


Josef Smolík

SUBKULTURY MLÁDEŽE

**UVEDENÍ DO
PROBLEMATIKY**

 GRADA®

PhDr. Josef Smolík, Ph.D.

SUBKULTURY MLÁDEŽE

Uvedení do problematiky

Vydala Grada Publishing, a.s.
U Průhonu 22, 170 00 Praha 7
tel.: +420 234 264 401, fax: +420 234 264 400
www.grada.cz
jako svou 4115. publikaci

Recenzovali:

PhDr. Václav Bělik, Ph.D., Pedagogická fakulta UHK
PhDr. Josef Kasal, Pedagogická fakulta UHK

Fotografie: archiv autora,
fotografie z fotbalového prostředí Pavel Lebeda
(www.sport-pics.cz)

Odpovědná redaktorka Hana Vařáková
Sazba, zlom a zpracování obálky Vojtěch Kočí
Počet stran 288
Vydání 1., 2010

Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.

© Grada Publishing, a.s., 2010
ISBN 978-80-247-2907-7

Subkultury mládeže

3.1	Počátky výzkumu, chicagská škola	58
3.1.1	První generace chicagské školy	59
3.1.2	Druhá generace chicagské školy	62
3.1.3	Třetí generace chicagské školy	62
3.1.4	Následovníci chicagské školy	68
	Literatura	72
3.2	Birminghamská škola, CCCS	72
3.2.1	Kulturní studia	75
	Literatura	77
3.3	Postsubkulturní teorie	77
3.3.1	Kritika CCCS	78
3.3.2	Prolínání stylů a dostupnost mezi subkulturami	80
	Literatura	84
4.	Ženy v subkulturách mládeže	85
	Literatura	87
5.	Typologie subkultur mládeže	89
	Literatura	90
6.	Subkultury mládeže a média	91
	Literatura	95
7.	Subkultury mládeže a trh	97
	Literatura	101
8.	Subkultury mládeže a politika	103
	Literatura	105
9.	Vybrané subkultury mládeže	107
	Literatura	107
9.1	Hippies	107
9.1.1	Ideová předchůdci subkultury hippies	108
9.1.2	Beat generation	110
9.1.3	Hippies	113
9.1.4	Yippies	119
9.1.5	Yuppies	121
9.1.6	Subkultura hippies v Československu	122
	Literatura	126
	Film	126
9.2	Skinheads	126
9.2.1	Předchůdci subkultury skinheads	127
9.2.2	První vlna vzestupu subkultury skinheads	131
9.2.3	Punková vlna ve druhé polovině sedmdesátých let	134
9.2.4	Typologie skinheads	136

Obsah

O autorovi	9
Poděkování	11
Úvod	13
1. Vymezení problematiky	17
Literatura	18
1.1 Mládež	19
1.1.1 Charakteristika mládeže	19
Literatura	25
1.2 Kultura/subkultura	25
1.2.1 Kultura	26
1.2.2 Subkultura	30
Typologie subkultur	34
Literatura	34
1.3 Subkultury mládeže	34
1.3.1 Vymezení základních pojmů	36
Literatura	41
1.3.2 Subkultura versus hnutí	42
Literatura	44
1.3.3 Rizikost subkultur mládeže	44
Literatura	48
2. Jak zkoumat subkultury mládeže?	49
2.1 Kvantitativní a kvalitativní výzkum	50
2.2 Techniky pro sběr informací o subkulturách mládeže	53
2.3 Zásady realizace terénního výzkumu subkultur mládeže	55
Literatura	56
3. Teorie subkultur mládeže	57
Literatura	58

Obsah

9.2.5	Charakteristika skinheads	137
9.2.6	Subkultura skinheads u nás	144
	Literatura	150
	Filmy	150
9.3	Fotbaloví chuligáni	150
9.3.1	Charakteristika subkultury fotbalových chuligánů	150
9.3.2	Subkultura fotbalových chuligánů z pohledu sociálních vědců	155
9.3.3	Fotbaloví chuligáni na českém území	159
	Literatura	168
	Filmy	169
9.4	Punk a hardcore	169
9.4.1	Vymezení pojmu punk	170
9.4.2	Vývoj punku	171
9.4.3	Vývoj punkové subkultury u nás	185
	Literatura	191
	Filmy	191
9.5	Graffiti	191
9.5.1	Vymezení pojmu graffiti	191
9.5.2	Graffiti subkultura a hip hop	193
9.5.3	Vývoj graffiti subkultury	196
9.5.4	Graffiti subkultura v České republice	198
	Literatura	206
	Film	206
9.6	Metal	206
9.6.1	Vývoj metalové subkultury	207
9.6.2	Metalová subkultura u nás	218
	Literatura	227
	Filmy	227
9.7	Gothic rock a emo	227
9.7.1	Gothická subkultura	228
9.7.2	Emo	231
	Literatura	233
9.8	Taneční scéna	233
9.8.1	Vývoj subkultury taneční scéna	233
9.8.2	Techno v České republice	239
	Literatura	245
Závěr	247	
Příloha: Nová vlna se starým obsahem	251	
Literatura	257	
Jiné materiály, ziny, hudební nosiče	269	
Vybrané hudební a DVD nosiče	273	
Rejstřík	275	

O autorovi



PhDr. Josef Smolík, Ph.D., působí jako odborný asistent Oddělení bezpečnostních a strategických studií katedry politologie Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity. Od roku 2004 vyučuje kurz týkající se subkultur mládeže.

Na Masarykově univerzitě vystudoval politologii, psychologii a sociální pedagogiku. Profesně se zaměřuje na bezpečnostní politiku, subkulturu mládeže, radikální politické strany a politickou psychologii.

Autor či spoluautor knih *Fotbalová chuligáni* (2004, s M. Marešem a M. Suchánkem), *Fotbalové chuligánství* (2008), *Psychologie vůdcovství* (2008, s J. Lukášem) a *Krajní pravice ve vybraných zemích střední a východní Evropy: Slovensko, Polsko, Ukrajina, Bělorusko, Rusko* (2009, s P. Kupkou a M. Laryšem). Pravidelně navštěvuje koncerty nejrůznějších hudebních žánrů a fotbalová utkání domácích i zahraničních soutěží.

Výkonný redaktor recenzovaného časopisu *Rexter* (www.rexter.cz).

život v komunách Flower Power, využili přechodného uvolnění a odešli na Západ.

A jak je to s myšlenkami hippies dnes? Existuje v ČR něco jako filozofie hippies? Nebo jsou hippies dávnou minulostí? Filozofie hippies přetrvává, ale hippies z šedesátých let jsou minulostí...

Literatura

- Blažek, P. Dejte šanci míru! In Vaněk, M. a kol. (2002): *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mládeže v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votobia, s. 11–105.
- Brooks, D. (2001): *Bobos. Nová americká elita a její styl*. Praha: Dokořan.
- Hanák, O. (1992): *Hippies. Slepé rameno mrtvé řeky*. Praha: Argo.
- Jankowski, K. (1975): *Odvrácená tvář Ameriky. Hippie hledají zaslíbenou zemi*. Praha: Orbis.
- Thoreau, H. D. (1994): *Občanská neposlušnost a jiné eseje*. Poprad: Christiania.
- Tytell, J. (1996): *Nazí andělé*. Olomouc: Votobia.

Film

Vlasy (Hait), 1979.

9.2 Skinheads

Skinhead, Skinhead, bomber zelené, těžký boty až na horu zavázaný!
Skinhead, Skinhead je vyholený a to není zakázaný!

kapela Orlik, „Skinhead“

Vývoj subkultury skinheads je často v různých pramenech a různými aktéry popisován značně rozdílně. Důvodem je především odlišný náhled na to, zda skinheads mají primárně rasistický původ a podstatu, či nikoli. Subkultura skinheads vznikla ve Velké Británii na konci šedesátých let 20. století, její předchůdce je však možné najít již zhruba o deset let dříve (Mareš, 2003). Proto bude vhodné nejdříve popsat i subkultury, které později měly vliv na subkulturu skinheads. Těmito subkulturami jsou Teddy boys, mods a rockers.

9.2.1 Předchůdci subkultury skinheads

Anglická mládež byla zachycena v literatuře již v padesátých letech. Skupina prozaiků a dramatiků (např. K. Amis, J. Waine, J. Brain) byla známa jako „rozhněvaní mladí muži“. Její představitelé přivedli do literatury mladého hrdinu, který rozhořčeně odmítá dosavadní ustálené mravní normy a společenskou tabu, považuje je za falešné a pokrytecké. Bouří se proti snobství, konvencím, proti nudě stereotypního a zmechanizovaného života. Odmítá „zařadit se“, rezignuje na osobní kariéru a raději se živi prací rukou, žije v chudobě mezi obyčejnými lidmi, někdy na dně společnosti. (Kol., 1993) Tato generace „rozhněvaných“ mladých lidí byla často utvářena novinovými titulky, které informovaly nejenom o Teddy boys, mods, rockers, ale i o Hell's Angels (Polišenský, 1982). Na mládež té doby měly vliv i jiné faktory. V období padesátých let se Velká Británie nacházela v ekonomické krizi, zvyšovala se nezaměstnanost, což se odrazilo v sociální oblasti, jež vedla k nespokojenosti části obyvatelstva.

Teddy boys

Právě v tomto období, konkrétně je uváděn rok 1954, se objevuje v jižních a východních částech Londýna městská subkultura, která je známa jako Teddy boys. Teddy boys jako mládež dělnické třídy se snažili o **maximální konzumní vyžití a trávení volného času**. Patrný byl i vliv kultury USA či Itálie (srov. Hebdige, 1979; Cross, 1998).

Cross (1998) popisuje negativní jevy této subkultury, která byla charakteristická svými **pouličními projevy násilí a důrazem na kult mužnosti**. Důležitou roli sehrávala i v tomto případě média, jež často svalovala vinu na Teddy boys a činila z nich v mnoha případech „obětní beránky“. Rostoucí kriminalita⁶⁵, rasové násilí, nesnášenlivost a hrubé chování byly atributy, které média spojovala s Teddy boys. Výraz teenager a mladistvý delikvent v tomto období byla vnímána téměř jako synonyma. Do některých barů, restaurací a kin měli příslušníci této subkultury dokonce zákaz vstupu. I proto této subkultuře zbyla pouze ulice, kde mládež trávila především víkendové dny.

Vizáž příslušníků této subkultury tvořilo tzv. edwardovské sako (podle střihu saka Edwarda VII., který vládl v letech 1901–1910; samotné Teddy je zdrobnělinou od Edwarda), často s kostkovaným vzorem a sametovým límcem a většinou košile bez vzoru. Kalhoty byly úzké (tzv. střih drainpipe

⁶⁵ Cross uvádí (1998: 267), že počet trestných činů spáchaných mladistvými mladšími 21 let výrazně vzrostl právě v období 1955 (24 000 trestných činů) až 1959 (45 000 trestných činů).

život v komunách Flower Power, využili přechodného uvolnění a odešli na Západ.

A jak je to s myšlenkami hippies dnes? Existuje v ČR něco jako filozofie hippies? Nebo jsou hippies dávnou minulostí? Filozofie hippies přetrvává, ale hippies z šedesátých let jsou minulostí...

Literatura

- Blažek, P.: Dejte šanci míru! In Vaněk, M. a kol. (2002): *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votobia, s. 11–105.
- Brooks, D. (2001): *Bobos. Nová americká elita a její styl*. Praha: Dokořán.
- Hanáč, O. (1992): *Hippies. Slepé rameno mrtvé řeky*. Praha: Argo.
- Jankowski, K. (1975): *Odoráčená toať Ameriky. Hippie hledají zasilbenou zemi*. Praha: Orbis.
- Thoreau, H. D. (1994): *Občanská neposlušnost a jiné eseje*. Poprad: Christiania.
- Tytell, J. (1996): *Nazí andělé*. Olomouc: Votobia.

Film

Vlasy (Hair), 1979.

9.2 Skinheads

Skinhead, Skinhead, bomber zelené, těžký boty až na horu zaožán!
Skinhead, Skinhead je vyholené a to není zakázan!

kapela Orlik, „Skinhead“

Vývoj subkultury skinheads je často v různých pramenech a různými aktéry popisován značně rozdílně. Důvodem je především odlišný náhled na to, zda skinheads mají primárně rasistický původ a podstatu, či nikoli. Subkultura skinheads vznikla ve Velké Británii na konci šedesátých let 20. století, její předchůdce je však možné najít již zhruba o deset let dříve (Mareš, 2003). Proto bude vhodné nejdříve popsat i subkultury, které později měly vliv na subkulturu skinheads. Těmito subkulturami jsou Teddy boys, mods a rockers.

126

trousers), nezbytným doplňkem byla úzká („tkaničková“, *bootface*) kravata, naleštěné polobotky a účes „na patku“. Celý styl připomínal americké filmové hrdiny z westernů. Tento styl kopirovaly i dívky (někdy bývají označovány jako *Teddy girls*), které nosily šaty vhodné při tancování tolik oblíbeného jivu. *Teddy boys* byli první anglickou subkulturou, která vytvořila vlastní styl. Na tento styl měly vliv americké filmy, např. *The Wilde One* (1953) s Marlonem Bradem či snímky jako *Cosh Boy*, *Violent Playground*, *The Angry Silence*, *Flame in the Streets* (srov. Cross, 1998: 280). Stejně významný byl i americký rokenrol, např. *Heartbreak Hotel*, *Gene Vincent* či *Elvis Presley*.

Vrcholem subkultury *Teddy boys* byl rok 1956, definitivní zánik lze datovat po rasových nepokojích roku 1958 v Notting Hill Gate v západním Londýně. (Cross, 1998)

Subkultura *Teddy boys* se poté objevila v sedmdesátých letech. I když obě skupiny *Teddy boys* – z roku 1956 i z roku 1978 – vyznávaly tytéž hrdiny (Elvis, Eddie Cochran, James Dean), pěstovaly si stejné patky a nacházely se na přibližně téže pozici v sociálním žebříčku, nebyly rozhodně stejné. (Hebdige, 1979: 84)

Gilbert upozorňuje na fakt, že subkultura *Teddy boys* měla v sedmdesátých letech kmenovou strukturu, byli to opilci, násilníci, všichni do jednoho z nuzných poměrů a velice konzervativní. Mnozí z nich byli muži středního věku, kteří vyrůstali na rokenrolu padesátých let. Jejich synové je v tom často následovali, jako by se jednalo o rodinnou firmu. Kulturu *Teddy boys* se dařilo v nemoderních předměstských čtvrtích jako Harrow a Croydon v Londýně.

Mods

Na původní *Teddy boys* navázaly subkultury *mods* a *rockers*. *Mods* (z *modernists*) vznikly v roce 1958 a konec této subkultury bývá uváděn o deset let později.

V nových poválečných sídlištních čtvrtích anglických měst vyrůstala dělnická mládež, jejíž část se cítila znevýhodněna vůči svým vrstevníkům ze střední třídy. Na počátku šedesátých let se v londýnské čtvrti Soho v rámci místní mládeže konstituovala subkultura *mods*, která se brzy rozšířila do mnoha britských měst. Její příslušníci se snažili přehnanou péčí o svůj zevnějšek, drahým oblečením a módními doplňky alespoň vizuálně změnit svůj společenský status (což je mj. nutilo k hledání vedlejších zaměstnání) a zpočátku ironizovat střední třídu. **Nebrali však ohled na společenské konvence**, jejich víkendový život byl charakteristický alkoholem, hudbou,

128

9.2.1 Předchůdci subkultury skinheads

Anglická mládež byla zachycena v literatuře již v padesátých letech. Skupina prozaiků a dramatiků (např. K. Amis, J. Waine, J. Brain) byla známa jako „rozhněvaní mladí muži“. Její představitelé přivedli do literatury mladého hrdinu, který rozhořčeně odmítá dosavadní ustálené mravní normy a společenská tabu, považuje je za falešné a pokrytecké. Bouří se proti snobství, konvencím, proti nudě stereotypního a zmechanizovaného života. Odmítá „zařadit se“, rezignuje na osobní kariéru a raději se živi prací rukou. Žije v chudobě mezi obyčejnými lidmi, někdy na dně společnosti. (Kol., 1993) Tato generace „rozhněvaných“ mladých lidí byla často utvářena novinovými titulky, které informovaly nejenom o *Teddy boys*, *mods*, *rockers*, ale i o *Hell's Angels* (Polišenský, 1982). Na mládež té doby měly vliv i jiné faktory. V období padesátých let se Velká Británie nacházela v ekonomické krizi, zvyšovala se nezaměstnanost, což se odrazilo v sociální oblasti, jež vedla k nespokojenosti části obyvatelstva.

Teddy boys

Právě v tomto období, konkrétně je uváděn rok 1954, se objevuje v jižních a východních částech Londýna městská subkultura, která je známa jako *Teddy boys*. *Teddy boys* jako mládež dělnické třídy se snažili o **maximální konzumní vyžití a trávení volného času**. Patrný byl i vliv kultury USA či Itálie (srov. Hebdige, 1979; Cross, 1998).

Cross (1998) popisuje negativní jevy této subkultury, která byla charakteristická svými **pouličními projevy násilí a důrazem na kult mužnosti**. Důležitou roli sehrávala i v tomto případě média, jež často svalovala vinu na *Teddy boys* a činila z nich v mnoha případech „obětí beránky“. Rostoucí kriminalita⁶⁵, rasové násilí, nesnášenlivost a hrubé chování byly atributy, které média spojovala s *Teddy boys*. Výraz *teenager* a mladistvý delikvent v tomto období byla vnímána téměř jako synonyma. Do některých barů, restaurací a kin měli příslušníci této subkultury dokonce zákaz vstupu. I proto této subkultuře zbyla pouze ulice, kde mládež trávil především víkendové dny.

Vizáž příslušníků této subkultury tvořilo tzv. *edwardovské sako* (podle stříhu saka Edwarda VII., který vládl v letech 1901–1910; samotné *Teddy* je zdrobnělinou od *Edwarda*), často s kostkovaným vzorem a sametovým límcem a většinou košile bez vzoru. Kalhoty byly úzké (tzv. stíh *drainpipe*

65 Cross uvádí (1998: 267), že počet trestných činů spáchaných mladistvými mladšími 21 let výrazně vzrostl právě v období 1955 (24 000 trestných činů) až 1959 (45 000 trestných činů).

127

tancem (*twistem*⁶⁶), ženami a násilím. V letech 1963–1964 tisk zveličil několik hospodských rvaček mezi *mods* a paralelní subkulturou *rockers*. Dodal tím *mods* ještě více násilnické image, což do subkultury přivedlo i řadu osob z mládežnického lumpenproletariátu a vedlo ke střetům s policií. (Mareš, 2003)

Mods byli popisováni jako mladí muži reprezentující pracující třídu a posedli, okouzlení a fascinovaní americkými a kontinentálními módními styly. Jejich hlavním programem byl nákup elegantního oblečení, návštěva klubů, poslech hudby (moderního jazzu), úprava vlasů apod. Důraz byl kladen na eleganci a úhlednost, což se projevovalo i ve výběru decentních barevných odstínů. *Mods* objevili styl, který byl vhodný a reprezentativní při návštěvě školy či zaměstnání, ale i pro trávení volného času (srov. Hebdige, 1979; Mareš, Smolík, Suchánek, 2004).

Mods obvykle nosili krátké vlasy bez ozdob a dávali přednost neznametnému lesku ve stylu bezúhonného „francouzského personálu“, spíše než zevněžné vrstvé pomády, kterou preferovali více maskuliní *rockeři*. (Hebdige, 1979: 52)

Jedním ze symbolů *mods* se staly **skútry** italských značek *Vespa* a *Lambretta*. Tyto skútry byly často přestříkány, pochromovány a vybaveny specifickým příslušenstvím podle vlastního skútru. Tak bylo možno spatřit skútry ozdobené liščími ohony, paprčky, maskoty, parohy, zrcátka atp. Tyto doplňky tak rozšiřovaly původní vzezření designu. Zrcátka a chromování „klasických“ skútrů vyjadřovala nejenom skupinové aspirace, ale rovněž „historickou představitost“, resp. „představitost o blahobytu“ poválečné generace. Na skútry byla zaměřena i pozornost britských médií, kdykoli byla popisována subkultura *mods*. Skútry znamenaly pro *mods* symbol skupinové identity (srov. Hebdige, 1979).

Média většinou informovala o setkávání a nepokojích mladých rebelů na jižním pobřeží Anglie a střety mezi *mods* a *rockers* (představující rozdílný styl i hodnoty) v *Margate* či *Brightonu* byly komentovány jako bitva o *Brighton* („*Battle of Brighton*“ v roce 1964) s mnoha výtržnostmi. Tyto výtržnosti a nepokoje byly popisovány tiskem a později i zfilmovány (film *Quadrophonia* z roku 1979) (srov. Hebdige, 1979).

Násilné střety této subkultury probíhaly nejenom ve vztahu k *rockers*, ale i mezi jednotlivými partami *mods*.

66 *Twist* (česky *kroutit se*) jako tanec se objevil v roce 1958, ale v Anglii se projevil až po roce 1960. Jeho symbolem se stal zpěvák *Chubby Checker* s písní „*Let's Twist Again*“. *Twist* se později dostal i do Československa (příkladem je hit *Evy Pilarové* „*Oliver Twist*“).

129

V polovině šedesátých let došlo v subkultuře k **rozkladu**. Část lidí, kteří mezi mods vyrůstali, nastoupila v tehdejší bouřlivé atmosféře na univerzity a akceptovala zde tehdy moderní společensky angažované názory hippies a levicových intelektuálů. Stali se z nich tzv. **smooth-mods** (jemní mods) a brzy jako samostatná subkultura zanikli. Naproti tomu další mods začali více zohledňovat své dělnické kořeny a současně byli nuceni akceptovat své finanční možnosti. Namísto dražších restaurací se i nadále setkávali v hospodách s levným pivem, odmítli drahé oblečení a nosili džíny, dělnické vysoké boty a trička. K nepokojům, které tehdy vyvolávali intelektuálové a studenti kvůli válce ve Vietnamu, konzumní společnosti a západnímu systému obecně, se **hard mods** stavěli lhostejně. Hippies pro ně byly zvyčkané děti střední třídy. Zábavu nacházeli spíše ve fotbale, jehož obecná popularita byla umocněna vítězstvím Anglie na mistrovství světa v roce 1966 (viz Mareš, 2003).

V roce 1966 se subkultura mods, objekt soustavného tlaku ze strany médií, trhu⁶⁷ a obvyklé sady vnitřních kontradikcí (mezi udržováním soukromí a veřejnou prezentací, mezi touhou zůstat mladý a dospět), začínala štěpít do množství různých scén. (Hebdige, 1979: 54–55)

Hard mods se promísili s různými partami fotbalových fanoušků (kvůli botám se jim říkalo **boot boys**), kteří doprovázeli jednotlivé kluby, své výjezdy však začali doplňovat násilnými střety s policií i s příznivci protivníka. Hard mods byli údajně olivnění i nekonvenčním a drsným životním stylem některých přistěhovaleckých subkultur, především jamajských gangů, tzv. **rude boys** (soudobí rasističtí skinheads však tento aspekt popírají a označují jej za propagandu) (srov. Mareš, 2003). Od počátku šedesátých let byl silný vztah mezi subkulturami bílé dělnické třídy a právě přistěhovaleckými mládežnickými gangy. Tento fakt se projevoval i v hudbě, prostřednictvím specificky karibských forem jako ska, bluebeat atd. (Hebdige, 1979: 49)

Rude boys měli **nakrátko sestříhané vlasy** (což údajně řada hard mods okopírovala, podle jiných informací byla holá hlava převzata od holohlavého vůdčího člena maryhillského Young Team Gangu, který se hlásil k mods) a poslouchali ska (např. kapely Symarip, The Specials, The Selecter, Bad Manners, Madness), jež bylo kvůli své melodičnosti a jednoduchosti přijatelné i pro mnoho bílých mladých lidí, kteří odmítali tehdejší složité psychedelické rockové skladby (srov. Mareš, 2003). Ze ska se vyvinul hudební

67 Znovuobjevování tohoto výrazného odlišného stylu britské mládeže poloviny šedesátých let se stalo trvalou záležitostí v roce 1979, kdy došlo poprvé k jeho zkřížení na obou březích Atlantiku. (Daly, Wice, 1999)

Agresivně proletářští, puritánští a šovinističtí, oblékali se v ostrém kontrastu s jejich předchůdci ze subkultury mods do uniforem, které Phil Cohen popsal jako „druh karikatury modelového dělníka“. (Hebdige, 1979: 55)

Ustálila se výrazná **subkulturní uniforma** – vyholená hlava, vysoké boty (v rámci skinheadskeho kultu je preferována značka Dr. Martens⁶⁸, avšak až po zákazu bot National Coal Board s kovovými špičkami), džíny (především značky Levis 501), kostkovaná košile (oblíbené byly značky Ben Sherman a Fred Perry), popř. sportovní trika (hlavně od boxerské firmy Lonsdale) a šle. Později se přidalo i tetování a někdejší americké letecké bundy – tzv. bombery (americká letecká bunda MA-1, údajně proto, že jsou bez límce), což znemožňovalo ve rvačkách přidržení za límce). Hudební skupiny se v rámci subkultury ještě nevytvořily. Pěstován byl **kult mužnosti, násilí a patriotismu, zdůrazňován byl i dělnický původ**. (Mareš, 2003; Dakic, 2000, 2001; Daly, Wice, 1999)

Pro skinheads byl a je typický krátký účes či zcela vyholená hlava, což je velice praktické z mnoha důvodů, ať již proto, že skinheada nelze chytit při potyčce za vlasy, anebo kvůli tvrdšímu drsnějšímu výrazu tváře. První skinheads, jak již bylo uvedeno, rovněž vzešli z working class (byli to často dokaři či dělníci v těžkém průmyslu), takže lze spekulovat o tom, že jejich účes byl praktický z důvodu péče o vlasy (vzhledem k prašnému prostředí doků či továren). (Mareš, Smolik, Suchánek, 2004)

Jedním z nejvýznamnějších působišť skinheads byly fotbalové stadiony a jejich okolí, kde v rámci tzv. třetího poločasů (tj. nefotbalových aktivit) docházelo k eskalaci násilí. Avšak i běžný skinheadský život byl poznamenán **násilnými střety** v rámci boje o rozdělení revírů v různých čtvrtích a konflikty s policií (řada skinheads byla spojena s kriminálním podsvětím). Nebojovalo se pouze pěstmi, ale i tyčemi, kovovými špičkami bot, naostřenými mincemi či baseballovými pátkami (ty se rovněž staly pro skinheads typickými). Přestože podle některých zdrojů existovalo ještě v letech 1968–1969 určité sepětí některých skinheadských gangů

68 V roce 1945 vynalezl tyto boty Claus Martens, německý lékář, který po lyžařském úrazu potřeboval pohodlnou obuv pro zraněnou nohu. Martens vytvořoval gumovou podrážku z pneumatky a tepelně ji spojil s vrskem tak, že uprostřed zůstala stěsnaná vrstva vzduchu. Boty byly patentovány o dva roky později a populární se staly především mezi staršími ženami jako ortopedická obuv. V Anglii je od 1. dubna 1960 začala licenčně vyrábět firma Griggs & Co. Původní model 1460 s osmi dírkami – jenž je dodnes klasikou – objevili v šedesátých letech angličtí skinheads, kteří odhalili potenciál této boty při střetu s protivníkem. O dekadu později se o renesanci martensů postarali punkeři a v bohatém výběru typů a barev se výrobky Dr. Martens postupně staly pevným bodem mladé módy a kultury obecně. Pro jejich jednoduché a funkční provedení jsou ideálním anti módním symbolem. Podle časopisu *Forbes* připadaly v roce 1990 na Spojené státy pouhé 3 % prodeje obuvi Air Wear (exportní verze Dr. Martens), do roku 1994 to už bylo 20 %. (Daly, Wice, 1999)

styl rocksteady, který se objevil přibližně v roce 1966 a byl někdy označován jako skinhead reggae (srov. Špuljak, 2009).

