s níž

⁹ „(Hardcore je) hudební forma kompletně zrozená v Kalifornii. Nikde jinde se to stát nemohlo. Byla to konkrétní podoba punku, která mohla vzejít pouze ze Southlandu a z plážových měst a škol. Kdekoli hráli Black Flag, byla za pár měsíců hardcore scéna. Byli jak Johnny Appleseed, zasévali sémě revoluce.“ (Blush 2011)

konfrontovali svět kolem sebe. Někteří se ho pokoušeli zlepšit, jiným šlo prostě o svržení statu quo nespravedlivého systému. Mnozí byli jen frustrovaní a naštvaní.

Hardcore byl intenzivní životní styl, jehož konstitutivní součástí byla rezistence vůči mainstreamové společnosti. Vzniklo v něm množství originálních myšlenek, ty byly však častěji přehlušeny ostentativní řevnivostí či násilným chováním. Okolní svět hardcore nerespektoval. Nedostatek uznání a opovržení okolí scénu stmelovaly, externí nepřítel napomáhal sjednocení. Pro většinu byl hardcore hlasitý, odporný a chaotický, a stejně tak jeho fanoušci, ale pro ně, pro *hardcore kids*, šlo o jedinou hudbu, která měla význam. Pokud jste byli mladým vyvržencem, resp. jste se tak cítili, hardcore vám poskytl partu podobně smýšlejících lidí, mezi nimiž jste se mohli cítit „normálně“. Pro některé byl záchrannou sociální sítí, ale pro všechny byl stylem života.

Blush shrnuje: „Většina kapel nehrála nijak zvlášť dobře, písně postrádaly jakoukoli uměleckou hodnotu. (...) Měly však to hlavní – nakažlivou směs ultrarychlé hudby, textů k zamyšlení a *fuck you* postoje. Nikdo nemyslel moc dopředu. Byli jsme jen děti, děti bez rozumu. Díky tomu však bylo všechno tak intenzivní. Vztek zůstával většinou nesoustředěný, často byla k vidění děcka, která se vyvinula z fetujících metalových trosek z předměstí v militantní skinheady a následně v pacifistické vegany, a to během pár let. Nemá cenu nad tím příliš přemýšlet. Berte hardcore takový, jaký byl. Jako výtvar odcizených dětí. Naučil nás nevěřit autoritám a masmédiím. Zažehl rebelii, které se teprve teď začíná dostávat náležitého docenění“ (2010: 21).

V Kalifornii byla punková komunita na konci 70. a začátku 80. let kreativní a diverzifikovaná, poskytovala útočiště pro mnohé – pro ženy, homosexuály, levicové intelektuály, černochoy, hispánce nebo alternativní umělce (Clark 2006: 2). Po ulicích se proháněli skateboardisté, společností ocejchovaní delikventi ztělesňující protest proti *establishmentu*. Punk v Los Angeles se nebál experimentování a k násilí měl hodně daleko, jeho pravý opak se ale začínal rodit v předměstích. Tyto první HC kapely formoval právě poslech punku (třeba britských Sham 69, Angelic Upstarts nebo amerických Ramones či The Avengers), z něhož resuscitovaly agresí, transformovaly ji do vlastní tvorby a konfrontovaly s ní sociální realitu kolem sebe – vzmach Reaganovy politiky, všudypřítomnou chudobu a kulturní konzervatismus.

„První hardcorové kapely vzešly z plážových měst Los Angeles, pravděpodobně proto, že mladí zde žili tak blízko americkému snu. Narození v prokletém ideálu středostavovské utopie, posilovali poslechem punku svůj nihilismus“ (Blush 2010: 22). Vznikal v místech, jako je Huntington Beach ve slunném Orange County, v baště

republikánů, konzervativců a zbrojního průmyslu. Konkrétně jižní Kalifornie byla epicentrem velké sociální transformace z fordismu k laissez-faire kapitalismu (Moore 2009: 58). Značné množství hardcore punkerů z jižní Kalifornie pocházelo právě z Orange County. Často šlo o děti pravicově smýšlejících rodičů, kteří oceňovali patriarchy, militarismus, konzumerismus a segregaci. Hardcore byl způsobem, jak odmítnout tyto hodnoty, ale též jak jim porozumět nebo je v některých případech dokonce oslavovat (Clark 2006, Azerrad 2001). V některých hardcore punkových kruzích znělo nařčení z republikánství podobně jako nařčení z nacismu, např. časopis *Maximumrocknroll* obě tendence popisoval jako „fašounské“¹⁰.

Ronald Reagan, „nepřítel umění, minorit, žen, gayů, liberálů, bezdomovců, dělníků, chudých a mnoha dalších“ (Blush 2010: 37), vyhrál prezidentské volby v roce 1980. V roce 1982, když byl hardcore na svém vrcholu, dominovala „reaganomika“. „Amerika upadla do hluboké recese. Uzavření oceláren a automobilového průmyslu dopadlo na všední život. Vzrostly ceny a spustily se nespoutané spekulace s nemovitostmi“ (2010: 38). Byla to však příležitost pro outsidersy vytvořit si vlastní kulturu, a tak začal uvnitř hardcoru vznikat étos *Do It Yourself* (DIY), který přesahoval jakékoli komerční zájmy. V éře hardcoru a punku odstartoval boom nezávislého vydávání. DIY praktiky se hodně rozvíjely ve Washingtonu, D.C., tamní scéna kladla důraz na to, aby lidé byli aktivní participanti, aby zakládali kapely, sami si pořádali koncerty, vytvářeli nezávislé labely a publikovali vlastnoručně vyráběné ziny (Moore 2009: 36).

Média zobrazovala mladé lidi, na něž čeká bohatství a úspěch, líčila éru, v níž bylo štěstí se narodit, neboť ekonomický boom přál každému, kdo se alespoň trochu snažil. Tato očekávání vyvolávaná individualistickou kulturou však kontrastovala s realitou středostavovského úpadku značné části mladé generace. Z toho vyvěral nárůst sociální úzkosti, depresí a samoty jakožto důsledku žití v atomizované kultuře. Populární kultura zviditelnila obrovské bohatství, k němuž byla jediná cesta – intenzivní kompetitivita, sobecký individualismus a sociální darwinismus. Neexistence žádné záchranné sítě tak vytvořila situaci „všechno, nebo nic“, individualistickou honbu za penězi, jejíž nezákonná podoba byla každodenně k vidění u korporátních skandálů nebo třeba v podvodech ve

¹⁰ Newyorští Murphy's Law zpívají v refrénu písni „California Pipeline“ (1986) „I'm a rad Republican / I'm proud to be an American“ a bývají někdy dávání za příklad pravicového uvažování, ale osobně se přikláním k tomu, že v jejich případě jde o sarkasmus a spíše je to provokativní reakce na takovéto „úzkoprsé“ uvažování ilustrované u *Maximumrocknroll*. V tom samém textu zpívají také „I love Ronnie Reagan / I love his movies too“, to si myslím mluví samo za sebe. Některé kapely měly zkrátka ostřejší humor, Reagan Youth zpívají ve stejnojmenné písni (1984) v refrénu „We are Reagan Youth! ...Heil! Heil! Heil! / Reagan Youth ...Sieg Heil!“

vrcholném sportu; cynismus ovládal sociálně politické klima, ačkoli ze všech stran neustále zněly glorifikace amerického snu, poctivosti a tvrdé práce (Moore 2009).

Tato atmosféra tak podnítila nárůst nihilismu, agrese a distopických vizí ve scéně. Hardcore scéna byla vnímavá ke společenským událostem, byla to doba studené války, dozívajících traumat z Vietnamu, rasových nepokojů, policejní brutality a zkorumpovanosti nebo hospodářského úpadku. Takovýto spletenec událostí se v hardcoru odrážel. Koncerty bývaly plné energie a násilí. Stylisticky jednotvárné kapely poskytovaly soundtrack interním třenicím způsobeným širokým spektrem politických postojů. Vedle levicové agendy namířené proti Reaganově politice a tradičním hodnotám se objevovaly i postoje rasistické, homofobní a sexistické. Ač je jedním z nejzprofanovanějších slov v hardcoru „jednota“, jde spíše o přání než o pojmenování faktického stavu. Pat Dubar z kapely Uniform Choice popisuje: „V počátcích tu byla větší komunita a mnohem méně násilí. Ale jakmile začali všichni hlásat ty sračky o jednotě, najednou šlo jenom o segregaci. Dřív to byl větší chaos, ale málokdo přišel k nějaký újmě oproti tomu, kdy věci začaly bejt organizovanější a vyrojily se různý skupinky. Prostě to začalo bejt stupidní“ (Blush 2010: 43).

Jedno řešení těžkostí doby nabízely drogy, jež spousta hardcore kids brala. Nešlo jen o lehké drogy jako marihuana nebo extáze, ale o kokain, metamfetamin či andělský prach. Drogy jako fenomén byly inherentně přítomné ve světě rocku, v jeho psychosociální historii, ani hardcoru se tak nevyhnuly. Reakcí na tuto kolektivní mentalitu, jež se stavěla k drogám příznivě, byl *straight edge*. Samostatné hnutí uvnitř hardcoru, které svůj název odvodilo od stejnojmenné písně z roku 1981 skupiny Minor Threat z Washingtonu D.C. Těmto kapelám a jejich sympatizantům šlo o redefinici hardcorových hodnot tím, že se dobrovolně vzdávali drog, alkoholu a promiskuitního sexu. Byl revoltou proti hédonismu, byl praxí nonkonformity. Zpočátku byl jen lokální filozofií, ale poté se stal rozšířeným hnutím po celých Spojených státech. Mezi lety 1983 a 1986 se podle průzkumu časopisu *Flipside* považovalo za *straight edge* kolem 40 % punkerů (Moore 2009: 51). Tito lidé nechtěli být jen pouhými konzumenty, ale chtěli mít aktivní kontrolu nad tím, jak bude jejich scéna vypadat. „Straight edge byl deklarácí anti-stupidity. Znamenalo to být inteligentní vyvrženec. Šlo o pozitivní formu rebelie, s nihilismem to nemělo nic společného“ (Mike Gitter in Blush 2010: 54). Zhruba ve stejné době založili punkeři v jižní Kalifornii Better Youth Organization (BYO), která upozorňovala na drogy, alkohol a násilí kazící scénu. Podle Moora byl právě *straight edge* a jiné formy „pozitivního punku“ tím, co

pomohlo hardcoru přežít na okraji americké společnosti a zabránit sebedestrukci celé scény.

Scéna straight edge kladla důraz na překonání rozdílů pozitivním přístupem, zdůrazňovala bratrství a morální standardy. Zároveň ale lákala doktrinářsky smýšlející mladíky hovořící militantní rétorikou o udržování disciplíny a bdělosti před jakýmkoli zdroji „slabosti“. Scénu navíc bylo potřeba „bránit“ před „zaprodanci“ a „pozéry“ a DIY v této perspektivě hrálo roli dělící čáry mezi jimi a nekomerčností a autentickým bratrstvím z mytologických počátků (Moore 2009: 61 – 63). DIY hrálo roli arbitra autenticity a stávalo se symbolickým kapitálem uvnitř hierarchizované scény.

Určitý fundamentalismus se objevoval i v otázce hardcorového stylu. Kapely zněly podobně, jednoduchost, drsnost a jednotvárnost zaručovaly, že hardcore zůstane mimo obzor mainstreamu a bude přístupný všem. Proto ti, kdo se rozhodli s hudbou experimentovat, stáli ihned na pranyři. Jello Biafra z Dead Kennedys kritizoval *Maximumrocknroll* právě za „punkový fundamentalismus“, kdy jeho vydavatel prohlásil, že bude recenzovat jen „syrový punk“. V roce 1994 byl Biafra napaden v Berkeley punkery, kteří ho osočili z toho, že je „zazobaná rocková hvězda“ (Moore 2009: 64).

Ačkoli Hebdige přisuzoval odpor symbolickým znakům, hardcore punková scéna byla reálně politicky aktivní. Právě Biafra kandidoval v roce 1978 na starostu San Francisca a vedle toho, že požadoval, aby byznysmeni nosili povinně klaunské obleky, navrhoval např. veřejné volby do policejního vedení. Skončil na čtvrtém místě. *Maximumrocknroll* pomohl politizovat hardcore punk referováním o tématech jako zahraniční politika USA ve střední Americe a jižní Africe, sexismus a násilí na ženách nebo historie anarchismu a v Berkeley jeho vedení založilo neziskové komunitní centrum. Někteří punkeři ze San Francisca byli politicky aktivní v hnutí za mír a nukleární odzbrojení a účastnili se blokad na University of California's Livermore Labs, kde byly v 80. letech nukleární zbraně vyvíjeny. HC scéna ve Washingtonu D.C. dala v roce 1984 vzniknout hnutí s názvem Positive Force, jež organizovalo stovky benefiční koncertů pro komunitu a místní aktivistické skupiny. Celá scéna byla příkladem pro hardcore punkery napříč celými Spojenými státy v pozdních 80. a 90. letech (Moore 2009: 64 – 67).

Rezistence uvnitř hardcore punku se neomezovala jen na provokaci, ale množství punkerů bylo aktivních v různých hnutích a protestních skupinách. Zároveň si vytvořili vlastní kulturní prostor, v němž mohli formou DIY např. prostřednictvím zinů snadněji komunikovat politická témata, kterým se média nevěnovala. Organizace jako Positive Force pak sháněly pro spřízněné skupiny finanční podporu. Jeden z hardcorových

pamětníků v dokumentu *American Hardcore* (2006) říká, že v 80. letech nebyla v Americe žádná organizovaná levice, její roli zastával právě hardcore. Sice zde nepanovala ideologická shoda, ale byl zde onen pocit komunity, otevřenosti a sdíleného pohrdání autoritou, kterými lze celý fenomén zastřešit. Další ze zpovídaných prohlásil, že každá generace má své vlastní způsoby projevu, vlastní formy sebevyjádření a protestu a hardcore tak patří do osmdesátých let. Právě s tím souvisí ona Blushem a jinými deklarovaná smrt hardcoru, který podle nich ztratil po 80. letech relevanci. Následující stránky mají být příspěvkem do této diskuze.

EMPIRICKÁ ČÁST

V této části se zabývám jednotlivými aspekty hardcore punku a k orientaci mi slouží Williamsovy klíčové koncepty. Již jsem psal, že nehodlám v tomto smyslu práci rozfázovat a sepisovat pod sebe vyzozorované skutečnosti. Tyto koncepty se linou napříč celým textem. Nejprve se věnuji písňovým textům, jednomu z nejdůležitějších atributů hardcore punku, poté popíšu princip hardcorové performance a rozliším rozdíl mezi stylem a žánrem. Právě tato pasáž líčí charakter „malého undergroundu“. Následné kapitoly se už zabývají konkrétními tématy, jako je DIY, antifašismus, genderová politika a práva zvířat, kterými je pro mě hardcore definován.

4.1 Texty

Asi bychom našli málo hudebních stylů, u kterých by byly texty důležitější, než jsou v hardcoru. Je v nich přítomna jedna ze zásadních ingrediencí hardcorových kapel – postoj. Hardcore je prakticky reaktivní¹¹ žánr, který vznikl proto, aby se vymezoval. Útočí na mainstream, rasismus, nacionalismus, fašismus, sexismus, homofobii, ageismus, druhovou nadřazenost, utlačování, status quo, komercializaci, elitářství, korupci nebo devastaci planety. Sociální kritika je konstitutivní částí tohoto žánru. Jak ale podotýká Koubek, vůbec odpověď na otázku, co je hardcore, se liší od pozice nejen ve scéně, ale v politickém aktivismu vůbec. Podle zinu *Different life* tkví „podstata hardcoru v idey DIY, která je založená na maximálním odmítnutí hudebního průmyslu (...) Hardcore je tak formou boje (*struggle*), je to životní styl (ale neplést se stylem oblékání), který je úzce spjat s hnutím za práva zvířat, anarchismem, squattingem, antifašismem, environmentalismem atd.“ (citace in Koubek 2011: 17).

Jsou to právě texty písní, v nichž můžeme z první ruky číst svědectví o společenském klimatu určité doby, případně vizi, která by měla společenskými pořádky otřást. Často se náměty textů věnují nějakému společenskému problému, který je terčem explicitní kritiky. V tomto smyslu je možné podle Kortepetera hardcore punk pojímat jako sekundanta kritické teorie společnosti¹² (Kortepeter 2013: 2).

¹¹ Zřejmě by se to dalo říct o jakémkoli žánru, neboť nic nevzniká z ničeho. Zde to spíš míním ve smyslu, že hardcore je v jakémsi konstantním dialogu s okolní realitou. A třebaže jsou mnohé texty i osobní povahy (viz dále), vždy jsou zakotvené v dění kolem. Hardcore není eskapistický. Jakoby tím hardcore dával za pravdu výroku Richarda Taruskina: „Co je jen osobní, je irelevantní“ (Taruskin 1988: 103). Málodky se stává, že by byl problém text hardcorové kapely pro jeho introspektivní formu dešifrovat.

¹² Tedy jako sílu odhalující společenské utlačující mechanismy s potenciálem demystifikovat ideologické argumenty obhájců statu quo.

Tyto texty se zaobírají určitou tématikou na makro rovině, ale vedle nich jsou častými náměty také vnitřní stavy interpretů. Ty lze ale číst podobně, Azerrad zmiňuje tvorbu jedné z klíčových hardcorových kapel, Black Flag z Kalifornie, která se ve svých textech značně zabývá celospolečenskými problémy (korupce, chudoba, policejní brutalita), ale důkladně prozkoumává i mikro rovinu, tedy stavy paranoie, deprese, úzkosti, izolace, které nelze od působení společnosti odečíst (Azerrad 2001: 18). Čili i osobní texty mají často širší přesah a nejsou „pouhou“ deskripcí individuální mysli. „*Osobní je politický, jak řek Ian Mackaye*¹³“ (Pavel, 35 let).

Podle Kortepetera jsou „(p)olitické názory téměř vždy integrální součástí textů, aktivit kapely (politická prohlášení na pódiu, participace v protestních hnutích) a étosu návštěvníků koncertů“ (2013: 4). S hardcorem je tedy bytostně spjat nějaký (politický) postoj a texty jsou jedním z jeho nejdůležitějších nositelů. To je grunt hardcorového žánru. Rozhovory ukázaly, že pro posluchače, kteří se ve scéně pohybují delší dobu, bývají texty zásadní.

„*Před třema 13, 14 lety, když jsem začal chodit na koncerty, mně texty upřímně moc nezajímaly. Na začátku. Ale po chvíli jsem objevil, že v některých textech se skrývají zajímavé myšlenky. A ty mě hodně ovlivnily. Díky hardcore punkové scéně a některým kapelám jsem vegetarián a straight edge. Taky mě to naučilo přemejšlet v širších souvislostech a žít pozitivně, co nejvíc to jde*“ (Lukáš, 27 let).

„*Dřív jsem jim nevěnoval moc pozornost (...) Ale pozdějš mě některý ty kapely donutily přemejšlet nad věcmi, který mi do té doby byly tak trochu jedno. No a teď je to pro mě v hudbě to nejdůležitější a víceméně to vždy definuje, po čem dalším šáhnu*“ (Vašek, 28 let).

„*Pro mě byly texty na začátku nejdůležitějším prvkem hardcoru punku. Reprezentovaly někdy i naivní názory, ale skrz ty texty člověk viděl, jaký postoj kapely zaujímají k životu, a právě ten postoj, způsob vnímání reality, byl pro mě celkem transformující*“ (Honza, 30 let).

„*Tak u mejch kapel, především u té druhý, jsou texty jednoznačně před muzikou a obecně právě ty myšlenky a přístup lidí tuhle scénu tvoří*“ (Michal, 33 let).

Texty bývají často přímé a jasně dávají posluchači najevo, jaký k danému tématu má interpret vztah. Obvykle lze jejich významu snadno porozumět, naučit se je a poté je

¹³ Klíčová postava amerického hardcoru z Washingtonu, D.C. Hrál např. v kapelách Minor Threat (1980 – 1983) nebo Fugazi (1986 – 2003).

společně na koncertě zpívat¹⁴. Do značné míry jsou takto mnohdy koncipovány. Ale vzhledem k tomu, že některými autory zmiňovaná stylová jednotvárnost 80. let je pryč a kapely častěji experimentují s formou, odráží se to i na přístupu k textům. Rosa Parks v textu „Taneční zábava“ ignoruje klasické schématické rozdělování sloky a refrénu a čistě popisně a nepoeticky, skoro až rezignovaně, podává sebekritický obraz scény, potažmo současného společenského klimatu:

Armáda maloměšťáků se přidává k náckům v nenávisném marši za svobodné pokrytectví, zatímco hardcoristi hrozí pěstmi pod pódii na kapely sponzorované průmyslovými giganty, nejlépe s hamburgerem z McDonald's v jedné a volebním lístkem TOP 09 v druhé ruce. Sežráni sami sebou zaživa a vyvržení jako bezcenná cetka z řady neustálých replikací replik ve spodních regálech supermarketů.

Nulový potenciál revolty s obrovským potenciálem kupním, jen další zkurvená obyčejná tancovačka zlaté mládeže.

*Rosa Parks, „Taneční zábava“
(Split MC Smích Hyen/Rosa Parks)*

4.2 Performance

Podle amerického antropologa a lingvisty Della Hymese, jenž je považován za jednoho ze zakladatelů „etnografie komunikace“, se performance „vztahuje ke způsobu, jímž jsou určité jazykové činnosti prováděny, resp. předváděny. Pro takové činnosti platí určité kulturní předpisy přiměřenosti, které určují jejich pragmatický úspěch“ (Auer 2014: 179). Hymes se zabývá jazykem, řečovými akty, ale jeho pojetí se podle mého názoru dá aplikovat i na hardcorovou performanci. Jde tedy o určitou kulturní formu, v níž jsou důležité role performerů i recipientů, publika, které musí být kulturně kompetentní pro pochopení principů performance. Publikum se nechová nezúčastněně, ale reaguje, performance je dialogicky vázaná. Každé porozumění živé performanci je inherentně responzivní (Bakhtin 1986: 68). Jednotlivé role jsou pak více či méně formálně ustanoveny samotným žánrem a může se začít odehrávat scéna.

¹⁴ Angažované kapely kladou na texty velký důraz, skoro se nestává, že by součástí desky nebyl booklet s jednotlivými texty písní. Mnohdy jsou obohaceny i o doprovodné poznámky, které texty objasní nebo problematiku rozvinou. Stejně tak kapely využívají i internetové stránky, skrze něž svou tvorbu prezentují. Vše se neodehrává jen na koncertech, kapely leckdy doporučují návštěvu svých stránek, kde jsou např. odkazy na stránky další, které se věnují konkrétní problematice.

Hardcore často ruší rozdíl mezi plochou vyhrazenou pro hudebníky a hledištěm vyhrazeným posluchačům, ač je to samozřejmě též dáno prostorovými možnostmi daného klubu, v němž se koncert odehrává. Často tak kapela hraje přímo mezi publikem, dochází k tělesným kontaktům mezi členy kapely a posluchači nebo se posluchači přímo zapojují do produkce hudby, např. společným zpěvem, jehož předpokladem většinou musí být předběžná znalost textů. Koncerty jsou hlasité, hudba bývá rychlá a tvrdá, zpěvák či zpěvačka do mikrofonu často řve a výsledkem této synergie je to, že textům není prakticky rozumět. V předních řadách ale bývají fanoušci kapely, kteří její tvorbu znají a v průběhu koncertu zpívají, což interpret vidí a může jim tak přiložit k ústům mikrofon a nechat je určitý part zazpívat do něj.

V textech jsou často obsaženy politické postoje kapel, a tak bychom to mohli chápat, že jejich hromadným zpěvem dochází k onomu kolektivnímu sdílení idejí a hodnot. Některé kapely taktéž využívají pódia k tomu, aby o svých přesvědčeních mezi písněmi mluvily, což bývá leckdy odměňováno potleskem. Tento aspekt je pro hardcore typický a ze všech hudebních žánrů má patrně největší roli právě v něm. Nejčastěji je mluvčím zpěvák kapely a jeho proslovy slouží ke kontextualizaci konkrétních písní. Samotná forma k přenosu obsahu totiž nestačí, protože obsah není na koncertě srozumitelný, většinou není slyšet. Pokud tedy kapely chtějí *něco* předat, je nejjednodušší formou promlouvání. Nejběžnější formou je uvedení typu: „Další píseň je o ...“, načež např. následuje rozvinutí ideje obsažené v písni.

Obsah samotných písní se tedy během performance k posluchačům přímo nedostane, pokud jej neznají nebo není alespoň částečně kontextualizován tímto způsobem. Hudební performance ale samozřejmě není jen o předání textů. Moore navrhuje přistupovat k hudbě také jako k emocionální reakci na sociální dění a využívá pojmu Raymonda Williamse „struktura cítění“ (*structure of feeling*). Williams ho užívá v literární teorii a popisuje jím kulturní praktiky, které zachycují dobového ducha (*spirit of their times*), odraz sociální struktury v každodenním životě. Identifikuje nejen ideologické, ale i emocionální dimenze kultury, „obzvlášť afektivní části vědomí, ale nikoli cítění na úkor myšlení, ale myšlenky jakožto pocity a cítění jako přemýšlení“ (Williams in Moore 2009: 19). Tento přístup lze podle Moora aplikovat na hudbu, jejíž význam je komunikován skrze emoce a nálady a mnohdy tkví samotné sdělení spíše ve způsobu, jakým interpret zpívá, než co konkrétně zpívá. Proto je pro hardcore konstitutivní tvrdost, hlučnost, uřvanost, hardcorové koncerty jsou velice intenzivní a obzvlášť pro zpěváky je samotná performance fyzicky značně náročná (čímž nechci umenšovat role ostatních hudebníků).

Projev garážových retro kapel může být flegmatický a ironický, v hardcoru je však vidět absolutní odevzdanost, což se projevuje i v energii, která se očekává od publika. Proto je pro některé hudebníky tak důležité zapojovat své posluchače, jako by se společnou performancí dodávala naléhavost samotnému postoji obsaženému v písni. Působí to jako jakási momentální intenzivní karnální ideologie.

Když jsem asi před deseti lety začal chodit na hardcorové koncerty, právě extenzivním mluvením se pro mě hardcore lišil od „klasických“ punkových koncertů. Zdálo se mi, že celá performance punkera během koncertu spočívala v nabádání k pogu a několika heslovitých deklamacích mezi písněmi, např. „Z Ameriky zní, jak je důležitá válka proti terorismu, ale největší teroristi jsou v Bílým domě!“ nebo „Čtyřicet let jsme tu měli komunisty... a teď máme Mirka Topolánka“ a nebo zaručené „Fuck off Paroubek“. Někteří zpěváci hardcorových kapel ale v určitých momentech koncert jakoby zastavili a začali třeba dvě minuty mluvit o tom, jak je důležité číst alternativní média, případně se rozhovořili o svém životě. Když jsem dělal rozhovor se zpěvákem kapely, u níž jsem si na takový moment pamatoval, a poukázal jsem na zajímavý kontrast mezi agresivitou hudby a intimitou daného okamžiku, odpověděl: „*Pro mě je o tomhle HC. Dostat ze sebe tu agresi na nějaký úrovni, na nějaký jiný jí potlačit, že se nebudeš chovat jako primitiv ve chvíli, kdy to není nutný. Ten kontrast mi vždycky přišel zajímavěj, udělat něco, co lidi nečekaj a tohle jich hodně nečeká, ale je to jedna osobnost, jeden člověk, obojí je reálný. To se mi vždycky líbilo*“ (Pavel, 35 let). Tento moment se pro mě stal ikonickým pro žánr hardcoru.

Zde je na místě znovu varovat před tím, že v tomto smyslu nejde punk a hardcore oddělit a vytvořit dva póly – uřvané punkery a zahloubané hardcoristy. Tato distinkce nikdy nebude beze zbytku a popsané projevy se samozřejmě objevují na obou pomyslných stranách. „*Jestli jako rozlišuju tohle kategorizování, to ne, častokrát se v tomhle zaškatulkování kapel spletu a většinou tomu všemu říkám jedním nebo druhým názvem*“ (Vašek, 28 let).

Heřmanský a Novotná (2011) pojmenovali ve svém článku o hudebních subkulturách krátký medailónek o hardcoru *Od provokace k angažovanosti: hardcore*, kdy provokace značí punk a angažovanost hardcore, to ale samozřejmě neznamená, že by se mnozí punkeři neangažovali (benefity, demonstrace) a leckteří hardcoristi pouze neprovokovali.

Jsou to však především hardcorové koncerty, na kterých si s největší pravděpodobností koupíte nové číslo anarchistického plátku *Existence*, podomácku vytvořený zin bubeníka hlavní kapely, anglický výtisk knihy z radikálního nakladatelství

AK Press nebo třeba Bondyho *Invalidní sourozence*. Proto je to právě žánr hardcoru, od kterého očekáváte, že performance s největší pravděpodobností nebude *pouze* o zahrání písniček. Hardcore punkové koncerty navštěvuji přes deset let a vidím jistý vývoj, kterým performance prošla. Jestli je to jen subjektivní pocit, nebo jde o obecnější tendenci, kterou vnímají i ostatní, jsem nedokázal zpočátku jasně říct. Můj názor byl, že se od promlouvání na koncertech a veřejného sdílení ideologie ustupuje, hardcorové koncerty zdají se být převážně o hudbě a dobře stráveném čase (připomeňme, že performance není jen o performerech, ale i percipientech). S tím jsem šel do projektu, zjistit, zda to tak opravdu je, a pokud ano, tak proč.

Ještě před prvním uskutečněným rozhovorem vyšlo číslo *Nového prostoru* věnované undergroundu a organizátorka HC koncertů Helena Břusková na otázku „Kde dnes vidíte underground?“ odpovídá: „Mým undergroundem byl vždy hardcore, hudba jasně spojená s myšlenkou, že společnost jde špatným směrem. Většina kapel na nás doslova řvala z pódíí, ať se probudíme a změním. Jenže v posledních letech jako by hardcore vyměkl, hudba přehlušila nebo vytlačila slova. Kapel se smysluplnými texty je čím dál méně, většina vsadila jen na dobře zahranou hudbu a publikum nějaké myšlenky nezajímají. Nedej bože, když mezi skladbami zpěvák mluví. Začínám mít pocit, že na kdysi toliko undergroundové scéně začíná vznikat takový malý underground, do nějž patří kapely, jejichž texty mají větší sílu než jen muzika, kterou hrají.“ Poslední věta je zásadní, hardcore totiž není jednolitý žánr, a tak když jsem výše zmínil „hardcorovou ideologii“, jde o poněkud zkratkovitý, možná až mediální termín. Dalo by se zjednodušeně říci, že ona hardcorová ideologie platí pro onen „malý underground“ uvnitř hardcoru (což považuji i za onen DIY proud, jak to nazval na straně 27 Jan). Jak jsem psal výše, termín „malý underground“ si vypůjčím a dál s ním budu pracovat.

4.3 Styl a žánr

Pro lepší orientaci se nyní vypořádáme s Williamsovým (2007) konceptem *stylu*. Ten sestává ze slangu, pozdravů a rituálů, preferování určitých jídel, tanečních forem nebo hudby. Pojmeme hardcore styl tedy budu myslet celou oblast hardcorové hudby a souvisejících praktik, zkrátka to, co si ihned představíme, řekneme-li hardcore – to nejobecnější. Ale ani to není úplně bez zádrhelů, protože ač si řekneme preferování určitých jídel, a jistě nás napadne (pokud o HC něco víme) vegetariánská či veganská strava, není to stoprocentní, protože zdaleka ne každý, kdo se ve scéně pohybuje, je vegan

nebo vegetarián. Ať si jakýkoli výzkum usnadňujeme využitím kategorií, které nám určité věci vyjasňují, jejich úplnou průzračnost nám nikdy nezaručí.

Pojem styl pro mne více implikuje formální stránku fenoménu. Onen povrch, v němž CCCS shledával subverzi. Jako hlubší vnímám koncept *žánru*. Podle Bachtina žánr sestává z „dějinně předávaných, relativně stabilních rámců pro orientaci produkce diskurzu. Přestože jsou silně konvencionalizovány a zakotveny v sociální praxi jazykové produkce a společenského dorozumívání, udržují si jistou flexibilitu a performeři jimi mohou kreativně manipulovat (Foley 1997: 351).“ Žánry nejsou inherentní v samotných textových formách, ale v rámcích a interpretativních procedurách, které performeři a publikum používají k produkci a interpretaci textů. Samotné žánrové klasifikace nejsou definovány formálně typy textů, ale jakožto výsledek aplikace interpretativních procedur. Text je rekontextualizován na základě sociálních okolností dané performance.