Mods byli první v dlouhé řadě subkultur mladých dělníků, kteří vyrůstali v okolí přistěhovalců ze západní Indie, odpovíděli pozitivně na jejich přítomnost a pokoušeli se emulovat (pозměnit) jejich styl. (Hebdige, 1979: 52)

Heslem subkultury mods bylo známé „**Ready Steady Go**“, losem pak popartově vyvedený nápis „**5, 4, 3, 2, 1 the weekend starts here**“. Pojem „Ready Steady Go“ se stal tak populárním, že od konce roku 1963 běžel na nezávislém kanálu ITV rockový TV pořad toho jména a moderátorce Cathy McGowan, která ho uváděla, se pak navvyklo říkat „Queen of the Mods“. (Hrabálek, 2008)

Rockers

Oproti mods představovali rockers příslušníky dělnické třídy, kteří se spíše zaměřovali na trávení času v restauracích, na fotbalových stadionech a při poslouchání rokenrolových nahrávek. Nesnášeli uhlazenost, zženštilost a intelektuální vzzezení mods (srov. Mareš, Smolik, Suchánek, 2004). Dalším prvkem, který se podílel na vzniku subkultury skinheads, byli tzv. rude boys. (Bastl, 2001b)

9.2.2 První vlna vzestupu subkultury skinheads

Ze všech výše zmíněných kořenů (hard mods, boot boys, atmosféra anglických hospod a pouličních rvaček, image rude boys apod.) se v roce 1968 vytvořila nová subkultura, která byla kvůli svému vzhledu, původu a agresivnímu jednání protikladem dlouhových hippie (srov. Mareš, 2003).

Gangy nespokojených mladých mužů z dělnického prostředí začaly působit v Londýně (především v East Endu, který je pokládán za rodiště skinheads), Liverpoolu, Birminghamu, Brixtonu a dalších městech. Zpočátku se pro ně v různých regionech užívalo různých názvů – *noheads* (ne-hlavy), *cropheads* (osekané hlavy), *boiled eggs* (vařená vejce) či *spy kids* (špionážní děti). V roce 1969 se však masově vžil název **skinheads** (*skin* – kůže, *heads* – hlavy; volně přeloženo hole hlavy, v češtině se používá i název hole lebky, v angličtině i češtině existují i zkrácené výrazy *skins*, resp. *skin*).

Skinheads na konci šedesátých let vytvořili identifikovatelnou subkulturu. Ve snaze vyjádřit přísnější „dělnickou“ identitu se skinheads podle Hebdigea (1979) inspirovali dvěma očitě nekompatibilními zdroji: kulturou západoindických imigrantů a bílé dělnické třídy.

s jamajskými rude boys a skinheadská identita byla vnímána především z třídního, a nikoli etnického hlediska (což se projevovalo i společným oděm vůči lidem ze středních a vyšších tříd či bitím studentských hippies), postupně začali být **hlavním terčem skinheadskeho násilí barevní imigranti** (navíc i jamajská hudební scéna se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let výrazně politizovala pod vlivem černoskeho hnutí). Ze skinheadskeho pohledu bylo přistěhovalcům vyloučeno především blokování pracovních příležitostí a bytů. Rasové násilí bylo označováno mj. jako „Paki-Bashing“ (výprasky Pákistánců), protože z Pákistánu pocházelo množství přistěhovalců a „Paki“ se stalo slangovým výrazem pro označení imigranta obecně (srov. Hebdige, 1979).

Vůči aktům agrese Pákistán oficiálně protestoval u britské vlády. První vlna vzestupu subkultury skinheads, která je považována za její zlatou éru (hovoorí se též o duchu devětašedesátého roku – „Spirit of 69“, což je i titul nejrepresentativnější knihy o skinheadske historii), však brzy skončila bez státních zásahů. Na počátku sedmdesátých let většina příslušníků subkulturu kvůli vstupu do dospělého věku a pracovního a rodinného života opustila, přičemž dorost neexistoval. Skinheads byli spjati s násilím a agresivní starší členové gangů na případné zájeme v pubertálním věku naházeli opovržlivě. Neexistovala kontinuita nastupujících generací (důležitá k dlouhodobému udržení existence jakékoli subkultury). Dílčí zbytky skinheadství (krátké vlasy, některé části oděvu, nikoli však těžké boty) přežily v **subkultuře suedeheads** (Mareš, 2003). Suedeheads zpouzaroval kultovní film Stanleyho Kubricka *A Clockwork Orange* (Mechanický pomeranč) (Smolik, 2008c). Film vznikl podle stejnojmenného románu Anthonyho Burgessa v roce 1971. Název pochází z londýnského pořekadla „divný jako mechanický pomeranč“. Jedná se o kriminální satiru s prvky sci-fi, která se odehrává v Londýně v nedaleké budoucnosti. Hlavní postavou filmu je Alex de Large, vůdce party chuligánů, který žije pro tři věci: násilí, sex a zvrácený obdiv k Beethovenovi. Členové gangu nosí bílé kostýmy s buřinkami a před výpravami za ultranásilím popíjejí drogový koktejl (tzv. Moloko). Na základě filmu vznikla i hudební odnož punku, tzv. *Clockwork Orange punk* (např. kapely The Adicts, Major Accident) (srov. *Bulldog*, 1999).

Přesto se však skinheads znovu ve Velké Británii objevují, a to v souvislosti s punkovou vlnou ve druhé polovině sedmdesátých let.

9.2.3 Punková vlna ve druhé polovině sedmdesátých let

Skupiny jako Sham 69, Cock Sparrer či Cockney Rejects se vracejí ke kořenům punkové subkultury a začínají hrát tzv. *street punk*, *real punk* nebo

těž *working class punk*. Řada příznivců tohoto stylu se chtěla odlišit od módních punkerů a znovuobjevila takřka deset let starý **kult skinheadství se všemi jeho vnějšími projevy**. Jednoduchá tříakordová punková hudba byla ovlivněna i návratem ska a souběžnou módou reggae. Vzálo se pro ni označení Oi!; údajně poté, co Cockney Rejects začali své písně odpočítávat nikoli tradičním „one, two, three“, ale „Oi, Oi, Oi!“ a publikum tento pokřik freneticky opakovalo nejprve na koncertech a pak jej začalo vyřvat i na ulicích a na stadionech. (Mareš, 2001)

Nihilistický protest proti západní společnosti, vtělený do punku, byl nejprve vyjadřován v jednoduché hudbě a textech slavných hudebních skupin Sex Pistols, Stranglers či Clash (tj. vlny slavného punkového roku 1977), avšak uchopení punku komerčními médii i hudebními firmami znevěhodnilo jeho původní ideje. Jako výraz protestu se konstituoval tzv. *street punk* (též *real punk* či *working class punk*), který se projevoval snahou o skutečnou společenskou alternativu vůči konzumu a životu „zlaté mládeže“. V jeho rámci byla v roce 1979 výrazněji znovuobnovena subkultura skinheads (skinheadský vzhled měla již punková skupina Slade, jednalo se však o účelovou image připravenou jejím manažerem bez skutečné vazby na skinheads).

Streetpunkové cíle formulovaly především skupiny Sham 69 (zpěvák Jimmy Pursey se pohyboval v subkultuře skinheads), Angelic Upstarts, The Business, Blitz, Cock Sparrer či Cockney Rejects. Část *street punku* absorbovala i zvuk jamajského ska a reggae, což vedlo ke vzniku hudebního stylu, nazvaného Oi! (Oi! se stalo symbolem skinheadství obecně). Některé takto hrající skupiny se soustředily u firmy 2 Tone Sound. S oživením kultu násilí a mužnosti skinheads se však opětovně objevuje také rasistické dědictví roku 1969, doprovázené i povrchním **přejímáním nacistických symbolů**. Na některých koncertech docházelo k hajlování, na ulicích probíhaly skinheadské rasistické útoky. Většina streetpunkových skupin se ale od rasismu distancovala, vytvořila se i koncertní platforma Rock against Racism (zaměřená proti vzrůstajícímu vlivu Národní fronty).

Když však Sham 69 zahráli s vysloveně levicovou skupinou The Clash na koncertě Antinacistické ligy, začaly být jejich koncerty terčem útoků rasistických skinů (Hebdige, 1979, srov. Mareš, 2003; Gilbert, 2007; 231).

Mnozí skinheads se však **přidávali k ultrapravicovým organizacím a politickým stranám**, zaměřeným proti imigrantům, jako je např. francouzská Národní fronta nebo Britská národní strana (Daly, Wice, 1999).

násilí v SRN v devadesátých letech po sjednocení. Silné kořeny zapustili také ve Skandinávii, v jižní Evropě jsou přítomni zvláště v Itálii a ve Španělsku, slabší je jejich základna ve Francii (přesto však existuje). (Mareš, 2003)

9.2.4 Typologie skinheads

Obecně se subkultura skinheads v západních společnostech a postkomunistických společnostech etablovala, přičemž odcházející příslušníci starší generace již stabilně nahrazují noví příchozí. V rámci skinheads však došlo k výrazné vnitřní strukturační dělení podle ideové orientace, příklonu k hudebním stylům či propojení s dalšími subkulturami, přičemž společnými prvky všech směrů zůstávají již pouze holá hlava a násilné jednání. Přesná typologie je však s ohledem na častou nezářetelnost, propojenost (současné však i vzájemné nepřátelství podle ne zcela jasných linií), bouřlivý vývoj všech směrů a odlišnou situaci v jednotlivých zemích velmi obtížná.

Ti skinheads, kteří odmítají politizaci doprava či doleva a navazují na původní kult roku 1969, charakteristický pouze uniformitou, rvačkami, alkoholem, fotbalem, odporem k hippies apod., se označují jako **tradicionalističtí skinheads**. S nimi jsou často propojeni **Oi! skinheads**, kteří svoji identitu odvozují především od streetpunkových a Oi! kořenů konce sedmdesátých let, což je dostává do blízkosti klasického i novějšího punku (a tedy k odporu vůči maloměstské konzumní společnosti). Takovéto vymezení Oi! skinheads je však platné především pro přelom tisíciletí a současnost, protože ještě v první polovině devadesátých let bylo Oi! jako symbolické zvolání typické i pro řadu **rasistických, resp. nacistických** (a tudíž antipunkových) **skinheads** v mnoha zemích (včetně ČR). Rada Oi! skinheads i tradicionalistů jsou patrioti, kteří sice odmítají nacismus, ale nevylučují násilí proti přistěhovalcům a kriminálním živlům, což je někdy zase spojuje s rasistickými skiny. Tradicionalisté i Oi! skinheads se snaží zachovávat i původní vztah ke skinheads, včetně značek Lonsdale, Fred Perry, Dr. Martens apod., zatímco rasističtí skinheads již striktní skinheadskou uniformu opouštějí (srov. Mareš, 1997).

Z **nerasistických skinheads** se ve druhé polovině osmdesátých let vytvořila v Minneapolis skupina Anti-Racist Action, na niž navázalo několik gangů v USA. V New Yorku posléze (zřejmě v roce 1987) vznikl kolem skinheada s přezdívkou Marcus směr, nazvaný **SHARP** (zkratka pro Skin Heads Against Racial Prejudice – Skinheads proti rasovým předurkům). Záhy se rozšířil i do Evropy (především díky zpěvákovi velšské skupiny The Oppressed Roddymu Morenovi, který SHARP plánoval i jako organizaci) a postupně se stal silnou protivažou rasistickým a nacistickým skinheads

Ze strany skinheads došlo k poměrně jasné konfrontaci s přistěhovalckou subkulturou, tzv. *rastafariány*.⁶⁹

Národní fronta identifikovala rastafariánství jako druh černého bacilu. Například plakát Národní fronty, zobrazující černý obličej s dredy „rozplývajícími se“ do britské vlajky, vykládal přítomnost černochů jako skutečné „pošpinění“ britské kultury. (Hebdige, 1979; 150)

Rasistická část skinheads se soustředila kolem konkurenční platformy Rock against communism. Nejvýznamnější skinheadskou rasistickou hudební skupinou se stala skupina Skrewdriver, která vznikla v punkovém prostředí v roce 1977. Její vůdčí postavou byl Ian Stuart Donaldson, který se stal jednou z nejvýraznějších osobností skinheads i poválečného neonacismu. Rasistické orientace se snažila využít i britská pravicová extremistická strana National Front, především prostřednictvím své mládežnické organizace Young National Front. Zapojení skinheads do přímé politické činnosti (což s sebou časem zpravidla nese i opuštění subkulturního rámce) se stalo charakteristickým rysem vývoje ultrapravice i v řadě dalších zemí, přestože pro National Front zvýšení volebních výsledků nepřineslo.

Skinheads se postupně rozšířili i mimo území Velké Británie do britských dominií, Spojených států amerických, zemí západní a později i východní Evropy (zvláště po pádu komunismu). V USA však nebyli přímo ovlivněni „kultem roku 1969“, ale spíše se konstituovali na bázi newyorského punkového směru *hardcore punk*, přičemž uniformitu anglických skinů přebírali postupně a nikdy ne zcela dogmaticky. Do západního Německa přišla velká skinheadská vlna v letech 1980–1981, malé skupinky skinheads se však objevovaly údajně již dříve především v okolí britských kasáren. Průkopníkem skinheadské hudby s rasistickými texty se v SRN stala skupina Böhsse Onkelz (vznikla v punkovém prostředí v roce 1979), která se však později od skinheads a pravicového extremismu distancovala. Zázení subkultuře skinheads poskytla i původně punková nahrávací a distribuční firma Rock-O-Rama. V Německu se velká část skinheads přiklonila k neonacismu, avšak tradiční neonacisté na jejich primitivní agresivitu a alkoholismus naházeli s opovržením. Teprve postupně se německé ultrapravici podařilo využít skinheadský potenciál. Skinheads stáli i za masovou vlnou rasistického

69 Afro-karibská církev rastafariánů zakázala stříhání a česání vlasů podle biblického příkazu (Třetí knihy Mojžíšovy (21:5)). V osmdesátých letech se „dredy“ objevily na hlavách černochů, kteří s rastafariány neměli nic společného, a brzy se přidal i běloši s okem citlivým pro módní trendy. Zájemci s nedostatečně kvalitními vlasy si mohou nechat u kaderníka přidělat hotové dredy, připravené ze skutečných nebo umělých vlasů. Výsledné pseudodredy (někdy jsou nazývány africkými nebo nubijskými) tak umožňují získat exotický vzhled prakticky komukoli (Daly, Wice, 1999). Dredy v současnosti jsou módou nejenom v subkultuře punk, ale i na taneční scéně.

(pro něž se sharpové stali jedním z hlavních nepřátel). Často se pojmem SHARP ne zcela přesně označují všichni nerasističtí skinheads.

Ultralevicové ideje začali akceptovat tzv. **red skins**. Red skins se konstituovali již koncem sedmdesátých let v Anglii, když někteří skinheads s ohledem na své dělnické kořeny vstoupili do komunistické strany, Labouristické strany či Socialistické dělnické strany a akceptovali různé levicové ideologie. Začala pro ně hrát i skupina Redskins. Rozšířili se také do dalších zemí, včetně USA. Na jejich bázi se v roce 1993 vytvořil v New Yorku (brzy nato se opět rozšířil do více zemí, včetně ČR) i konzistentnější proud **RASH** (Red and Anarchist Skin Heads), jehož příslušníci jsou často členy militantních anarchistických organizací (proto jsou někdy znepráteleáni i s apolitickými Oi! skinheads).

Slovo skinhead se však stalo především synonymem pro **ultrapravického skinheada**, ačkoli v současnosti je již v celosvětovém rámci zřejmě významnější Oi! skinheadský směr. Postupně je opouštělo i označení SHARP, které již je chápáno tradicionalisty a Oi! skinheads jako levičácké a zpolitizované. Pro neonacistické skinheads se užívá označení **nazi skinheads** či **NS skinheads** (podle některých interpretací však NS nemusí znamenat pouze příklon k nacionálnímu socialismu hitlerovského typu, ale k nacionalismu obecně). Bili rasističtí skins se často označují jako **WP** (White Power, Bílá síla) **skinheads**, mnohdy je však tento výraz používán synonymně s NS skinheads, případně i **fascho skinheads** (v některých společnostech je však NS a fascho směr oddělen). Pravicovost je vyjadřována i označením **RAC skinheads** (odvozeno od Rock Against Communism). Odpůrci rasismu nazývají rasistické a nacistické skiny též **boneheads**. (Mareš, 2003, srov. Danics, 2002; Mareš, 1997)

Přestože je každá klasifikace jednotlivých skinheadských proudů odsouzena k uznání dalších a dalších výjimek a specifických gangů, lze skinheads členit na původní skinheads, tzv. tradicionalisty (apolitické skinheads), SHARP skinheads, RASH skinheads, WP skinheads a zcela českou záležitost, tzv. **kališníky**.

9.2.5 Charakteristika skinheads

V lokálním rámci (ať již ve velkoměstských aglomeracích, nebo v menších městech či vesnicích) subkulturu skinheads tvoří skupinky osob, které spolu tráví volný čas, setkávají se v hospodách, případně jsou sdružení kolem místní hudební skupiny či zinu. Skinheadské gangy na lokální úrovni se často nazývají *crew* (posádka). Intenzivní styky (vzájemné návštěvy, spo-

lečné party, výměna materiálů) a přátelství však mezi sebou vytváří také skinheads ze vzdálenějších lokalit (i v transnacionálním rámci).

Ideové zázemí

Dacik (2000) spatřuje společenské příčiny vzniku subkultury skinheads v několika faktorech, z nichž uvádí faktor úspěchu, nejistoty, absence soukmenovství apod., přičemž si je vědom, že subkultura skinheads je přitažlivá i pro lidi s vyšším vzděláním (nejenom pro tzv. working class).

Ideové zázemí většiny ultrapravicových skinů je zpravidla malé, často se jedná o nekonzistentní komplex rasistických předpokladů, provokativního přihlášení se k zakazované nebo ostrakizované ultrapravicové ideologii a agresivité. Pro ultrapravicové skinheads je důležitá i přítomnost nepřátel, kterými jsou osoby jiné barvy pleti anebo ultralevicoví aktivisté. Vůči nim podnikají zpravidla nepřilís organizované (což ale neznamená, že není nebezpečné) násilí, které však může zasáhnout i jiné, zcela náhodně vybrané objekty (Mareš, 2003). Rasističtí a neonacističtí skinheads uctívají různé „hrdiny bílé rasy“, mezi něž jsou kromě nacistických pohlavárů (zvláště Rudolfa Hesse) a lana Sturta Donaldsona řazeni např. Robert Jay Mathews, David Lane či Joe Rowan. Užívají symboliku, vycházející jednak z tradic nacionálního socialismu a jednak z pohanských a mytologických kořenů.

Hudební styly WPM

Pro konstituování, stmelení a ideové vybavení se rasističtí skinheads, jejichž významná část převzala white power music (WPM, hudba bílé síly), brzy odpoutali od Oi! stylu (přinejmenším do poloviny devadesátých let však ještě řada WP skupin Oi! styl hrála) a hudebně začali spíše přebírat metalové a další tvrdé rockové prvky. V devadesátých letech se objevuje i white power techno music (např. DJ Adolf v tomto stylu hudebně upravuje proslavy Adolfa Hitlera), především v USA existuje white power country, v Evropě i USA působí folkoví hudebníci s nacionalistickými proskinheadskými texty, do WPM patří rovněž national socialist black metal (NSBM) a část pagan metalu apod. Hudebních stylů WPM je velké množství.

Rozhodující pro WPM byly a jsou rasisticky a nacisticky orientované texty, nastal i výrazný příklon mnoha skupin ke keltským, germánským a (ve střední a východní Evropě) slovanským mytologickým tématům, z nichž jsou čerpány ideály pro současný boj. Přes zdůrazňování nacionálních specifik v textech mnoha skupin je pojetí WPM internacionální (Mareš, 2003, srov. Munková, 2008). Charvát upozorňuje, že „podnikatelská činnost spojená s tímto druhem hudby (koncerty, hudební vydavatelství, trička atd.) představuje mimořádně výnosný byznys“. (Charvát, 2007: 126)

138

Tak jako jiné subkultury i subkultura skinheads byla vhodným tématem pro filmová zpracování nejrůznějších námětů. Filmy týkající se skinheads jsou např. *Romper Stomper* (1992), *Kult hákového kříže* (American History X, 1998) nebo *This is England* (2006).

Farinův a Seidel-Pielenův výzkum skinheads v Německu

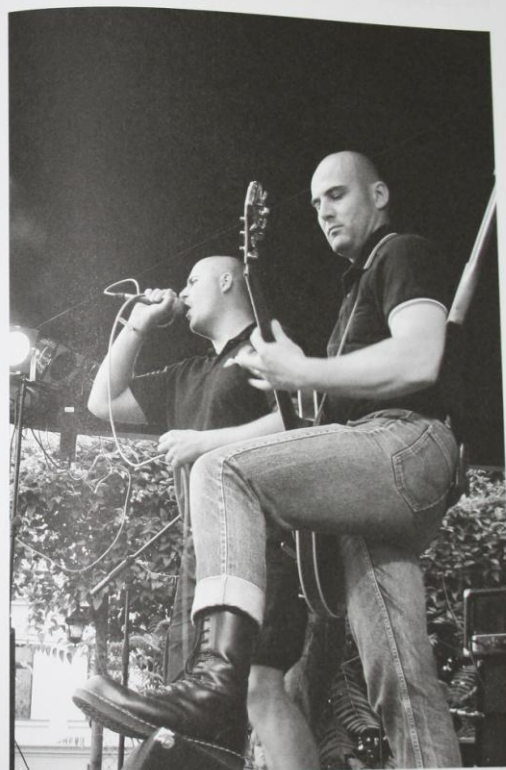
Pro dokreslení lze přiblížit situaci na počátku devadesátých let v SRN. Podle Farina a Seidel-Pielena (1993) bylo v německých mluvčích zemích kolem 8000 skinheads: 5000–6000 v bývalém západním Německu, kolem 2000 v nových spolkových zemích, cca 600 v Rakousku a necelá stovka ve Švýcarsku. Počet však neustále vzrůstal, stejně jako v zemích střední a východní Evropy. Problém ohledně počtu skinheads byl v tom, že se čísla výrazně lišila. Například německý Úřad pro ochranu ústavy operoval a operuje se špatnými odhady. Jednou započítávají dvě třetiny celkové scény (nebo dokonce všechny skiny z NDR) k militantním neonacistům, jindy jsou považováni pouze za nepolitické výtržníky bez organizačního napojení. Jednou uvedli počet skinheads v Německu 5400, čtyři týdny poté jich bylo více než 6000. (Farin, Seidel-Pielen, 1993: 183, k tomu srov. McGowan, 2004: 229)

Farin a Seidel-Pielen (1993) v roce 1992 zkoumali skinheads pomocí dotazníků, které zanechaly na festivalech a hospodách v 50 obcích celého Německa. Zanechaných 4000 dotazníků se týkalo hudebních preferencí, politického přesvědčení, příslušnosti ke scéně, vlastního vnímání a volnočasových aktivit. Autorům se vrátilo pouhých 265 dotazníků, z nichž bylo pro výzkum použitelných 234. Spíše než za výzkum tak lze toto šetření považovat za sondu do subkultury, přesto Farin a Seidel-Pielen považují vzorek za reprezentativní. Poukazují na to, že všechny spolkové republiky byly zastoupeny (70,6 % bývalá SRN, 24,4 % bývalá NDR), stejně tak obě pohlaví (muži z 85,5 %), různé věkové kategorie, rozdílná povolání, různá příslušnost ke scéně a různá politická přesvědčení. Autoři se dotazovali např. na to, jak dlouho jsou respondenti skinheadem, kolik je jim let a jaké mají povolání (viz tab. 4, 5, 6).

Tab. 4 Délka skinheadství u respondentů (v %)

Skínheadem jsem	(v %)
Méně než 2 roky	10,3
2–3 roky	29,9
4–6 let	36,4
6–9 let	13,3
10 let a více	6,9

140



Skinheadská kapela The Riot, festival Streetkids, 26. června 2009

139

Tab. 5 Věk respondentů (skinheads) (v %)

Věk	(v %)
Méně než 18 let	5,6
18–20 let	21,3
21–23 let	36,0
24–26 let	25,2
27–30 let	8,2
Více než 30 let	1,3

Tab. 6 Povolání respondentů (skinheads) (v %)

Povolání	(v %)
Dělník	27,5
Učeň	20,1
Žák	15,4
Student	7,3
Úředník / veřejné služby	6,9
Nezaměstnaný	4,7

Podle Farina a Seidel-Pielena (1993) není pojetím skinheadské scény jenom rasismus nebo výtržnictví, ale hudební styly jako oi-punk, ska/skinhead-reggae, soul, hardcore a německý politický metal. Autorův výzkum tedy pochopitelně zajímalo, zda existuje píseň, která je nejdůležitější a rovněž nejlepší. Výsledky vyplývající z výzkumu jsou uvedeny v tabulce 7.

Tab. 7 Nejdůležitější/nelepší skinheadská píseň

Nejdůležitější/nelepší skinheadská píseň všech dob	
1. „Chaos“ (4 Skins)	11. „Skinheadgit“ (Symarip)
2. „Skinhead Moonstomp“ (Symarip)	12. „Hakenkreuz“ (Radikah)
3. „ACAB“ (4 Skins)	13. „Pöbel und Gesocks“ (Beck's Pratsla)
4. „Skinhead“ (Laurel Aitken)	14. „The Snow Fell“ (Skrewdriver)
5. „Bring Back the Skins“ (Judge Dread)	15. „One Step Beyond“ (Madness)
6. „Stolz“ (Böhse Onkelz)	16. „White Power“ (Skrewdriver)
7. „If the Kids Are United“ (Sham 69)	17. „54-46 That's My Number“ (The Maytals)
8. „Oi! Oi! Oi!“ (Cockney Rejects)	18. „Running Riot“ (Cock Sparrer)
9. „Rudy, a Massage to You“ (The Specials)	19. „Lass Dich Nicht Unterknien“ (Endstufe)
10. „England Belongs to Me“ (Cock Sparrer)	20. „Plastic Gangsters“ (4-Skins)

Autorův výzkum rovněž zajímalo, které hudební skupiny (a interpreti) jsou v rámci subkultury skinheads považovány za nejdůležitější a nejlepší. Výsledky jsou uvedeny v tabulce 8.

141

Tab. 8 Nejdůležitější/nelepší kapely (a interpreti) subkultury skinheads

Nejdůležitější/nelepší kapely a sóloví interpreti všech dob	
1. 4-Skins	11. The Business
2. Skrewdriver	12. Prince Buster
3. Bohse Onkelz	13. The Skatalites
4. Cock Sparrer	14. Sham 69
5. The Specials	15. Bad Manners
6. Endstufe	16. Judge Dread
7. Madness	17. Last Resort
8. Störkraft	18. Condemned 84
9. Laurel Aitken	19. Radikal
10. Cockney Rejects	20. Angelic Upstarts

Dalším tématem výzkumu byla německá skinheadská scéna. Respondenti měli uvést nejdůležitější a nejlepší německou skinheadskou kapelu. Výsledky jsou uvedeny v tabulce 9.

Tab. 9 Nejdůležitější/nelepší německé skinheadské kapely

Nejdůležitější/nelepší kapely z Německa	
1. Spring Diefel	11. Yebo
2. Beck's Pistols	12. Boots & Braces
3. Bohse Onkelz	13. Blechreiz
4. Endstufe	14. Daily Terror
5. Störkraft	15. Commando Pernod
6. No Sports	16. The Shamrocks
7. Radikal	17. Kahlkopf
8. The Busters	18. The Butlers
9. Messer Hanzami	19. Ngobo Ngobo
10. The Frits	20. El Bosso & Die Ping Pongs

Následující otázky se týkaly politické orientace a zařazení respondentů do jednotlivých proudů v rámci subkultury: 38,9 % dotázaných se přiřadilo k SHARP skinheads nebo k nim vyjádřilo své sympatie; 12 % je tolerovalo, ale nepovažovalo se za ně; 44,9 % byli odpůrci tohoto proudu v rámci subkultury skinheads.