Žánry neexistují jako abstraktní kategorie, ale jako schémata interpretace ustanovená v konkrétních performancích. Tak mohou být rekontextualizovány z dřívějších kontextů do nových s větším či menším intertextuálním posunem (*intertextual gap*) (Briggs, Bauman in Foley 1997). Intertextuální posun pak vzniká v napětí mezi ideálním, generickým modelem textu a jeho konkrétním využitím, jeho strategickou manipulací.

Performance s větším intertextuálním posunem dává prostor pro bohatší interpretaci a může v příjemci vyvolat širší spektrum pocitů. Právě tak lze vnímat výše popsanou situaci s Pavlem, v níž kontrastuje „tvrdost“ jednotlivých písní s „křehkostí“ okamžiků mezi nimi. Přitom pro Pavla to kontrast není, pro něj *je o tomhle HC*, i když si je vědom toho, že to není typické. Sám tvrdí, že to lidé nečekají (bavili jsme se o specifickém okamžiku z jeho života, který se rozhodl na onom koncertě sdílet s publikem a který mi utkvěl v paměti). Pro něj je takovýto projev znakem autenticity a hardcore mu dává příležitost skrze tuto praktiku autentickým být¹⁵. Intertextuální posun tedy navozuje něco netypického, ale zároveň tím odkazuje k něčemu, co je v hardcoru zásadní.

Ještě jeden příklad intertextuálního posunu, tentokrát v samotném textu, lze vidět v písni skupiny Thalidomide „Vše, co chtěli rocker a ozbrojená opice vědět (ale přirozeně se na to báli zeptat)“, v jejímž refrénu zpívají:

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

¹⁵ Přestože se člověk nedá na základě jednoho rozhovoru více poznat, jsem si jist, že by na tomto místě zdůraznil, že ona realita je důležitá pro něj samotného, tedy že by nevyžadoval nic podobného od jiných.

Václav Klaun.....Sieg Heil!!!

V poznámce 10 jsem zmínil americké Reagan Youth a refrén jejich stejnojmenné písně, v němž zní: „Reagan Youth Sieg Heil“. Už u nich dochází k intertextuálnímu posunu nacistické fráze. Vzhledem k tomu, že název kapely zní Reagan Youth jakožto odkaz na Hitler Youth a je satirickou kritikou pořádků za vlády Ronalda Reagana (na přebalu jsou např. namalováni v hábitech Ku Klux Klanu), je posun o něco zřejmější než u Thalidomide. Na druhou stranu jsou u Thalidomide v tomto refrénu užity totožné hudební postupy jako u originálu (třebaže celá píseň není cover), tudíž formální stránka kontextualizuje samotný text a dává nový význam nacistickému zvolání. Kanonická píseň hardcoru „Reagan Youth“ posouvá význam zvolání jednak tím, že kapela má název takový, jaký má, a jednak tím, že právě pro žánr hardcoru je typická provokace, rebelie a taktéž sarkasmus, který tímto způsobem zvolání v tomto kontextu „ospravedlňuje“. Žánrové vlastnosti působí jako kontext. U Thalidomide nevynikne úmysl tak jasně, protože zvolání „Reagan Youth“ je nahrazeno slovy „Václav Klaun“ a spojení není tak přímé, tudíž to řeší použitím stejné hudební složky, čímž „spoléhají“ na posluchače jakožto znalce kanonické písně. Samotná píseň navíc existuje v mikrokosmu žánru hardcoru, pro nějž jsou typické výše zmíněné vlastnosti, takže nehrozí osočení z nacismu někým, kdo originál písně nezná (text si přeci jen může přečíst celý – píseň je z roku 2012 a věnuje se některým fašizujícím výrokům Václave Klause, např. o „homosexualismu“). Tento příklad tedy ukazuje, že v tomto pojetí s odkazem na Bachtina se žánr *nerovná* hudební styl, protože se v něm pohybujeme už v jistém rámci nutného předporozumění. Proto opakují, že každé porozumění performanci je inherentně rezponzivní (Bakhtin 1986: 68), neboť se odehrává v určitém žánru – u Bachtina se veškerá řečová komunikace odehrává v žánrech (Auer 2014: 211).

Důvod, proč jsem chtěl docílit analytického rozlišení stylu a žánru, je v tom, že praxe veškeré platonicky čisté kategorie narušuje, takže slovo hardcore jako označení hudebního stylu zahrnuje mnohem širší spektrum kapel než takové, jaké zkoumám a pro něž je typický jistý druh performance. Pod hardcorový styl lze totiž zařadit kapely, které „jen hrají hardcore“, tzn. hrají rychlou, tvrdou, agresivní hudbu, ale s jejich koncerty se nepojí praktiky typické pro koncerty „angažovaných“ kapel – radikální literatura se tam neprodává, spojení s Food Not Bombs by působilo nepatřičně a jakékoli delší zpěvákovy

lamentace by narušovaly výkřiky z obecnstva. Důvod je prostý, do tohoto žánru to zkrátka nepatří¹⁶.

Zpěvák Zoltán Téglás z kapely Ignite na otázku, co pro něj znamená hardcore, odpovídá: „Jenom hudební styl... Viděl jsem lidi přicházet a odcházet, viděl jsem, jak se mění módní trendy, zvuk... Stárnu a vidím dál. Hardcore býval ideologií. Dneska je akorát hudebním stylem, protože hardcore dneska znamená metal – alespoň v Americe. Důležité jsou pro ně dlouhé vlasy. Nezpívají o politice, životním prostředí... Zpívají o své bejvalé přítelkyni atd. Hardcore dneska stojí za starou bačkoru“ (zin *Move your ass*, listopad 2006).

Tím jsem získal určitý interpretační rámec, který nám pomůže v orientaci v hardcoru, aniž bychom nutně museli odsoudit některé kapely jako „neautentické“ nebo dokonce „pozérské“. Zároveň nám pomůže takovýto koncept žánru zahrnout i kapely či interprety, které bychom na první pohled či poslech do HC nezařadili. Je veganka s akustickou kytarou a radikálními texty méně hardcore než čtyři tetovaní třicátníci s plnovousy? Zde se nám žánr i hudební styl částečně kříží, protože do hudebního stylu hardcoru bychom zprvu nezahrnuli radikální folkaře s akustikou. Jenže takoví se často na HC koncertech objevují, protože ideologicky do samotného žánru spadají.

Podle Bachtina je každý mluvčí do jisté míry respondent, který se nachází v řetězci vlastních i cizích výpovědí. Každá výpověď je článek tohoto řetězce (Bakhtin 1986: 68). Pokud je výpověď mluvčího s veškerou svou individualitou a subjektivitou aplikována a adaptována příslušným žánrem, je nadále tvarována a rozvíjena uvnitř této dané formy (1986: 78). Bachtinův žánr má blízko k Foucaultovu pojetí diskurzu, v němž jsou možné některé promluvy, ale jiné nikoli, v němž pouze určité předměty mohou být referenčními objekty promluv (Auer 2014: 218). S touto terminologií je možné říct, že všechny hardcore kapely do značné míry sdílejí pozice v hudebním stylu, ale míjejí se žánrově/diskurzivně – jejich výpovědi nekonvenují, neřetězí se. Příkladem může být politika DIY, s níž programově pracuje jen jedna část spektra. Proto může docházet k jisté tenzi mezi kapelami „sponzorovanými průmyslovými giganty“, jejichž hudba „přehlušila nebo vytlačila slova“, a „malým undergroundem“, jak ukazují Lukášova slova:

„(Hardcore) je teď hodně populární, je o to celkem zájem, takže se vynořila spousta kapel. Několik z nich se vyloženě veze na týhle vlně a hrajou to, co je jako zrovna in. Přikoupěj like na Facebooku, udělej víc merche jak nějaká světová kapela a je kolem

¹⁶ Svou roli jistě hraje i proliferační síla slova „hardcore“ v mnoha lidských aktivitách a v běžné řeči, díky čemuž ztratilo svou alespoň určitou dobu trvající exkluzivitu a jasnost a naopak leckdy získalo i ironický nádech.

nich taková ta umělá bublina. (...) Když se v tom člověk dýl pohybuje a trochu zajímá o věci kolem, tak pozná, že tam jako chybí to srdíčko, víš co, že tam není žádnéj přesah nebo něco. (...) pak je to vyhoněný přes tu bublinu na Facebooku, na Óčku, nějaký soutěže, což podle mě do toho hardcoru a punku prostě úplně nepatří. Jako je to jejich volba, že jo. Nemám takový kapely úplně rád, nehodlám je podporovat, ale na druhou stranu je scéna svým způsobem potřebuje. Zajdou na ně děcka z diskoték a vůbec lidi, co nemaj o tom páru, a to je asi dobrá stránka, protože k tomu pak můžou načuchnout a objevit ty jakože pravý kapely, kde je to myšlený od srdce a maj co říct i mimo muziku“ (Lukáš, 27 let).

Co je tedy vlastně ten „malý underground“, DIY proud, v čem dřímá ono distinktivní gró od ostatních kapel? Když čteme texty o hardcoru v jeho počátcích, setkáváme se s výrazy jako revoluce, hnutí odporu nebo způsob života. Jak už ale varoval Hebdige (1979), žádný styl nedokáže být revoluční věčně. V části věnované punku dokumentárního cyklu *Kmeny* jeden z punkerů říká: „Ty kapely, který s tím přišly v 70. letech, tak to rozhodně nemínily tak, že budou po 20 letech vydávat desky. To byla věc, která měla svým způsobem explodovat, vybuchnout a skončit. *No future.*“ Ale *future* trvá. Tudíž se něco muselo změnit.

Změnilo se toho dost. Jednak když mluvíme o hardcoru v jeho počátcích, mluvíme o americkém hardcoru s jeho lokálními specifiky. Podstatná část hardcorových písní se věnovala policejnímu násilí, protože *kids* byly konstantně v konfliktu s policií, která podnikala razie na koncerty a sbírala informace o návštěvnících. Losangeleská policie byla nechvalně proslulá násilím, které páchala na etnických menšinách a podobnému zacházení se nevyhnuli ani punkeři v 80. letech (Clark 2006: 5). „Policajti nechtěli novou kontrakulturu, tak se jí snažili zničit předtím, než začala růst.“ (Blush 2010: 76) Hardcore punk pro společnost ohrožoval tradiční způsob života a hodnoty. Existoval moment v historii, v ranných osmdesátkách, v němž systém proti hardcoru bojoval.

„Teď jsem se vrátil k poetice a textům Biafry a jeho projektům. Dneska je jiná doba, ale fascinuje mě, že v té době byl určitá hrozba pro mainstream a jeho texty rezonovaly napříč vším možným. A opravdu určitým způsobem to bylo něco nebezpečného, co hejbalou tou společností, bylo to alternativní. Pronikal i na akademickou půdu, to se dneska neděje, pronikalo to do univerzit (...) (T)ěch lidí a kapel, který by se tím byly ochotný zabejvat, je míň, ať třeba z pohodlnosti nebo z nedostatku rozhledu, to mi dneska chybí, ta energie, to nebezpečí, to mě fascinuje na těch osmdesátkovejch kapelách“ (Erik, 38 let).

Tehdejší hardcore punk měl vyprofilovaného nepřítele, ať už to byl Reagan, lokální autority nebo pokrytectví amerického snu. Systém a status quo měl vždy nějakého reprezentanta, proti němuž bylo záhodno se bouřit. Jak to ale vnímat dnes?

Už jsem říkal, že hardcore je reaktivní žánr v konstantním dialogu se sociální a politickou realitou. I to ale může být zavádějící, což chci ilustrovat vlastní zkušeností. V šestnácti letech jsme založili punkovou kapelu s tím, že se budeme primárně soustředit na texty a budeme ignorovat žánrová klišé, například repetitivní fráze v refrénech vykonstruované pro koncertní *sing-alongy*. Chtěli jsme být originální. Jenže nám bylo šestnáct a neměli jsme schopnost reflektovat žánrová schémata, proto jsme přemýšleli tímto způsobem: *Jednu píseň proti válce, jednu proti politikům, jednu proti náboženství, něco proti komoušům, jednu o lásce, páč punkáci maj taky srdce, tady budou tyhle čtyři akordy, tady je přehodíme, tady zrychlíme, ať se rozjede pořádný pogo...* Naše originalita excelovala uvnitř stěn žánrového tunelu.

Když chcete hrát v kapele určitého žánru, zpravidla tomu předchází poslech kapel, které pro vás žánr ztělesňují. Ať už jdete přímo ke kořenům, nebo posloucháte kapely současnější, nemohou vás úplně minout témata, kterým se kapely v textech věnují a která takříkajíc žánr tvoří. Proto když se sami chopíte nástroje a začnete komponovat, chtě nechtě se ocítáte v diskurzivním rámci – a teprve v něm máte určitou tvůrčí svobodu, v něm můžete libovolně pracovat s referenčními objekty, s Bachtinovými plynoucími výpověďmi. Znamená to, že určitým způsobem přemýšlíte a kalkulujete, jakou podobu bude performance mít, protože nutně předpokládáme responzivní pozici. Stylem plynoucích výpovědí jste tak v dialogu s ostatními kapelami a právě i s oním kánonem žánru, takže když pak v textech nebo během performance řešíte konkrétní témata, jste do nich na jednu stranu jakoby žánrem „nuceni“, čerpáte z tohoto balíčku témat, která se osvědčila časem. To ale neznamená, že byste se jimi *museli* zabývat, ale spíš že uvažujete o těchto tématech *a priori*, svým způsobem nereflexivně. Protože právě v tomto žánru mají velkou relevanci. „Od samého začátku mluvčí očekává aktivní responzivní porozumění“ (Bakhtin 1986: 88). Zásadní vlastností výpovědi je adresnost, bez ní nemůže existovat (1986: 99).

Touto odbočkou chci naznačit, že když považuji hardcore za reaktivní žánr, který podle Kortepetera může sekundovat kritické společenské teorii, nemusí to automaticky znamenat, že politika hardcore kapel vychází z reflexe společenského dění, ale že spíš může stejně tak vycházet i z oněch osvědčených témat, která tvoří páteř žánru, tedy jakýsi jeho myšlenkový inventář. Když to velice zjednoduším do dvou polů – na jedné straně

budou ti, kteří autonomně přemýšlejí v konfrontaci s rámcem žánru, a na druhé ti, za které žánr „přemýšlí sám“. U druhého případu se pak můžeme ptát, jestli recyklace žánrových stereotypů, které v jejich myslích působí v podobě reliktních myšlenek starších kapel, neuzavírají dveře k jakékoli žánrové evoluci a tím pádem samotný žánr nepřipravují o onu energii a nebezpečí, o nichž výše hovoří Erik. Jestli spoléháním se na tradici se hardcore „dobrovolně“ nevzdává svých největších předností – schopnosti být trefnou společenskou kritikou a schopnosti vytvářet alternativní proudy podemílající půdu mainstreamu. Když budeme podle mého názoru přistupovat k hardcoru jako k apriorní rebelii a nebudeme vnímat diskurzivní odlišnosti uvnitř jeho samého, hrozí, že spadneme do podobné pasti jako ti badatelé z CCCS, kteří tolik politizovali styl. Sebereflexi uvnitř scény ilustruje Tereza odpověď:

„Když to řeknu blbě, tak je podle mě hardcore to poslední, co zbejvá. Jasně, v každé scéně můžeš mít nějaký alternativní umělce, ve folku nebo třeba i v popu, ale vždycky to budou spíš takový ty výjimky potvrzující pravidlo. Hardcore jsem vždycky brala jako něco, co by mělo být primárně alternativní, jakože po všech stránkách, ale teď se to jakoby přibližuje ostatním stylům, stává se to módou a ty tu alternativu zas prostě musíš hledat“ (Tereza, 23 let).

Na základě této vytvořené dichotomie charakterizují kapely z malého undergroundu jako takové, které se „nezacyklily“ (na otázku, podle čeho posuzuje dobrou kapelu, odpovídá zpěvačka Hanka: „Texty, hudba, inovace.“). Které dokáží tvůrčím způsobem analyzovat problémy doby a nepotřebují k tomu fráze, které už znějí přes třicet let. Jistá témata samozřejmě zůstanou evergreeny, jak potvrzuje Hanka, když říká: „Je jasný, že tu jsou témata, který lidi pohybující se okolo hardcore punku spojují, a je špatně, když se to vytrácí, protože pak zůstává jen ta hudba.“ A dodává: „Ale zároveň je potřeba určitá názorová pestrost, která vyvolává diskuzi a zamyšlení a reaguje na aktuální potřeby a témata, který se člověk od člověka liší, i třeba podle toho, jakou pozici zaujímá ve společnosti jako celku. Je to žena? Lesba? Rom? Člověk s handicapem nebo člověk bez práce a bez domova?“ (Hanka, 29 let).

„Teď třeba poslouchám jemnější hudbu a tolik nechodím na koncerty kapel, to jsem dělal v sedmnácti hlavně. Teď to vnímám hlavně skrze naši kapelu, koncerty a pořadatele, takže se vlastně setkávám s lidma, který jsou aktivní a často dovedou přemýšlet i sami o sobě. Ale když bych měl vzít v úvahu nějaký diskuze na Czechcoru nebo tak, to, s čím se už tak úplně nesetkávám, tak mi to často přijde že hardcore je zahleděnej sám do sebe, má velkohubý kecý a prostě neexpanduje jinam. Tak se ty velkohubý kecý odrážej na ty ostatní

a je to takovej ping pong v rámci mantinelů. Ale právě skrze ty naše koncerty se naopak setkávám s lidma, který takovýhle nejsou. S těma se můžu často bavit i o jinejch žánrech a můžu klidně říct, že ne všichni policajti jsou svině, jak hlásá většina HC společnosti“ (Karel, 26 let).

„Biafra udělal velkou službu alternativní scéně, která není zahleděná do sebe, ale snaží se působit i vně. Jakmile to funguje jen samo o sobě, tak je to vlastně mrtvý, jak to působí ven, tak to má smysl. Dneska mi ale malinko začíná převažovat ten aspekt tý zábavy, módy, a to mi přijde jako škoda“ (Erik, 38 let).

Výše zmínění zde apelují na jakousi otevřenost, na „působení ven“, pro ně je hardcore punk určitým prizmatem kriticky hodnotícím okolní svět, právě onou kritickou perspektivou z názvu práce. K hardcoru se dá přistupovat jako ke komodifikované pseudorebelii, jako k prázdnému hudebnímu stylu, jak tak výše činí z negativních pozic Téglás, zároveň se ale dá pojímat jako onen boj (*struggle*), který je výchozí pozicí při veškeré interakci. Hardcore tvoří lidé a pokud ho budou brát jen jako hudební formu, bude stále co kritizovat, pokud k němu ale budou přistupovat komplexněji (pro někoho samotná hudba nemusí být vůbec důležitá), může v něm být k nalezení i ona ztracená ideologie. Stejně jako se podle Koubka a Císaře mění definice hardcoru podle pozice ve scéně nebo v politickém aktivismu vůbec, stejně tak se může měnit pro *outsidera*, jen záleží, na jaký jeho segment se bude soustředit.

„Pro mě hardcore punk začíná muzikou, pokračuje přes neustálý se učení tolerance a pokory, to znamená vegetariánství a veganství, nakupování ve sweatshop free obchodech, antifašismus, a končí to třeba u výměny receptů na dort. Pro mě je to prostě běžnej život“ (Lukáš, 27 let).

4.4 Autenticita a identita

Kathryn Joan Foxová rozdělila uvnitř punkové scény „opravdové punkery“ a „pretendenty“, subkulturní identity tak vymezila strukturalisticky dichotomně (*real x fake*) a hierarchicky (pretendenti na perifériích subkultury) (Fox in Williams 2007: 15). Podle Williamse je to chyba, protože nerozpoznala proměnlivý charakter identit jednotlivců i kolektivů. Identity nejsou fixní, na příkladu tokijské hardcorové scény ukazuje Matsue (2009), že jsou spíše fluidní; ve skutečnosti je v ní málo jedinců, kterým jde programově o praktické kroky k sociopolitickým změnám. Většinou jde zainteresovaným lidem, členům kapel, publiku, zvukařům nebo organizátorům koncertů spíše o oddych od každodenních očekávání mainstreamové společnosti. Tokijská hardcore scéna nikdy neohrožuje jejich

společenskou pozici. Mohou zde pracovat s individuálními a kolektivními identitami, které mohou být charakterizovány jistým nádechem rezistence, ale ta bývá dočasná. Leckdy plní funkci kratochvíle, načež se znovu vrací do každodenního života. Tento příklad se ale mých informátorů týká méně, protože mnou popisovaná část hardcorové scény je ideologicky vymezenější, potažmo radikálnější, tudíž je u ní zřejmě obtížnější „vypínat“ jako v Tokiu. Mnohým z nich jde o ideologickou konzistenci. Zároveň to ale neznamená, že by všichni usilovali o sociopolitické změny, o nichž píše Matsue.

Chci zde varovat před podobným chápáním mého pojetí „malého undergroundu“ uvnitř hardcorové scény, jako tomu je u Foxové. Pak by to svádělo k tomu vymezit „malý underground“ jako autentický a ostatní kapely nikoliv. Jako takovou chápu scénu spíše ve smyslu Bourdieuova sociálního pole, kdy je prostor „chápaný jako pole postojů pojetelné jedině vztahově, jako určitý systém fonemat, to jest systém diferencujících odchylek“ (Bourdieu 1998: 48). Rysy hardcoru nelze zkoumat izolovaně, nýbrž ve vztazích podle Bourdieuovy maximy, že skutečnost je vztahová (1998: 11). Pozice v tomto poli do jisté míry určuje postoje, které budou jednotlivci v něm situování zaujímat, identity sice nejsou fixní, ale zároveň nejsou úplně arbitrární. Hardcore má v sobě vepsáno vymezení se. Jednak je zde vymezení se proti konzumní společnosti, jednak proti „intervenujícím“ kapelám z masové společnosti, které do hardcoru vnášejí praktiky pro konzumní společnost typické, jak o tom na straně 44 hovoří Lukáš. Zároveň je ale v tomto poli možná mobilita, proto tam může docházet, jak dál Lukáš pokračuje, k tomu, že tyto kapely mohou nepřímo dovést své fanoušky k těm „pravým“ kapelám (nebo se jimi samy stát?).

Nazvu na tomto místě „pravé“ kapely autentickými. Jakmile k takovéto „proměně“ dojde – v poli dojde k přesunu – daný jedinec většinou do jisté míry přehodnotí i své hodnoty a preference, a to ve smyslu Bourdieuova habitu, v němž ideologie prostupuje denní praxi v podobě vnímání, myšlení a jednání (Bourdieu 2000: 12). Toto bylo myšleno onou ideologickou konzistencí výše. Bourdieu se pojmu ideologie brání, na jednom místě své pojetí systému struktur vepsaných do věcí a těl staví proti ní. Je to proto, že ideologii chápe jako „myšlenky v hlavě“, nějakou mentální představu (Bourdieu 2000: 40). Ale např. Roland Barthes ideologii chápe jako naturalizaci symbolického řádu (Zizek 2012: 9), velice podobně jako výše Althusser.

Pojetí kritické perspektivy v této práci má větší dosah než „myšlenky v hlavě“, to ale neznamená, že by zde nebyly stupně, různé míry odhodlání, různé důrazy na různé ideologické aspekty. Když jsem se jen mezi řečí ptal na koncertě kytaristy jedné kapely, jaké byly jejich začátky a proč vůbec začali hrát hardcore, odpověděl: „*Hele, na začátku to*

byla trochu póza, přišlo mi prostě hustý vzít kytaru a řvát z plnejch do mikrofonu. (...)
Popravdě jsem si tehdy neměl na co stěžovat, prostě bezstarostný léta na škole (...) o politiku jsem se skoro nezajímal. Ale člověk k tomu přičichne, obklopěj ho nový lidi, nový myšlenky a najednou je logický, že těm bezdomovcům prostě jdeš třeba něco uvařit nebo jdeš protestovat nebo prostě to maso žrát přestaneš“ (Patrik). V audiorozhovoru na rádiu StreetCulture hovoří Martin Trachta alias Banán o svém známém a jeho životním stylu, o tom, že „má rodinu, manželku, dítě“ a zdůrazňuje „to, jak se to tam celý prostě protne v tu chvíli, ty životy, který vlastně má tendenci spousta lidí oddělovat – tohle jsem v práci a tohle je rodinný život a večer jdu na koncert a jsem punkáč, jo? Mě zajímá už v mém věku a vím, že kluci to maj podobně, zkoušet tyhle věci (propojovat), jako ne, aby to byly dva životy (...) aby si mohl říct, že ten punk rock žiješ, že ho žiješ stejně v práci nebo s tou rodinou, jako když jseš na tom koncertě.“

Důvod, proč se o tento koncept na tomto místě zajímám, spočívá v tom, že informátoři ve svých odpovědích nějakým způsobem vývoj okolo hardcoru reflektovali. Už jsme se dozvěděli o zahleděnosti do sebe, o mírné převaze zábavy a módy, o kapelách, kolem nichž je umělá bublina, zjednodušeně tedy o tom, *jak by to být nemělo*. Co se týče oné módy, kritika se týká právě důrazu na ní a z toho se odvíjejícího ideového vyprazdňování. Pro Pavla je toto opakem toho, co pro něj hardcore představuje a díky čemu si ho v mládí získal:

„Ten aha moment byl v tom, jak tě ty lidi přijali, způsob jak se chovaj, nikdo neřešil, jestli je někdo tlustej, hubenej, ve značkovým, neřešej se stereotypy“ (Pavel, 35 let).

Explicitní důležitost stylu¹⁷ (ve smyslu módy) nepřikládal nikdo ze mnou dotazovaných, ilustrují to i odpovědi na stranách 21 a 22. Jistě v tom bude hrát roli i věk doba pohybu ve scéně, protože jsem nedělal rozhovor s nikým pod 23 let a všichni ve scéně už nějakou dobu fungují, což znamená, že v navrženém konceptuálním poli sdílejí

¹⁷ Na hardcorové koncerty už chodím několik let a musím říct, že jsem nikdy nebyl svědkem situace, kdy by byl někdo posuzován podle vzhledu. Ač jsem výše varoval před úplným rozdělováním punku a hardcoru, zde to budu muset porušit. Asi v šestnácti jsme se spolužákem přišli na punkový koncert a oba jsme si nechávali narůst dlouhé vlasy, následně se nám trojice starších punkerů s různými variacemi číra vysmála jakožto „hipíkům“. Naštěstí si vzápětí všimli loga skotské punkové legendy The Exploited na spolužákově tričku, což nás v jejich očích očistilo a byli jsme pozváni ke stolu. Asi rok poté jsem navštívil punkový třídní festival, kde jsem se procházel s jiným spolužákem, tentokrát oba ostříhaní, ale v džínách a mikině, načež na nás partička punkerů začala pokřikovat, že jsme „šampóni“. Pro tyto punkery byl patrně znakem autenticity punkový styl, subkulturním kapitálem byl způsob odívání provokující konvence. Nikdy jsem na HC koncertě nebyl něčeho podobného svědkem a je to jedna z věcí, které si na scéně hardcoristé váží a takto ji prezentují. Snad nebude příliš naivní zde říci, že pro hardcoristy z „malého undergroundu“ autenticita se zevnějškem nikterak nesouvisí a tím souhlasit s Williamsem ohledně autenticity coby transcendence stylu.

prostor, v němž styl primární důležitost nemá. Pro některé, např. pro Hanku, to bylo důležité dříve právě ve smyslu odlišení se, což je funkce, kterou Michal přičítá zase tetování. Obecný konsensus zněl, že „*o tom to není a nikdy nebylo*“ (Tereza, 23 let). Takže pokud některé kapely dávají příliš najevo důraz na *image*, dochází k jistému podráždění, protože se do scény dostává z jejich perspektivy cizí prvek. Forma takové kritiky se pak může lišit, může jít o explicitní nadávky, nebo (a to byl častější případ mezi dotazovanými) o kritiku implicitní, kdy je důraz kladen spíše na vlastní tvorbu, která má být jakousi antitezí kritizovaného trendu. To je étos Erikovy kapely:

„Naprosto ctím, že každý má právo vybrat si svojí cestu (...) Ta alternativa, tam se dá zahrnout všechno, výtvarná scéna, divadelní scéna, tam jsou kolikrát lidi, který jsou mnohem radikálnější a hodně punkáčů by se mohlo učit. Ale nemá smysl někoho odsuzovat, že si vybral spíš tu cestu tý zábavy, vnější znaky přijal jako hlavní, to nelze vyčítat nikomu, je to i obraz společnosti jako takový. (...) Jsem si vědom všech těch proudů uvnitř, od těch nejvíc po srsti jdoucích až po ty nejextrémnější, všechny jsou svým způsobem zajímavý (...) My jsme si holt vybrali tuhle temnější stranu, ale temnější ve smyslu větší přemýšlivosti a menší podbízivosti“ (Erik, 38 let).

Podle Clarka komodifikace a trivializace subkulturního stylu se kolem přelomu tisíciletí značně zrychlila a subkultury tak ztrácejí určitou výpovědní hodnotu. Částečně je to tím, že v dominantním diskurzu jsou subkultury depolitizovány, jejich ideologie bývá zkreslována nebo brána na lehkou váhu (Clark in Muggleton, Weinzierl 2003: 244). Právě komodifikační procesy využívající formální prvky původně subverzivních proudů, případně rekontextualizující původní výpovědi v jejich opaky, vnímají hardcoristi jako devalvací podvrtného potenciálu vlastní scény. Určité kapely, které jakoby ztratily tvář tím, že se „zaprodaly“ a jejich melodické volání k občanské neposlušnosti zní na pozadí upoutávky na revoluční deodorant, pak mohou působit jako ztělesnění oněch nejkritizovanějších společenských mechanismů. Podobné kapely, jejichž cílem v zásadě je „nebýt alternativou“, přiblížit se k širšímu publiku a toto úsilí zpeněžit, jsou pak reprezentanty neautentického.

4.5 DIY

V americké hardcore scéně byla DIY etika reakcí na reaganomiku (Moore 2009), George McKay v knize *DIY Culture* tvrdí, že ji lze vnímat jako typicky britské dědictví a reakci na thatcherismus (McKay 1998). Politika konzumu versus protireakce, která ji obrací vzhůru nohama.

DIY je socioekonomickou formou Williamsova konceptu odporu. Nazvat DIY praktiky *etikou* není úplně od věci, Ian MacKaye řekl: „Poprvé to byly *kids*, kdo hudbu psal a hrál, kdo organizoval koncerty, vytvářel fanziny, vytvářel sítě, vše kompletně mimo mainstreamový hudební průmysl, z důvodů, které měly jen minimální nebo vůbec žádný ekonomický popud“ (Blush 2010: 37). Tato kultura nebyla kontrolována nikým vnějším, byla plně v rukou mladých.

Ve svém konceptuálním modelu scény Císař s Koubkem ukazují, že DIY obsahuje jak kulturní, tak politické prvky, ale způsob, jakým tyto segmenty s konceptem DIY pracují, se liší. Pro kulturní sektor je DIY hlavně životním stylem vázaným na kamarádství, vazby a vztahy ve scéně, v němž jde o důraz na společnou kulturní oblast a její sdílení. Sektor politický pojímá DIY jako specifickou formu politického projevu a poskytuje základ pro politickou agendu vyjádřenou např. v podílení se na aktivitách politických a sociálních hnutí. V případě hardcore punku převažovala tato tendence v devadesátých letech, „nicméně právě tento segment je v rámci širší hudební subkultury hardcore/punku spíše na ústupu“ (A2, srpen 2012).

Jan, bubeník kapely otevřeně se hlásící k DIY etice, autor vlastního zinu, mi na otázku ohledně DIY odpověděl, ale následně mě požádal, že by si odpověď rád znovu promyslel a poslal mi ji mailem: „*Řekl bych, že DIY je těžko definovatelný pojem, ale pro mě to znamená to, že si vytváříme svojí vlastní kulturu, která je nezávislá na manažerech, masmédiích, hudebních korporacích, zisku atd. Je to tvorba vlastní kultury, do které se může každý zapojit podle svého uvážení, uvědomění si toho, že ty sám můžeš jít a uspořádat koncert bez manažerských schopností, tvořit zín bez toho, aby jsi měl vystudovanou novinářinu, hrát v kapele bez toho, abys uměl dobře ovládat svůj nástroj, nebo rozjet DIY prostor na provozování různých aktivit. Myslím, že ty DIY prostory jsou kapitola sama pro sebe, která je pro mě hodně důležitá. Naše kapela má a měla většinu koncertů na squatech, v autonomních prostorech, v neziskových klubech atd. Vytváření a podpora podobných míst je pro mě zásadní věc. Další stránka DIY spočívá pro mě v tom, že do výsledného produktu dáš něco ze sebe. S minulou kapelou jsme si dělali obaly na cédéčka ručně a každý byl originál, prostě si každý z nás vzal určité počet obalů a pomaloval, počmáral nebo polepil je jak chtěl. S nynější kapelou jsme zase vystříhovali a skládali ručně obaly na desky, byla to děsná makačka, ale stálo to za to a měli jsme u toho dost zábavy. Se zínama to bývá podobný. Přijde mi zajímavá myšlenka toho, že vezmeš výrobní proces do vlastních rukou a ne, že to přenecháš profesionálům, který to udělaj za tebe“ (Jan, 25 let).*

„Člověk neřeší finanční stránku ani nákej tlak, nákou systémovou stránku věci, a to jak v tý hudbě, tak i to, co dělám tady ve škole, jak pracuju. Jde o to nemít na sobě tlak peněz, tlak klienta, to úplně nesnáším. A tohle promítám i do dělání tý hudby. Já vždycky měl takovej přístup, že když se to dostane mezi lidi zadarmo, je to lepší, než aby to měl jeden člověk a já třeba vydělal tisícovku. Jde o to, aby to bylo smysluplný, primárně nejde o to, aby to bylo zaplacený“ (Karel, 26 let).