Dvacet a půl procenta respondentů se přiřadilo nebo vyjádřilo sympatie k red skinheads; 20,1 % je tolerovalo, ale nepřidalo se k nim; naopak 53,9 % je považovalo za své protivníky a názorové oponenty.

Za nazi skinheads se považovalo nebo tomuto proudu vyjadřovalo sympatie 17,1 %; 8,5 % respondentů tento proud tolerovalo, ale nepřidalo

se k nim; oproti tomu 69,3 % označilo tyto skinheads za své protivníky a ideové odpůrce.

Vzorek respondentů se vyjádřil rovněž k punkové subkultuře: 14,5 % respondentů s punkery sympatizovalo; 18,8 % je tolerovalo; 45,3 % je považovalo za protivníky a ideové odpůrce.

Respondenti se také vyjádřili k homosexuální menšině: 5,6 % se k homosexualům přiřadilo či jim vyjádřilo sympatie; 49,6 % tuto menšinu tolerovalo; 40,6 % je považovalo za nepřijatelné, resp. protivníky.

Z politického přiřazení respondentů vyplynulo následující: 19,6 % se označilo za pravice radikály (nacionalisty/ národní socialisty); 21,4 % se přiřadilo k pravici; 15,0 % se neřadilo ani k pravici, ani k levici, ani k liberálům nebo tolerantním; 17,1 % se označilo za levici nebo zelené; 8,6 % se přiřadilo k levicovým radikálům; 12,8 % se považovalo za apolitické.

Dalším logickým krokem tedy bylo optat se respondentů na jejich volební chování. Z výzkumu vyplynulo, že 28,2 % respondentů volby bojkotovalo; 8,4 % volilo SPD; 8,1 % DVU/NPD (Německou národní unií/Nacionálnědemokratickou stranu Německa); 7,5 % Spojenectví 90/Zelené (Bundnis 90/Die Grünen); 5,6 % PDS (Stranu demokratického socialismu); 5,6 % Republikány; 3,0 % NF (Národní frontu); 2,8 % FAP (Nezávislou dělnickou stranu); 1,6 % komunistickou stranu; 1,3 % CDU; 1,2 % ostatní pravice radikální strany; 0,9 % FDP; 25,8 % se nevyjádřilo nebo uvedlo ostatní skupení (bližší viz Farin, Seidel-Pielen, 1993: 183–202; McGowan, 2004: 228–230).

Nejdůležitější politické a společenské požadavky respondentů jsou uvedeny v tabulce 10.

Tab. 10 Nejdůležitější politické a společenské požadavky

Nejdůležitější politické/společenské požadavky (otevřená otázka)	Četnost odpovědí
Zádná multikulturní společnost / Německo Němcům / žádní ekonomičtí azylanti	83 (31,5 %)
Multikulturní společnost / otevřená hranice / proti rasismu a neonacismu	45 (17,1 %)
Sociální požadavky /odstraňování nezaměstnanosti	31 (11,8 %)
Stejná práva pro všechny /sociální spravedlnost	20 (7,6 %)
Vytvořit alternativu ke kapitalismu	16 (6,0 %)
Vyřešení světových problémů	13 (4,9 %)
Zajištění dostatečného a levného bydlení	13 (4,9 %)
Nestigmatizování skinheads	11 (4,2 %)
Podpora nových spolkových zemí	10 (3,9 %)
Více tolerance / mírumilovnější jednání mezi lidmi	10 (3,9 %)
Proti drogám	10 (3,9 %)

Dalším tématem výzkumu byl vztah mezi vzděláním a pravice či levicové radikálními názory. Výsledky seřazení jsou uvedeny v tabulce 11 (srov. Farin, Seidel-Pielen, 1993).

Tab. 11 Vzdělání ve vztahu k politickému radikalismu (v %)

Sebehodnocení jako	Zák	Učeb	Dělník	Stuđent
Pravice / pravice radikální	27	32	58	6
Levice / levicové radikální	39	16	16	59

Samozřejmě že je obtížné z tohoto výzkumu dělat závěry pro celou subkulturu skinheads v Německu, přesto jsou některá zjištění zajímavá. Minimálně lze identifikovat dvě hlavní skupiny skinheads: nacionálněsocialistické a apolitické.

9.2.6 Subkultura skinheads u nás

Subkultura skinheads se po roce 1989 rozšířila i do tzv. postkomunistického prostoru (srov. Kupka, Laryš, Smolik, 2009).

Jaká byla situace v Československu a později v České republice? Ve druhé polovině osmdesátých let v Československu mládežnickou dělnickou třídou oslovoval především metal, výrazem provokace a odporu proti systému byl hlavně punk. Na českém území se první příslušníci subkultury skinheads objevili počátkem druhé poloviny osmdesátých let.

Subkultura skinheads byla a nadále zůstává významným tématem pro média, ale i pro policejní složky⁷⁰, především pak rasistický proud subkultury. Danics (2002) upozorňuje, že skinheads se vyznačují silnou skupinovou identitou, potlačení individualismu a výraznou snahou odlišit se vnějším vzhledem (viz výše) a symbolikou od ostatní mládeže. S Danicovým hodnocením lze do značné míry souhlasit, stejně jako s členěním do tří základních proudů subkultury (ultrapravice, nacionalističtí/apolitici a levicové orientovaní).

Přesné určení prvního českého skinheada či skinheadské party je však problematické. Jednotlivé osoby se nechaly subkulturou skinheads, o níž se dozvívaly hlavně z kusých informací komunistické propagandy o nárůstu

⁷⁰ V materiálech Policejního prezidia ČR z roku 1993 se např. píše o tom, že „stoupá agresivita skinů“ a „charakter jejich trestných činů je závažnější a stoupl počet materiálních škod na majetku“. „Rasová nenávisť skinů byla zpočátku zaměřena i proti Vietnamcům a podle poznatků hlášené služby se skin podíleli na agresí vůči občanům Bulharska, Rumunska a v jednom případě proti státnímu příslušníkovi Egypta“ (Policejní prezidium ČR, 1993: 6)

násilí a neofašismu v západních zemích a z mládežnických časopisů, které byly dováženy přes železnou oponu (např. rodiči či známými), inspiroval postupně a mnohdy nezávisle na sobě. Zpočátku byly informace (či jejich interpretace) o skinheads (ale často i punku) ne zcela objektivní a často neodpovídaly realitě. V ČR byl i rasistický a nacionalistický prvek ve druhé polovině osmdesátých let částečně spojen s punkem. Z punku také vzešla řada průkopnických českých skinheads. Ti byli osloveni agresivním etosem ostrakizované subkultury, přestože vzhledově byl v puritánské společnosti „gulášového komunismu“ více provokativní punk. Avšak možnost realizovat a odůvodnit si násilí proti Romům a zahraničním studentům či dělníkům (z Kuby, Vietnamu a dalších zemí levicového třetího světa) a současně vyjádřit antirezimní postoje záležala první jednotlivce ke konstituování českých skinheads.

Stabilnější party vznikly především v Praze, zejména v Liberci, v severních Čechách, v Plzni, v Brně a na Českomoravské vrchovině. Před listopadem 1989 existovalo na českém území zhruba 70–90 nepřítisli vyprofilovaných skinů. Již v polovině osmdesátých let vznikla v Liberci kapela **Oi Oi Hubert Macháně**, jejíž vazba na skinheads však nebyla zcela jednoznačná, protože působila i v rámci punkové subkultury. Zpívala dodnes populární texty jako „Bilej rajón“ či „Práskni negra do hlavy“, avšak po hudební stránce nebyla s to oslovit větší počet příznivců. Mnohem dokonaleji se nechala dobovým vývojem skinheadství a Oi! stylu inspirovat první skutečné skinheadské česká skupina **Orlik**, která vznikla koncem roku 1988 v Praze.⁷¹

Specifikem stylu skinheads v ČR bylo, že zde v prvních fázích vývoje subkultury měli vůdčí úlohu a silné zastoupení studenti a intelektuálové (byť žijící bohémským, resp. „hospodským“ životem), na rozdíl od čisté dělnických kořenů skinheads v západní Evropě a USA. Orlik vytvořil důležitý základ pro počáteční ideové a hudební vybavení subkultury skinheads. Její masivní rozvoj nastal po roce 1989. Již na jaře 1990 se konstituovaly na mnoha místech republiky první skinheadské party. Subkultura skinheads dostala v tomto roce výrazný impulz vydáním první desky Orliku (již předtím se dvě její písně objevily na kompilaci *Punk and Oi!*) *Miloš Fyřba pro President* u firmy Monitor. Prodal se jí desítky kusů, i když ji samozřejmě nekupovali pouze skinheads. Stala se mimořádně populární u velké

⁷¹ Daniel Landa byl v té době studentem hudebně-dramatického oboru pražské konzervatoře. V roce 1987 ho režisér Karel Smyczek obsadil do snímku *Proč?*, kde si Landa zahrál agresivního fotbalového chuligána. Skvěle zúročil své zkušenosti z ohozi Viktorie Žižkov – legenda praví, že vlastně hrál sám sebe. (Konáš, 2005: 16–17) Členství v Orliku Landovi vyneslo doživotní stigma fašisty, ačkoli jim ve skutečnosti nikdy nebyl. Orlik byl původně garážovou kapelou, která si nebrala žádné servitky. Disku se ohledně skinheadství D. Landy se zdají nekonečné.

části tehdy dospívající mládeže a některé písně z ní zlidověly. Brzy skončila i počáteční symbióza mezi punkery a rasistickými skinheads, protože díky zvýšenému přísunu informací ze Západu došlo k vyjasnění směřování obou subkultur, příklonu mnoha punkerů k pracovnějším anarchismu či dalším ultralevicovým směrům⁷². (Mareš, 2001, 2003)



Obr. 2 Keltský kříž

Čeští rasističtí skinheads navázali velmi rychle i mezinárodní kontakty a začali též výrazněji přebírat nacistickou ideologii. Subkultura skinheads dosáhla největšího početního rozmachu v prvních porevolučních letech. Jak již bylo zdůrazněno, jsou velmi významným prvkem pro vytvoření světového profilace skinheads hudební skupiny (Buldog, Valašská liga, Vlajka, Branik, S.A.D. aj.). Těchto hudebních skupin působilo od devadesátých let několik desítek (bližší viz Mareš, 2003: 418–420; Rataj, 2001). Dalším tématem, které je v souvislosti se skinheads (především s ultrapravicovými) diskutováno, je **symbolika** (ve formě tetování či nášivek na trikách), která bývá často kriminalizována a postihována na základě § 260 a 261 trestního

72 Přes permanentní menší konflikty mezi punkery a skinheady nedošlo k většímu, politicky motivovanému střetu do 30. května 1991. V tento den se konala anarchistická demonstrace proti Všeobecné jubilejní výstavě. Cílem této demonstrace byl kromě protestu proti výstavě zároveň protest proti zásahu policie, který 15 dní předtím (15. května 1991) ukončil obdobnou anarchistickou demonstraci u Výstaviště, přičemž došlo ke srážkám mezi anarchisty a policisty. Anarchisté hodnotili policejní zásah jako nepřiměřený. Anarchistickou demonstraci u Výstaviště napadla skupina neofašistických skinheadů z okruhu Národní obce fašistické vedená tehdy známými bratry Procházkovými. Konflikt si vyžádal jednoho těžce raněného anarchistu. Tento moment byl velmi významný ve vývoji vztahů českých anarchistů a radikálně pravicových skinheadů. Od tohoto okamžiku averze přerostla v otevřenou nepřítelství a verbální i fyzické střety se staly jeho běžnou součástí. (Bastl, 2001a: 21) Dalším podstatným faktorem byly rasistické či politicky motivované vraždy ze strany fašistických skinheads, přičemž mezi oběťmi byli i dva lidé spojení s prostředím anarchismu blízkých subkultur i s anarchistickými myšlenkami – Filip Vencik, zpěvák punkové skupiny Rusko (zavražden 5. září 1993), a Zdeněk Čepela, člen Tanvaldského anarchistického sdružení (zavražden 5. srpna 1994). (Tomek, Slažálek, 2006)

Co rasismus ve scéně?

Možná trochu, ale ne víc, než jak je zakořeněn snad u každém z nás. Přede mnou podle rasy nesoudím. Vjíjímkou je opět naše specialita, cikáni. I když zde, a o tom mi snad každý rozumný člověk dá za pravdu, nehraje roli jejich barva pleti, ale často problematické chování, jimž se značná část těchto menšin prezentuje. Proč se k tomuto tématu uracím? Odpovědí je patriotismus. Ochrana svého území a odpovědnost k němu. Výskyt kriminálního způsobu života je u cikánů větší než u našinců, tak proto. Ale, proboha, to neznamena, že skinhead mlátí cikány, kudy chodí. Nemám rád zloděje, vrahy, dealery, at jsou černí, bílí nebo třeba puntíkovaani. Pro někoho je antirasismus zcela přirozený, takže ho nemusí neustále někde prosozovat, na rozdíl od jiných, kteří se kvůli politické korektnosti antirasismem ohání podle mého názoru až příliš hlasitě.

Jaké posloucháš české a zahraniční skinheadské kapely?

Asi jako každý jsem vyrůstal na Orlíku. Z kapel, které jsou ještě více doprava, se mi hudebně líbí starší Buldog, ale to je opravdu jen o hudbě. Ze současných mám hodně rád Pilsner Oiqueff, Patria, Protest, Riot, prožítí Disdainful a samozřejmě nesmím zapomenout na naši tvorbu, kterou si také rád poslechnu. Za zmínku stojí i slovenské kapely Začiatok konca, Dowina anebo mladí Ani krok späť. Ze zahraničních kapel poslouchám takovou tu klasiku.

Ziny

Kromě hudby jsou důležitým prostředkem sdělování informací v subkultuře skinheads právě ziny (např. Patriot, Hubert, Fénix, Riot News, Bulldog, Messenger, Clockwork Legion, Ulice, SkinRead, Rytíř, Boots & Braces, Bootweiser, Sunrise, Silesia, Way to Victory, Anti-Hero, 4 Subculture, slovenský Real Enemy; přehled ultrapravicových zín viz Mareš, 2003: 424–427, srov. Mazel, 1998).

Proud SHARP se v České republice utvářel postupně a centry, která určovala směr vývoje, se stávaly skupinky soustředující se kolem SHARP časopisů různé provenience. Vlivné a významné byly zejména časopisy *Bulldog*, *Messenger* a *Riot News*. Na ose *Riot News* a *Bulldog* se profilovala podoba českých SHARP. Vydavatelé těchto dvou časopisů disponovali poměrně rozsáhlou sítí kontaktů na světovou skinheadskou scénu. *Riot News* se blížily linii levicových SHARP a *Bulldog* pak skinheadskému apolitickému tradicionalismu. Když vydávání *Riot News* skončilo, získala neotřesitelný vliv skupina *Bulldog Boot Boys Prague Crew* (BBB Crew), v čele s Vladimírem Červeným, vydavatelem časopisu *Bulldog*, která české SHARP skinheads

zákona. Je otázkou, zda postihovat např. tetování starogermánských run (odální runy, runy života, keltského kříže atp.) (k celé diskusi srov. Grün, 1997; Mazel, 1998; Chmelík, 2000, 2001; Danics, 2002, 2003; Stuchlík, 2002; Mareš, 2006; Černý, 2005, 2008).

Část subkultury skinheads se hlásí k odkazu tzv. šedesátého devátého. Apolitičtí skinheads jsou či byli reprezentováni několika hudebními kapelami (např. Operace Artaban, Protest, Pilsner Oiqueff, Way to Victory, The Riot), gangy, ale i časopisy a vydavatelskými.

Rozhovor s příslušníkem subkultury skinheads

Apolitickou část subkultury skinheads může přiblížit krátký rozhovor s Martinem, kytaristou skinheadské hudební skupiny Operace Artaban:

Kdy ses poprvé setkal se skinheads?

Bylo to asi v roce 1997, mohl jsem mít 13 nebo 14 let, a o skinheadech jsem se dozvěděl – jako asi většina – od kamarádů. Byly to první informace o módě, hudebních skupinách a názorech. Zpětně mi to připadá tak, že hlouni bylo mlátit cikány, opijet se a nosit „správné oblečení“. Byl to pocit hrůsty a soudržnosti, který mě od začátku fascinoval. Možná proto, že jsem do té doby neměl partu a neuměl se bít.

Kdy sis uvědomil, že existuje více proudů subkultury skinheads?

Tohle prohlédnutí přišlo zhruba o době, kdy jsem nastoupil na učiliště a poznal víc lidí, víc názorů. Začínal jsem si uvědomovat, že vše kolem skinheadů není tak jednoznačné, jak se mi doposud zdálo. Začal jsem se o to víc zajímat a hledat informace. Hodně mi pomohly hudební kapely a starší skinheadi. Bude to možná znít zvláštně, ale do velké míry mě ovlivnila právě kapela, ve které o současnosti hraju.

Jak se podle tebe u uplynulých letech vyvíjela scéna apolitického proudu skinheads?

Dost se změnila i stylová vyhraněnost, co nosit a co ne. Oblékání je dnes daleko uvolněnější. Nemám ale dojem, že by se něco změnilo po hudební stránce, vždyť tady jsou dobré a špatné kapely. To, co oceňuji, je především originální pohled na věc. Neovím, jestli se dá soudit, že by dnes byli lepší hudebníci, protože většinou interpreti ai-kapel nejsou profesionálové. V tomhle bych viděl výjimku např. o holandské scéně, kde je to podle mého soudu na úkor autentičnosti. Ale to je opravdu jen osobní pohled.

nasměrovala do značné míry tradicionalisticky (srov. Vedral, 2001). SHARP skinheads zastávající linii BBB Crew se razantně a násilně vymezili nejen a RASH. (Bastl, 2001b)

V ČR se první ziny spojené s punkovou či skinheadskou subkulturou (často se ziny na počátku devadesátých let věnovaly oběma těmito subkulturami) objevily již v roce 1990. I když mnohdy jsou ziny zaměřeny pouze na jednu subkulturou, zpravidla dochází k širšímu záběru (punk, oi, ska apod.). Největší rozmach prošlo toto médium zřejmě v letech 1994–1997, nově se však objevují i v současnosti, navíc jsou půjčovány a kopírovány i starší tituly (Mareš, 2003). Přesto je v posledních letech zřejmý nástup internetových stránek, které se od konce devadesátých let staly hlavním komunikačním kanálem všech proudů této subkultury.

Subkultura skinheads v současnosti

Stejně jako v německém případě lze i v ČR jen obtížně určit přesné či přibližné počty skinheads. Ministerstvo vnitra ČR uvádí počet skinheads přibližně 5000 osob. Celkově lze shrnout, že subkultura skinheads v současné ČR se profiluje především ve dvou základních proudech, přičemž prvním je apolitický proud a druhým je ultrapravicový (nacionálněsocialistický) (srov. Mazel, 1998).

Druhý proud v průběhu devadesátých let téměř opustil klasickou skinheadskou image a zaměřuje se na politickou agitaci, vzdělávání a politický aktivismus. Zcela marginální jsou RASH skinheads. V ČR se jedná o nepříliš rozšířenou odnož subkultury skinheads, která se hlásí k radikálně levicovému názoru, jež vychází z revolučního marxismu (srov. Mazel, 1998).

Subkultura skinheads není totéž, co byla před deseti lety. Je méně rozšířena, avšak na její bázi se konstituovaly různé ideové a organizační formy působení ultrapravice, které vzbuzují obavy. Jejich aktivisté se již často ke skinheadství nehlasí a nemusí jako skinheads vypadat. Bombery a marťanský se v Česku hojně nosí, ale ne každý, kdo je má, patří ke skinheads (Mareš, 2001). Přesto i nadále existuje kult skinheadství, který je pro část mládeže spojen se zlatým rokem 1969.

Podrobnější výzkumy v rámci celé subkultury, které by byly srovnatelné např. s uvedeným německým výzkumem, nebyly realizovány. I v tomto případě je subkultura skinheads zajímavým tématem pro média, která se často při popisu spokojí s jednoduchou, ale ne zcela jednoznačnou rovnicí: skinhead = neonacista (fašista).

Literatura

- Farin, K., Seidel-Pielen, E. (1993): *Skinheads*. München: C. H. Beck.
 Hebdige, D. (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
 Mareš, M. (2003): *Pravicový extremismus a radikalismus v ČR*. Brno: Barrister & Principal, Centrum strategických studií.

Filmy

- Kult hákového kříže* (American History X, 1998).
Romper Stomper (1992).
This is England (2006).

9.3 Fotbaloví chuligáni

Žebřal jsem a prosil jsem a rýpal jsem, a tak to nakonec matka uždala a dovolila mi jezdit na zápasy venku. Tehdy jsem jásal: dneska mě to pohoršuje. Jak ji to propána jen napadlo? To vůbec nechtěla noviny a nedívala se na televizi? Neslyšela nic o fotbalových chuligánech? Měla aspoň představa, jak to vypadá u takovém fotbalovém speciálu, jednom z těch nechvalně proslulých ulaků ozvěných fandů po celé zemi? Taký mě mohli zabít.

N. Hornby: *Fotbalová horečka*, s. 50

Fotbalové násilí neplodilo skinheady, ani skinheadi nevyvolali výtržnosti na stadionech, ale tyto dva jevy ustoupili na přelomu šedesátých a sedmdesátých let do poučivě uveřejněné společně a dodnes jsou u myslích některých lidí neoddělitelné.

M. King, M. Knight: *Hoolifan: 30 let násilí*, s. 32

9.3.1 Charakteristika subkultury fotbalových chuligánů

O fotbalových chuligánech panuje poměrně dost předsudků a nejasností, které jsou mnohdy upevňovány senzacechtivými médii. Často je chuligánství vnímáno jako tzv. fotbalový fanatismus⁷³.

73 Fanatismus lze definovat jako nadměrné a nekritické našení bez rozumové kontroly, oddanost určitě víře, vyvolávající silné citové postoje, horlivou činnost, ale i nesnášlivost.

mince, zase umožňovaly napadnout protivníka z dálky – vrháním. Kreativita ve výrobě zbraní zacházela až např. k výrobě speciálních důlních přileb, které měly štítky nabroušené jako ostří (srov. King, Knight, 2005).

V šedesátých a sedmdesátých letech tedy vznikla specifická subkultura, jejíž příslušníci se v kontextu vlastního ztotožnění s cíli určitého fotbalového klubu vyžívali (a vyžívají) v **násilných střetech s příznivci protivníka, s pořadatelskou službou a s policií**, přičemž neberou ohledy na společenské a právní normy a konvence. Postupně se (nejenom v Anglii) vyprofilovaly dobře organizované gangy fotbalových násilníků, kteří již sportovní stránku fandovství zcela upouštějí a soustřeďují se na organizování násilných střetů, a to v současnosti i za pomoci mobilních telefonů či e-mailů. Co odlišuje tuto subkulturu mládeže od ostatních, je skutečnost, že fotbaloví chuligáni **nejdou vázání na určitý konkrétní hudební styl**. Současní fotbaloví chuligáni tak poslouchají nejružnější hudební styly, od klasických skinheadsých a punkových kapel přes black metal až po poslední hiphopové projekty. Část jednotlivých hudebních kapel a interpretů některé písně věnuje svým oblíbeným fotbalovým klubům či přímo chuligánským skupinám.

Jednotlivé chuligánské gangy, které vznikaly v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let v Anglii, se organizovaly. V tomto období fotbaloví chuligáni ze zemí, které zasáhlo chuligánské řádění, **propracovali organizaci a systém posuzování hierarchické pozice jednotlivých skupin** v rámci subkultury na základě výsledků násilných střetů a dalších faktorů (Vochočová, 2005). „Kromě jiných prostředků používaly zprávy v tisku k určení toho, která skupina stojí na vrcholu hierarchie tvrdého chuligánského soupeření.“ (Carnibella a kol., 1996: 22)

Chuligánské skupiny se nesoustřeďovaly pouze na fotbalové stadiony, ale i na jejich okolí. Od šedesátých let tak lze hovořit o subkultuře fotbalových chuligánů, která se vyvíjela a měnila své strategie (často jako důsledek postupu bezpečnostních a legislativních orgánů).

Od sedmdesátých let probíhala komunikace ve fotbalových zinech, které se profilovaly jako nezávislé časopisy zaměřující se (nejenom) o fotbalové aktivity fanoušků.⁷⁵

Ve vývoji subkultury fotbalových chuligánů jsou patrné i projevy tzv. **graffiti**. Zvláště v poslední době vznikají propracované graffiti výtvoř vztahující se k fotbalovým klubům (případně jednotlivým chuligánským gangům). Graffiti jsou prezentována i na internetových stránkách jednotlivých chuligánských gangů.

75 První fotbalový fanzine v Anglii byl *Foul*, který vycházel v letech 1972–1976.

Na vzniku a etablování subkultury fotbalových chuligánů se podílely všechny výše popsané subkultury, tj. Teddy boys, mods, rockers a skinheads. Zpočátku se výtržníkům z fotbalových stadionů říkalo i bootboys. Média však použila nálepku *football hooligans*, tj. fotbaloví chuligáni⁷⁴ (srov. Hebdige, 1979; Mareš, 2003; Smolík, 2008c; Charvát, 2008; Sekot, 2006, 2008; Wann a kol., 2001). Na konci sedmdesátých let došlo i k **syntéze mezi subkulturou skinheads a fotbalových chuligánů v Anglii**. Fotbal byl pro skinheads jednou z dominantních událostí týdne. Bastl (2001a) uvádí intenzivní násilí provázející zejména fotbalové zápasy jako charakteristický znak nově formované subkultury. V sezoně 1968–1969 se začaly formovat první velké skupiny (chuligánské gangy) skinheads a mods, které doprovázely při utkáních týmy jako Leeds United, Liverpool a Everton. Samozřejmě i velké fotbalové kluby jako Manchester United měly skupiny skinheads fans (v Manchesteru např. nazývané Red Army), jejichž počet dosahoval i několika tisíc. Bylo hošteiné, jestli šlo o jižní nebo severní klub, počet fanoušků vždy dosahoval minimálně několika set skinheads. (Koubek, 2001)

Násilí na fotbalových stadionech probíhalo jak v době zápasu (zejména gól byl příležitostí pro případný útok na soupeřovy fandů), tak i před utkáním a po něm. Pro skinheads bylo násilí spojené s utkáním rituálem, stejně jako později úspěšné schování zbraně před strážníky. Policie se v reakci na tyto události snažila znepráčetelné skupiny separovat, výsledkem však bylo přesunutí násilí mimo prostor sportovních utkání. Napadány byly restaurace, nádražní stanice, tj. většina míst, kde se dala předpokládat přítomnost fanoušků jiného týmu.

Společenskou nebezpečnost těchto výtržností se policie snažila redukovat zákazem zbraní používaných při těchto incidentech, aby byl eliminován rozsah zranění. Je třeba připomenout, že i zmíněné pracovní boty byly např. vybaveny ocelovým hrotem (nebo měly minimálně ocelovou špičku), a proto nošeny jako zbraň. Užívány byly samozřejmě i různé láhve, tyče, vzduchové pistole, dlažební kostky, žiletky apod. Poté co byly tyto „nápadné“ zbraně policií zakázány, dokázali fotbaloví fanoušci vytvořit jiné, rafinovanější. Jako příklad je uváděna (srov. *Vokno* 18/1990: 87–91) tzv. millwalská cihla – novinový papír, dlouho skládaný a tvrzemý tak, že vytvořil zbraň obuškového typu. Různé další „zbraně“, např. nabroušené kovové hřebeny se zapícatelou rukovětí určenou k bodání nebo naostřené

74 Samotné pojmenování chuligán vzniklo v 19. století v Londýně podle irské imigrantské rodiny jménem Hooligan či Houlihan (Mareš, Smolík, Suchánek, 2004). Pojem byl později použit jako všeobecný popis pro jakékoli kriminální či výtržnické chování. V souvislosti s fotbalovým chuligánstvím je užíván přibližně od šedesátých let 20. století pro popis asociálních či antisociálních aktivit příznivců jednotlivých fotbalových klubů (Smolík, 2008c).