V Janově odpovědi se spojují oba aspekty, o kterých mluví Císař s Koubkem. Jednak se nepodílet na kultuře, která není vlastní, a dát tak valem masmédiím a hudebním korporacím, a jednak sdílet tuto ideu s přáteli, a přestože je to „děsná makačka“, užít si u toho i zábavu a dobře trávit společný čas. Oba aspekty se v těchto praktikách prolínají a organicky koexistují, protože určitá část scény k tomu vytváří ideální prostředí a jednotlivci nebo skupiny, které se takto rozhodnou, v tom nacházejí onu pro Karla důležitou smysluplnost a logiku. Právě v takovém diskurzu může kapela Palahniuk na svých stránkách napsat: „Proto do doby, než si budeme jistí, že na ní (desku) máme peníze a že jí opravdu vydáme, nebudeme zveřejňovat další tři písničky. Potom ale samozřejmě poskytneme celou desku na internetu ke stažení“. Petr z Thalidomide popisuje vydávání desky v rozhovoru na Youtube: „Díky lidem, kteří jsou v dobrým slova smyslu důvěřiví, který zajímá ta scéna, tak nám umožnili tu věc zpětně splácet. (...) Jelikož ty částky jak na obal, tak na samou nahrávku byly vysoký, tak jsme si samozřejmě nemohli dovolit to zaplatit naráz, oni nám umožnili to splácet, tím pádem zároveň podpořili tu kapelu k rychlejšímu vydání.“ DIY tak nemusí uvnitř HC scény znamenat, že vše dělají interpreti úplně sami, ale i to, že jim lidé ze scény pomáhají. Oba příklady ukazují, že zisk nemůže být prioritou, jde o zaplacení desky. Ukazuje se důraz, jaký hardcoristi kladou i na komunitní aspekty věci, v čemž lze nalézat implicitní vymezování se vůči konzumní majoritní společnosti toliko glorifikující individualismus.

Pro kapitalismus je charakteristické, že dokáže lečjakou zprvu subverzivní sílu do sebe snadno inkorporovat. To je hlavní argument knihy *Kup si svou revoltu*, který se ozřejmuje již v podtitulu *O mýtu kontrakultury aneb Proč revolta proti konzumnímu kapitalismu není pro systém hrozbou, ale naopak hnací silou* (Heath, Potter 2012). Pokud má být jakákoli podvratná síla zachována, nesmí podle Žižka používat mechanismy toho, vůči komu chce být alternativou. A to ani ideové mechanismy, v takovém případě protest svou sílu postupně ztrácí, protože samotný kontext, diskurz, v němž vzniká, ho oslabuje. Alternativa nemůže být dostatečně alternativní. DIY v této formě, jak s ním výše zmínění pracují, lze vnímat jakou reálnou praxi takového směru uvažování.

4.6 Proti náckům

Jedním z nejpevnějších pilířů hardcore punku je myšlenka boje proti rasismu, fašismu a neonacismu. Téměř každá kapela má na svém playlistu píseň, v níž dává různými způsoby najevo ultimativní *fuck off* těmto tendencím.

*Aspoň minutu, zkurvený sráči, aspoň minutu zažít ten pocit
kdy život se z těla pomalu ztrácí, vidíš své děti plynem se dusit
minutu minutu, zkurvený sráči, oprátky oprátky na vaše hlavy
abyste prosili: „stačí, to stačí“, abyste prosili: „stačí“
(...)
minutovou terapii osvětivskou genocidou
pro všechny zmrdy, co jsou tak hrdý, pro všechny zmrdy se svastikou v srdci*

*Spes Erepta, „Minutová terapie“
(CD Minutová terapie)*

Jorge Guerra z kapely Madball v dokumentu *Hardcore is More Than Music* (2011) popisuje hardcore jako něco, co bylo od počátků otevřené pro lidi, kteří se lišili, pro lidi různých etnik, původů, životních stylů, kterým šlo o společné sdílení a vytváření vlastní hudby. Hardcore a jakákoli forma netolerance je tak v kontradikci, ale jak už jsme si řekli, ani v počátcích to nebylo tak jednoduché. Hardcore přispěl ke zrodu amerických skinheadů. Ač se většina hardcore kids přiklání k levici, i pravice měla svých nemálo stoupců. Vyholená hlava často znamenala spíše protispolečenské inklinace, nikoli automaticky rasistickou doktrínu. Leckdy se stávalo, že tito mladíci navštěvovali koncerty, na nichž mlátili podobně nebo stejně smýšlející bílá děcka (Blush 2010: 59 – 60). Právě těmto individuím věnovali Dead Kennedys píseň „Nazi Punks Fuck Off“ (1981), v níž je s nadsázkou přirovnávali k nacistům. Někteří skinheadi se ale stali kovanými rasisty a např. HC scéna v Detroitu byla v polovině 80. let považována vyloženě za ultrapravicovou (2010: 457). Z globálního pohledu jde však spíše o excesy a celkově má hardcore reputaci jednoho z nejnemilosrdnějších kritiků těchto směrů uvažování¹⁸.

¹⁸ Jednou z nejzásadnějších hardcorových kapel jsou washingtonští Bad Brains (1977 – 1995, 1998 – současnost), kde jsou všichni členové černoši hlásící se k rastafariánství a podle Blushe znamenají pro hardcore totéž co Jimmy Hendrix pro rock (Blush 2010: 94). Dead Kennedys zase měli černošského bubeníka a podobných příkladů je více.

V knize *Kmeny* (2011) je hardcore prezentován primárně jako boj proti neonacismu, samotná kapitola nese název *Posíláme spát bílou pýchu*, což je odkaz na celosvětovou kampaň Good Night White Pride (GNWP), která v 90. letech vznikla v Německu a od roku 2005 existuje i v Čechách (a na rozdíl od řady jiných zemí se aktivita GNWP v tuzemsku přelila i mimo HC – do techna, ska, hip hopu, mezi skateboardisty či fotbalové ultras). GNWP je reakcí na infiltraci neonacistů do různých scén (např. do metalu nebo právě do hardcoru, s cílem získávat mladé lidi na svou stranu) a na změnu jejich „taktiky“. „Skončil prototyp nácka v bomberu a kanadách. Neonacisté začali přebírat líbivou image z různých subkultur i politických hnutí včetně HC scény či antifašistického a autonomního hnutí, nové hudební i životní styly i nová politická témata jako straight edge, práva zvířat, ochrana přírody či boj proti globalizaci.“ (Kuřík 2011: 309) Jak mě upozornil Pavel, právě v této době aktivita nácků v HC scéně kulminovala a byla velkým problémem, proto se v této kapitole hardcore profiluje právě skrze GNWP, tedy rozhovory s lidmi uvnitř HC reflektujícími tento trend.

Ze stránek blog.gnwp.cz se dočítáme, že kampaň funguje na DIY principu, kdy „každý může udělat něco proti ultrapravicí. Ať je to šíření letáků či plakátů, ať jsou to texty v muzice, netolerování šílených názorů typu ‚holocaust nebyl, ale bude‘ ve svém okolí, ať je to občas nezbytná fyzická konfrontace.“ Právě v hardcoru se leckdy nezůstává pouze u slov:

„Dřív chodili nasraný punks a zmlátili partu nácků, to je pro mě reálná punková politika, ale to je dneska jiný. Okolnosti jsou společensky jinak nastavený, tu společnost někam zpracovávají, dělaj z ní krotký stádo ovcí a hardcore punku se to logicky nemůže vyhnout. Mladý nemaj ten reálnej hate, nevěděj, jak věci reálně dělat. (...) Dřív šlo věci reálně měnit, dělat pořádek ve městě, vymlátit si třikrát nácky a pak už tam prostě nebyli“ (Pavel, 35 let).

Neonacismus ve spojení s HC punkem můžeme vnímat na dvou rovinách, jednak jde o tyto Pavlem líčené přímé střety, kdy např. náckové koordinovaně útočí na punkové koncerty – v tomto směru jde však spíše o hudbu minulosti, případně o lokálně specifické menší konflikty¹⁹. Někteří hardcoristi své tělo kultivují, aby byli schopni se v těchto konfliktech s neonacisty fyzicky vypořádat. Do této roviny patří i výše zmíněná infiltrace do scény, která je očividně stále aktuálním tématem, jak ilustruje scéna z koncertním reunionu děčínské kapely Shut up and dance v Café Na půl cesty 22. března 2014.

¹⁹ Intenzita takových konfliktů se samozřejmě liší a závisí na městě, potažmo zemi, v níž se odehrávají.

Kytarista: „Myslím, že to není úplně dobře, a měli bysme se asi snažit...“

Jakási dívka z publika: „Je vysekat!“

Kytarista ignorující dívku: „... je trošku jakoby hlídat.“

Baskytarista: „Já bych k tomu ještě chtěl říct, že se nejedná jenom o hardcore punkovou scénu... I když ať už kluci poslouchaj cokoliv, nebo ať už kdokoli poslouchá cokoliv, dneska už jsou náckové v hip hopu, jezděj na skejtu. Už pro ně nejsme levičácký, vole, smažky... Prostě dneska už je nepoznáte, je to jenom mezi náma, nechceme to.“

Tato mikro rovina vnímá neonacismus jako jakéhosi subkulturního oponenta, jakousi opozitní frakci v rámci subkulturních polí tvořících dichotomii *my* a *oni* a ustanovení nepřítele napomáhá konsolidaci uvnitř – „je to jenom mezi náma“. Koncert byl reunionem po osmi letech, tudíž šlo performanci číst i jako určité ohlédnutí a hodnocení scény. Jedna píseň byla věnována „všem, který v tomhle prostoru něco tvořej a přispívaj tak k tomu, aby tahle kultura nebyla mrtvá“. Tento *prostor* je pak potřeba chránit i před nácky. Ti jej do jisté míry zviditelňují, neřkuli ustanovují. Je to v principu to, o čem hovoří člen ruského antifašistického hip hopového projektu Moscow Death Brigade²⁰: „Dříve náckové napadali lidi na cestě na koncert (...), což také mohlo skončit smrtí. (...) Když jsme měli ještě dost silných nepřátel, scénu to dalo dohromady a sjednotilo. Když si šel na koncert, nemohl sis být jistý, že se vrátíš živý. A každý v koncertním sále byl jako tvůj bratr nebo sestra. Věděl jsi, že všichni musí stát při sobě, aby přežili.“

Mikro rovinu doplňuje rovina celospolečenská: „*Lidi čím dál víc tolerujou náckovský hadry, muziku a kolikrát i názory. To je větší problém. S kapelou jsme si pár ostřejch útoků nácků na naše koncerty zažili. (...) Ale náckové naseděj jen ve sklepě a pořád pořádaj demonstrace a pochody a využívaj aktuální situace. K tomu jim samozřejmě i nepřímo pomáhaj média, který nám předhazujou, že prakticky za všechno špatný můžou Cikáni nebo muslimové a že je to obrovskej problém“ (Lukáš, 27 let).*

„*Náckové jsou vrchol ledovce, pár blbců, co nemaj šanci něčeho dosáhnout. Mnohem větším problémem je rasismus zakořeněnej v naprostý většině populace, navíc přiživovanej politiky seshora. Z těch xenofobních nálad jde strach, z toho, jak si společnost najde obětní beránky, jako třeba u nás Romy, že jo, do kterejch kope a hází na ně svoje problémy. Sere mě ta krátkozrakost tohohle uvažování. Náckové někdy jsou schopný tyhle nálady rozdmýchávat, ale u nich je to neudržitelný, nejsou schopný se stabilně něčemu věnovat“ (Jan, 25 let).*

²⁰ <http://www.antifa.cz/content/what-we-feel-moscow-death-brigade-3-kvetna-v-praze>

Hardcorovou scénu lze považovat i za určitý ideologický průsečík antifašistických kampaní. Třeba ve zmíněném Café Na půl cesty, které je signifikantním prostorem pro pořádání hardcorových koncertů a jde tak o určité zhmotnění tohoto průsečíku, tak můžeme vidět např. samolepky Antify s textem „Cikáni nemůžou za vaše posraný životy“, jejichž ideologický přesah sahá dále než první rovina. Jde o poukázání na celospolečenské trendy, o nichž hovoří Lukáš i Jan, které oba považují za větší problém než neonacistické bojůvky. V takovémto prostoru je nepravděpodobné, že by někdo samolepku strhl nebo jiným způsobem znehodnotil z ideologického popuzení, protože zde antifašistická výpověď konvenuje s přesvědčením většiny návštěvníků. Tak lze vnímat tento aspekt jako jakousi progresivní aktualizaci „ideologického gruntu“, jímž je antifašismus, protože rozšiřuje perspektivu nad viditelné skupiny. Zároveň je nutné zůstat nohama na zemi a neidealizovat si celkově obraz scény. Na otázku, jestli lze hardcore vnímat i jako zrcadlo společnosti, Erik odpovídá:

„(J)e to atraktivní, jestli to můžu použít to slovo, ten hardcore a punk, že to přitahuje široké spektrum lidí, který se tam pokouší zorientovat, že můžeme říct, že ji to zrcadlí, protože to spektrum názorů je tam neuvěřitelně široké, od extrémů do extrémů, od levýho skoro až do pravýho. Někdy tam najdeš lidi, který se ti nestyděj říct: ‚Já opravdu ty Cikány nesnáším‘, a to jsou věci, přes který se úplně nedá dostat. Scéna obsahuje celou řadu takovejchhle lidí: ‚A dyť jseš celej potetovanej a posloucháš támhleto a tohleto, ale přitom v sobě nosíš ty nejšílenější zhoubný zárodky ty většinový společnosti, xenofobii a rasismus‘. Tohle je neslučitelný, ale přitom to tady vždycky bylo: rasisti, homofobové, xenofobové, hloupi, nevzdělaní a stejně tak renesanční, osvícení, který to posouvaj. Ty mechanismy ty většinový společnosti z toho vydělit nejde“ (Erik, 38 let).

Je tedy otázka, jak se hardcore vypořádává s aktuální situací, v níž má příležitost „otestovat“ jedno ze svých dogmat právě v časech intenzivního anticiganismu či antiislamismu, které rámuje celospolečenskou debatu etnicky, potažmo „rasově“. Výše zmíněné odpovědi nám ukazují, že jsou ve scéně lidé, kteří dokáží reflektovat komplexnější situaci, která není černobílá. Z mého vlastního pozorování jsem nabyt pocit, že mezi těmito kapelami existuje obecnější tendence na tyto problémy poukazovat. Když se v listopadu 2014 během performance zpěvák skupiny Scalp zamýšlel nad stavem současné společnosti, prohlásil, že v lidech „udržuje zkurvený sobectví a plive na ty nejslabší, na bezdomovce nebo Romy, místo toho, abysme jim třeba podali pomocnou ruku“. Podobné úvahy pořád rezonují „malým undergroundem“, a právě v takovém případě lze hardcore (nebo tuto jeho část) vnímat jako kritickou společenskou perspektivu.

4.7 Gender jako téma

Vnímat genderovou politiku v hardcore scéně je zajímavé právě proto, že se hardcore proti sexismu otevřeně staví. Zároveň je podle Haenflera (2006) jedním z pilířů hardcoru *bratrství* a ve scéně na jednu ženu připadají tři muži²¹. „Diskuze nad tematikou feminismu bývají v hardcore/punk scéně poměrně horké. A ono není divu. Stavět se proti rasismu nevyžaduje o nic víc než zvednout pěstičku a zařvat ‚smrt rasismu!‘. Zvlášť, když se valná většina návštěvníků koncertů s lidmi jiných ras ve svém dennodenním životě nějak intenzivně nesetkává... Postavit se za práva žen a přistoupit na feministické pozice už stojí víc aktivity, úsilí a práce na sobě samém. A ze svého komfortu se stejně tak jako Bobovi z klobouku nikomu nechce“ (zin *Firestorm*, červenec 2007).