Kromě graffiti se chuligánské gangy prezentují také **masivním vylepováním nálepek** (tzv. *stickers*) s motivy svého klubu/gangu např. při výjezdech do zahraničí, i při domácích zápasech (srov. Smolík, 2008c)⁷⁶.

Chuligánství je založeno na partách – tlupách, většinou mladých „příznivců“, kteří přicházejí na fotbalové stadiony s primárním cílem vyvolat konflikt či bitku s jinými podobnými skupinami soupeřové týmu. Tyto skupiny (party, tlupy) mají vlastní názvy, jimiž se vymezují od neorganizovaných skupin i vůči jiným skupinám. Některé z těchto part jsou velice dobře organizovány a nesjednocuje je jenom klubové rivalství a nenávisť k nepřátelským chuligánským skupinám, ale i politické, rasové, náboženské, národnostní, regionální a sociální motivy (srov. Smolík, 2008c). Fotbalové chuligány je tedy možno vyléčit od jiných návštěvníků fotbalových utkání (viz tab. 12).

Fotbalový divák, fanoušek a chuligán

Fotbalového diváka lze charakterizovat jako pasivního pozorovatele hry, který není ovlivněn rivalitou obou týmů, a na utkání tedy pohlíží zcela neutrálně. Zpravidla nesleduje pouze fotbalová utkání, ale i jiné sportovní hry a další sporty (stejně jako jiné oblasti, např. kulturní představení). Divák obdobně jako na nesportovních představeních zajímá děj a výsledek podívané. Divák není spjat s konkrétním klubem, nenosí jeho symboly, ani se s klubem neztotožňuje. Není zaujatý, což u něj zvyšuje objektivní hodnocení hry i jednotlivých výkonů (na rozdíl od fotbalových fanoušků i chuligánů). Fotbalový divák není přítomen pouze na fotbalových stadionech, ale zápas často sleduje „pasivně“, resp. zprostředkovaně díky nejružnějším médiím (internet, televize, rozhlas, tisk, mobilní telefon atp.).

Protože nenavštěvuje běžné zápasy, nezná přesné rituály (chorály, pokřiky⁷⁷ atp.), které jsou běžné pro fotbalové fanoušky nebo chuligány. Fotbal je pro fotbalového diváka na stejné úrovni jako divadelní představení, protože i po jeho zhlédnutí odchází spokojen se silným prožitkem získaným z průběhu hry (srov. Mareš, Smolík, Suchánek, 2004).

76 V České republice jsou nálepky rovněž moderní, o čemž svědčí fakt, že většina radikálních táborů se těmito aktivitám věnuje (např. příznivci Baníku Ostrava, Sparty, Slavie, Slovanu Liberec, FC Brno).

77 Balcar (2000) rozdělil skandování při fotbalových utkáních do šesti skupin:

- pokřiky povzbuzující vlastní klub či jednotlivé hráče,
- pokřiky proti hostujícímu klubu či hráčům,
- pokřiky proti rozhodčím,
- pokřiky proti dalším osobám či klubům,
- pokřiky ve prospěch jiných klubů,
- pokřiky extremistické.

Fotbalový fanoušek je ke kopané vázán prostřednictvím oblíbeného mužstva či konkrétního oblíbeného hráče. Má jistá očekávání k průběhu zápasu (resp. vyžaduje výhru „svého“ klubu) a díky identifikaci s mužstvem prožívá úspěchy i neúspěchy klubu. Fanoušek např. prožívá více nepotrestaný faul na „vlastního“ hráče a na tuto situaci mnohem bouřlivěji reaguje (Slepička, 1990). Fotbal je většinou jedinou oblíbenou (či nejoblíbenější) sportovní hrou fotbalového fanouška.

Tab. 12 Rozlišení fotbalových diváků, fanoušků a chuligánů (Mareš, Smolík, Suchánek, 2004: 11)

Kritérium	Sportovní diváci	Sportovní fanoušci	Hooligani
Stabilita skupiny	nizká	vyšší	vyšší
Integrace skupiny	nizká	vyšší	vyšší
Kohize	nizká	střední	vyšší
Atraktivnost skupiny	nizká	vyšší	vyšší
Stálost skupiny	nizká	střední	vyšší
Autonomie skupiny	nizká	střední	vyšší
Velikost skupiny	velká	střední	malá
Míra intimity skupiny	nizká	střední	vyšší
Propustnost skupiny	vyšší	střední	nizká
Homogenita/heterogenita	heterogenní	homogenní	homogenní
Orientace skupiny	nizká	střední	vyšší
Hodnotová orientace	nizká	střední	vyšší
Míra uspokojení	nizká	střední	vyšší
Stupeň libosti	nizký	střední	vyšší
Míra kontroly	nizká	střední	vyšší
Násilné chování	nizké	nizké	vyšší
Projevy nacionalismu	nizké	vyšší	vyšší
Projevy xenofobie a rasismu	neexistence	výmnožné	časté
Stupeň ideologie skupiny	neexistence	neexistence	vyšší
Hodnocení zápasů	objektivní	subjektivní	subjektivní
Klubismus	nizký	vyšší	nizký

Fotbaloví fandové svoji identifikaci prezentují především oblečením (replíkami dresů, klubovými šálami, kšiltovkami, tričky, vlajkami, odznaky apod.). Samotný princip fandovství je založen na faktu, že při zápasech v kopané vzniká určitý druh rivality, přičemž se příznivci jednoho týmu stávají skupinou s vlastní identitou a brání se proti těm, kteří jí narušují, tedy proti fanouškům soupeře. Pro fotbalového fanouška je již charakteristické dělení na „MY“ (fanoušci klubu, dresu, barvy) a „ONI“ (fanoušci jiných klubů) (srov. Slepička, 1990).

a antropologickým výzkumům, které byly prováděny britskými a německými vědci, např. Ianem Taylorem, Johnem Clarkem, Stuartem Hallem, Peterem Maršem, Johnem Williamsem, Anthony Kingem, Wilhelmem Heytmyerem, Güntherem Pilzem. Podle Carnibelly a kol. (1996) nelze v současnosti prezentovat čistý, nepředpojatý a zároveň kritický přehled literatury věnující se fotbalovému násilí v Evropě. Zásadními charakteristikami souboru teorií vztahujících se k fotbalovému násilí jsou podle Carnibelly a kol. (1996) **nejednotnost a hluboké rozdíly v explanacích**. Carnibella a kol. (1996) se domnívají, že téma fotbalového chuligánství není možné omezit na projevy radikálních fanoušků při fotbalových zápasech. Mělo by podle nich být nahlíženo spíše v kontextu obecnějšího nárůstu kriminality a delikvence mládeže a výskytu nových deviantních subkultur. (Carnibella a kol., 1996: 33; Vochocová, 2005)

Jedním z prvních sociálních vědců, který se věnoval fotbalovému chuligánství, byl britský psychiatr John Harrington. Soustředil se hlavně na sledování individuálních patologických reakcí fanoušků během zápasů, často užíval pojmy jako „nezralost“ a „ztráta kontroly“. Interpretace jeho studie posílily populární názor, že **chuligánství je vysvětlitelné jako důsledek psychologických problémů jednotlivců** (emocionální nevyrovnanost, abnormální temperament) (srov. Carnibella a kol., 1996).

Z výše uvedených britských vědců se sociolog Ian Taylor na počátku sedmdesátých let 20. století snažil vysvětlit fotbalové chuligánství z **marxistických pozic**. Dospěl přitom k závěru, že fotbalové chuligánství je projevem především nižších tříd (srov. Mikšik, 2005). Fotbalové chuligánství vysvětloval mj. měnící se podstatou fotbalu a s tím související změnou role hry a lokálního klubu v životě dělníků. Zdůrazňoval proces „zburžoaznění“ fotbalu, jeho profesionalizaci a komercializaci v poválečných letech. Vlivem těchto faktorů podle něj fotbal postupně přestal být součástí dělnické komunity. Takové odcizení fotbalu podle Taylora navíc provázely hlubší změny na pracovním trhu a s nimi související rozpad mnoha dělnických komunit. Násilí při fotbalových zápasech je proto podle Taylora třeba chápat zčásti jako důsledek úpadku tradičních hodnot dělnické třídy, zejména ale jako pokus znovu odvádnout hru na úkor bohatých elit. (Vochocová, 2005; Charvát, 2008)

Tato koncepce se určitou dobu jevila jako uspokojivá, ale záhy se proti ní postavily argumenty a statistická fakta, která opět připomínala, že významný počet osob zainteresovaných do násilnosti nepocházel ze stereotypně vnímané working class, ale ze středních i vyšších tříd. Problém fotbalových násilností se tedy nedal vysvětlit pouze specifickým deviantním chováním v rámci určité společenské vrstvy. Taylorovu přístupu

Chuligánské skupiny se na rozdíl od fanoušků často ani neidentifikují s fotbalovým klubem, ale pouze se svojí skupinou. V sebedefinování chuligánské skupiny vzniká i její exkluzivita. (Mareš, Smolík, Suchánek, 2004, srov. Smolík, 2008c; Sekot, 2006, 2008)

Jistou „nadstavbou“ fotbalového chuligánství je v některých případech jeho propojení s organizovaným zločinem (řada chuligánů se ostatně pohybuje v kriminálním podsvětí i kvůli individuální trestné činnosti bez vazby na fotbalové prostředí) (viz Smolík, 2008c).

Není sporu o tom, že vrcholem fotbalového chuligánství byla osmdesátá léta 20. století, která byla charakteristická eskalací násilí, agrese a nepokojů při fotbalových zápasech, před nimi i po nich. Chuligánství se v osmdesátých a devadesátých letech stávalo stále větším problémem daleko od fotbalových stadionů (srov. Smolík, 2008c).

Za projevy fotbalového chuligánství lze označit vniknutí na hrací plochu, házení předmětů na hrací plochu i aktéry hry, výtržnosti, vandalismus, verbální i brachiální konflikty ústí v agrese mezi chuligány a rozhodčími, chuligány a hráči, chuligánskými skupinami navzájem. (Mareš, Smolík, Suchánek, 2004; Smolík, 2008c)

Typickým výrazem chuligánské totožnosti jsou **symboly jednotlivých chuligánských gangů**. Tyto užívané symboly (prezentované na vlajkách, šálách, oblečení) napomáhají pocitu ztotožnění a soulnosti skupiny příznivců jednoho mužstva. Symboly umožňují jasné odlišení skupin. Jednotlivé skupiny fotbalových chuligánů **splňují všechna kritéria malých sociálních skupin**. Těmito kritérii může být např. stabilita, strukturovanost, integrita, soudržnost, atraktivita, stálost, uzavřenost, interaktivita jednotlivých členů, intimita, homogenita, specifický hodnotový systém, systém kontroly hodnotového systému, zaměřenost a skupinové cíle, uspokojení jednotlivých členů a další. Postupem času jedinci ve skupině získávají zkušenosti, prohlubují se vztahy mezi jednotlivými členy, mění se i motivy chování skupiny apod. Lze pozorovat jistou dynamiku skupiny, která je založená na stejných hodnotách i cílech (např. averze k policii, důvěra v chuligánskou skupinu, snaha být nejlepší skupinou chuligánů). Každá skupina má své specifické normy a limity pro meziosobní vztahy a chování (např. ne/podporování reprezentace, politické postoje).

9.3.2 Subkultura fotbalových chuligánů z pohledu sociálních vědců

Hlavní výzkumná a teoretická východiska fotbalového chuligánství vznikala od konce šedesátých let 20. století díky sociologickým, psychologickým

se blíží závěry sociálních vědců z Leicester School, kteří vysvětlují bitky a násilné chování provázející fotbal jako jediné zdroje sebeúcty a úcty okolí sociálním statutem“. Autoři leicesterské školy však nezdůrazňují takové aspekty života, jako jsou deprivace, frustrace a odcizení, ale soustřeďují se na mechanismy, kterými si subkultura sama legitimizuje projevované násilí (srov. Carnibella a kol., 1996).

Jako protiklad k výše uvedeným sociologickým teoriím zdůrazňujícím třídní a makropolitické změny se jeví přístup Petera Marše (spoluauto- ra studie *Football Violence and Hooliganism in Europe* (Fotbalové násilí a chuligánství v Evropě). Ten ve svých studiích vycházel **ze zúčastněného pozorování fotbalových chuligánů a z rozhovorů s nimi**. Marsh strávil tři roky na fotbalových zápasech, ve vlacích a autobusech plných fotbalových fanoušků a chuligánů, v hospodách a na jiných místech, kde chuligáni trávili volný čas. Jeho zájmem bylo získat na fotbalové chuligánství náhled „jednoho z nich“ a využít ho k vytvoření vlastní teorie o fotbalových chuligánech. Marsh dospěl k závěru, že **násilí má zásadní význam pro konstituování identity mladých fotbalových fanoušků**, a že jeho negativní dopady jsou ve srovnání s pozitivními minimální. O svých zkušenostech s projevy radikálních fotbalových fanoušků Marsh píše: „Většina projevů, které jsou považovány za násilné mrzačení, je ve skutečnosti vysoce ritualizovaným chováním, které je ve fyzickém smyslu mnohem méně škodlivé, než by se mohlo zdát. Zdálnivý chaos má ve skutečnosti přísný řád a akce na tribunách je řízena jemnými pravidly. To umožňuje projev „mužnost“, ale díky ritualizaci agrese je možné „hrát hru“ za relativně bezpečných podmínek. Status „fotbalového chuligána“ umožňuje mladým mužům s malými šancemi uspět ve škole nebo v práci, aby dosáhli pocitu osobní důležitosti a identity skrze uznání svých přátel. Fotbalové tribuny jsou proto v tomto smyslu místy alternativních kariér – takových, v nichž jsou úspěch a vlastní důležitost dosažitelné. Ačkoli je násilí ve smyslu působení fyzického zranění částí cesty k úspěchu, není příliš častou aktivitou. O násilí se mnohem víc mluví, než že by se přímo realizovalo“ (viz Carnibella a kol., 1996: 41).

Marsh byl následně obviněn, že omlouvá agresivní chování fotbalových fanoušků, jelikož na základě mnoha empirických studií prokázal, že míra fotbalového násilí byla v sedmdesátých letech 20. století vysoce přeceněna.

Jedním z prvních výzkumů subkultur fotbalových chuligánů byl známý výzkum trojice autorů Marše, Rosser a Harrého z roku 1978 (srov. Marsh, Rosser, Harré, 1978). Na základě výsledků zúčastněného pozorování a analýzy videozáznamů chování fanoušků oxfordského FC klasifikovali **sedm typů sociálních rolí** mezi aktivními fanoušky v „koti“, které představo-

valy různé typy jednání a vyžadovaly rozličné individuální kapacity: chant leader (iniciátor chorálů), aggro leader (útočník), nutter (šásek), hooligan, organizer, fighter (rváč) a heavy drinker (opilce).

Z pohledu Eliase a Dunninga (1969, podle Pácl, 1978) jsou projevy fotbalového chuligánství projevem tzv. **příjemného vzrušení**, které člověku poskytuje neobvyklé zážitky. Charakteristickým rysem moderní společnosti je totiž podle autorů její „nevzrušivost“. Člověku chybí vzrušení, nikoli autentické, které by prožíval ve skutečných kritických situacích, nýbrž jeho příjemná imitace, jež by mu po fyziologické stránce poskytovala jistou změnu vnitřního napětí a po psychologické stránce určitý druh katarze (srov. Pácl, 1978). Pro mnoho lidí je monotónní nejen zaměstnání, nýbrž i jejich soukromý život (Pácl, 1978). I z tohoto důvodu mohou být „vzrušující“ aktivity, např. právě fotbalové chuligánství, osvěžením všedního a stereotypního života.

6. Plíz se zaměřil i na ženy v této subkultuře, přičemž vymezil **čtyři typy žen z chuligánských struktur** podle rolí, které hrají ve vztahu k fotbalovému násilí:

1. **Ženy, které hrají aktioní roli o tematizování násilí.** Ženy jsou v takových případech obětmi násilí. Jsou napadány proto, že fotbal je považován za „mužskou záležitost“, a přítomnost žen v ohozech, či dokonce v kotlích, je vnímána jako rušivá a „znevažující“.
2. **Ženy, jež hrají pasivní roli ve vztahu k násilnému jednání mužů.** Nepřímou je posilují tím, že je nepřerušují.
3. **Ženy, které svým obdivem posilují násilné jednání mužů jako jejich „přívěšky“ na základě tradičních rolí pohlaví a sexistické socializace.** Tyto ženy sice přímo násilné jednání nerealizují, avšak akceptují je a nezdírká i obdivují. Přispívají k eskalaci násilí (např. pořizují fotografie a videonahrávky násilných střetů „jejich“ mužů chuligánů, objednávají autobusy k výjezdům na soupeřova hřiště, slouží jako kurýrky k pronášení zakázaných předmětů na stadion). Nezdírká platí dluhy svých mužských partnerů. Důvodem k takovému jednání může být jak vlastní fascinace násilím, tak i fascinace sportovní mužností chuligánů.
4. **Ženy, jež samy realizují násilí**, a to nejenom vůči ženám ze znepráštěných gangů, ale i přímo vůči mužským chuligánům. (Mareš, Smolík, Suchánek, 2004)

Mnoho výzkumů v minulosti poukazyvalo na nízký sociální status chuligánů a jejich nízké vzdělání, hledání identity, potřebu provokovat či šokovat, nezájem o samotnou hru, nebo naopak zdůraznění přímé souvislosti mezi násilím a děním na hřišti (např. rozhodnutí rozhodčího jako spouštěč agre-

sivního chování fanoušků). Carnibella a kol. (1996) správně upozorňují i na skutečnost, že pokusy vysvětlit chuligánské chování na základě výzkumů v jednotlivých zemích není možné považovat za univerzální především kvůli rozdílu v třídních a sociálních strukturách těchto zemí.

Zajímavý trend popsal Mark Gilman, který se věnoval **fotbalovému chuligánství a užívání drog**. Jeho závěr byl, že díky užívání tanečních drog na tzv. rave parties se na počátku devadesátých let v Anglii odehrávalo méně násilných střetů při fotbalových zápasech (viz Saunders, 1996: 53–56). Od tanečních drog se fotbaloví radikálové po několika letech opět vrátili k alkoholu a kokainu.

9.3.3 Fotbaloví chuligáni na českém území

Přestože je fotbalové chuligánství často vztahováno pouze k Anglii, lze konstatovat, že v posledních letech patří k nejneprobudějším příznivcům v Evropě také fanoušci italských, řeckých, tureckých, polských, srbských, chorvatských, španělských, francouzských, nizozemských, německých a ruských klubů. Při jejich střetech není neobvyklé používání noží, železných tyčí, nebo dokonce zápalných lahví, což má často závažné následky (v posledních letech i ztráty na lidských životech).

A jaká je situace v České republice? V dosavadním vývoji fotbalového chuligánství na českém území lze rozeznat **dvě základní vývojové etapy**. První z nich je možné nazvat „pre-chuligánskou etapou neorganizovaného fotbalového násilí, výtržnosti a vandalismu“. Druhou etapu lze charakterizovat jako „moderní fotbalové chuligánství organizovaných gangů“.

Neorganizované fotbalové násilí, výtržnosti a vandalismu
V pre-chuligánské etapě se jednalo o nahodilé incidenty páchané jednotlivci či nekonzistentními skupinami. Tato etapa v podstatě trvala od počátku fotbalu v českých zemích na přelomu 19. a 20. století, s větší relevancí zkoumaného fenoménu však od počátku osmdesátých až do poloviny devadesátých let 20. století. (Mareš, Smolík, Suchánek, 2004)

Projevy chuligánského násilí na českých (tehdy československých) fotbalových hřištích a v jejich hledištích a okolí se objevují už ve druhé polovině 20. století (ojedinelé incidenty se však odehrávaly mnohem dříve). Vzhledem k represivnímu charakteru tehdy panujícího režimu se za jediný účinný prostředek jednání s jakkoli odlišnými skupinami mládeže, fotbalové výtržníky nevyjímaje, považovala jejich **násilná eliminace**, obvykle tedy po rozeznání pomocí „veřejné bezpečnosti“, jak se tehdy eufemisticky nazývaly policejní sbory. Oficiální ideologie zdůrazňovala, že zdejší mládež, nezatažena

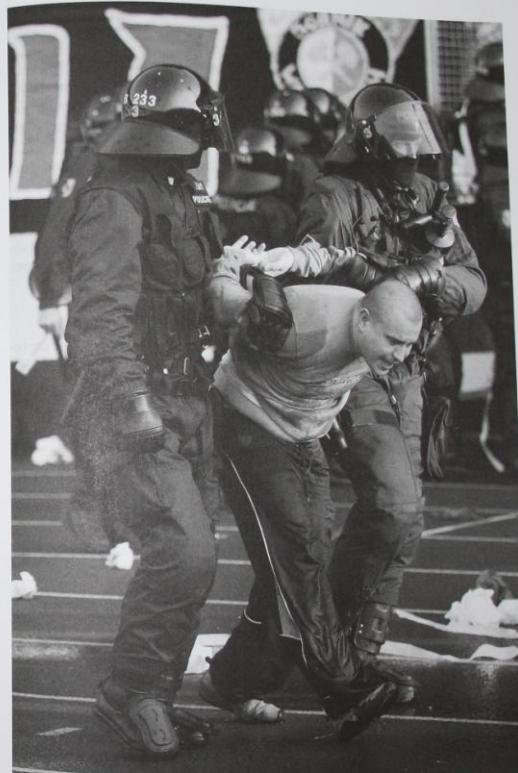
minulostí, se vychovává komunistickými idejemi stane nositelkou „světých zitků“, a tedy jakákoli skvrna na tomto v jasných barvách nakresleném obrázce se retušovala, resp. její původce se tvrdě trestali. Za původce se ovšem označovali nejen aktéři v hledišti sportovních podniků, ale třeba i učitelé, trenéři, novináři, činovníci klubů či mládežnické organizace, v jejichž dosahu k diváckým vystřelkům došlo. Z toho vyplynula zřetelná snaha zametat podobné „mimořádné události“ pod koberec, nezveřejňovat je, bagatelizovat a zapírat. Proto se důvěryhodných pramenů o počtu a rozsahu excesů spojených s fotbalovými zápasy v období komunistické správy nedostává, resp. nejde na ně pohlízet jako na důvěryhodné. (Charvát, 2008: 72)

I na českém území se tak postupem času násilnosti spojené s fotballem a s negativní jevy staly **společenským problémem**. Pokud pomineme často úsměvné incidenty mezi jednotlivci na fotbalových utkáních v první polovině 20. století, pak prvním z významnějších incidentů splňujícím atributy fotbalového chuligánství se stalo zdemolování vlaku vlakonoši Sparty Praha v roce 1985, kteří cestovali na fotbalové utkání do Banské Bystrice. O incidentu natočil režisér Karel Smyczek film *Proč?* (1987), který paradoxně zpopularizoval chuligánství mezi mládeží (dodnes je pokládán za kultovní film, roli skinheada v něm navíc ztvárnil i Daniel Landa, pozdější zpěvák dnes již kultovní skupiny Orlik, viz výše) (srov. *Rock & Pop* 7/1990, *Rock & Pop* 13/1991).

V Československé socialistické republice se projevy fotbalového chuligánství objevovaly zcela spontánně v osmdesátých letech, ale od devadesátých let se Česká republika řadí k mnoha zemím, v nichž dochází k aktivizaci chuligánských skupin.

Moderní fotbalové chuligánství organizovaných gangů
V druhé polovině devadesátých let se „po anglickém vzoru“ konstituovaly při několika klubech konsolidované gangy se specifickými názvy a začala druhá „etapa moderního fotbalového chuligánství organizovaných gangů“, charakterizovaná **členou činnosti stabilních skupin**, jejichž členové sami sebe chápou jako příslušníky specifické (chuligánské) entity (bliže Mareš, Smolík, Suchánek, 2004). Zájem o subkulturu skinheads vyvolal i zájem o problematiku fotbalového chuligánství. Od druhé poloviny devadesátých let až do současnosti byla česká veřejnost konfrontována s několika případy fotbalového chuligánství, které byly náležitě medializovány.

Jeden z nejzávažnějších incidentů se odehrál v srpnu 1999, kdy byla těžce zraněna dvacetiletá žena, která cestovala vlakem do Ostravy spolu s příznivci olomoucké Sigmy. Chuligáni Baniku Ostrava napadli jedoucí rychlík kamením. Pachatele ostravský soud potrestal nepodmíněnými



Zásah policie při pražském derby Sparta–Slavia

treští odněti svobody v délce od 26 měsíců do čtyř let (výtržnictví, ublížení na zdraví, obecné ohrožení).

Stejně jako u subkultury skinheads je velice obtížné určit alespoň přibližné počty fotbalových chuligánů. Na základě operativních informací Policie ČR v České republice působilo v roce 2000 přibližně 300–350 fotbalových chuligánů (srov. Bureš, 2005; Smolík, 2008c). Tyto počty jsou samozřejmě pouze orientační. Neexistují přesná kritéria pro příslušnost k subkultuře fotbalových chuligánů.

Stejně jako u jiných subkultur jsou i fotbaloví chuligáni vitaným námětem pro podrobné reportáže (srov. Filipek, Fejgl, 2003; Vitek, 2003), filmy (*Proč?, Football Factory, Green Street Hooligans, Cass*) a knihy (*Sám mezi rowdies, Fotbalová fabrika, Anglie hraje venku, Hoolifan: 30 let násilí* aj.).

Mezi zajímavé ziny fotbalových ultras a fanoušků lze zařadit tyto tituly: *Bohemák, Eagle, Orthodox, Bazal, Ultra a Football Factory* (blíže viz seznam literatury).

Výzkum subkultury fotbalových chuligánů

Subkultura fotbalových chuligánů je pro širší veřejnost jen obtížně pochopitelná. Je založena na mužské maskulinitě a násilných konfrontacích, které se v průběhu posledních let přesunují mimo fotbalové stadiony a odehrávají se tak často na parkovištích nebo odlehlých místech.

Pohled českých sociologů a sociálních psychologů na fenomén fotbalového chuligánství a fandovství je zachycen v některých monografiích či výzkumech (srov. Slepíčka, 1990; Večerka, 1991; Mareš, Smolík, Suchánek, 2004; Smolík, 2008c; Kupka, Laryš, Smolík, 2009).

Beyer a Smolík (2007) se při výzkumu, na kterém participovaly osoby z české „fans scény“, pokusili zmapovat návštěvníky tzv. kotlíků na fotbalových stadionech. Výzkum proběhl formou dotazníkového šetření a snažil se zachytit sociální skladbu, postoje a názory osob, pro které „fandovství“ představuje aktivní způsob trávení svého volného času.

Výzkum proběhl za účasti aktivních fanoušků přímo v „kotlících“, tedy mezi respondenty, jejichž názory nejsou obvykle snadno „k máni“. Je třeba rovněž připomenout, že výzkumy či dotazníkové šetření mezi fotbalovými fanoušky (včetně fotbalových chuligánů) nejsou v ČR, na rozdíl např. od Velké Británie, rozhodně na denním pořádku. Nedostatek relevantních informací o této sociální skupině pak může způsobovat nepochopení jejich postojů a motivací, nebo zapřičinit neadekvátní opatření, která bývají vůči této specifické „subkultuře“ přijímána, ať už na legislativní, nebo klubové úrovni.

Záměrem dotazníkového výzkumu tedy bylo získat prostřednictvím a s pomocí samotných fans obrázek o postojích specifické komunity, kterou

162

Tab. 15 Fanoušci podle socioekonomické aktivity (v %)

Zaměstnanec	39,7
Student	42,4
Samostatně výdělečně činný	10,6
Nezaměstnaný	7,3

Fanoušci v kotlících se často zaštiťují tvrzením, že představují „pravé“ a nejvěrnější fanoušky, proto jedna z otázek směřovala na zjištění frekvence jejich návštěv domácích a venkovních utkání – dá se říct, že většina z nich patří k opravdu pravidelným divákům, jejichž návštěvy zápasů nejsou příliš závislé na momentální formě týmu či kvalitě hry.

Tab. 16 Pravidelnost návštěv fotbalových utkání (v %)

	Doma	Venku
Vždy	50,3	13,9
Většinou	31,4	41,7
Občas	14,4	25,2
Výjimečně	3,3	15,9
Nikdy	0,7	3,3

Výzkum se pokusil fanoušky zjednodušeně rozdělit na: sportovní diváky (hlavně sledují hru), fanoušky (aktivně povzbuzují), ultras⁷⁸ (vymyšlejší choreografie, k fandění používají pyrotechniku, transparenty apod.) a chuligány (v souvislosti s fotballem vyhledávají možnost „vyřadit se“, poprat s fanoušky soupeře apod.).

Tab. 17 Identifikace návštěvníků fotbalových utkání podle kategorií (v %)

Ultra	38,5
Fanoušek	25,9
Chuligán	19,3
Kategorie nevystihují	11,1
Sportovní divák	5,2

78 Ultras jsou skupiny fotbalových příznivců, které jsou velice specifické v každé zemi. V některých zemích (SRN) se tyto skupiny profilují jako fanouškovské, v jiných zemích (Itálie) jsou svébytným fenoménem a mohou se v nich profilovat i radikálnější uskupení či přímo fotbaloví chuligány. Pro ultras je typické vytváření atmosféry na fotbalových stadionech (srov. Smolík, 2008c).

164

aktivní fotbaloví fanoušci bezesporu jsou. Dá se říci, že šetření bylo pojata jako pilotáž, kde nešlo ani tak o reprezentativnost vzorku, ale o ověření hypotéz a vypovídací hodnoty získaných dat ve skupině fanoušků, která by se s velkou pravděpodobností širšího dotazníkového šetření neúčastnila. Vzhledem k obtížnosti a obecné nedůvěře těchto fans k „oficiálním“ aktivitám byli za tazatele vybráni účastníci projektu, tedy lidé přímo z „kotlíků“, kteří snáze zdolávali zmiňovanou bariéru a představovali určitou „bezpečnou“ autoritu uznávanou v této subkultuře.

Kromě ověření základních demografických charakteristik zkoumané skupiny byla pozornost naměřena i na možnost vyjádření se k aktuálním otázkám, které jsou v komunitě fanoušků diskutovány, popř. k tématům, jež jsou relevantní při popisování problematického jednání ze strany fans.

Celkově se dotazníkovým šetřením podařilo získat názory 154 respondentů z řad fans sedmi prvotřídních klubů (Baník Ostrava – 44 respondentů, Slavia Praha – 39, Sparta Praha – 12, Bohemians Praha – 12, FC Brno – 21, FK Teplice – 10 a Slovan Liberec – 16). Samotný sběr dat probíhal přímo v „kotlících“ v průběhu fotbalových utkání.

A co vyplynulo z vybraných výsledků šetření? Není zřejmé přílišným překvapením, že typickými respondenty ze získaného vzorku jsou muži ve věkové skupině od 20 do 29 let, ale i skupina mladších 20 let byla poměrně silně zastoupena. Co se týče vzdělanostní struktury, spíše překvapením bylo velké zastoupení středoškolských s maturitou, stejně jako nízký počet nezaměstnaných při dělení podle socioekonomické aktivity. Zajímavým okruhem výzkumu tedy byla i socioekonomická aktivita respondentů, přičemž se ukázalo, že významnou skupinu tvořili studenti a zaměstnanci (blíže viz tab. 13, 14, 15).

Tab. 13 Fanoušci podle věkových kategorií (v %)

10–19 let	35,7
20–29 let	51,3
30–39 let	11,7
40 let a více	1,3

Tab. 14 Fanoušci podle vzdělání (v %)

Základní	23,2
Střední bez maturity	32,5
Střední s maturitou	42,4
Vysokoškolské	1,9

Z dalších výzkumných otázek vyplynulo, že je potřeba udržovat komunikaci mezi fans a zástupci klubu, a že pyrotechnika na fotbalových stadionech by měla být povolena. Naopak – s největším odporem se setkala tvrzení, že klub by měl zamezovat vstup problémovým fanouškům, tj. fotbalovým chuligánům (blíže Beyer, Smolík, 2007; Sekot, Smolík, 2009).

Tab. 18 Vítané aktivity klubu směrem k fanouškům (v %)

Vítané aktivity klubu směrem k fanouškům	Ročně nebo
Pravidelně komunikovat se zástupci fanoušků	81,8
Umožnit používání bezpečné pyrotechniky	80,8
Provozovat obchod s klubovými suvenýry	73,2
Organizovat setkání fanoušků s hráči a trenéry	63,4
Poskytovat výhody pro majitele permanentek	59,3

Tab. 19 Nevítané aktivity klubu směrem k fanouškům (v %)

Nevítané aktivity klubu směrem k fanouškům	Určitě ne
Zamezit vstup problémovým fanouškům	46,9
Vyhradit fanouškům soupeře nejhorší sektor	44,6
Mít na stadionu všechna místa k sezení	42,3
Zajišťovat osobní prohlídky při vstupu	34,8
Aktivně vystupovat proti rasismu na stadionech	32,8

Většina respondentů potvrdila spojitost mezi fotbalovým chuligánstvem a existencí svébytné subkultury. Souhlasné stanovisko vyjádřilo 56,8 % fanoušků. (Sekot, Smolík, 2009)

Tab. 20 Spojitost s určitým typem subkultury mladých

Souhlas se spojitostí se subkulturou	% souhlasu
Zcela souhlasím	24,5
Spíše souhlasím	32,3
Neutrální vyjádření	12,3
Spíše nesouhlasím	10,3
Zcela nesouhlasím	12,3
Neodpověď/a, nevědě/a	9,0

Rozhovor s vydavatelem zinu Football Factory Českou fanouškovskou i chuligánskou scénu lze čtenářům přiblížit na základě rozhovoru s dlouholetým vydavatelem zinu Football Factory Vladimírem Novákem:

163

165

Kdy se chuligánství v Československu objevilo? Kdy ses s ním setkal ty?

Na jakémsi rozmachu chuligánské scény u nás měl ve druhé polovině osmdesátých let podíl film *Proč?* o cestě fans Sparty do Banské Bystrice v roce 1985. Rozhodně to však nebyl skutečný začátek chuligánství u nás. Pokud jde o Ostravu, tak už koncem sedmdesátých let se odehrávalo mnoho výtržností především při zápasech evropských pohárů. Šlo hlavně o duely s německými kluby, nezapomenutelný je i zápas s Ferencvárosem v Budapešti. Na domácí scéně se v roce 1983 přišlo k situaci mezi Baníkem a Spartou. Rivalita existovala samozřejmě již dříve, ale tímto zápasem přešla ve skutečnou nenávisť. Baník tehdy po pěti letech na Bazalech prohrál a Spartu přijelo podpořit dost fans, což v té době bylo z jejich strany na Bazalech výjimečné. Po zápase spartané táhli průvodem na ostravské hlavní nádraží a baníkovci na ně z okolních ulic naběhli. Strhla se velká bitka, ve které Pražané dost inkasovali. Od tohoto zápasu byly běžné ataky chacharů na ulicích, jimiž cestovali spartané na Slovensko, na ostravských nádražích, jelikož přímo na Bazalech se pražští fans objevovali pouze sporadicky. O střety mezi spartany a baníkovci nebyla nouze ani v Praze, kde Pražané na baníkovce podnikali různé akce.

Já osobně si z té doby, kdy jsem byl dítě školou povinné, pamatuji zmínku o chuligánství pouze z toho mála, co do vysílání pustila tehdejší komunistická televize (např. *Brusel 1985*). Prvním svědkem chuligánství jsem se pak stal v Novém Jičíně při zápase Interpoháru mezi Baníkem a Chemie Halle, kam mě vzal otec. Vlak s východoněmeckými fans sice kvůli výtržnostem na sever Moravy vůbec nedorazil a byl vrácen, ale přesto do Nového Jičína přijela množství Němců, s nimiž baníkovci suedli těžké boje. Samostatně (bez doprovodu otce) jsem byl svědkem chuligánských akcí především na výjezdech od počátku devadesátých let. Nejčastěji se něco semlelo v Praze nebo v Bratislavě s fans Slovanu.

Jaký je stav této scény ve srovnání s Německem, Polskem a Slovenskem?

Vrchol scény podle mého názoru přišel v letech 1998–2000. Poté se u nás vše začalo tak nějak kultivovat, což je pro část spektra pozitivní, jiným je tento trend prati srsti. Postupně téměř vymizely zbraně, časem jsou stále více ojedinelé i partyzánské akce²⁹ a vše se omezuje čím dál více pouze na domluvené bitky u ústraní. Tento trend je samozřejmě ovlivněn rozrůstajícími se represemi.

Porovnání se zbytkem Evropy je poměrně složité. Celkově je povědomí, že např. za Německem česká scéna výrazně zaostává. Na druhou stranu

79 Náhodně, tj. předem nedohodnuté střety, napadání soupeře bez vazby na fotbalové utkání.

166

z dlouhodobého hlediska propastná díra. Občas se předoedli i chuligáni Liberce, Mostu, Plzně, Jablonce, Zlína a dalších.

Je tahle scéna spjata s nějakým hudebním stylem?

Na tuto otázku nejde dost dobře odpovědět. Je to absolutně rozličné, někdo poslouchá techno, jiný punk, metal, ska, industrial, popík.

Mají chuligánské střety nějaká pravidla?

Pravidla jsou podle domluvy. U většiny českých „grilovaček“ funguje systémem „beze zbraní“ a „bez větší dokopávaní“, ve většině případů jsou tyto „normy“ dodržovány. V části „setkání“ jde o akce „banda na bandu“, kde počet bojovníků není dán. V části pak „počet na počet“. Objevují se však občas výjimky, které respektované zásady ignorují. Příkladem je bitka z počátku roku 2008, kde politicky motivovaná ekipa s nálepkou Sigma Olomouc s tyčemi a jinými zbraněmi rozsekala chuligány Bohemians. Osobně neschvaluji trend, kdy se mnohé skupiny na bitky posílují o nejrůznější vyházozače, politicky motivované spojení či účelová spojení s chuligány jiných klubů. Tohle s hrdostí na svůj klub či tábor nemá podle mého názoru nic společného.

Pohled širší veřejnosti a médií na fotbalové chuligány lze shrnout do vzorce: fotbalový chuligán = nezaměstnaný a frustrovaný mladík hledající vlastní identitu. Ale není fotbalové chuligánství spíše svéráznou „adrenalinovou zábavou“?

Literatura

- Frosdick, S., Marsh, P. (2005): *Football Hooliganism*. Devon: Villan Publishing.
- Charvát, M. (2008): *Hostilita ve sportovním prostředí*. Brno: BMS Creative.
- Mareš, M., Smolik, J., Suchánek, M. (2004): *Fotbalová chuligáni. Evropská dimenze subkultury*. Brno: Centrum strategických studií, Barrister & Principal.
- Marsh, P., Fox, K., Carnibella, G., McCann, J., Marsh, J. (1996): *Football violence in Europe: A report to the Amsterdam Group*. Oxford: The Social Issues Research Centre.
- Marsh, P., Rosser, E., Harré, R. (1978): Life on the terraces. In Gelder, K., Thornton, S. (eds.), 1978: *The subcultures reader*. London and New York: Routledge, s. 327–339.
- Slepička, P. (1990): *Sportovní diváci*. Praha: Olympia.

168

nu z různých „party“ s německými chuligány nevycházejí české tábory nějak jednoznačně špatně. Mnohdy se stane, že německý tábor se českému nepostaví z jakési obavy z neznámého. Mají nás často za Ukrajince či Rusy... Každopádně množstvím a „tardosti“ akcí především za tábory z východního Německa zaostáváme.

Polsko je úplně mimo, zdejší scéna žije ve zcela jiném světě... Kvalitními chuligánskými tábory zde disponují často i kluby u nižších regionálních soutěží, takže se zde týden co týden něco děje. Mimo občasných extrémně nefér akcí mi na polské scéně nenesí jejich popletenost množstvím přátel. Není výjimkou, že se na některých duelech objevují na plotech, před jedním z kotlů, ulajky třeba deseti různých klubů, které mají mezi sebou mnohdy nenávisť. Chybí mi zde jakási hrdost, často se tábory spojují naprosto účelově, aby měly na jiného protivníka.

Slovenská scéna je nám poměrně blízká. Je s českou propojena vzájemnými vztahy. Celkovou úroveň za nás zaostává, a to především tím, že disponuje úzkou špičkou. Tábory Spartaku Trnava a v poslední době především Slovanu Bratislava by o Česku patřily do úzké špičky místní scény, ale další tábory jako Košice, Banská Bystrica, Nitra či Žilina již zaostávají jak početně, tak především často ochotou vyjet na půdu protivníka.

Jaké byly významné události na scéně od roku 1993?

Českou scénu nejvíce ovlivnilo datum 15. srpna 1999, kdy chuligáni Baníku Ostrava kameny zaútočili před Ostravou na ulak s fans Sigmuy Olomouc. Do té doby laxní policie se o chuligány začala podrobněji zajímat, byly založeny databáze problémových fanoušků a následovaly represivní kroky. Z mého pohledu bych mezi akce, které způsobily největší humbuk, zařadil derby Opava–Baník v letech 1999 a 2004, dále pak nepochybně nejvyhrocenější derby zápasy Slavia–Sparta či nejméně „grilovačky“³⁰ u příležitosti zápasů Sparta–Baník. Za významnou událost je možno označit i vypovězení reprezentačního smíru ze strany chuligánů Baníku v roce 1999, což mělo za následek např. velkou bitku při utkání reprezentace s Bulharskem na Letné, kdy se u pražské Stromouce pobili fans Baníku se zbytkem scény.

Které chuligánské gangy považujete stabilnější a kvalitnější?

To je celkem jednoduché... Dlouhodobě stojí za zmínku Baník, Sparta, Brno, Slavia, Bohemians, Opava a Olomouc. Za touto sedmičkou zeje

80 Střety mezi fotbalovými chuligány.

167

Filmy

Football Factory (2004).
Green Street Hooligans (2005).
Non Plus Ultras (2004).
Proč? (1987).

9.4 Punk a hardcore

If the kids
are united,
then we'll never
be divided.

Sham 69, Refrén písně „If the kids are united“

Punk je jediným hudebním směrem, který mluví o tom, co se děje v nitru mladých lidí. Těch bílých samozřejmě. Černí mají dáno svou muziku. Je to jejich tradiční hudba opřená o mocný hudební základ – reggae. Společnost je pramenem odizování. Nikdo se o tebe nezajímá...

Mick Jones, člen skupiny The Clash, in Vaněk, 2002: 175

Punk... je o něm spousta sráčků. Jsou to fakt sráčky, děsně se nafukujou a dělají punku strašný jméno. Spousta skupin ho ničí, když se vrhnou na hučejdnou dráhu nebo jdou přesně opačným směrem.

Johnny Rotten, červen 1977, in Thomas, 1993: 39

S postupným ústupem zájmu mladých lidí o underground začíná mezi „volnou mládeží“ vzrůstat zájem o tzv. novou vlnu, o hudební směr PUNK ROCK, který je ve svém důsledku mnohem radikálnější než ustupující underground. Charakteristické pro tento směr je to, že otevírá hranice potenciální nebezpečnosti uvažovačím uvedeného směru se posouvá již k hranici 16 let.

Správa SNB:

Operativní situace v problematice tzv. volné mládeže, s. 2

Revolta roku 1968, která se nejvýrazněji projevila ve Francii a v Německu, se v Anglii odrazila jen částečně. Revolta anglické mládeže nebyla tak

169

násilná jako ve Francii, i z toho důvodu, že anglických studentů bylo méně. V šedesátých letech popisovali spisovatelé, romanopisci a dramatici ve svých dílech ducha vzpoury proti „systému“. Říkalo se jim „rozhněvaní mladí muži“ (srov. Maurois, 1993). Toto rozhněvání mělo však teprve přijít. Přestože v Anglii bylo mnoho mládežnických subkultur (viz výše), na začátku sedmdesátých let nastal útlum, který měl předznamenat pomysl-nou bouří let 1976/1977.

Rozpory mezi generacemi v sedmdesátých letech 20. století byly velké (proslulý „generation gap“ – generační rozdíl spíše rostl, než se zmenšoval), a tak problém mladých lidí, zejména z postižených oblastí a ze skupin obyvatelstva nejvíce zasažených nezaměstnaností, byl jedním z problémů, vůči nimž byla později vláda M. Thatcher bezradná (srov. Polišínský, 1982).

Právě v letech 1976 a 1977 se objevuje **punková subkultura**. Inspirací k rozvoji byl anglickému punku francouzský situacionismus, anarchismus a revoluční události roku 1968 (srov. Sokačová, 2005).

Komárek (2007) historické kořeny punku spojuje s Charlesem Baudelairem, anarchistickými básníky, rozervanými romantiky, dekadenty, dadaisty, situacionisty atp. Z hlediska hudby uvažuje o Elvisovi a Chucku Berry-m.

Punková subkultura obsahovala zdeforované reflexe všech hlavních poválečných subkultur. (Hebdige, 1979: 26)

9.4.1 Vymezení pojmu punk

Termín punk má mnoho významů. Punk znamená např. slangový výraz označující nepotřebný materiál, veteš, krámy, ale je to také označení pro mladé surovce, darebáky, kriminálníky. V americkém slangu označuje punk příslušníka gangu, který v sobě ztělesňuje vše, co většinová morálka odsuzuje (násilnosti, vulgarity, provokativní chování). Další význam termínu punk pochází z vězeňského prostředí a je označením pro mladého delikventa, který je ve vězení nucen k homosexuálnímu uspokojování spolu-vězňů. Podle další možné varianty je punk i mladý, ještě nevytřetovaný cirkusový slon. Později se výraz punk definitivně spojil s punk rockem, aby byl označením pro fanouška této subkultury i hudebního stylu, který se snaží šokovat a provokovat nejenom pomocí své specifické image (srov. Podzemák, nedat.; Svitek, 1991; Mareš, 2003; Klimeš, 1998; Vaněk, 2002).

Pojem punk byl v sociokulturním žurnalistice zřejmě poprvé použit v roce 1970 v americkém časopisu *Vision* a o rok později ve spojení punk rock v časopise *Cream* Davidem Marshem. Novinář a spisovatel Lester Bangs termín poté rozvedl při sledování počínání The Stooges a estetických teorií vizionáře Richarda Hella. Pojem označoval **hudbu, v níž byla obsažena**

170

Tato první etapa je spojena s hudebními skupinami, jako byli Iggy Pop a The Stooges, The Heartbreakers, Blondie a později i Ramones.

Místo teatralnosti, vážných a sofistických textů glamrockových hvězd se objevila původní jednoduchost a údernost rokenrolu, která byla skryta v několika akordech a jednotvárném a hutném rytmu. Texty se navíc obohatily novou poetikou, poetikou drsného života na ulici, života bez bu-doucnosti. (Vaněk, 2002)

Jak však tvrdí Švamberk (2006), kořeny punku by bylo možné vysledovat i v garážovém rocku šedesátých let a ještě hlouběji v rokenrolu. V tomto protopunkovém období sice existovali interpreti a hudební skupiny vystupující v klubech jako CBGB, ale **neexistovala žádná širší subkultura**. V šedesátých letech termín punk označoval nevěřící a kacířskou mladou generaci amerických garážových kapel, které experimentovaly s britským postbeatlesovským vlivem a prvními psychedelickými látkami (srov. Daly, Wice, 1999).

Stejně tak se výraz punk objevil v souvislosti s anglickými „mods“ kapelami typu The Who, Kinks, Yardbirds, Small Faces v polovině šedesátých let. Hlavní skladby The Who „My Generation“ a „Substitute“ byly mnohými pozdějšími punkovými kapelami citovány nejčastěji.

Podruhé se začalo o punku hovořit v souvislosti s americkými kapelami přelomu šedesátých a sedmdesátých let, pocházejícími z Detroitu, jako byly např. MCS, Grand Funk Railroad, The Stooges. Ty už plně využívaly vynález P. Townshenda (The Who) – krabičku zvanou booster, která přeměňovala čistý kytarový zvuk v plný, řezavý dlouhý tón (booster se stal oblíbeným hlavně u hardrockových skupin). Tyto kapely druhé „punkové“ vlny své koncerty odehrávaly v ještě větší zvukové intenzitě a i jejich pódiové vystupování bylo minimálně stejně divoké jako u souborů mods. Abychom měli v tomto ohledu jasno, stačí jmenovat třeba frontmana The Stooges – nebyl jim nikdo jiný než Iggy Pop.

Newyorská punková vlna byla ovšem silně intelektuální, a nikoli chuligánská (proto byla v tisku nejprve označována jako newyorský undergroundový rock). Tito punkoví umělci se věkově většinou blížili třicítce a ve svých textech se nechávali inspirovat poezií francouzských „prokletých“ básníků Rimbauda, Verlaina, Baudelaira, ale také poezií beatnickou nebo texty Boba Dylana. Takže americký punk byl vlastně rafinovanou vzpourou dekadentního intelektuála, oproti anglickému punku, který se stal hudbou pracující třídy (srov. www.report-tv.cz/specialy/bigbit/punk/01-vesvete.php).

Na tomto místě je dobré se zastavit ještě u New York Dolls. První album této kapely s glamrockovou vizí a hudbou ovlivněnou hard rockem

172

nihilistická nespokojenost s osudem. Vztahován byl ke skupinám jako The Stooges, MCS, Modern Lovers a New York Dolls. Jejich vliv a význam však zůstal malý. (Mareš, 2003; Komárek, 2007)

Co je podstatné z hlediska popisu subkultury punk, je fakt, že stejně jako subkultura skinheads byla **projevem snahy městské dělnické a studentské mládeže o autenticitu a přirozenost ve svém citění a projevu**. Tato snaha byla zjevná nejenom jako hudební vyjádření myšlenek, pocitů, problémů, ale i jako „alternativa“ vůči mainstreamové kultuře. Punk je často vnímán i jako **širší společenský jev**, který se projevuje a projevuje v kultuře (např. ve filmu, v literatuře), ale i v sociální a ekonomické sféře. Punk v kulturní oblasti je „živou“ tvorbou. Pro každou „živou, skutečnou“ tvorbu platí, že se kolem ní soustřeďuje víceméně konzistentní skupina lidí, mající odlišné názory, pohledy, hodnoty, orientace a přesvědčení od těch, které jsou v dané společnosti převládajícími. Totéž lze říci o punku v jeho „dějinách“.

9.4.2 Vývoj punku

Ve vývoji punku tak lze určit tři období:

1. *protopunkové období*, polovina šedesátých let–1967/1977 (USA, Velká Británie);
2. *klasické punkové období*, 1977–1984/1985 (rozšíření i do některých východoevropských zemí);
3. *postpunkové období*, 1985–současnost – vznik hardcoru na jedné straně a totální komercializace na straně druhé (srov. Svitek, 1991).

Protopunkové období

První etapa punku je spojena s tzv. glam rockem⁸¹, který byl částí interpretů zahrnut a místo složitých hudebních aranžmá se hudebníci spíše zaměřili na energii a jednoduchá poselství.

Po jistém útlumu ve světovém vývoji rockové hudby v sedmdesátých letech se mnoho výrazných osobností druhé generace rockových hudebníků začalo věnovat stále složitější technizaci své hudby a tím se pozvolna vzdalovali živé realitě své doby. Souběžně s tím se odcižovali mladé generaci. Bývalé rockové hvězdy začaly nudit, ale přesto si stále udržovaly místo na slunci. (Vaněk, 2002: 177)

81 Glam rock přinesl narcismus, nihilismus a genderové zmatení. Americký punk přinesl minimalistickou estetiku (např. „Pinehead“ od Ramones nebo „I Stupid“ od Crime), kult ulice a sklon k sebepoškození. (Hebdige, 1979: 25)

171

(a také legendou rokenrolu – The Rolling Stones) vyšlo v roce 1973. druhé nedlouho potom (1974). I když neměli komerční úspěch, podařilo se jim alespoň vytvořit živnou půdu pro pozdější nástup punku v USA a Anglii. V newyorském klubu CBGB-OFMUG však v letech 1974–1975 vystoupilo několik skupin, které se označovaly jako nový punk rock (Patti Smith a Television, Ramones, Blondie) a získaly si určitou popularitu jednodušší hudbou a texty, které neodpovídaly složitým kompozicím tehdejšího majoritního rockového proudu. Jednalo se o kulturní trend bez politického prvku, který byl hlavně záležitostí intelektuálních třicátníků. (Mareš, 2003)

Klasické punkové období

Druhá etapa punku je spojena především s klasickým punkovým obdobím, které se odehrávalo zejména v Anglii po roce 1976 (blíže Gilbert, 2007).

V době, kdy se anglická punková scéna teprve formovala, Ramones a Patti Smith v New Yorku nejen pravidelně hráli, ale už jim vyšla debutová alba, zatímco pro kapely ve Velké Británii byl v šestadesátých letech nedostupným snem i singl. (Švamberk, 2006)

Ačkoli skupiny jako London SS připravily cestu pro punk během roku 1975, až do objevení se Sex Pistols se punk nezačal profilovat jako rozeznatelný styl. První zpráva o skupině, která přinejmenším pro tisk byla vždy ztělesněním esence punku, se objevila v *New Musical Express* 21. února 1976. (Hebdige, 1979: 142)

Nejčastěji zmiňovaným momentem v historii punk rocku pak je 4. července 1976, kdy se v Roundhouse v Londýně konal první koncert Ramones. Tato kapela, o kterou v Americe téměř nikdo nejevil zájem, vyvolala v Anglii doslova bouři. „Když Ramones odletěli na svoje první vystoupení v Londýně, příliš neočekávali. Jejich koncert 4. července – tedy na dvousté výročí americké nezávislosti – v klubu Roundhouse a další den narychlo přidané vystoupení v klubu Dingwalls se však staly začátkem punku se vším všudy.“ (Vedral, 2006) Tento koncert se stal inspirací pro celou nastupující generaci anglických punkrockových kapel – v publiku bychom tenkrát mohli najít třeba zakladatele britského punkového fanzinu *Sniffin' Glee* Marka Perryho, nebo členy Sex Pistols a budoucích The Clash. Sex Pistols údajně neměli peníze na vstupné, a tak šplhali do zákulisí, při čemž jim sami Ramones pomáhali.

Během tohoto podivného apokalyptického léta prožil punk svůj senzační debut v hudebním tisku. V Londýně, zvláště v jeho západní části a přesněji u okolí King's Road, se zrodil **nový styl, jenž kombinoval prvky převzaté ze široké škály různých životních stylů mládeže**. Ve skutečnosti má punk sporné kořeny. Punková estetika, formulovaná v rozšiřující

173

se mezí mezi umělci a publikem, může být vnímána jako pokus vystavit přímé kontradike (v subkultuře) glam rocku. Například „dělničtí“ (příslušnost k dělnické třídě), ošuntělост a světskost punku přímo odporovala aroganci, eleganci a mnohmluvnosti glamrockových superstars. (Hebdidge, 1979: 63)

Podněty od Davida Bowieho⁸² a glitter rocku („třpytivého rocku“) byly smíseny s vlivy z americké protopunkové scény (Ramones, The Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), z tohoto směru londýnského pub rocku (the 101-ers, The Gorillas atd.) inspirovaného subkulturou mods ze šedesátých let, z revalorové scény čtyřicátých let z ostrova Canvey, z rhythm'n'bluesových kapel ze Southendu (Dr Feelgood, Lew Lewis atd.), ze severánského soulu a z reggae.⁸³ (Hebdidge, 1979: 25)

Tato nepravděpodobná aliance rozdílných a na první pohled neslučitelných hudebních tradic, mysteriózně završená punkem, získala potvrzení ve stejné eklektické stylu oblékání, který reprodukoval stejný druh kakovonie ve vizuální dimenzi (bližší viz Hebdidge, 1979).

Vliv na punk mělo především reggae, které mnoho bílých punkových hudebníků považovalo minimálně za inspirativní.⁸⁴ Mnoho bílých hudebníků „jammovalo“ s černými umělci, zatímco ostatní si půjčovali (někteří by řekli „kradli“) hudbu, překládali a zasazovali ji do jiného kontextu⁸⁵ (srov. Hebdidge, 1979: 46).