*Už od pradávna jsme byly mučeny,
obviňovány ze všeho zla.
Svatá inkvizice mluví za vše.
A v dnešní době, kdy existují lidská práva
s námi zacházíš jako s bezcennou věcí?*

*Finis Afemie, „Nejsme věc!“
(CD Psyché)*

Když se hardcoru v 80. letech začalo dostávat mediální pozornosti, byl zobrazován jako spektakl. Záběry byly divácky atraktivní – fascinující momentky z mosh pitu, hudebníci v nejextrémnějších projevech, řev do mikrofonu, krvácení, pot, bitky a agrese. Podle Clarka se tato maskulinní fyzikalita stala archetypem hardcore punku, idealizovaným obrazem autentického punkera. Tělesnost, drsnost a mužnost symbolizovaly *opravdový* hardcore. Maskulinní síla a sebevědomí zajišťovaly nezpochybnované členství a autenticitu (Clark 2006: 6), s odkazem na Thorntonovou (2003) ji v tomto textu lze nazvat vtěleným subkulturním kapitálem. Zrod hardcoru byl dobře zdokumentován, přispěly k tomu i snímky jako *The Decline of Western Civilization* (1981) Penelope Spheeris, který preferuje zobrazování scény právě v jejích extrémních projevech a jemuž se dostalo velkého zájmu novinářů i politiků, nebo jeho DIY protějšek *Another State of Mind* (1983), který byl naopak velmi přehlížený, ale podle Clarka a Moora scénu zobrazuje

²¹ Autor se věnuje konkrétně americké straight edge scéně, ale jeho odhad koresponduje s tím mým ohledně české HC scény.

mnohem organičtěji. Tento zájem o senzaci rovněž přispěl k posilování maskulinismu v hardcoru (Clark 2006: 7, Moore 2009: 61).

Podle Blushe byl hardcore prvním druhem rockové hudby, který nebyl hnán sexualitou. „Často je problém vůbec si vzpomenout na nějaké přítomné ženy“ (Blush 2010: 66). Přes deklarovanou otevřenost a rovnostářství do sebe hardcore zahrnoval jen málo žen, většinou byli performeři bílí muži, ženy byly marginalizované (Thompson 2004). Podle Blushe chápali hardcoristi dívky spíš jako rušivý element, někdy dokonce jako vetřelkyně. „Většina žen v hardcoru rezignovala na ženskost. (...) I když pár krásných žen v hardcoru participovalo, většinou šlo o nechutné, hnusné trolly“ (Blush 2010: 67). Třebaže již byl zmíněn Blushův sarkasmus, rovněž zazněl poznatek McRobbie a Garberové o sexuální atraktivitě žen, která je z pohledu participantů i badatelů jejich nejzajímavější vlastností, kterou jsou navíc definovány. Pro Blushe není gender přílišné téma, uměňuje ženskou zkušenost a perspektivu, Leblancová píše: „v kontextu na muže soustředěné a muži vytvářené subkulturní teorie a výzkumu bývají ženy participující v subkulturách popisovány jako pasivní, vedlejší, sexuální a ‚méně kladoucí odpor‘ než jejich mužští vrstevníci“ (Leblanc 1995: 67). Blush se ptá, zda to není tím, že ženy HC scéně aktivněji neparticipovaly, podle McRobbie a Garberové jsou ale „ženská neviditelnost nebo jen částečná viditelnost v subkulturách takovým sebenaplňujícím se proroctvím“, jejich podíl zkrátka nebyla přikládána taková váha jako tomu mužskému, což posílilo obraz subkultury jako mužské formace (McRobbie, Garber 1978: 15). Zkusím jít ještě o krok dál a na odpovědi Melissy Fornabaio z kapely The Wage of Sin ilustrovat, kam ono sebenaplňující se proroctví až sahá: „Vím, že mě nikdy ani nenapadlo, že bych mohla zpívat v kapele, než jsem viděla kapely jako Crisis, Walls of Jericho a Fast Times. Prostě mě to ani nenapadlo. Vím, že to zní hloupě, ale způsob zpěvu v hardcore, tedy hlavně řev a křik, není právě ženský, a tak podle mě nejsou holky zpěvačky tolik akceptovány“ (zin *Firestorm*, červenec 2007).

Jeden z hlavních Bourdieuho argumentů z *Nadvlády mužů* se týká sdílených klasifikačních rámců, schémat vnímání, myšlení a jednání, která jsme si historicky osvojili. V knize ukazuje, jak se mohou biologické a anatomické rozdíly mezi pohlavími jevit jako přirozený důvod sociálního rozlišování. Toto sociální rozlišování se stává nastoleným řádem skrze objektivizaci, naturalizaci a dehistorizaci sociální praxe. To připomíná Althusserovo pojetí ideologie ztělesněné státním aparátem a jeho praktikami. Nastolený řád se pak považuje za přirozený a dochází ke shodě mezi schématy a tímto řádem, což svádí k pojetí „přirozeného postoje“ ke světu, o němž např. psal Edmund Husserl

(Bourdieu 2000: 12). Symbolické násilí v tomto vztahu nadvlády se objevuje v tom, že ovládaní aplikují kategorie konstruované z hlediska vládnoucích, což v praxi může vést k určitému sebepodceňování (a jak Bourdieu ukazuje u příkladu kabylských žen, i k sebeopovržení, v němž bývá vlastní pohlaví chápáno jako deficitní). To může pomoci osvětlit, proč Melissa, ač přiznává, že to zní hloupě, nepovažuje daný způsob zpěvu za ženský a proto ji ani nenapadlo přemýšlet o tom, že by mohla zpívat v HC kapele. Když jsme se bavili s kamarádem Jirkou, fanouškem HC, o jednom momentu z nahrávky živého koncertu skupiny Propagandhi z roku 1995, na níž baskytarista John K. Samson publiku spílá, že pokud punk rock nedefinuje nějakou strategii inkluze a nesetřese onu chlapáckost (*machoness*), stane se z něj malý neefektivní pánský klub, Jirka odvětil: „*jenže ona se tahle hudba holkám prostě nelíbí*“.

„Řek bych, že hardcore scéna není žádnéj ostrůvek svobody a rovnoprávnosti a promítaj se do ní naše kulturní a společenský zvyky a výchova. Celá společnost je sexistická a hardcore není výjimkou, i když se asi snaží bejt a částečně se mu to daří. (...) zbavit se sexismu je běh na dlouhou trať. Pořád platí to, že v naprostý většině kapel hrajou kluci a kluci jsou ti, co jsou ve scéně aktivní. Pořád se setkáváme se sexuálním obtěžováním holek na koncertech a pořád platěj určitý stereotypy, který jsou lidem přisuzovaný podle pohlaví“ (Jan, 25 let).

Janův názor patří podle mých vlastních zkušeností z hardcorové scény spíše k menšinovým. Je zajímavý z toho důvodu, že Jan bubnuje v pětičlenné kapele, v níž jsou tři členky dívky, a zřejmě v tom koření z jeho strany možná o něco větší senzitivita k této otázce. Proto scénu „nešetří“. Kytaristky této kapely jsem se na koncertě ptal, jestli sexismus nějak pociťuje, a odpověděla: „*Nijak zvlášť, fakt výjimečně někdo zakřičí něco o kalhotkách nebo na tebe někdo šáhne v kotli, ale jsou to ojedinělý případy. Nikdy jsem nezažila nic závažnýho. (...) Nevím, pak třeba někdo prezentuje ňákou kapelu, která je měkká, jako kapelu pro holky. (...) Pořád máš míň variant oblečení pro holky. Jsou to tyhle menší věci, který máš normálně i v běžný společnosti. Ale vyloženě ňákej agresivní sexismus nepociťuju. Spíš je paradoxně cejtít třeba v pochvalách, když jako říkaj věci jako: ‚Hele, fakt hraješ dobře na holku‘ a tak“ (Mirka).*

Explicitně se sexismus v hardcorové scéně podle Mirky příliš neobjevuje. Pokud se stává samostatným protestním tématem, popisuje spíše celospolečenský stav, jak ukazuje výše text Finis Afemie. Podle Haenflera straight edge scéna vytvořila „osobitý způsob bytí, v němž protlačovala progresivní hodnoty, ale zároveň udržovala aspekty hegemonní maskulinity“ (Haenfler 2006: 131). To koresponduje i s naší HC scénou, v níž se

maskulinita objevuje spíše v implicitní „bourdieuovské“ podobě, kdy muži jsou vnímáni jako norma, což ilustrují vedle té Mirčiny i následující odpovědi:

„(...) naopak mi přijde spíš, že v té scéně, kde se pohybuju, jsou ty ženy na stejný, ne-li vyšší úrovni, že všechny ty holčičí kapely jsou často hodně pozitivně podporovaný, byť třeba neuměj tolik hrát nebo tak (...) Když je v kapele holka, podle mě jí to neodsouvá od nějaký negativní škatulky, naopak je to spíš pak taková ta pozitivní diskriminace“ (Karel, 26 let).

„Sexismus tam určitě je. Ale nemyslím, že nějak zásadně. Že to tam není primárně, že by se to mělo řešit nějak s přehnanou dramatičností. Pro mě se třeba projevuje tím, že nevíš občas jméno nějaký holky: ‚Jo, to je přítelkyně támhletoho.‘ Kluky znáš jménem a holky ne. Víš o nich takhle“ (Pavel, 35 let).

Samotnou kapitolou ve světle genderové politiky je však *moshing*, který lze brát jako poměrně zásadní indikátor jejího stavu ve scéně. Podle McRobbie a Fritha je „jednou z nejdůležitějších aktivit pro analýzu fungování sexuální ideologie v praxi tanec“ (McRobbie, Frith 1978: 56), ačkoli zmínění mluví o tanci v tradičnějším slova smyslu, než co se děje na hardcorovém koncertě, jejich poznámka se hodí i v kontextu této práce. Podle mnohých to byl právě *moshing*, který v minulosti přispěl k exkluzi žen ze scény (Blush 2010, Clark 2006).

Moshing (někdy *slamdancing*) byl „monstrem“ (Blush 2010: 191), surovou verzí punkového poga a ujal se prvně kolem roku 1980 na hardcorových koncertech v jižní Kalifornii²². „Slamdancing byl významný, protože odlišil hardcore děčka od ‚pozérů‘.“ (2010: 39) „Skrze sílu punkeři kolonizovali fyzický prostor, redefinovali punková pravidla, definovali členství a ‚autenticitu‘“ (Clark 2006: 4). V prostředí zmítaném konflikty byla v tanci přítomna symbolika boje a scéna byla doslova tím, za co stálo za to bojovat (Sanneh 2015). Z *moshingu* se stal konstitutivní prvek hardcoru a tím byli *a priori* vyloučeni ti, kdo ho nebyli fyzicky schopni. Laura Albert z NYHC scény navíc říká: „Ženy nebyly vítány v *moshpitu*. Dívky, který *moshovaly*, byly považovaný za divný *holkokluky*“ (Blush 2010: 67). Na začátku 90. let však byly běžně k vidění na koncertech kapel z feministického HC hnutí Riot Grrrl ženské *mosh pity*, v nichž mohly dívky tancovat a nebát se zranění od agresivních mužských soupeřníků (Thompson 2004: 64).

²² Ve výše zmíněném dokumentu *The Decline of Western Civilization* se objevuje „vynálezce“ *slamdancingu*, bývalý americký mariňák Mike Marine, který jej představil roku 1978. Obecně ale shoda nepanuje, jak to u těchto „poprvé“ bývá.

Agresivní tanec je součástí téměř každého hardcorového koncertu dodnes, ale už nejde o prvek, který by byl nutně nepostradatelnou součástí, od níž by se např. konstruovala identita. Jeho zvládnání není subkulturním kapitálem. Z pohledu kapel je určitá intenzita vítaná, protože ho leckdy berou jako ukazatel toho, jak se lidi baví a jak ideologicky souzní (viz zmínka o karnální ideologii výše), ale ve skutečnosti záleží na kapele, jaké intenzity tanec dosáhne. Jsou kapely, a zpravidla taková situace nastává u „větších“ kapel z tuzemska nebo ze zahraničí s početnějším publikem, které k oné „řeži“ vybízejí. A stále je situace taková, že drtivá většina tanečníků na takových koncertech (resp. vepředu, u pódia) má estrogenů minimum. Každopádně koncerty v menších klubech, v nichž může být situace více pod kontrolou a zážitek je díky těsnějším prostorům intimnější, již tak diverzifikované nebývají, což jistě nelze brát jako pravidlo, ale osobně jsem určitý pokrok vyzoroval a v průměru dívky v předních řadách přibýly. V tomto směru se oproti minulosti ohleduplnost vůči dívkám zvýšila. Ale celkově mohou být koncerty klidné, na nichž publikum pouze postává, nebo natolik divoké, že dojde ke zlomeninám jako na koncertech české kapely See You in Hell (zin *Hluboká orba* č. 26, 2006).

„Přijde mi to v pohodě do té doby, dokud berou tanečníci ohled na ostatní v sále včetně kapely“ (Hanka, 29 let).

„Hele, do velkejch mosh pitů se nikdy nehrnu, měřím 165 centimetrů. Ale klidně si často s holkama stoupneme i do první řady. Člověk se musí občas kouknout kolem sebe, ale o život se fakt nebojím. Ale znám a chápu holky, který to prostě odrazuje a stojej na krajích nebo vzadu“ (Tereza, 23 let).

„Lidi by se měli na koncertech maximálně respektovat a dát prostor i ostatním si koncert užít bez toho, aby se museli bát o svoje zuby. Pro předvádění se, macho pózy a ukazování svalů tu podle mě není místo“ (Jan, 25 let).

Zpěvák skupiny Good Clean Fun Mr. Issa říká v rozhovoru: „Nemůžeme změnit svět, ale můžeme změnit naši scénu. Je směšné, že nezačínáme právě ve svých vlastních řadách. A tenhle stupidní macho tanec je pro mě určitou formou sexismu“ (zin *Firestorm*, červenec 2007). Vezmeme-li v úvahu tato slova, ukazuje se reálný dopad, který ilustruje i Vaškova odpověď:

„Jsem nekonfliktní, tak to holt radši zkousnu, ale sere mě to a kazí mi to zábavu, no. Jo, tohle je fakt na prd. Žena se mnou přesně kvůli tomuhle nechodí na koncerty, nebo teda není to jedinej důvod, děti a tak, ale je to jeden z hlavních“ (Vašek, 28 let).

Pohled na moshing se do značné míry odvíjí i od vlastní pozice v hardcorové scéně. Pavlovi je 35 let, pohybuje se v ní podle svých slov skoro už dvě dekády a zpíval ve spoustě HC kapel. Díky své energické *stage presence* často zapojuje publikum do performance a vytváří tak komplexní zážitek z koncertu, protože být v předních řadách automaticky znamená účastnit se celým svým tělem. Často je k vidění *stage diving* a *crowd surfing*, v nichž nelze neparticipovat, to by totiž mohlo vést ke zranění – když mezi vás někdo skočí, tak zkrátka zvednout ruce musíte, abyste zmírnili jeho dopad a zároveň se chránili. Následně člověka posíláte dál, protože jinak spadne na zem nebo na vás.

S Pavlem jsme se o moshingu pobavili:

„ – ...a co ta agresivita v tom moshingu? Holky a tak?