Hebdidge (1979) tvrdí, že rigidní odlišovací linie mezi punk rockem a reggae je příznakem nejen „identitární krize“ neobvyklé pro punkovou subkulturou, ale také obecnějších kontradiček a napětí, jež bránily rozvoji otevřeného dialogu mezi kulturami imigrantů se silným „etnickým“ charakterem a domorodé dělnické třídy, která je formálně „obklopovala“.

V tomto období dochází u mladých k pocitům nudy, frustrace a nespojivosti (srov. Komárek, 2007). Z těchto pocitů byla i hudba vhodným východiskem. Řada z mladých skupin hrála písničtí jednoduchým agresivním stylem, který zaujal protestně naladěnou a znučenou mládež. Vycházely

82 Bowie byl odpovědný za otevření otázek sexuální identity, která byla v předchozích obdobích potlačována, ignorována nebo ležce natukávána v rocku a kultuře mládeže. (Hebdidge, 1979: 61)

83 Všechny tyto posuny byly zprostředkovány těm členům bílé dělnické třídy, kteří žili ve stejných oblastech, pracovali ve stejných továrnách a školách a pili v sousedících hospodách. Zvláště trajektorie „zpět do Afriky“ v subkultuře mládeže ze druhé generace přistěhovalců byla podrobně monitorována sousedící bílou mládeží, která měla zájem na vytvoření vlastní subkulturní volby. (Hebdidge, 1979: 43)

84 Některé skupiny (např. The Clash, Alternative TV.) zakomponovaly do svých nahrávek vlivy reggae a z tohoto spojení vznikla nová hybridní forma – punk dub. (Hebdidge, 1979: 67)

85 Hebdidge (1979) poznamenává, že punková estetika může být vnímána částečně jako bílý „překlad“ černé „etnicity“.

sinci 1976. V jeho průběhu moderátor Bill Grundy neustále přemlouval Johnnho, aby řekl nějaké ty sprosté výrazy, přičemž Sex Pistols a punk jako takový pohrdavě přehlížel a zesměšňoval jako nějakou krátkodobou módní filmovou příšerku. Od Rottena si sliboval pouze nějaké to vzrušení ve svém nudném programu. Dočkal se svého: „You Dirty Fucker – Ty špinavý kurevnik!“ (viz Hebdidge, 1979; Svitivý, 1991).

Daily Mirror (2. prosince 1976) otiskl příběh řidiče nákladního vozu, který byl natolik ovlivněn vystoupením Sex Pistols, že rozkopř obrazovku své barevné televize: „Můžu přísahat stejně jako kdokoli jiný, ale nechci, aby tohle svinstvo vstupovalo do mého domu v době odpoledního čaje.“ (Hebdidge, 1979: 156)

Na punku anglické veřejnosti a médiím vadily především vulgarity (*four language*) a obscénní chování (např. na letišti Heathrow) (viz Hebdidge, 1979; Svitivý, 1991).

Začátkem roku 1977 vyšlo album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*.⁸⁹ Snad není třeba podotýkat, že ve své době mělo obrovský význam i vliv: „Najednou zde bylo něco jako programové prohlášení – zní to sice ošklivě až šroubované, ale vystihuje to význam tohoto LP. Celá punková scéna se tak přes některé dřívější albové pokusy pořádně odříchlá od svého počátku a ostatní hudební svět jí byl přinucen brát velmi vážně.“ (Steffl, 2005)

Texty samotných punkových kapel⁹⁰ vyjadřovaly i díky syrovému zvuku kytar **nekompromisní postoj části britské mládeže k ožehavým tématům**, např. k politice (typicky The Clash⁹¹). V textech se objevovala kritika domácí i mezinárodní politiky, ale také témata nezaměstnanosti, policejních represí atp. Punk však nehledal nějaká řešení, spíše jen popisoval krizi a chaos kolem. Verše z „Anarchy in the UK“ od Sex Pistols „Don't

89 Ještě pod názvem The Swankers a ve složení Steve Jones (zpěv), Wally Nightingale (kytara), Glen Matlock (baskytara) a Paul Cook (bicí) se roku 1974 seznámili s Malcolmem McLarenem, který se stal jejich manažerem. John Lyndon, známý později pod jménem Johnny Rotten, přišel do kapely roku 1975 – poprvé si ho všimli, když se objevil s ručně vyvedeným nápisem „Nenávím Pink Floyd“. Po vydání *Never Mind the Bollocks* se v lednu 1978 vydali na turné po Spojených státech. Vystoupení byla poznamenána vzájemnými neshodami a drogovými problémy Sida Viciousa. Koncert 14. ledna 1978 v hale Winterland v San Franciscu se stal pro Sex Pistols posledním. O tři dny později, znechucený ozduším v kapeli i vztahy s McLarenem, oznámil Rotten svůj odchod. Později si Rotten změnil příjmení zpět na Lyndon a začal vystupovat s kapelou P.I.L. (srov. Svitivý, 1991; Thomas, 1993).

90 K jednotlivým punkovým skupinám lze nalézt informace v knize *Punk: das Lexikon* od Ch. Grafa (2003).

91 Sdělení The Clash bylo zredukováno na základní krédo: Nevěř autoritám, zapoj se do politického procesu, myslí sám za sebe. (Gilbert, 2004: 272)

však ze sídlištního a dělnického prostředí. Jednu z nich – Sex Pistols – oslovil podnikatel a hudební manažer Malcolm McLaren, který při pobytu v New Yorku pochopil progresivnost punku. Skupině s rebelským image (na kterém se podílela módní návrhárka Vivienne Westwood) a provokativním albem *Anarchy in the UK* zajistil propagaci, která v letech 1976–1977 vedla k punkové vlně (hovoří se i o punku styl 77), do níž se ve Velké Británii kromě Sex Pistols (vystoupili mj. 7. července 1996 v pražské Sportovní hale) zapojily i skupiny jako The Clash⁹², Damned⁹³, Buzzcocks⁹⁴, Sham 69, Angelic Upstarts, G.B.H., Exploited a další, v USA byly hlavními představiteli punku Ramones.

Poměrně primitivní hudba a militantní rétorika hudebních skupin našla odezvu v širších vrstvách nespokojené mládeže a **vytvořila se punková subkultura**. Vycházela především z totálního odmítní společenských konvencí a norem ve spojení s nihilistickým náhledem na svět (punkeři neměli rádi hippies, kteří chtěli v šedesátých letech svět změnit, zatímco punkeři jej chtěli zničit) (Mareš, 2003). Korunu všemu, vedle četných přísporných výrazů a gest, nasadil Rotten v televizním interview v pro-

86 Joe Strummer, Mick Jones, Terry Chimes, Paul Simonon (s obdivem ke skinheadsému stylu) a Keith Levine se dali dorozumět koncem roku 1976. Levine však kapelu brzy opustil a dál hrál ve čtyřech. Kapelu pojmenoval Paul Simonon, který si všiml, jak často se v novinách *Evening Standard* objevuje slovo „clash“ (srážka, konflikt). V září 1976 zahajovali The Clash spolu se Sex Pistols punkový festival v londýnském klubu 100. Skončil neslavně, jedna méně otrávaná fanynka přišla o oko a úřady, tisk i markovkáři ze všeho obvinili kapelu na pódiu – rozsevalky zla (viz Špulák, 2009).

Po účinkování na Anarchy Tour přišla na jaře 1977 smlouva s CBS a vydání prvního alba – *The Clash*. Chimes nahradil za bicím Topper Headon a s tímto stabilním line-upem hráli až do roku 1982. Druhá deska – *Give 'Em Enough Rope* z roku 1978 – měla být průlomem na americký trh, zámer se však (přes úspěch v Británii) nepovedl. O rok později následuje kritiku i fanoušci nezapomenutelné deska *The Clash* – výběrové dvojalbum *London Calling*. To už se slušně prodává i ve Spojených státech, a tak se The Clash ještě téhož roku vydávají na americké turné. Na *London Calling* najdeme všechno, díky čemu byli The Clash jednou z neúspěšnějších „sedemdesátkových“ kapel a nejvýraznějšími nástupci Sex Pistols – mix energických punkrockových skladeb s inspirací od klasického rocku přes reggae až ke ska. S rokem 1980 a vydáním dokonce trojbalbu *Sandinista* začali The Clash své fanoušky ztrácet. Na původně punkrockovou kapelu se přilíš ponořili do experimentování a misty rozvelkých skladeb. *Combat Rock* z roku 1982 se stal v podstatě koncem The Clash. Fanoušci toto spíše poprockové album nikdy nepřijali a na turné, které The Clash absolvovali společně s The Who, je mnohdy vypískali nebo parodující album *Cut The Crap* a v roce 1985 definitivní rozpad kapely (srov. Gilbert, 2007). The Clash byli v rámci punkových kapel nejvzdelanější inspirování nejen hudbou, ale i vizuální ikonografií stylu černé Jamajky. (Hebdidge, 1979: 28)

87 V roce 1976 Damned jako první v Anglii vydávají punkový singl s názvem New Rose. (Komárek, 2007)

88 Tuto kapelu z Manchesteru založili v únoru 1976 Pete Shelley (zpěv, kytara) a Howard Devoto (zpěv, kytara), inspirování vystoupením Sex Pistols. Uspořádali dokonce jejich první koncert v Manchesteru (červen 1976), a aby jim na druhém mohli předskakovat, přibrali ještě Steve Diggle (basová, později elektrická kytara) a Johna Mahera (bicí).

know what I want / But I know how to get it“ (Nevím co chci, ale vím, jak to dostat) hovoří za vše (srov. Thomas, 1993).

Clark (2004: 225) punk definoval jako **projev vzteku, vzteku na vládu a vztek na umírněnou vzpuru kontrakultury hippies; vztek na komercializaci rokenrolu**. Jeho pohnutky byly zjevně apolitické, přesto se otevřeně a výlučně stavěl proti tradicím a normám.

Negativním pro samotný punk a pro některé punkery zvláště se stalo užívání heroínu (např. již zmínovaný Sid Vicious zemřel na předávkování heroinem 2. února 1979). Svitivý (1991) uvádí, že Sida Viciousa ke smrti dohnala i kampaň, která ho obviňovala z toho, že zavraždil svoji přítelkyni Nancy.

Komunikace v punkové subkultuře byla udržována díky několika vzniklým zinuům (v USA to byl *Punk*, v Anglii *Sniffin' Glue*, *Ripped and Torn*, *Maximum Rock 'n' Roll* či *Punk Planet*), z nichž se postupně staly profesionální hudební časopisy.

Existence alternativního punkového tisku demonstrovala, že nejen šaty a hudba mohou být okamžitě a levně produkovány z omezených a právě dostupných zdrojů. Fanziny byly žurnály editované jedincem či skupinou a obsahující reviews, editoria a rozhovory s prominentními punkery, vydávané v malých nákladech tak levně, jak to bylo možné, spojené sešivačkou (svorkou) a distribuované prostřednictvím několika spřátelených maloobchodních prodejen. Různé manifesty byly napsány zaryté „dělničtým“ jazykem (např. byl volně prokládán různými přísahami), byly v nich tiskové a pravopisné chyby, překlapy a přeházené stránkování, které bylo při finální korektuře zachováno. (Hebdidge, 1979: 111)

S anglickým punk rockem je spojován i **squatting**, což „je ze své podstaty politický akt; počítá s ilegálním zabráním cizího majetku“ (Gilbert, 2004: 87). Část anglické punkové generace prošla i fází squattování. Stejně tak je punk rock spojován s **fotbalovým chuligánstvím**, část interpretů i posluchačů se považovala za radikální fotbalové příznivce (srov. Gilbert, 2004: 435).

Výrazem toho všeho byl i **scénický projev, oblékání⁹² a životní styl „nové generace“**, která navazovala – at vědomě, či nevědomě – i na nové trendy v jiných uměleckých disciplínách (nako např. body-art). Vizáž prvních punkerů a příznivců nové vlny měla za úkol provokovat měšťáka i establishment a zároveň vyjádřit pocit odizenosti ve stále složitějším

92 Podle legendy přišel Richard Hell, bývalý basový kytarista Television, jako první s rezervami svršky. Zjevnými vlasy a spínacími špendlíky, jež jsou dodnes považovány za klasický punkový styl. Hellův styl se dostal přes oceán díky Malcolmu McLarenovi, londýnskému podnikateli s bystrým okem pro pánskou módu (a bývalému manažerovi vizionářů New York Dolls), který je prosadil u svých chráněnců Sex Pistols. (Daly, Wice, 1999)

a mnohdy nepřátelském světě, s nímž mládež spojovalo především oboustranné a vzájemné nepochopení. (Vaněk, 2002)

Některé prvky image byly sestaveny podle toho, co punkerům nabízel braková literatura, sci-fi filmy a horory, comicsy, pornografie. Je ovšem pochopitelné, že tento totální převrat v nazírání na rockovou hudbu nemohl uniknout dravému hudebnímu byznysu – dokonce se tvrdí, že anglický punk byl ve skutečnosti jeho umělým výtvozem. I když se spíše ukazuje, že i samotní obchodníci byli ohromný prodejní potenciál překvapeni; jenomže rychle si uvědomili jeho ohromný prodejní potenciál a ihned zareagovali. Nový podzemní žánr prostě uchopili a využili – byla to totiž jediná možnost, jak zvrátit v té době nelichotivé klesající prodeje rockových desek. Proto se už v roce 1978 (rozpad Sex Pistols) hovoří o tom, že „punk je mrtev“. Punk tedy dopadl úplně přesně stejně, jako dopadli po roce 1968 američtí hippies – stal se módním zbožím. Tak či onak, punková vlna kapel 1976–1977 zahýbala rockovým světem (a hudebním průmyslem) stejně silně jako předtím nástup rokenrolu nebo Beatles či pozdější rockové vlny spojené s kulturou hippies (srov. www.report.tv.cz/specialy/bigbit/punk/01-vesveve.php). Charakteristickým punkovým heslem je „No future!“, v Německu se vyskytuje také motto „Denormalisierung!“. Vnější vzhled punkerů často obsahoval i vlasy na vyholené hlavě zpevněné do ostnů, které byly zřejmě přejaty od severoamerických indiánů. Na roztrhaném oblečení, v uších i v nosech se začaly nosit spínací špendlíky. Punk se během několika let rozšířil do dalších evropských zemí a s určitým zpožděním se projevil i v některých zemích komunistického bloku (Polsko, Československo, Jugoslávie, Německá demokratická republika). (Mareš, 2003)

K punku neodmyslitelně patřilo také **pogo**, specifický a vizuálně divoký tanec (srov. Mareš, 2003; Vaněk, 2002). Pogo lze definovat jako chaotický a neuspořádaný pohyb a poskakování, jež bylo odlišným chováním od návštěvníků glamrockových kapel, kteří často na koncertě pouze seděli nebo se jen pohupovali do rytmu. Základem poga je hromadné skákání do rytmu i mimo něj, při čemž dochází ke srážkám s ostatními. Ke každému punkovému koncertu také neodmyslitelně patří tzv. *stagediving*, tedy skákání z pódia do hlediště na připravené ruce ostatních (doslova pádové potápění), a *crowdsurfing*, kdy se člověk v kotli nechá vynést nad hlavy posluchačů a chvíli „povozit na davu“.

Punk nebyl zpočátku spjat (snad s výjimkou skupiny The Clash) s důkladnějším ideovým zázemím. Výzvy k anarchii nevycházely z propracovaných anarchistických koncepcí (srov. Hebdige, 1979). Punk se navíc velmi rychle komercializoval a stal se spíše trendem zlaté dospívající mládeže. Již v roce 1977 vznikly obchody s punkovou módou.

Punk byl v menších městech větší než kdy předtím; drsný, primitivní a frakční. Probíhal také obrovský revival skinheads, točící se kolem fotbalu a Sham 69.

Proti takovému „degradaci“ se však postavila **streetpunková generace hudebních skupin**, která chtěla zachovat autenticitu a původní protestní náboj (na základě streetpunku se poté konstituovala i druhá generace skinheads).

Postpunkové období

Třetí etapa vývoje punku je charakteristická jakousi **roztříštěností punku**. Na jedné straně je punk komerčním produktem, na druhém se jedná stále o subkulturu, která nechce s komercí mít co do činění.

Punk od té doby přetrvává jednak ve formě **hudby pro mladé lidi**, která je komerčně modifikovanou dědičkou původního punkového stylu (slavila úspěch v devadesátých letech díky neopunkovým skupinám jako Green Day či The Offspring), jednak jako **subkultura protestní antikonvenční mládeže**, která se vzhledem a stylem života distancuje od konzumní společnosti (pro udržení ideálů si pomáhá heslem „Punk's not dead“). V této subkultuře, která ve svých propracovanějších částech přijímá také některé anarchistické a další levicové (včetně marxistických) prvky (další část však nemá jakýkoli jiný program kromě konzumace alkoholu a drog, žebřání a občasných výtržností), působí i řada nekomerčních hudebních skupin, vydávány jsou subkulturní ziny, existují také specializované internetové stránky, labely⁹³ apod. Na bázi punku se vytvořily i novější hudebně-subkulturní styly jako **hardcore** či **grunge** s na ně navazujícími scénami.

Jak již bylo uvedeno, punk je spjatý především se sice antipolitickou (či asociální), ale v celkovém kontextu spíše (anarcho)levicovou orientací (odpor ke společenskému řádu, odmítnutí bohatství a konzumního života, ochrana zvířat apod.). Velmi malá část punkerů je však zařaditelná mezi ultrapravicí. Zpravidla se označuje jako **nazi punks**. Původ tohoto směru punku je problematické přesně určit. V počátcích punkové vlny byly jako výraz provokace vůči společnosti např. náušnice ve formě hákových křížů či jiné nacistické symboly (typické bylo užívání svastiky⁹⁴), které však neznamenaly příklon k nacistické ideologii, ale spíše odpor vůči konvencím. Popř.

93 Label je původně anglický výraz označující nálepku, ale v hudbě už léta funguje jako synonymum pro výraz hudební vydavatelství – myšlena jsou samozřejmě malá vydavatelství s vlastním stylem, často nezávislá na oficiální distribuční síti. (Kománková, 1998)

94 Svastika jako symbol byla poměrně běžně používána punkery (díky Bowieho a Lou Reedové „berlinské fázi“). Navíc jasně odrážela zájem punkerů o dekadentní a zlé Německo – Německo, které „nemá budoucnost“ (no future). To evokovalo období připomínající silovou mytologii. Svastika obvykle pro

měly dokonce naznačovat údajnou fašizaci⁹⁵ západních společností (Mareš, 2003; srov. Gilbert, 2004; Hebdige, 1979). Jen velmi malá část punkové subkultury se ztotožnila s rasistickými či nacistickými myšlenkami.⁹⁶

Je důležité podotknout, že **punk ve své podstatě nikdy nebyl a není násilný**. Násilí bylo mnohdy způsobeno pouhým nepochopením ze strany většinové společnosti nebo konflikty s policií, které však primárně s příslušností k subkultuře neměly nic společného.⁹⁷ Část členů punkrockových hudebních kapel ze sedmdesátých let měla záznamy v trestním rejstříku a ani dnes nejsou všichni punkeři „svatí“. Ale delikty, kterých se někteří punkeři dopouštějí, s punkem samotným nesouvisí. (Svittek, 1991)

Za současné významné představitelé punku lze označit Deadline, Buzzcocks, Chelsea, Conflict, The Adicts, Cockney Rejects, Damned, Exploited, G.B.H., Rancid, The Specials, Television, Die Toten Hosen, U.K. Subs, The Varukers, The Vibrators, Vice Squad, Warzone, a další.

Brity symbolizovala „nepřítel“. Při použití punkery nicméně ztrácela svůj „přirozený“ význam – fašismus. Punkeři obecně nespítovali se skupinami krajní pravice. (Hebdige, 1979: 116)

95 Na údajnou fašizaci a profašistické postoje u punkerů v ČSSR upozorňovala i X. správa SNB, která v letech 1981–1983 ostře postupovala proti punku (viz Vaněk, 2002: 206–207). Správa SNB (1983) konstatovala, že „jsou získávány poznatky o snaze některých přívrženců PUNKU vytvořit určitou radikálnější odnož tzv. NACI PUNK. Cílem vyznačují NACI PUNKU je shromažďování nacistické symboliky a snaha o organizování násilných akcí proti osobám vietnamské národnosti apod.“

96 Část punkerů podle Mareše (2003) (především ve Velké Británii, v Německu a v USA) začala užívat nacistickou, popř. nacionalistickou rétoriku a symboliku cíleně. Gilbert (2004) tvrdí, že v sedmdesátých letech byl nacismus běžným prvkem v hudbě, umění, filmu i literatuře. Nacisté se téměř denně objevovali na televizních obrazovkách v četných válečných filmech, v populárním seriálu *Svět ve oděce* nebo v situačním dramatu *Coltitz*. Punkeři používající nacistickou symboliku tím protestovali proti mainstreamovému náhledu na nacismus, popř. proti deklarovanému antirasismu, který neodpovídal jejich osobním zkušenostem s přistěhovaleckými kriminálními gangy (je přitom zajímavé, že obecně je punk spatřován s bílou etnicitou). Současné však tuto nazi punkeři odmítali disciplinovanost, paramilitární tendence a zapojení do práce politických stran a zájmových skupin, které realizovali ultrapravicoví skinheads. Je ale zřejmé, že nazi punkerství není z historicko-ideového hlediska logicky příliš odvoditelná koncepce. Přesto však tato subkultura existuje a vzbuzuje opovržení a nenávisť u dalších punkových směrů (typickým příkladem je píseň „Nazi punks fuck off“ od americké punkové skupiny Dead Kennedys). Ve větší míře se údajně poprvé objevily v roce 1982 v Kalifornii. Počet příslušníků nazi punkové subkultury je však malý, ve Velké Británii je jich ale údajně několik set. Nemají natolik intenzivní vnitroskulturní život (ziny, hudební skupiny, internetové stránky apod.) jako ostatní punkeři či různé směry skinheads. Je zajímavé, že v posledních letech se v SRN část klasických punkerů přiklonila ke krajní pravici na bázi boje proti „politické korektnosti“. Celkový význam této subkultury a její schopnost politicky i jinak se prosadit (a to i v rámci ultrapravicové mládeže) je však s ohledem na neperspektivnost a vnitřní rozporuplnost velmi malá (srov. Mareš, 2003).

97 Zde může posloužit za příklad událost, která se stala roku 1976 na karnevalu v londýnské čtvrti Notting Hill: „...tři policisté se pokusili zatknout muže, kterého podezírali z kapsářství. Incident vyvolal násilnosti, kvůli nimž muselo 100 policistů a 60 účastníků karnevalu vyhledat lékařské ošetření. Událost později „komentovali“ členové kapely The Clash, kteří se nepokojí taktéž účastnili, ve skladbě „White Riot.“ (Gilbert, 2004; Vedral, 2006)



Punková kapela Exploited

Stejně jako jiné subkultury byl i **punk rock pohlcen médií a trhem** (mód-ním a hudebním průmyslem). Sokačová (2005) tvrdí, že punk se v podstatě stal kořisti showbizysu už v době svého vzniku, především pak nahrávacích společností.

Hardcore

Poté co se punku „ujaly“ velké gramofonové firmy a vydavatelství, poté co se punk stal zbožím, se část – především amerických – punkerů navrátila ke kořenům ortodoxním punkerům se tak stal východiskem hardcore. Hardcore je možno hodnotit jako proud subkultury mládeže či svébytné hnutí, které se stává jako reálná a stabilní alternativa vůči tomu, co zábavní průmysl předkládá mladým (srov. Svitek, 1991).

Americký punk se pod vlivem britských kapel, zejména The Clash, politizoval. Restriktivní ekonomická opatření v osmdesátých letech si nevybírala a tvrdě dopadla na značnou část společnosti, v níž byly prosazovány konzervativní hodnoty (blíže Svamberk, 2006: 49).

V USA se formuje hardcore jako odpověď na komercializaci punkové scény. Prvním britským punkerům stačilo provokovat (a dělo-li se tak na půdě konzervativní televizní stanice či mamutího vydavatelského koncernu, tím lépe). Američtí hardcoraři však chtěli vidět výsledek svého vzdoru. **Hardcore se stal životním stylem**, jehož ústřední myšlenkou je dodnes aktivní odmítání konzumu; ovšem nikoli ve smyslu „destrukce z principu“, ale ve smyslu angažované politiky za nenásilí, dodržování lidských práv, ochranu zvířat a přírody obecně. Hardcore je jediná scéna (snad kromě riot grrrls), v níž neexistuje výrazná dělící čára mezi kapelami a fanoušky. Stejně jako punk i hardcorové desatero hádá, že hrát ve skupině může každý. Z toho – kromě oné obrovské masovosti – plyne závěr, že hardcore je hnutím, které tvoří kapely i obecnostvo rovným dílem. Těže o tom, že hardcore je maximálně expresivním, na energii a výrazu bazírujícím hybridem punku, hard rocku a heavy metalu, je však stále obecně platná. Pro lepší orientaci nicméně rozlišujeme styly jako tzv. melodický hardcore, punk core, crust, skate core, grind core, thrash core či nejružnější crossovery s dalšími, mnohdy nemyslitelnými žánry. Pro hardcorovou hudbu zatím stále určující, že je ve své prapodstatě chápána stejně jako doplněk, vnější znak hardcorové subkultury, mající svůj jasný stanovový účel. Také podle toho, do jaké míry se toto „pravidlo“ respektuje, je možné od sebe jednotlivé kapely odlišit (srov. Handlířová, 1998).

Pro hardcore je charakteristická strategie D.I.Y., která se vymezuje vůči komercializaci punku. Hudebně se hardcore posunul **k tvrdším melodiím a politicky a společensky angažovaným textům** (i k takovým textům,

jako je globalizace, lidská práva, práva menšin aj.). Hardcore byl a je reprezentován hudebními kapelami jako Dead Kennedys⁹⁸, Black Flag, Circle A.O.K., Earth Crisis, Quicksand, Agnostic Front (srov. Handlířová, 1998; Bartas, 2005; Kostěnek, 2001).

Na popularizaci pojmenování hardcore měli neopomenutelnou zásluhu D.O.A. svou deskou „Hardcore '81“. (Kostěnek, 2001)

Hardcore tím, že nepřiznává hierarchii, centralizaci, neuznává vztah tvůrce–spotřebitel. Ideálně je každý příslušník hardcoru účastníkem některé z existujících forem komunikace, hrání v hudební skupině, psaní do fanzinů, organizace koncertů, nahrávání atd. Počet fanzinů a skupin je velmi vysoký. Kazety a gramofonové desky skupin cirkulují komunikačními kanály hardcoru a každý fanzin přináší recenze prací z mnoha zemí (Svítek, 1991). Hardcore nesnáší sektářství, elitářství, fašismus/neonacismus⁹⁹ a módní styly. Přesto se v hardcoru často objevují „ideové vůdci“, kteří jsou schopni reflektovat hardcorovou scénu a upozornit na některá zajímavá témata, trendy atp.

Ideové politické hranice nejsou přesně určeny, ale lze říci, že jde spíše o orientaci vlevo. Z internacionálního charakteru hardcore vyplývá jeho **zájem o mezinárodní politiku, ekonomické vztahy, budoucnost imperialismu** atd. (Svítek, 1991)

Samostatnou kapitolou se stává kapela Minor Threat¹⁰⁰ (po rozpadu kapely Teen Idles) a její frontman Ian MacKaye, který jako člen Minor Threat scénu spoluvytvářel, aby ve Fugazi překročil limity formy nadupaných agresivních písní a vytvořil vlastní pojetí, které se od nich značně vzdalovalo. Především však stál u prvního pozitivního proudu v punku, u subkulturního proudu **straight edge**¹⁰¹ (podle písně

98 Kapela se orientovala na ostrý politický punk se širává satirickými texty. Kontroverzní byl už první singl „California über Alles“ z roku 1979. V písni, jejíž název parafrázoval hymnu nacistického Německa, si vyzýval úcty s guvernerem Jerrym Brownem. Skupina se v roce 1980 etablovala na scéně vynikajícím debutem *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*. (Svamberk, 2006: 52–53)

99 Část hardcorové scény se podílí na aktivitách v rámci kampaně Good Night White Pride.

100 Minor Threat se dali dohromady v roce 1981 po rozchodu Teen Idles a do roku 1985, kdy se rozpadli, natočili dvě krátká alba ostře nabroušeného hardcoru punku s výbornými texty, v nichž byl patrný osobní pohled autora. Věrní heslu Do it yourself, je vydali na vlastní doposud existující značce Dischord, kterou založil Ian MacKaye spolu s Heftem Nelsonem, bubeníkem Minor Threat. (Svamberk, 2006)

101 O tom, jak tento směr hardcore punku získal své pojmenování, koluje téměř legendární story. Bubeník Minor Threat Heft Nelson prý jednou maloval plakát na jejich koncert a používal k tomu mj. dřevěný pravítko. A právě jeho přímá hrana (angl. *straight edge*) mu připomínala způsob života, jaký si členové kapely zvolili – být primý, být odpovědný sám sobě, neklamati se žádnými „životabudíči“. A tak

Minor Threat¹⁰² odmítajícího nejen alkohol a drogy, ale také sexismus a vůbec všechny amorální nešvary (viz Daly, Wice, 1999; Svamberk, 2003, 2006).

Subkulturní proud straight edge vyrostl přímo z punkového podhoubi washingtonské mládeže, a asi právě proto se její do té doby v rokenrolu neslychaný apel právě na drogovou abstinenci a sexuální zdrženlivost chytil, na rozdíl od podobných kampaní z oficiálních míst. (Kostěnek, 2001)

Později se hardcore, ale i myšlenky straight edge dostávaly i do Kanady, Austrálie a Evropy, kde se objevují kapely jako Exploited, Discharge, Youth of Today, A18 a mnohé další (v zemích, jako je Itálie, Španělsko, Norsko, Japonsko, Finsko, Švýcarsko, Rusko, Polsko i Bělorusko aj.). Příznivci straight edge svými postoji i činy bojují za práva zvířat (upřednostňují vegantství), proti nadnárodním korporacím (nekupují běžně dostupné značkové zboží), sexismu, imperialismu, vystupují na podporu ochrany přírody atd. Samozřejmě že i v proudu straight edge existují různé formy a názory (srov. Daly, Wice, 1999). Některé extrémní odnože straight edge označované jako **hard line** (tvrdá linie) proklamují boj za veganský svět a uchylují se k ozbrojeným akcím proti laboratorům, kde se na zvířatech testuje kosmetika, nebo proti dealerům drog. (Kostěnek, 2001)

Tak jako u jiných subkultur mládeže se i u punku dá vysledovat rozdíl mezi zakladateli a následovníky (u punku 77 a u postpunkových kapel z MTV) (srov. Hebdige, 1979).

Na punkové energii se svezl postpunk, který zasáhl všechny myslitelné směry. Revivaly (ska, rockabilly, mods), ale i svébytné skupiny, které si z punku berou jeho nekompromisnost, energii, revoltu a touhu experimentovat (např. crossover) (Svamberk, 2006; Komárek, 2007). Na konci devadesátých let se objevuje neopunková vlna, která byla patrna především v USA a Velké Británii. Punk je již poněkolkáté mrtev. „Punk už není jen subkultura, ale též subekonomie,“ píše v časopise *Punk Planet* Daniel

prý tato nenápadná metafora dala jméno směru, který v podstatě zmínil tvář punku v osmdesátých letech. (Kostěnek, 2001)

102 I'm a person just like you (Jsem člověk jako ty)
But I've got better things to do (Ale mám lepší věci na práci)
Than sit around and fuck my head (Než se flákat a ničít si hlavu)
Hang out with the living dead (Pařit pořád dokola)
Snort white shit up my nose (Snutat bílý svinstvo)
Pass out at the show (Omdlít na představení)
I don't even think about speed (Ani nemyslím na speed)
That's something I just don't need (Je to něco, co mi vůbec nechybí)
I've got the straight edge (Mám straight edge)

Sinker a dodává: „Je jedno, jak tvrdě se snažíme přesvědčit sami sebe, že jsme underground. Skutečnost je taková, že jsme již kompletně závislí na systému, který chceme zničit a který nesnášíme.“ Tato slova vystihují realitu naprosto přesně, nicméně lze si domyslet, že značná část undergroundové komunity přijala „výprodej“ druhdy nezávislých kapel (at už grungeových, nebo punkových) jako zradu vůči ideologii založené na pohrdání konzumní společností. Skalní punkeři a hardcoraři okamžitě napjali Green Day a The Offspring na černou listinu, z níž se nevymazává; ortodoxní hardcorový časopis *Maximum Rock'n'Roll* nešetřil dokonce vulgárismy. (Handlířová, 1998)

V průběhu osmdesátých let se rovněž projevily **vlivy mezi hardcorem a metalem**, které jednotlivé kapely jako D.R.I. či Corrosion of Conformity prezentovaly ve svém přístupu (srov. *Spark 8/96*). Dráhy punku a metalu se naprosto propojily v katalyzacním projektu Stormtroopers of Death, což byl vedlejší hardcorový projekt zformovaný v dubnu 1985 členy skupiny Anthrax (viz Christe, 2005: 183–188).

Když se metal setkal s punkovou hudbou, módou, politikou a etikou, rozvinul se u posluchačů širší smysl pro identitu. Metalisté si uvědomili, že v životě existuje víc věcí než jenom nenávidět pozéry a usilovat o nadvládu nad světem. Začali o své scéně přemýšlet v podmínkách existující kultury a oddělovat se od kontroly impéria masových médií, která jim stejně nikdy nerozuměla. (Christe, 2005: 191)

9.4.3 Vývoj punkové subkultury u nás

Rocková hudba se v Československu během sedmdesátých a osmdesátých let stala mnohem spíše politikem než tím, čím by v normálních podmínkách měla být – tedy prostředkem zábavy. To se netýkalo pouze umělců otevřeně protestujících proti režimu, ale i těch, kteří jen toužili „hrát písničky“ po svém a bez omezujících příkazů (srov. Weiss, 1998; Správa SNB, 1983).

Koncem sedmdesátých let se překvapivě a neočekávaně objevil punk a nová vlna jako subkultura mládeže také v Československu (Vaněk, 2002). Přibližně v roce 1978, kdy začaly být poslouchány zahraniční punkové kapely, se začaly zakládat punkové kapely (Energie G. Zikurat, Hlavy 2000) či jenom byl nazkoušen některými rockovými kapelami (Extempore) punkový repertoár od punkových kapel (např. Sex Pistols, The Clash) (srov. Svitek, 1991; Mareš, 2003; Vaněk, 2002; Fuchs, 2002).

Státní moc se s punkem začala potýkat až po článku v propagandistickém časopise *Tribuna*, kde byl (zřejmě pod pseudonymem) otištěn článek s názvem „Nová vlna se starým obsahem“. Bylo to v březnu 1983. Pod člán-

kem byl podepsán Jan Krýzl (viz příloha knihy). I když články – především Krýzlův (ale i v *Rudém právu*¹⁰³) – četli rockoví fanoušci jako humoristický text a týdeník *Tribuna* byl snad poprvé za dobu své existence vyprodán, situace kolem dalšího působení kapel punku a nové vlny začala být opravdu vážná. Především proto, že výpad v *Tribuně* byl neskrývanou direktivou zřizovatelům, pořadatelům, provozovatelům a všem kulturním institucím, které zajišťovaly a schvalovaly veřejná vystoupení, aby neumožňovaly nadále skupinám nové vlny vystupovat. (Vaněk, 2002, srov. Fuchs, 2002)

Dalším úderem pro rockovou hudbu v tehdejší Československu bylo zrušení Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR, která vznikla 31. listopadu 1971. Ke zrušení došlo 19. července 1984 rozhodnutím Ministerstva vnitra ČSR o zrušení celé organizace Svazu hudebníků ČSR (tedy i Jazzové sekce) (bližie Vaněk, 2002: 190–192; Správa SNB, 1983: 8–10).

Režimu ve vztahu k punkové subkulturě vadila Jazzová sekce i z důvodu vydání materiálů s názvem „Rock na levém křídle“ (červenec 1983), který reagoval na Krýzlův článek v *Tribuně*.

Státní moc se zaměřila na potlačování punkové subkultury v rámci tzv. profylakticko-rozkladných opatření (srov. Správa SNB, 1983). Pod „profylakticko-rozkladným opatřením“ ze strany StB si lze představit **zákazy vystoupení kapel, tlak na zřizovatele kapel či přímo jednotlivé hudebníky** (srov. LN, 2008). O **neúspěchu represivních opatření** vůči příznivcům punku v ČSSR svědčí i počty punkerů, které na základě X. správy SNB (Vyhodnocení výslednosti práce v problematice mládeže) uvádí Vaněk (2002). Podle tohoto hodnocení v tehdejší ČSSR bylo 5185 osob inklinujících k této subkulturě.

Správa SNB (1983) se punk rocku a punkerům věnovala podrobně: „Z hlediska sociální příslušnosti se jedná zejména o žáky z učňovských škol, další skupinu tvoří mladí dělníci bez odbornosti, u nich je radikálnost punku z převážné části podporována požíváním alkoholu a návykových léků. Nejmenší sociální skupinu tvoří studenti středních škol, u nichž je zájem většinou soustředěn na vlastní hudební tvorbu punkrockových skupin. Vysokoškolská studenti jsou mezi přívrženci punk rocku naprostou výjimkou. Vyhodnocení dosud získaných poznatků je zřejmé, že převážná většina vyznavačů punku jsou mladí lidé z dělnických profesí.“

103 Jana Krýzla podpořila o týden později v *Rudém právu* Zdena Bakašová článkem „Previt rock – a my“, jenž však byl pouhým výtahem myšlenek jejího kolegy a nepřinesl po obsahové stránce nic nového. Jeho publikování v deníku *Rudé právo* však dávalo tušit, že důsledky pro skupiny punku a nové vlny, ale také pro jejich příznivce z řad mladé generace budou tvrdé a bolestné. (Vaněk, 2002)

k prezentaci řady inektiv proti současné politické linii KSČ. Tato skutečnost byla zjištěna zejména u punkrockové hudební skupiny OZW, jejímž zřizovatelem je ROH při Muzeu hl. m. Prahy.“

Snaha o účelové využití vyhraněného antimilitarismu rockové a folkové hudby se však v posledních předlistopadových letech setkala u posluchačů s minimálním ohlaselem. Ukázal to např. mírový festival v plzeňském amfiteátru na Lochotíně dne 15. září 1987. Koncert uspořádaný v rámci mezinárodního mírového pochodu Olofa Palmeho Československým mírovým výborem (CSMV) ve spolupráci s několika dalšími organizacemi navštívilo okolo 12 tisíc posluchačů. Kromě domácích a východoněmeckých hudebních skupin byly pozvány také západoněmecké skupiny Die Toten Hosen a Einstürzende Neubauten. Michala Davida, proslulého jako skladatele spartakiádní skladby „Poupata“, publikum doslova vyhnalo z pódia. Proti divákům nakonec zasáhla připravená policejní jednotka se psy a po výroch zpívá Die Toten Hosen, jenž označil Československo za policejní stát, byli členové západoněmeckých skupin násilně odvezeni na hranice a vyhoštěni. (Blažek, 2002: 235)

Jeden z účastníků koncertu o této akci uvedl: „Že bude průser, se dalo čekat, když jen z východního Německa přijely skoro tři tisíce fanoušků, našich tam bylo asi také tolik. Proto tam byla spousta estébáků. Die Toten Hosen dohráli, všechno bylo dobré, a myslím si, že by to asi bylo dobré, kdyby po nich hned dali Neubauten, protože pak by se lidi sebrali a šli by pryč. Možná toho se báli, tak tam dali Husákem protežovaného komunistu Michala Davida. To bylo, jako když nalijes benzin do kamen. Příznivci punku hned začali na pódiu házet kelímky a štěrk.“ (Vaněk, 2002: 233)

Pro punkey v zahraničí i v ČSSR byl a je charakteristický nezvyklý účes (čiro, bodliny, vyholená šachovnice, obarvené vlasy ad.), používání slangových výrazů, gest, módní doplňky (řetězy, náušnice, vysoké kožené boty, zavírací špendlíky), pogo (viz výše).

Punk v době svého importu do českého prostředí, adaptace v tomto prostředí, ani v době prvních českých kreativních pokusů a výsledků nebyl politickým fenoménem. Komunistické státní moci (a zejména jejím represivním složkám a orgánům) se jej však během jednoho desetiletí podařilo svým způsobem zpolitizovat. (Vaněk, 2002)

V ideové rovině je pro punk charakteristický **pacifismus, odpor k byrokracii, státní mašinerii, nedůvěra v instituce** (rodina, stát), **kapitalismus, imperialismus** apod. V punku jako takovém je základním pozitivem poukázání na sociální rozpory v současné kapitalistické společnosti (Svítek, 1991). Tuto skutečnost však nevyužili k propagandě představitelé minulého režimu, ale jak již bylo naznačeno, punk i nová vlna byly systematicky potlačovány.

Správa SNB (1983) uváděla i „poznatky o snahách příznivců „punk rocku“ – „nové vlny“ vytvořit si na státu nezávislou kulturní tvorbu“, což potvrzovaly „signály získané v několika krajích ČSSR – Praha, Ústí nad Labem, Hradec Králové, České Budějovice, Bratislava, které poukazují na skutečnost, že zde existují nelegální „punkrockové“ hudební skupiny, jako např. Kečup, Woter Clozet, Garáž, Elektrický šok.“

První punková vlna v ČSSR díky mnoha opatřením (nutnost přehrávek, nutnost mít vlastního zřizovatele koncertů apod.) přišla o možnost legálně se prezentovat formou koncertů československých punkových kapel (srov. Vaněk, 2002: 215–225; Mareš, 2003).

Po hudební a vzhledové stránce byl **protest veden jednak proti komunistickému režimu** (jehož propaganda předtím punk označila v zásadě za výraz deziluze západní mládeže z kapitalismu), ale současně směřoval i **proti příliš složité hudbě a textům**, které hrály undergroundové bigbeatové skupiny.

Skutečný nástup českého punku nastal v polovině osmdesátých let, a to jak vznikem několika významných hudebních skupin (Visací zámek, Hrdinové nové fronty, Plexis, Šanov apod.), tak **vytvořením širší členské základny subkultury**. Vzhled punkerů byl sice v komunistickém režimu vnímán jako provokativní, stejně jako absurdní či nihilistické texty, avšak v rámci postupného přestavbového uvolňování již represe nebyly natolik tvrdé, aby punk potlačily (některé první punkey se však pokoušely v polovině osmdesátých let VB a StB obviňovat i z propagace fašismu). Do roku 1989 bylo na českém území zhruba několik set punkerů. (Mareš, 2003)

Správa SNB (1983) rovněž popisovala situaci v hlavním městě, kde bylo registrováno 200 přívrženců punk rocku. „Tyto osoby se seskupují kolem hudebních skupin Kečup, Dvouletá fáma, HSG, Garáž a dalších, při jednotlivých vystoupeních, která probíhají na území Prahy a Středočeského kraje. Patrony těchto vystoupení jsou ve většině podnikové organizace ROH a SSM.“ Dále je ve zprávě s názvem „Operativní situace v problematice „volná mládež““ popsáno vystoupení punkových kapel na parknu (srov. Svítivý, 1991):

„K uskutečňování svých koncertů zneužívají uvedené skupiny i pronajatých parkníků DP hl. m. Prahy. Konkrétně bylo zjištěno, že dne 19. 9. 1983 si přívrženci hnutí PUNK rezervovali dva parknky a zorganizovali sraz cca 350 osob. V této souvislosti bylo uskutečněno opatření k zamezení dalších možností zneužití této formy koncertního vystoupení ke srazu osob z řad punku. Punkrockové hudební skupiny jsou zřizovány převážně při z obvodních kulturních domech v rámci zájmové umělecké činnosti. Takováto legalizace jednotlivých vystoupení je hudebními skupinami zneužívána

Na punku muselo totiž tehdejší moci vadit úplně všechno – především se příliš nezdařilo ho „zkulturnit“ a cenzorský upravil (tak jako např. heavy metal) do podoby vhodné pro bezproblémovou konzumaci socialistickou mládeží. Potíže nebyly jen s provokativním vzhledem jeho protagonistů a s tím, že hudba je to ještě míň stravitelná než metal, ale především s texty popisujícími, většinou syrovou upřímností a bez složitých metafor, reálný život tady a teď. Punk byl vždycky hudbou lidí, kteří se cítili ze společnosti vyřazení anebo do ní patřit nechtěli, byl a je to prostor, kde každý má možnost se vyjádřit, tvořit podle svého, bez ohledu na konvence a normy. Není třeba dodávat, že něco tak spontánního a autentického bylo pro režim přinejmenším podezřelé až nebezpečné. (Fuchs, 2002: 11)

Právě kvůli nestravitelnosti punkové hudby a neméně kvůli nátlaku komunistického režimu **se punk stal součástí neoficiální podzemní scény, tzv. undergroundu**. A stejně tak dnes se do ní stále snaží patřit. „Není na tom tedy veškerá alternativní rocková produkce vzniklá před rokem 1989 stejně? Nezmiel jej význam spolu s komunistickým režimem? Nečerpala náhodou celá alternativa svoji sílu jenom z opozice vůči režimu?“ (Alan, 2001: 68)

Tehdejší moci se v průběhu osmdesátých let punk rock potlačit nepodařilo, ba naopak. Druhou punkovou vlnu lze zaznamenat přibližně od let 1986/1987 až do roku 1989. Přibližně po roce 1986 se začaly objevovat nové kapely (P.S., Tři sestry, Hrdinové nové fronty, Do řady!, Plexis, Fabrika, S.P.S., Šanov, Zeměčluč a mnohé další), zvýšil se počet punkerů v ČSSR, kapely, které dříve nemohly vystupovat, uskutečňují koncerty (byť jako nelegální akce). Již na konci osmdesátých let se objevují první články (např. v časopisu *Vokno*) a ziny věnující se punk rocku (*Punk maglajz, Oslí uši, Sračka, In Flagranti*) (bližie Fuchs, 2002). Dalšími časopisy věnujícími se čas od času punk rocku byly anarchické *A-kontra* či *Akce* (srov. *A-kontra* 1991–1995, *A-kontra* 1999–2008, *Akce* 10/2005).

Tak jako v jiných zemích, kde se punková subkultura prosadila, se i v Československu objevila **specifická punková móda**, která však byla o to více kreativnější a originálnější. Roztrhaná trika, upravená saka či kožené image dy, spínací špendlíky, vyráběné nášivky i placky, to vše utvářelo image prvních československých punkerů, aby se po roce 1989 i československý punk stal trendem a módním artiklem bez obsahu.

V roce 1989 se někteří punkeyi vyloženě stavěli proti komunistickému režimu, navštívili demonstrace a podíleli se na znovuoživení anarchistického hnutí¹⁰⁴.

104 Novodobé kořeny samotného anarchistického hnutí lze najít v českém mírovém hnutí osmdesátých let. To vycházelo z nechtu k násilí, obav z následků možného jaderného konfliktu supervelmoci

Dalším významným vztahem je **vztah mezi punkery a skinheads**. Přes původní toleranci (v Anglii i ČR) mezi subkulturami skinheads a punkerů se mezi těmito subkulturami (či přesněji mezi některými proudy uvnitř těchto subkultur, nazi skinheads versus anarchopunks) vytvořily jisté animozity či přímo nenávisť přerůstající v potyčky a mnohdy i v pouliční násilí (viz výše). I proto si těchto subkultur mládeže všimají média a porevoluční policejní složky.

Punkové kapely vydávají po roce 1989 svá alba¹⁰⁵, koncertují, objevují se v médiích. „Punkový“ styl dostává prostor v návrzích některých módních návrhářů či kadeřníků. Z „punku“ se stává další módní vlna, která punkery i v ČR štěpí na „pravověrné“ a „komercializované“. Část punkerů stále funguje na principu D.I.Y., odmítá komercializaci a výprodej scény. V ČR se zdárně rozvíjí **hardcorová scéna** (bližší viz fanzin *Hluboká orba*), na které působí mnoho kapel (např. See You In Hell, V.I.R. Homoconsumens, Malignant Tumour, Balaclava, Tupac Amaru, Disney, Sheeva Yoga), jež jsou vydávány na jednotlivých D.I.Y. labelch (např. Papagájův Hlasatel, Insane Society, Phobie, Bažina, Epidemie), které jsou často navázány na aktivní jedince z prostředí hardcorové subkultury či jsou propojeny s vydavateli zínů.

Stejně jako v případě subkultury skinheads jsou **punkové ziny** (*Moove Your Ass, Papagájův hlasatel, Epidemie, Explóze* ad.) na konci devadesátých let **částečně nahrazeny i internetovými stránkami** (např. czechcore.cz, s nepřeberným množstvím mp3 písní) a **blogy** jednotlivých punkerů. Přesto je za stěžejní místo střetávání příznivců punkové subkultury považován **koncert či festival** (v minulosti např. Antifest v Trutnově a později ve Svojsích u Přelouče) s účastí českých i zahraničních interpretů.

Ideové kořeny současného punku navazují na myšlenky ze sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Punk odmítá kapitalismus, stát, církev, armá-

a odporu k ponižující všeobecné vojenské službě. Dalším významným vlivem byly kulturně-sociální undergroundové komunity a zejména punková subkultura. Na začátku devadesátých let se část z příznivců punkové subkultury ztotožnila s anarchistickými myšlenkami (srov. Tomek, Slačálek, 2006). Anarchistické myšlenky se významně šířily i proto, že je za své přijala velká část příznivců některých hudebních proudů a s nimi spojených subkultur (zejména punk a hardcore). Jednotlivé skupiny těchto nebo (častěji) společenskou kritiku, která se shodovala s tou anarchistickou. K anarchismu se hlásili i někteří stoupenci antifasistické a antirasistické větve subkultury skinheads, z pozdější doby lze anarchistické rysy objevit u freetekno subkultury s jejím kočovným životním stylem a pořádaním hudebních parties bez ohledu na nesouhlas úřadů. (Tomek, Slačálek, 2006)

105 Nově vzniklá firma Monitor dvěma kompilacemi *Rebelie – Punk n'Oil* a *Nové horizonty* definovala dva žánry, které se pro českou rockovou scénu začátku devadesátých let staly celkem příznačnými. Tu první ovládly punkové kapely, jež mezi mládeží právě v této době zaznamenávaly masivní ohlas (např. Plexis, Tři sestry, Šanov či Našrot) a z nichž se některé od revalizujícího žánru odpíchly k zachycení dobové preferovaných trendů. *Nové horizonty* uvedly kytarovou scénu s kapelami jako Jižní pól, Toyen atd. (srov. Weiss, 1998).

du, ale i sexismus. Je zaměřen proti represivním složkám a část punkerů se podílí na fungování nových sociálních hnutí (především antiglobalizačního charakteru) či se hlásí k myšlenkám anarchismu. Přesto však nelze jednoznačně generalizovat a považovat rovnici punker = anarchista za platnou. I v českém prostředí vyšla autobiografická kniha zabývající se punkovou subkulturou pod názvem *Taky sem byla punk* od V. Hladilové. Punk je stále živou a především žitou subkulturou mládeže. Tuto kapitolu lze uzavřít obligátním Punk's not dead.

Literatura

- Fuchs, F. (2002): *Kytary a řev aneb Co bylo za zdí. Punk rock a hardcore o Československu před rokem 1989*. Brno: vlastní náklad.
 Svitivý, E. (1991): *Punk not dead*. Praha: AG kult.
 Svamberk, A. (2006): *Nenech se zas oblbout. Kapitoly o americkém hardcoru a punku*. Praha: Mafá.
 Vaněk, M. (2002): Kytky v popelnicí. Punk a nová vlna v Československu. In Vaněk, M. a kol.: *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votobia, s. 175–235.

Filmy

- Hard Core Logo* (1996).
Joe Strummer: The Future Is Unwritten (2007).
Sid a Nancy (1986).

9.5 Graffiti

Graffiti jsou protestující billboardy, napadající ubohost měšťáckého způsobu života.

M. Černoušek, 1999, s. 643

9.5.1 Vymezení pojmu graffiti

Termínem graffiti, pocházejícím z řeckého slova *graphein* (psát; graffiti je zároveň množným číslem italského slova *graffito*, škrábanec), byly původně

označovány různé nápisy či malby vykrabávané do zdí apod. (srov. Hartl, Hartlová, 2000; Klimeš, 1998; Dennant, 1997; Wolters, 1997; Stowers, 1997; Černoušek, 1999; Pelánová, 2005; Smolik, 2005a).

Někteří autoři ke graffiti přiřazují i pravěké a nástěnné malby, jini za jeho předchůdce považují „turistické“ nápisy starověkého Egypta. Často je rovněž zmiňován antický Řím, v jehož dobách bylo psaní po zdech poprvé nazváno jako „graffiti“. Vše nasvědčuje tomu, že označování životního prostoru obrazy, značkami či podpisy je lidstvu vlastní od jeho počátků. V průběhu let se ale změnila nejen jejich forma, ale i smysl (srov. Těra, 2007).

Pojmem graffiti se v současnosti označuje široká škála jevů. Některé zdroje se věnují pouze historickému a etymologickému původu, jiné jej definují jako subkulturní projev nebo pouhé „čmárání“ po zdech. Důsledkem odlišných přístupů je nejednotná terminologie. Některé zdroje např. odlišují „graffiti“ a „graffiti art“, jiné se věnují pouze jedné z možných definic nebo zavádějí nové pojmy. Termín graffiti se běžně používá pro označení jakéhokoli užití spreje (nebo jinak aplikované barvy) ve veřejném prostoru. Tento přístup je charakteristický zejména pro zdroje bez užšího oborového zaměření (Těra, 2007, srov. Holiš, 2006). Většinou se o graffiti hovoří v souvislosti se **specifickými výtvoři lidí, kteří se označují za writery či sprejery a tvoří značně heterogenní subkulturu** (viz Holiš, 2006).

Graffiti tvořená writery jsou něčím jiným, než je např. nápis „Smrt Bani-ku!“, který na zeď stadionu nastříkal fanoušek jiného týmu.¹⁰⁶ Jsou rovněž něčím jiným, než je piktogram prasátka, jímž jsme jako děti dávali najevo, co si o někom myslíme, anebo než co znamená výzva „Eat the Rich!“, kterou zanechal na fasádě jednoho domu pravděpodobně někdo, komu bohatí lidé leží v žaludku. (Holiš, 2006)

Pro fenomén psaní pseudonymních podpisů v New Yorku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století začal být používán termín graffiti, přestože jde částečně o označení de facto mnohem širší, odkazující i k historickým projevům „lidového“ psaní po zdech. To se následně projevuje i v nejednotnosti terminologie užívané v encyklopediích. (Smolik, 2005a)

A proč se mládež prezentuje pomocí graffiti? Dennant (1997) tvrdí, že existuje mnoho důvodů, které jsou pro každého jedince zcela specifické. Některí jedinci se pomocí graffiti výtvořů snaží získat slávu, jiné části jde o vyjádření pocitů, dokázat si svoje schopnosti či se projevit jako rebel. Dalším faktorem hraje i dramatická hierarchie utvořená v rámci sociálního

106 Přesto v zemích, jako je Polsko, je část graffiti subkultury vázána i na jednotlivé fotbalové kluby a ultras skupiny.

statusu mladých sprejerů, kteří se snaží přejít z kategorie „toy“ do kategorie „king/queen“. Dennant dále (1997) upozorňuje na fakt, že jednotlivé graffiti se snaží nejenom šokovat či provokovat, ale i vyjádřit hlubší názorové myšlenky (např. upozornit na společensko-politické, ekonomické a komunikační problémy současné doby).