- *Myslím, že je to v český HC scéně věc trochu zveličovaná. Nezažil jsem takovej pit, že bych měl pocit, že ty holky by tam nemohly bejt. Většinou to ty holky dokážou tím, že tam jsou. Ta agresivita je prostě součástí tý věci a je to určitý přistoupení na ty pravidla hry, je tam trochu mela, ale tak to prostě je.*
- No ale někdy samy kapely přestanou hrát...
- *Někdy to chápu, někdy prostě lidi dělaj kokotiny. Taky jsem to dělal, že jsem zastavil hraní. Má to své hranice. Někdy je to evidentní, že tam někdo jde a jeho primární motivací je dělat problémy, v tu chvíli je v pořádku to zastavit a poslat ho do prdele. Ale v momentě, kdy je to jenom divoký, tak v pohodě. Já mám taky šrouby v zápěstí z koncertu Converge, byl jsem čtyři dny ve špitále. Ale nikoho z toho neviním, to není ničí chyba, to se prostě stane. To je prostě to riziko, stalo se, co se stalo, protože to tak v tu chvíli bylo. Blbá náhoda, to se děje, jdeš tomu naproti.*
- Já vím, ale někdo třeba má rád tu hudbu, poslouchá to doma, přitom může bejt třeba fyzicky slabší a i tak si chce užít koncert pořádně, jako blízko kapely. No a pak se strhne něco nekontrolovanýho...
- *To jo, ale to je to vypuštění tý energie, jak jsme se bavili o těch osmdesátkách. Ty lidi tam šli, protože to mělo jiný pravidla a mělo je i v tomhle, stejně jako jsi měl divočejší vzhled, tak to byla i reakce na divočejší hudbu. Já chápu, že to někomu může vadit, rozumím tomu.*
- Pak je právě otázka, jak se tyhle tradice měněj. Dneska přeci jenom ty koncerty vypadaj jinak než v těch osmdesátkách.
- *Já chápu jak to myslíš, ale v momentě, kdy řekneš, že agresivní reakce na agresivní muziku je špatně, tak pak se to dostává někam, kde můžeš relativizovat všechno, jestli vůbec hrát agresivní muziku, jestli to někoho nemůže negativně ovlivnit. To už je pak za tou*

hranicí, moc se to relativizuje, rozmazává. Pro mě je to např. strašně důležitá součást tý věci. A vím, že jsem nikdy nikomu neublížil, jo. Strávil jsem strašně moc koncertů v pitu, byly tam holky a mělo to tu agresivitu. Jestli pak není paradoxně víc sexistický to dělat bezpečnější kvůli holkám, mnohdy to ty holky tak berou, že jo. Já kdybych byl holka, jako feministka, co chce rovnoprávnost, a někdo tam řval: ‚Hej, v klidu, jsou tady holky‘, tak řeknu: ‚Hele, jdi do prdele, co tady mluvíš za mně‘“ (Pavel, 35 let).

Pro Pavla je tedy moshing důležitou součástí hardcoru a já jsem v rozhovoru chtěl poukázat na to, že i důležitá součást se může vyvíjet. Kapely z Riot Grrrl se vymezily vůči ustanovené praxi, které dominovali muži, tím, že ji učinily přístupnější, zdemokratizovaly ji (nebylo to tak, že by mužům zakazovaly tancovat na jejich koncertech, to koneckonců muži ženám explicitně také ne, ale výše jsme viděli, jak to vypadalo), čímž na ni poukázaly a učinily ji tématem. Má pozice²³ v rozhovoru spočívala v tom, že pokud je něco přijímáno jako implicitní neproblematizovaná praxe, která má ale reálné, leč „neviditelné“ důsledky (Vaškova žena nechodí na všechny koncerty, na které by chtěla, některé dívky stojí na krajích a vzadu), přivírá to dveře celé velké problematice, jíž je součástí. To je právě otázka feminismu a sexismu. Proto jsem věnoval tolik prostoru moshingu, protože je to startovní čára, na níž se zviditelňují Bourdieuova schémata rámuující hardcore i společnost.

4.8 Práva zvířat

V pozdních 70. a ranných 80. letech se americké hardcorové kapely bouřily proti místním autoritám a zpívaly o sociálních neurózách marginalizované mládeže. Ve stejné době se britské kapely jako Crass nebo Conflict zaměřovaly i na jiná témata, mezi nimiž byl vzájemný vztah lidí a zvířat. Tyto kapely povzbuzovaly své fanoušky, aby se postavili proti testování na zvířatech nebo se vzdali konzumace masa.

V Americe se v pozdních 80. letech vegetariánství, veganství a práva zvířat propojily v hnutí straight edge (Moore 2009: 63), např. američtí průkopníci tohoto

²³ V tuto chvíli rozhovor získal ráz, který Lene Tanggaard nazývá *křížením mečů* (2007), protože otázka útočila na jeden z konstitutivních aspektů žánru, proto následovala slova o relativizaci a rozmazávání, jimiž Pavel žánr jakoby hájil. Rozhovor ještě chvíli pokračoval a já poukázal na to, jestli tohle není ten aspekt, který by stálo za to posouvat a nabourávat, Pavel odpověděl: „Nabourávání stereotypů mě zajímá, ale je třeba říct jedním dechem, že všechno se zbourat nedá, nějak ukotvený to bejt musí, jinak to rozvstříš, smažeš a ta věc přestane existovat.“ Právě tuto odpověď, která reprezentuje Pavlovo pojetí hardcoru, musíme vztáhnout k jeho specifické zkušenosti a pozici, kterou popisují výše.

Sám Ian MacKaye, kterého Pavel na straně 36 cituje, reflektuje tento aspekt ve scéně v písni Dance of Days (1987) od skupiny Embrace, která končí slovy: „Maybe we went a little too fast / maybe we better slow down.“ Slovo ‚monstrum‘, které Blush při popisu moshingu používá, patří právě MacKayeovi: „V New Yorku stvořili Bad Brains monstrum. Tohleto moshování způsobovalo trable nám všem.“ (Blush 2010: 409) Právě pro koncerty Bad Brains byl intenzivní a brutální moshing typický a díky jejich věhlasu a vlivu se rozšířil.

smýšlení Youth of Today v písni „No More“ (1988) odrazují posluchače od podporování masového průmyslu a nabádají k osvětě a zřeknutí se masa jako jejího důsledku. „V polovině 90. let bylo téměř nemožné nevidět na punkovém koncertě nějakou formu agitace za práva zvířat. Trička, knihy, ziny, pamflety a videa ukazující krutost masového a mlékárenského průmyslu byly na každém stolku s merchem a punk rock a práva zvířat od sebe nešlo oddělit. (...) Před veganskými talk shows, v nichž moderátoři a filmové hvězdy hovoří o tom, jak se chováme ke zvířatům, zde byl punk rock, který tvrdil stejné věci, jenže tehdy byly považovány za tabu“ (Morgan 2012).

Veganství a vegetariánství je další z ideologických aspektů vázající se k hardcore punku. Tento étos prostupuje drtivou většinu praktik v HC scéně. Iniciativa Food Not Bombs, pro niž se často konají benefiční koncerty, vaří pro bezdomovce vegetariánskou stravu, na festivalech si můžete koupit vegeburgery a veganské tlačanky, v zinech jde o jedno z nejčastějších témat a někteří masožraví návštěvníci HC festů cítí podráždění. Alespoň to byl příklad mého kamaráda, když jsme navštívili třídní hardcorový festival Fluff Fest v Rokycanech, který neměl odvalu své rohlíky s paštikou konzumovat veřejně a chodil se tak najíst do stanu. Všudypřítomné stánky s veganským jídlem nebo *cruelty free* oblečením na něj působily restriktivně a chtěl se tak vyhnout případným konfliktům s militantněji založenými soukmenovci.

Veganství, vegetariánství, protesty proti vivisekci, tedy jednotlivé aspekty, jež lze zastřešit pojmem práva zvířat, můžeme vnímat jako postoj rezistence proti institucionální krutosti a vykořisťování zvířat. Skupina Propagandhi staví celou problematiku do širšího kontextu a v bookletu desky *Less Talk, More Rock* (1996) píše: „Jde o otázku sociální spravedlnosti, stejně jako u rasismu, sexismu a homofobie. Vlastně jde o stejný problém. Utlačující mocenské struktury a instituce a lidé, kteří vykořisťují a zbavují autonomie zranitelné jednotlivce. (...) Sociální spravedlnost spočívá v zastavení brutality a rozšíření zřetele k inherentní hodnotě ostatních. Odmítnutím masa a mléka a nenošením kůže uznáváte, že zvířata jsou komplexní, myslící a cítící individuality (...) a odmítáte systém tvrdící, že hodnota všeho spočívá v tom, jestli se to dá prodat nebo koupit.“ Vypisuji to zde proto, že jsem se sám před devíti lety stal vegetariánem právě na základě takového celostnějšího pojetí, v němž nešlo o vegetariánství pro vegetariánství, ale o jeden dílek mozaiky, kterou jsem si tehdy na základě četby textů kapel, zinů a konverzací s lidmi, kteří v tom už „jeli“ déle, chaoticky utvářel. Argumenty, které jsem poslouchal, nelíčily krutost jedinců, ale krutost systému, kterému jsem příliš nerozuměl, ale pomalu jsem začal přicházet k onomu nedefinovanému „aha“ momentu. Když Moore popisuje počátky

straight edge, spíše než jako koordinované hnutí ho vnímá jako mlhavější strukturu cítění, v níž „o něco muselo jít“ (*something had to matter*) (Moore 2009: 61), což byl zřejmě podobný pocit, jaký jsem zažíval při své náctileté konstrukci identity. Vegetariánství bylo „nejlogičtější“ krokem.

„Nikdy neříkej nikdy, ale já to klidně řeknu. A je to teda jen můj pohled, nikomu ho nenutím, i když by si to některý zasloužili (smích)... Jakmile s tím začneš z těch etickejch důvodů a nebereš to jako pózu, tak je pro mě nemyslitelný, abych se k tomu vrátila. Tím bych si úplně překopala mysl. Je to zakotvený, prostě nezpochybnitelný“ (Tereza, 23 let).

Na živém vystoupení skupiny Gattaca na Youtube uvádí kytarista skupiny Gattaca píseň „Smrt jako jediný účel života“ slovy: „Vše už bylo tolikrát řečeno a nic se nezměnilo, v hardcorové scéně slyším, že písničky o tom, že maso je vražda, jsou kliše. Ale pořád je to to samý, takže maso je pořád vražda a mléko je pořád znásilnění.“ Zajímavé je slyšet ono „nic se nezměnilo“, protože pak se lze ptát, co by se mělo měnit? Tedy kromě toho, že „maso je pořád vražda“. Odpověď nabízí část textu.

Smrt jako jediný účel života.

Života ve strachu. Života bez světa.

A chceš mi říkat, že takhle to má být?

A chceš mi říkat, že tak je to správně?

Už nechci slyšet další slova o přirozenosti.

V době automatizovaných továren na smrt.

Pokrytecké řeči o smrti bez krutosti.

Já vidím jen masové zabíjení bez lítosti.

Gattaca, „Smrt jako jediný účel života“

(Split EP Gattaca/Flowers For Whores)

V rozhovoru s Janem jsem se rozhodl hrát roli ďáblova advokáta a ptal jsem se, jestli má smysl pořád opakovat to, co nefunguje (přísně kritizující masný průmysl jsou vnímány jako kliše), jaký smysl má pořád opakovat to, co už bylo tolikrát řečeno, když se nic nezměnilo?

V kánonu žánru mají témata o konzumaci masa své nezpochybnitelné místo. Když vezmu v úvahu Bachtinův koncept plynoucí výpovědi uvnitř žánru, ozřejmuje to pozici,

kteřá v tom vidí klišé, tj. klišé ve smyslu spolehnutí se na osvědčené téma, protože toto téma v žánru funguje. Otázku jsem postavil tak, jestli zároveň právě toto léty osvědčené fungování nyní již nedráždí ty, kteří jsou s tématem seznámeni, a není tak celá praxe kontraproduktivní²⁴.

„Kontraproduktivní určitě ne. Myslím, že to má pořád smysl. Už za mnou v životě přišlo pár lidí, kteří mi řekli: ‚Hele, tak jsem přemýšlel o tom, co jsi minule říkal, a stal jsem se veganem.‘ To mi vždycky udělá radost a cejtím, že má smysl tyhle věci furt opakovat. Jak jsem říkal předtím, hardcore punk má sílu inspirovat lidi k pozitivním rozhodnutím. Stát se veganem je jedno takový“ (Jan, 25 let).

Hardcorové videoklipy doprovázející písně o právech zvířat jsou většinou doprovázeny záběry z velkochovů nebo z jatek, často pořízenými skrytou kamerou. Když jsem na to narazil v rozhovoru s Honzou, odpověděl:

„Fakt zajímavý, že to zmiňuješ. Na Facebooku, Twitteru jsem se normálně odhlásil od těchhle organizací jako PETA, Animal Liberation Front a tak, právě z důvodu, že už fakt nepotřebuju po padesátý vidět norka staženého z kůže a podřezávání krav. Díky, ale prostě to nepotřebuju vidět znova. Když se o tomhle s někým bavím, jako proč nejím maso a tak, už dávno nevolím ten agresivní způsob jako: ‚Jseš osobně vinnej za zabíjení milionů krav, vole‘, to prostě lidi odrazuje. Nejlepší je si v klidu sednout a pokud je ten člověk ochotnej tě poslechnout a ne jak debil ti cpát do hlavy, jak je maso životně důležitý pro zdraví a podobný žvásty, tak to má mnohem větší šanci ho ovlivnit. Jako s některejma nehneš, o tom žádná...“ (Honzá, 30 let).

Je to jeden z možných způsobů prezentace celé problematiky a koneckonců to koresponduje s hardcorovou tradicí šokovat. Jak se ale ukazuje, a s tím mám osobní zkušenost i já sám, z nějakého důvodu negativní „kázání“ na koncertech o právech zvířat a veganství příliš nefunguje. Byl jsem několikrát svědkem výkřiků z publika typu: „Pivo a chlebičky!“ Honza už volí strategii opačnou, nejde o jediný způsob seznamování s tématem.

„Na spoustě koncertů máš ty letáky, na kterejch jsou různé citáty, který jsem v mládí ignoroval nebo se jim smál. To samý na webovkách, na tričkách kapel. Některý jsou skvělý, jako ten Kunderův, i když si to nepamatuju, ale něco jako: ‚Největší zkouška

²⁴ Pěkně to vyjadřuje anglický idiom *preaching to converted*.

lidstva je v tom, jak se chováme k těm, který jsou odkázaný na naši dobrotu, ke zvířatům. A tady jsme prohráli na celý čáře²⁵“ (Karel, 26 let).

V 90. letech podle Morgana nešlo oddělit punk rock od práv zvířat, tento aspekt v hardcoru, „v malém undergroundu“, přetrvává. Přiznám se, že když jsem poprvé viděl videoklip Gattacy k výše zmíněné písni (tu lze vnímat jako žánrového zástupce), kterou tvoří právě záběry z jatek, podlehl jsem prvotní frustraci z toho, že „tohle je furt to samý, bez nápadu, k ničemu“. Ale přečtení textu, který ukazuje spojení osobního pohledu („Já vidím jen masové zabíjení bez lítosti“) s celospolečenskou systémovou rovinou („Už nechci slyšet další slova o přirozenosti / V době automatizovaných továren na smrt“), vedlo k poznání, že s některými pilíři se zkrátka nehýbe. Hardcore ale volí různé cesty, např. benefity na Veggie Parade fungují jako pozitivní osvěta. Tuto kapitolu nechť ukončí Vaškova slova:

„Když budu podle sebe měřit ostatní, mám trochu pocit, že mladší generace na koncertech tohle veganský poselství prostě moc neřeší a starší už buď vegany jsou a nebo svůj postoj jen těžko změní. Ale kdo ví, já jsem se taky změnil na základě hudby, že jo? Možná jde o to najít mezi tím vším tu správnou inspiraci“ (Vašek, 28 let).

²⁵ „Skutečná mravní zkouška lidstva, ta nejzákladnější (uložená tak hluboko; že uniká našemu zraku) záleží v jeho vztahu k těm, kteří jsou mu dáni na pospas: ke zvířatům. A zde došlo k základnímu debaklu člověka, tak základnímu, že právě z něho vyplývají všechny ostatní.“ Milan Kundera
<http://soucitne.cz/citaty>

5 Závěr

Od svých počátků, v nichž byl hardcore hrozbou pro společnost a disponoval určitým vlivem, se doba změnila. Hardcore existuje skoro čtyřicet let, proto ho nelze vnímat stejně. Určité aspekty však stále žánrem rezonují a fungují jako tu více tu méně flexibilní forma, k níž se dá přistupovat jako k perspektivě při společenské analýze. Na tomto místě se konečně dostávám k odpovědím na výzkumné otázky.

- Může být hardcore platformou pro konceptualizaci myšlenek systémového protestu a může fungovat jako funkční forma politické, sociální angažovanosti?

S odpovědí je třeba začít u slova „hardcore“, kterým jsem se zabýval v části věnované rozlišení stylu a žánru. To mi dopomohlo k určité orientaci v obrovském spektru kapel, které pod tento název spadají. Pokud bych se takto ptal a mínil hardcorem hudební styl v nejširším slova smyslu, mohl by mě cynik osočit z naivity. Pokud ale pracujeme s konstrukcí „malého undergroundu“ a sledujeme myšlení a praxi kapel a vůbec scény, která jim poskytuje působiště, jsou k nalezení jednotlivé tendence se značným protestním potenciálem. Jestli jde přímo o protest systémový, to je otázka, ale snažil jsem se ukázat, že některé praktiky na systémové fungování přímo útočí. Angažovat se v dílčích iniciativách je možné a hardcorová scéna pro to poskytuje pole působnosti. Má otázka mířící k protestu systémovému vycházela z pojetí hardcoru, jak je líčen ve svých počátcích, tedy jako něco nebezpečného pro mainstream. Toto je ale neudržitelné právě z důvodu vývoje, kterým hardcore prošel. Zároveň nelze přehlížet dobovou a místní specifičnost, která ho zformovala. Je tedy nutné změnit perspektivu a vnímat hardcore takový, jaký je nyní (nebo jaký se snaží být). Pro někoho může mít celospolečenský protestní potenciál, ale takových jedinců jsem příliš nepotkal. Spíše lze ideový směr ilustrovat odpovědí Lukáše:

„Podle mě hardcore o velký společenský změny spíš neusiluje. Vždycky byl podle mě stylem ‚změň sebe a svoje myšlení a tím možná ovlivníš někoho dalšího‘, ale myslím, že nikdy nebylo posláním hardcore punkový komunity změnit celej svět“ (Lukáš, 27 let).

- Je takováto ideologická pozice něčím, co se v hardcoru objevuje častěji, nebo spíš ojediněle? Členové hardcorových kapel se obvykle vyjadřují ke společenskému dění mezi písněmi. Dříve to byla obvyklá praxe, je tomu tak i dnes?

Odpověď musí znovu nutně brát v potaz to, že hardcore není jednolitý fenomén, ale existují v něm určité proudy, přičemž jsem se v práci soustředil pouze na jediný. Některé odpovědi ukázaly, že určitá část spektra vnímá kapely z jiné části jako neautentické, takové, u nichž převažuje důraz na styl nebo jim jde o komerční úspěch. Odpovědi mají většinou charakter určitého postesknutí si nad současným stavem, což by implikovalo, že formulovaná ideologická pozice bude v menšině. Na takovouto otázku samozřejmě nelze pevně odpovědět, protože samotná odpověď je převážně subjektivním pocitem. Jenže jsou to ony subjektivní pocity, které přicházejí do scény, nadále ji utvářejí a konstruují perspektivu, která se scénou šíří a konfrontuje s ostatními (a činí tak např. právě skrze vyjadřování se k současnému dění mezi písněmi, tato praxe stále trvá). Pokud tyto subjektivní pocity budou vnímat celkový stav negativně, mohou utvářet proud, který povede z jejich pohledu ke změně pozitivní. Budou si vytvářet a šířit perspektivu, s pomocí níž se dá přistupovat k celé společnosti. Cílem této práce bylo zjistit, zda je tato perspektiva k nalezení. Odpověď je kladná.

Můj vztah k hardcoru ale poměrně vyhořel. Bylo to tím, že jsem koncerty navštěvoval dlouhou dobu a hardcore už mi přestal cokoli říkat. Člověk zkrátka stárne a i přesto, že ideologií samotnou, kterou jsem z velké části přijal za svou, to příliš neotřásl, viděl jsem v hardcoru mrtvou formu. Vyhoření mého vztahu k hardcoru jsem však dlouho zaměňoval za vyhoření hardcoru samotného, což jsem si pořádně uvědomil až během psaní této práce. Až nyní, když jsem svá pozorování více systematizoval, jsem objevil, že hardcore určitý potenciál stále má a nemusí být nutně nejsilnější pro náctiletou mysl. Zřejmě je jen složitější ho nalézat, protože bývá často přehlušen. A i když ho nakonec najdeme, je nutné se zříct jakékoliv idealizace. Je třeba s ním kreativně a kriticky pracovat a tento proces nemůže nikdy přestat.

Literatura:

Atkinson, Paul; Hammersley, Martyn. (1995) *Ethnography: Principles in Practice*. London: Routledge.

Auer, Peter. (2014) *Jazyková interakce*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Azerrad, Michael. (2001) *Our Band Could Be Your Life. Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*. New York: Little Brown.

Becker, Howard S. (1963) *The Culture of a Deviant Group: The 'Jazz' Musician*, s. 55 – 65. In Gelder, Ken; Thornton, Sarah. (1997) *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge.

Bakhtin, Michal M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.

Bennett, Andy; Peterson, Richard A. (2004) *Introducing Music Scenes*. In Bennett, Andy; Peterson, Richard A. (eds.) (2004) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, Andy; Kahn-Harris, Keith (eds.). (2004) *After Subculture: Critical studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Blush, Steven. (2010) *American Hardcore (Second Edition): A Tribal History*. Port Townsend: Feral House.

Blush, Steven. (2011) „*Hardcore is a complete, legitimate California-born music form*“: *An interview with „American Hardcore“ author Steven Blush, who speaks today at Book Soup with Keith Morris and others*. LAWeekly [on-line] 3. února 2011.

Dostupné z <http://www.laweekly.com/music/hardcore-is-a-complete-legitimate-california-born-music-form-an-interview-with-american-hardcore-author-steven-blush-who-speaks-today-at-book-soup-with-keith-morris-and-others-2411842>

Bourdieu, Pierre. (1998) *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.

Bourdieu, Pierre. (1986) *The Forms of Capital*. In John Richardson (ed.) (1986) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood.

Dostupné z <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>

Bourdieu, Pierre. (2000) *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

Bourdieu, Pierre. (2003) *Zúčastněná objektivace: Huxleyho přednáška*. Biograf. č. 30.

Císař, Ondřej; Koubek, Martin. (2012) *Co se skrývá uvnitř scény?* A2, roč. 8, č. 18.

Dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2012/18/co-se-skryva-uvnitr-sceny>

Clark, Dylan. (2006) *Hardcore Punk in 1980s America*. In Alan O'Connor (ed.) *After the Clash: Punk and Hardcore after 1977*. Durham: Duke University Press.

Clark, Dylan. (2003) *The Death and Life of Punk, the Last Subculture*, s. 223 – 238. In Muggleton, David; Weinzierl, Rupert (eds.). (2003) *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.

Clarke, John; Hall, Stuart; Jefferson, Tony; Roberts, Brian. (1975) *Subcultures, Cultures and Class*, s. 100 – 111. In Gelder, Ken; Thornton, Sarah. (1997) *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge.

Clifford, James, Marcus, George E. (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Cohen, Albert. (rec.) (1989) *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2.

Cohen, Albert K. (1955) *A General Theory of Subcultures*, s. 44 – 54. In Gelder, Ken; Thornton, Sarah. (1997) *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge.

Cohen, Phil. (1975) *Subcultural Conflict and Working-Class Community*, s. 90 – 99. In Gelder, Ken; Thornton, Sarah. (1997) *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge.

Davies, Charlotte A. (1999) *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*. London: Routledge.

Disman, Miroslav. (2008) *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.

Foley, William. (1997) *Anthropological Linguistics: An Introduction*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Frith, Simon. (1983) *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*. London: Constable.

Gelder, Ken; Thornton, Sarah. (1997) *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge.

Haenfler, Ross. (2006) *Straight Edge: Hardcore Punk, Clean Living Youth, and Social Change*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Hall, Stuart; Jefferson Tony. (1993) *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. New York: Psychology Press.

Heath, Joseph; Potter, Andrew. (2012) *Kup si svou revoltu*. Praha: Rybka Publishers.

Hebdige, Dick. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.

Heřmanský, Martin; Novotná, Hedvika. (2011) *Hudební subkultury*, s. 89 – 110. In Janeček, Petr. (2011) *Folklor atomového věku*. Praha: Národní muzeum, FHS UK.

Jenks, Chris. (2005) *Subculture: The Fragmentation of the Social*. London: Sage.

Kolářová, Marta (ed.). (2011) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Slon.

Kortepeter, Derek. (2013) *The Rage and the Impact: An Analysis of American Hardcore Punk*.

http://www.academia.edu/3080250/The_Rage_and_the_Impact_An_Analysis_of_American_Hardcore_Punk

Koubek, Martin. (2011) *Do-It-Yourself Activism in Central Eastern Europe: The Case of Brno Hardcore Scene in Czech Republic*.

Dostupné z <http://ispo.fss.muni.cz/uploads/2download/koubek.pdf>

Kuřík, Bob. (2011) *Hardcore: Posíláme spát bílou pýchu*, s. 304 – 318. In 518, Vladimír; Veselý, Karel. (2011) *Kmeny: Současné městské subkultury*. Praha: Bigg Boss & Yinachi.

Kužel, Petr. (2012) *Althusserovo pojetí ideologie a konstituce subjektu*. SOK [on-line]

Dostupné z http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=540

Leblanc, Lauraine. (1999) *Pretty in Punk: Girl's Gender Resistance in a Boy's Subculture*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Mathé, Ivo; Rychetský, Lukáš. (2009) *Outsiderem jsi, když punkáč nejsi. Rozhovor s Milanem Trachtou alias Banánem*. A2, roč. 5, č. 5, s. 37.

Dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2009/5/outsiderem-jsi-kdyz-punkac-nejsi>

Matsue, Jennifer Milioto. (2009) *Making Music in Japan's Underground: The Tokyo Hardcore Scene*. London: Routledge.

McKay, George. (1998) *DIY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*. London: Verso.

McRobbie, Angela; Frith, Simon. (1978) *Rock and Sexuality*, s. 41 – 57. In Frith, Simon. (2007) *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Farnham: Ashgate.

- McRobbie, Angela; Garber, Jenny. (1978) *Girls and subcultures*, s. 112 – 120. In Gelder, Ken; Thornton, Sarah. (1997) *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge
- Moore, Ryan. (2009) *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture, and Social Crisis*. New York: New York University Press.
- Morgan, Jamie. (2012) *Break Down the Walls: Punk and Animal Rights*. National Geographic [on-line] 24. května 2012.
Dostupné z <http://tvblogs.nationalgeographic.com/2012/05/24/break-down-the-walls-punk-and-animal-rights/>
- Muggleton, David. (2000). *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Muggleton, David; Weinzierl, Rupert (eds.). (2003) *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Park, Robert E. (1915) *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour*, s. 16 – 27. In Gelder, Ken; Thornton, Sarah. (1997) *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge.
- Sanneh, Kelefa. (2015) *United Blood: How hardcore conquered New York*. New Yorker [on-line] 9. března 2015.
Dostupné z <http://www.newyorker.com/magazine/2015/03/09/united-blood>
- Slačálek, Ondřej. (2011) *České freetekno – pohyblivé prostory autonomie?* s. 83 – 122. In Kolářová, Marta (ed.). (2011) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Slon.
- Slačálek, Ondřej. (2013) *Stvořit nový mýtus*. Nový prostor, č. 427, s. 10 – 13.
- Smolík, Josef. (2010) *Subkultury mládeže. Uvedení do problematiky*. Praha: Grada.

- Stöckelová, Tereza; Abu Ghosh, Yasar. (2013) *Úvahy o etnografii: Od dogmatu k heterodoxii*, s. 7 – 27. In Stöckelová, Tereza; Abu Ghosh, Yasar (eds.). (2013) *Etnografie: Improvizace v teorii a terénní praxi*. Praha: Slon.
- Švamberk, Alex. (2006) *Nenech se zas oblnout. Kapitoly o americkém hardcoru a punku*. Praha: Mat'a.
- Tanggaard, Lene. (2007) *Crossing Swords: The Researcher and Apprentice on Crossing Roads*. *Qualitative Inquiry* 13, s. 160 – 176.
- Taruskin, Richard. (1988) *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, s. 90 – 154. In Taruskin, Richard. (1995) *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Thompson, Stacy. (2004) *Punk Productions: Unfinished Business*. New York: State University of New York Press.
- Thornton, Sarah. (2003) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Wacquant, Loïc. (2004) *Body and Soul: Ethnographic Notebooks of An Apprentice-Boxer*. New York: Oxford University Press.
- Williams, J. P. (2007) *Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts*. *Sociology Compass*: Vol. 1: No. 2, s. 572 – 593.
- Zizek, Slavoj (ed.). (2012) *Mapping Ideology*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj. (2011) *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška*. Praha: Rybka Publishers.

Příloha – použité texty v celém znění

Finis Afemie – Nejsme věc (CD *Psyché*)

Co se skrývá pod heslem:
„Žena, něžné pohlaví“?
Použít, využít, zneužít,
mám ti snad i uklidit?

Jsme snad méněcenné?

Už od pradávna jsme byly mučeny,
obviňovány ze všeho zla.
Svatá inkvizice mluví za vše.
A v dnešní době, kdy existují lidská práva
s námi zacházíš jako s bezcennou věcí?

Gattaca – Smrt jako jediný účel života (Split EP *Gattaca/Flowers For Whores*)

Slyšel jsi je řvát strachy? Vidělas je se třást. A chceš mi říkat, že takhle to má být?
Nedokážeš se jim podívat do očí s nožem v ruce.
A chceš mi říkat, že tak je to správně?

Smrt jako jediný účel života.
Života ve strachu. Života bez světa.
A chceš mi říkat, že takhle to má být?
A chceš mi říkat, že tak je to správně?

Už nechci slyšet další slova o přirozenosti.
V době automatizovaných továren na smrt.
Pokrytecké řeči o smrti bez krutosti.
Já vidím jen masové zabíjení bez lítosti.

Krev zůstane krví.
Bolest nelze necítit.
Někdo vždycky drží nůž.
A smrt je vždycky napořád.

Všechno bylo tolikrát řečeno.
Ale nic se nezměnilo.
Maso je pořád vražda.
To, z čeho žiješ, je vražda.

Rosa Parks – Taneční zábava (Split MC *Smích Hyen/Rosa Parks*)

Armáda maloměšťáků se přidává k náckům v nenávistném marši za svobodné pokrytectví,
zatímco hardcoristi hrozí pěstmi pod pódii na kapely sponzorované průmyslovými giganty,

nejlépe s hamburgerem z McDonald's v jedné a volebním lístkem TOP 09 v druhé ruce. Sežráni sami sebou zaživa a vyvržení jako bezcenná cetka z řady neustálých replikací replik ve spodních regálech supermarketů.

Nulový potenciál revolty s obrovským potenciálem kupním, jen další zkurvená obyčejná tancovačka zlaté mládeže.

Spes Erepta – Minutová terapie (CD *Minutová terapie*)

Aspoň minutu zkurvený sráči, aspoň minutu zažít ten pocit,
kdy život se z těla pomalu ztrácí, ty vidíš svý děti plynem se dusit.

Minutu minutu zkurvený sráči, oprátky oprátky na vaše hlavy,
abyste prosili stačí, to stačí, abyste prosili stačí....

Minutovou terapii osvětimskou genocidou!

Minutovou terapii pouhou lidskou historií!

Minutovou terapii osvětimskou genocidou!

Pro všechny zmrdy, co jsou tak hrdý, pro všechny zmrdy se svastikou v duši.

Chtěl bych vás vidět se pochcat a posrat hned v první vteřině a pak už pořád!

Thalidomide - Vše, co chtěli rocker a ozbrojená opice vědět (ale přirozeně se na to báli zeptat) (*online*)

Pověz nám, ó hnědý Václave,
proč vlastně gaye nenávidíme?

Snažíme se ti dobře sloužit,
sem tam se nechat osouložit,
prosím, sděl nám o co tady de
ať nejsme za blbce.

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Sieg Heil!!! Řekni nám vo co tady de.

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Sieg Heil!!! Když už my dva tomu nerozumíme.

Bez Ochvatů hned nám pravdu neprodleně sděl.

Bezbohažel. Kardinálu, národovcům, konzervám a liberálům, rasistům
a šovinistům stačí i ta Tvoje, cos myslel?

Dětský domov kvůli 'přečinu',
od Tvé 'nadace' už ani na 'svačinu'.

Tohle všechno zmenedžujem,
neziskovsky ignorujem,
lobbisty na ekologisty, poslechni, Ty hraješ vyšší hru!?

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Sieg Heil!!! Nám řekni vo co tady de.

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Heil Heil Heil

Václav Klaun.....Sieg Heil!!! Všem ovcím to zprostředkujeme. Náležitě, slibujeme.

Historii opakuješ, novou stranu prej založit chceš (až padneš),
s pracovním názvem Nenávist a Lež.

Aha!

Zde uspěješ.