Existují různé názory, zda jde o **umělecký protest adolescentů a mladých dospělých proti špatné, fádní architektuře, nebo o podvědomou obranu proti nadutosti a hlouposti konzumní společnosti**. Prostřednictvím graffiti, v němž hraje podstatnější roli forma než obsah, nechává autor odkaz a nezajímá jej, jak bude interpretován veřejností. Pro některé writery je potřeba zanechat odkaz nebo poselství vůbec nejdůležitějším motivačním faktorem od začátku tvorby a provází je po léta. I když časem tato motivace slábne, nikdy nemizí. Vzkaz či vzpomínka je nejsilnější právě při ilegální tvorbě a úzce souvisí s prestiží ve skupině. Podstatnou roli hraje faktor reálného nebezpečí a v podstatě vnučení svého výtvoři ostatním (blíže Kajánová, Jersáková, 2009).

9.5.2 Graffiti subkultura a hip hop

Samotná graffiti subkultura je úzce provázána s hiphopovou scénou, což vychází z vývoje obou fenoménů. Subkultura hip hop není pouze hudební, ale i životní styl, jak je u subkultur běžné. Jako umělecká forma v sobě hip hop zahrnuje čtyři elementy: graffiti, breakdance¹⁰⁷, MCing a DJing¹⁰⁸. Subkultury spolu již velmi dlouho úzce spolupracují, hudebníci si nechávají od writerů vytvářet plakáty, často se v textech objevuje téma graffiti. Writery mnohdy poslouchají hip hop, hudební prostředí se objevuje jako námět jejich tvorby. (Weiss, 1998; Holiš, 2006; Nový, 2006)

Hip hop

Než se zaměříme na fenomén graffiti subkultury, je vhodné si přiblížit i hip hop. Základní všeobecná definice, kterou zřejmě nezpochybní nikdo, zní: **Hip hop je umělecká forma zahrnující graffiti, breakdance, DJing a MCing**. DJing je základní prostředek k vytváření hiphopové hudby, jehož součástí bývá dnes obvykle kromě vlastní diskžokejské práce s gramofono-

107 Breakdance je taneční styl, který vznikl v pionýrských počátcích hip hopu; jeho název je odvozen z break beatingu – prapůvodní techniky deejayingu, jejímž vynálezcem je DJ Kool Herc. Výrazný break se pomocí ní udržoval tak, že se střídavě přehazovaly přenosky na dvou gramofonech se stejnou deskou (viz kap. 9.8).

108 MCing je jednoduše řečeno rap, čili určitý způsob vokalizace textu do rytmu hudby. DJing je základní prostředek k vytváření hiphopové hudby skrze gramofony, mix i sampler. (Weiss, 1998)

vými deskami (cutting¹⁰⁹, scratching, puch phasing atd.) i obsluha sample ru a mixu. MCing¹¹⁰ čili rap je, podobně jako např. scat, pouze způsob vokalizace textu (Heřmánek, 1998). Za pátý element hip hopu se dá považovat **beatbox**. Hudebně hip hop není jednotným hudebním žánrem, ale je to spíše směs nejrůznějších přístupů a stylů.

K základním směrům hip hopu lze řadit gangsta¹¹¹ rap, G(hetto)-funk, pop rap, freestyle rap (rapuje se na určité téma, v textech jsou patrné i vulgarismy na jiné interprety atp.) a latin rap (ve španělštině).

Hip hop lze chápat jako hudební směr, jehož tvář byla určována „zdola“ a jehož tvůrci si v začátcích nekladli žádná omezení. Zlomovým momentem, který položil základy pozdější mutaci původně rebelantského hip hopu do mainstreamového popu, bylo bezesporu album Dr. Dre s názvem *The Chronic*. Dre, vlastním jménem Andre Young, byl původně členem skupiny N.W.A. (*Niggaz With Attitude*). (41200, 1998)

Stejně jako jiné subkultury byl i hip hop pohlcen trhem a vznikl komerční proud s hiphopovými celebrity, festivaly, cenami a samozřejmě vlastním hudebním a oděvním trhem. Hip hop postupem času potkalo to samé co jiné hudební styly či subkultury. Vliv gramofonových firem, masmédií i posluchačů **velkou část hip hopu proměnil v mainstreamovou záležitost**.

V roce 1988 začaly být udělovány ceny Grammy v kategorii Best Rap Performance, MTV zahájila pořad *Yo! MTV Raps*. O rok později začínají vzhledem k většímu zviditelnění první **problémy s cenzurou**: 1. srpna 1989 poslala FBI do kanceláře labelu Priority Records dopis, v němž oznámila, že se píseň „Fuck tha Police“ z (platinového) alba *Straight Outta Compton* skupiny N.W.A. ocitla na indexu, protože podněcuje násilí a neúctu k policii. Necelý týden nato, 6. srpna 1989, byl detroitskou policií ukončen poslední koncert prvního celoamerického turné skupiny ihned po prvních tónech této skladby (kterou jinak N.W.A. během celé šňůry ani jednou nezahráli). Šestého června 1990 rozhodl federální soud ve Fort Lauderdale, že album *As Nasty as They Wanna Be* od 2 Live Crew je „obscénní“. V srpnu téhož

109 Cutting je základní technika DJingu, při níž se „vyskávají“ (cut) části nahrávek z gramofonových desek a „skládají“ do nového podkladu pod rap. (41200, 1998)

110 MCing – odvozeno od zkratky MC, která se původně vykládala jako Master of Ceremonies (tedy něco jako mistr obřadů, ceremoniář), v současnosti se užívá spíše Microphone Controller nebo Microphone Checker – ten, kdo drží mikrofon. (Škařupová, 2002)

111 Název, který se zhruba v roce 1987 ujal pro označení hiphopových kapel amerického západního pobřeží, pro něž byly typické drsné chlapecké texty (jde o fonetický přepis černošské výslovnosti slova gangster). Za původního gangsta rappera je mnohými považován Schoolly D z Filadelfie, ale poprvé se tento žánr plně dostal ke slovu na albu *Rhyme Pays* z dílny Ice-T. (Daly, Wice, 1999)

roku David Geffen, šéf Geffen Records, vypustil ze své distribuce Geto Boys kvůli textu písně „Mind of a Lunatic“, ačkoli jeho firma měla s labelem Def American Recordings, u něhož skupina nahrávala, exkluzivní distribuční smlouvu. Majitel Def American Rick Rubin celou smlouvu okamžitě vypověděl. V září 1990 předala FBI Kongresu zvláštní zprávu na téma „Rapová hudba a její vliv na národní bezpečnost“.

Jedním z nejdůležitějších dat vůbec je 15. červen 1991, den vydání třetího alba N.W.A. *Niggaz4life* (někdy kvůli zrcadlově obrácenému nápisu na obalu uváděného také jako *Efil4zaggin*). To bez jakékoli reklamy vylétlo ihned na druhou příčku popového žebříčku a druhý týden neohroženě postoupilo na post nejvyšší. Stalo se tak nejen nejrychleji prodávanou hiphopovou deskou všech dob (během prvních dvou týdnů po vydání jeden milion kopií!), ale pro všechny velké firmy také konečným důkazem, že se na hip hopu dají vydělat peníze i bez závatných počátečních investic (bliže viz Heřmánek, 1998).

Hiphopová scéna v USA se rozděluje na **východní a západní styl**. Do hip hopu bylo v průběhu devadesátých let vneseno násilí (gangů) a zločin, drogová problematika a cenzura. Smrt hip hopu ale zdaleka nezavinila jenom cenzura, jak to teď možná vypadá. Dalším důsledkem zájmu masmédií a gramofonových firem byla i dobrovolná komercializace rapperů kvůli většímu úspěchu u bělošského publika, protože bez kupní síly whites by naprostá většina hiphopových alb nikdy nemohla dosáhnout zlatých či platinových prodejů (viz Heřmánek, 1998).

Mimo USA se utváří také silné hiphopové komunity v Evropě, ale i v Japonsku či v průmyslových oblastech Afriky (srov. Heřmánek, 1998).

K úspěšným interpretům patřily skupiny či interpreti jako Dj Kool Herc, Grand Wizard Theodore, Afrika Bambaataa, The Sugarhill Gang, The Fugees, The Wu-Tang Clan, N.W.A., Dr. Dre, Snoop Doggy Dogg, Ice Cube, Vanilla Ice, 50 Cent, Public Enemy, Beastie Boys, Eminem a další.

Pro hip hop je charakteristické volné sportovní oblečení, sportovní obuv, kšiltovka, zlaté řetězy, tmavé brýle atp. Hip hop je **propojen i se skateboardingem či snowboardingem**, i když to nemusí být pravidlem. Stejně tak se i v této subkultuře projevuje svebytná slangová komunikace, často plná vulgárnosti a násilnických sklonů.

Později přibýly také automobily jeep, pipáky (beepers) a marihuana a hip hop začal postupně vytvářet americkou popkulturu, od filmů přes módu a televizi až po reklamy. (Daly, Wice, 1999)

Hip hopu se v devadesátých letech podařilo kulturně navázat na jazz, soul, blues a další hudební styly, kterým dala vzniknout afroamerická komunita. A ačkoli devadesátá léta byla především ve znamení velkých

výdělků, Versaceho obleků a drahých limuzín, nelze zapomenout na to, že slávu tohoto stylu šířila a šíří především obrovská základna talentů na ulicích amerických velkoměst (41200, 1998; Nový, 2006). Hip hop změnil velké peníze a móda, která se z něj stala. I u nás můžeme vidět zástupy mladých lidí v typických vytaháných kalhotách, ležérních mikinách, čepicích atd. Hiphopové oděvní firmy jako Fubu nebo Racawear vydělávají miliony dolarů (viz Nový, 2006).

Spijatost hip hopu a graffiti, jak již bylo uvedeno výše, je prezentována i v termínu „hip hop graffiti“, který má nepochybně své opodstatnění právě vzhledem ke spojení graffiti s hiphopovou subkulturou. Toto označení však vylučuje ostatní výtvoř, které vznikly bez vazby na tuto subkulturou (buď s napojením na jinou subkulturou – např. punk, fotbalové chuligánství – či stojící osamoceně mimo prostředí subkultury) (srov. Smolík, 2005a).

V některých zdrojích se proto objevují pojmy jako aerosol art, spraycan art apod. Jejich užití je ale také problematické, protože jsou příliš úzce vymezené (v protikladu k širokému záběru termínu graffiti) a nepostihují všechny formy projevů graffiti subkultury (srov. Těra, 2007).

9.5.3 Vývoj graffiti subkultury

Přestože byly jednotlivé tagy¹¹² na mnoha místech USA, první komunita sprejerů se utvořila v New Yorku. První graffiti, jak jej známe dnes, vzniklo v šedesátých letech v New Yorku. Autorem byl jistý Demitrios, přezdívaný Taki. Živil se jako doručovatel zásilek a jednou uviděl při své pochůzce na zdi starého domu nápis JULIO 204. Následující den již vyrazil na pochůzku vybavený sprejem a na roh prvního domu, který míjel, napsal svou odpověď: TAKI 183. Tak vzniklo oficiálně první graffiti na světě (srov. Wolters, 1997; Těra, 2007).

Díky němu se v roce 1971 fenomén graffiti poprvé objevil i v médiích (konkrétně v *New York Times*) a tak se fenomén graffiti masově rozšířil (Smolík, 2005a). Proč se zrovna New York stal kolebkou graffiti?

New York se v šedesátých letech potýkal s těžkou sociální a ekonomickou krizí. Prudce narůstala kriminalita, přibývalo narkomanů, rozrůstala se chudinská ghetta ovládaná pouličními gangy. Zvětšoval se rozdíl v životní úrovni bělochů z vyšší a střední třídy a převážně barevných obyvatel z chudých čtvrtí jako Bronx, Harlem nebo Brooklyn. Právě v těchto

¹¹² Termínem tag (v angl. jmenovka) se označuje stylizovaný podpis tvůrce graffiti. Jedná se o nejzákladnější formu graffiti, vytvořenou nejčastěji pomocí spreje nebo fixy.

čtvrtích se graffiti uchytlo nejdříve a jeho tvůrci byli převážně teenageři afroamerického a hispánského původu. Graffiti se tak přirozenou cestou spojilo s hiphopovou kulturou, která má rovněž kořeny v ghettech sužovaných sociálními problémy.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století New York procházel významnou kulturně-sociální a politickou proměnou – jednalo se o období spojené s rozvojem politických hnutí (např. hnutí za práva Afričanů, hnutí za práva žen) a zároveň o období olivněné nezaměstnanosti a změnou infrastruktury financování z federálních zdrojů. Jakmile se graffiti rozšířilo po celém New Yorku, jeho tvůrci se začali spojovat do gangů a skupin – tzv. crews. Později graffiti zaujalo mladé lidi z různých sociálních vrstev, kteří byli přitahováni nebezpečím a vzrušením. Časem tedy přestalo platit, že by subkultura tvůrců graffiti byla, co se sociálního původu či barvy pleti týče, jednotná (viz Smolík, 2005a).

Zpočátku byla podstatou graffiti **kvantita tagů**. Účelem bylo mít svůj tag všude na co nejvíce místech po celém městě. S přibývajícím writery ale bylo stále těžší se vycílit a objevila se **potřeba originálního zpracování tagu** tak, aby vynikal. Jejich stavba a velikost procházely změnami, které přinesly postupné zvětšování i nové způsoby tvorby. Místo klasických fixů se začaly používat co nejšířší značkovací a aerosolové spreje. Velmi oblíbeným se rovněž stalo tagování v metru, které projíždělo celým městem a dopravilo writerův podpis i do vzdálených čtvrtí.

Na počátku sedmdesátých let 20. století se na newyorské scéně objevil writer s pseudonymem SUPER KOOL 223, který si své místo v historii vybíjoval **výměnou originální trysky u spreje**. Nahradil ji širší tryskou z jiného druhu plechovky, což mu umožnilo pokrýt daleko větší plochu během kratšího času. Nová technika writerům umožnila výrazně zvětšit jejich díla a dala podnět k novým experimentům s tvarem písma. Objevitel „široké stopy“ spreje je také znám jako autor prvního piecu (díla). Dalším milníkem ve vývoji graffiti se stal rok 1973, kdy writer FLINT 707 pokryl celou přední stranu vagonu a vytvořil tak první wholecar. Pomyslného vrcholu dosáhli v roce 1976 CAIN, MAD 103 a FLAME ONE, když pokryli motivy americké vlajky přední strany všech 11 vagonů vlakové soupravy metra a zapsali se do historie jako tvůrci prvního wholetrainu (viz Těra, 2007).

Rychlost šíření a především množství graffiti brzy přerostly v celospolečenský problém. Nespokojení občané se začali dožadovat řešení, což vyústilo v **řadu represivních opatření, zákazů a omezení**.

Na počátku osmdesátých let bylo graffiti částí odborné veřejnosti přijato jako umělecký projev. Část writerů využila této situace k **vystoupení z illegality** a navázala spolupráci s galeriemi a soukromými sběrateli. Tvůrcům

graffiti se tak otevřela cesta k oficiálnímu uznání a možnosti vysokých výdělků. Mezi nejznámější writery, kterým se to podařilo, patří studovaný výtvarník Keith Haring (1958–1990), který byl médií pasován do role mluvčího celé subkultury (viz Těra, 2007).

V tomto období se subkultura štěpí na dva proudy, první z nich je ochoten ke spolupráci s majoritní kulturou, druhý graffiti stále považuje za subkulturou, která by měla zůstat v „undergroundu“.

S rozvojem graffiti se rozpoutaly diskuse o tom, **zda graffiti je, či není umění**. Ještě v polovině osmdesátých let byl tento fenomén ve Francii vnímán jako svérázná forma pop-artu. Nesrozumitelné nápisy, barevné plochy a „tagy“ (nejjednodušší forma graffiti zahrnující pouze nickname /přezdívku/ autora) na zdech městských budov přitahovaly pozornost sociologů, psychologů i teoretiků umění. Na pařížské Sorbonně a několika soukromých školách vznikly katedry pro studium graffiti. Pomalových ploch však neustále přibývalo, motivy se opakovaly a sprejeři se nezastavili ani před soukromým majetkem či historickou budovou, a veřejnost začala graffiti odmítat (srov. Wolters, 1997). Graffiti se spojilo s hip hopem, kulturním projevem spojeným především s rapovou hudbou a DJingem a **vytvořilo samostatnou subkulturou s vlastním hodnotovým systémem**. (Dennant, 1997)

V Evropě se graffiti začalo objevovat na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. O nový fenomén se začali zajímat obchodníci s uměním a samozřejmě také tisk. **Skutečný boom ale nastal až s celosvětovým úspěchem hip hopu**. Je pozoruhodné, že graffiti se šíří po celém světě, tedy i do oblastí s diametrálně odlišnou kulturní, ekonomickou a sociální zkušeností než New York sedmdesátých let 20. století. (Těra, 2007)

Ačkoli formy graffiti zůstávají pro všechny tvůrce graffiti obdobné, je možné mluvit o tom, že v každé evropské zemi se vytvořil částečně samostatný styl a především odlišný přístup ke graffiti. (Smolík, 2005a)

9.5.4 Graffiti subkultura v České republice

V Československu se graffiti objevilo až po roce 1989. Ačkoli jiné formy psaní po zdech samozřejmě existovaly již dříve – v této souvislosti je třeba jako specifický fenomén zmínit tzv. Lennonovu zeď v Praze na Malé Straně (srov. kap. 9.1), teprve změna společenských poměrů po tomto roce umožnila, aby se graffiti jakožto samostatný fenomén rozšířilo i v České republice (srov. Černoušek, 1999; Smolík, 2005a).

Stejně jako v zahraničí je graffiti často propojeno s hip hopem. Jednotliví hudební interpreti mnohdy mají blízký vztah ke graffiti či přímo patří nebo



v minulosti patřili k některým sprejerským crew. Mezi nejznámější a nejuznávanější interprety či skupiny lze bezpochyby řadit tyto: Lesík Hajdovský (s písní „Jízák“), Piráti, Michal V. (s písní „Jakýpak vokolky...“), Chaozz, PSH, Indy & Wich, Supercroo, Vladimír 518, Marpo, Hugo Toxxx, Orion, James Cole, WWW, Abdul 52, Coltcha, Afro, Gipsy. Stejně tak dochází i k ovlivňování českého a slovenského hip hopu (např. se skupinami či projekty Vec, Kontrafakt, H16, Moja reč) (blíže viz Vedral, 2008). Současná scéna je představena nejenom na DVD *20ers*, ale i ve filmu *Česká Republika* (2008). V minulosti byl rap prezentován v časopisech pro mládež jako *Filip*, *BBarák*, *Street* či *Filter*. Hip hop je prezentován také v médiích, např. na TV Ůčko (5. *element*) či v Českém rozhlasu 6 v pořadu *To Da Beat Yo!*. Stejně jako u jiných subkultur má velký vliv osobní setkání na festivalech (např. na Hip Hop Kempu). Propojenost hip hopu s graffiti scénou je neoddiskutovatelná.

Obecně je za prvního českého writera považován MANIAC z Ostravy, který se ještě bez znalosti širších souvislostí pokoušel o výtvarné zpracování městského prostoru. Krátce po revoluci s několika známými zakládá crew (skupinu) ZDG (Zero Dimension Gang), jejímž programem je zejména barevné oživení šedivého prostředí Ostravy. S pádem komunismu se kusé informace o graffiti začaly objevovat v oficiálních médiích. Osvětovou úlohu hrála i dříve zapovězená zahraniční média – např. hudební stanice MTV, která graffiti prezentovala jako součást hiphopové kultury (srov. Těra, 2007). Díky návštěvám ze zahraničí se v ČR začalo objevovat graffiti od zahraničních, především německých, writerů. To byla vítaná inspirace pro české sprejery, kteří na počátku devadesátých let 20. století zakládají první sprejerské party (crews).

Je příznačné, že u prvního průniku do dopravního systému hlavního města byli přítomni němečtí writeři. Význam tamní scény je pro vývoj českého graffiti nepopíratelný.

Grffiti subkultura na internetu

Stejně jako na celém světě hrají i na domácí scéně podstatnou úlohu graffiti **časopisy ze zahraničí**. Grffiti subkultura je do značné míry internacionalizovaná a čeští writeři tak k přenosům sdělení využívají i graffiti časopisy obsahově zaměřené na jiné části světa. Jejich tvorba se pravidelně objevuje např. v německých, polských nebo francouzských graffiti časopisech. (Těra, 2007)

Většina poznávacích graffiti výprav směřovala právě do německých měst. Největší pozornost získal Berlín, jehož styl dlouhou dobu ovlivňoval podobu graffiti nejen v Praze, ale i v dalších českých městech. Díky vlivu

200

subkultuře atd. Oproti osobním webům mají tyto stránky větší tendenci referovat o vybraném tématu z většího odstupu (blíže viz Těra, 2007).

Samotná graffiti subkultura je prezentována i v některých zinech (*ERA*, *Disgrafix*, *Terarist*, *Clique*).

Vliv na vznikající graffiti scénou měl také **časopis Poplife**, který otiskoval některé graffiti na zadní straně. *Poplife* se profiloval jako časopis pro teenagery a věnoval se zejména dobové mainstreamové hudbě, módě a komerční kultuře obecně. Fakt, že se právě v tomto médiu objevovaly názory a díla pražských writerů, byl zdrojem konfliktů a podle některých byl i jednou z příčin štěpení české scény. MANIAC – ostravský veterán s kořeny v punkové subkultuře – spolupráci s *Poplifem* zcela odmítal: „Byly tam hlavně fotky věcí pražských writerů, kteří byli určitě velmi rádi... protože jinak by je asi neposkytli. Já jsem se vůbec divil, že v takovémhle časopise, mezi články o nějakých pop-hvězdách, tohle vychází a lidi ze scény se toho účastní.“ (Maniac, podle Overstreet, 2006)

Někteří writeři ale namítají, že v době, kdy scéna neměla žádné vlastní plnohodnotné médium, měla spolupráce s *Poplifem* smysl: „*Poplife* lezl všem krkem, ale byla to jedna náhodná šance, jak v té době graffiti šířit. Je nutný si uvědomit, že ještě neexistovaly graffiti časopisy, teda kromě *Druhý barvy*, což ale byla spíš lokální záležitost TCP crew. ... Nebylo to vůbec tak, že by se někdo rval o to být v novinách nebo co. Když jsme už pak byli schopní vydávat si svoje časáky, nikdo na nějaké *Poplife* nebo něco podobného ani nepomyslel, to je jasný!“ (V518, podle Overstreet, 2006: 54) Díky *Poplifu* se skutečně podařilo přenést graffiti k velkému počtu lidí, což ovšem mělo i negativní důsledky. Kromě sprejerů, kteří to s graffiti mysleli vážně, se na scéně začali objevovat lidé, pro něž to byla pouze móda a dočasný trend. Jejich aktivity ale do značné míry ovlivňovaly výslednou podobu celé scény.

Generační obměna v polovině devadesátých let

V polovině devadesátých let končí období objevování a zkoušení a dochází ke „generační obměně“. Mnozí z průkopníků končí a na scéně se objevují lidé, kteří již mají k dispozici (relativně) kvalitní barvy i informace o vývoji v zahraničí. Nová generace si o podobě a smyslu graffiti tvoří zcela konkrétní jasnou představu, která se s pojetím jejich předchůdců v mnohém rozchází. Nové skupiny jako DSK nebo NNK svou aktivitou a přístupem výrazně poznamenají celou scénu. V letech 1995 a 1996 tak dochází k výraznému **navýšení počtu writerů**. Zvyšování kvantitativně ovšem ne vždy znamená zvyšování kvality. I to byl jeden z důvodů, proč se někteří zkušenější writeři rozhodli regulovat příliv nováčků, kteří nedokázali respektovat zavedená

202

svých německých vzorů začali čeští writeři klást větší důraz na ostré kontury, velikost a čitelnost písma. (Těra, 2007)

Stejně jako jiné subkultury mládeže i graffiti zaujímá prostor na nejrušnějších **internetových stránkách**, kde jsou prezentovány jednotlivé výtvory (viz Smešlík, 2004).

Kromě webů vytvářených a navštěvovaných členy subkultury zde existuje řada stránek, které o graffiti referují z pozice dominantní kultury. Může se jednat např. o dokumenty snažící se přiblížit graffiti „obyčejným“ lidem, komerční sdělení, materiály věnované problému odstraňování graffiti, informace ohledně prevence a posthů ze strany represivních orgánů atd. Metajazyková funkce má za cíl především identifikovat kód subkulturní komunikace a odlišit tento materiál od stránek určených pro příslušníky subkultury. Jako u jiných typů medií se tak děje prostřednictvím několika aspektů typických pro danou subkulturu. Jedná se např. o specifický jazyk, jehož znalost je od návštěvníka očekávána, nebo o uvznávání norem, které jsou často v rozporu s hodnotami dominantní společnosti. Metajazykovou funkci mohou mít rovněž struktura a další formální prvky jednotlivých graffiti webů. Na jejich základě lze určit primární funkce stránky, od níž se odvíjí obsahová náplň.

Internetové stránky využívané writeři k vzájemné komunikaci lze rozdělit do několika kategorií. První z nich jsou **stránky jednotlivých writerů nebo skupin, které slouží výhradně k prezentaci svých autorů**. Dominantní roli v této formě vyjádření hraje emotivní komunikační funkce. Autoři těchto stránek dávají prostřednictvím jejich formy a obsahu najvevo své subjektivní postoje. Náplň stránky vypovídá o stylistické orientaci, vztahu k legálnímu/nelegálnímu malování, technické vyspělosti atd. Komunikativní jsou rovněž názory ohledně fungování subkultury (např. vztahy mezi generacemi, respekt k jiným writeřům nebo skupinám) i otázky, které ji přesahují. V obsahu převažují fotografie, ale v případě individuálních stránek se občas objevují také prezentace jiných aktivit (street art, grafický design, ilustrace apod.).

Druhým nejčastějším typem graffiti webů jsou **stránky zaměřené na lokální scénu** (město, kraj). I v tomto případě je většina obsahu typicky věnována fotografiím. Opomíjena ale není ani textová část. Vzhledem ke snaze prezentovat místní scénu se zde objevují články např. z historie lokálního graffiti, rozhovory s „domácími“ writeři, reportáže z proběhlých graffiti jamů (případně z jamů v jiných městech, jichž se zúčastnili zástupci prezentované scény), přepis noviny článků věnujících se místní graffiti

201

pravidla a dostatečně sebekriticky hodnotit svoji práci. V Brně lze počátky graffiti datovat do let 1995 a 1996, tedy do období, kdy v časopise *Poplife* vycházela již zmiňovaná graffiti stránka a v Praze byla nejvýraznější skupinou právě NNK. Brněnští writeři potvrzují, že ve svých začátcích byli silně ovlivněni pražskou scénou a zejména stylem NNK. Převzali od nich nejen způsob práce s písmem, ale i přístup k nováčkům a dodnes jsou považováni za pravzor brněnského graffiti. V druhé polovině devadesátých let se české graffiti definitivně stalo součástí evropské scény. Situace se postupně uklidnila a obě města (Praha i Brno) zůstala věrná svému pojetí graffiti (blíže viz Overstreet, 2006). Mezi významné graffiti crew podle Overstreet (2006) patří např. ZDG, GEGOS, AST, FT, CSB, TCP, CSA, DSK, NNKABX, BGH, NSB. Z velkých aglomerací – Prahy, Ostravy, Brna, Plzně aj. – se graffiti rozšířilo i do dalších měst, kde začaly vznikat nové party sprejerů, které často jezdíli „na zkoušenou“ do Prahy, Berlína či Amsterdamu.

Trestní stíhání tvůrců graffiti

Tvorba se dá rozlišit na legální a ilegální graffiti. Ilegální zahrnuje veškerou tvorbu na cizím majetku bez předchozí dohody a souhlasu. Objevuje se na zdech domů, vybavení města i veřejné dopravě. Legální tvorba zahrnuje tvorbu na předem smluvených legálních plochách (i soukromých). Bezpečnostními složkami je **graffiti subkultura spojována s vandalismem**, stříkáním po fasádách, soupravách metra či vozech městské hromadné dopravy, zdech, kulturních památkách atp. Až do roku 2001 byla tvorba graffiti stíhána pouze jako přeštepke anebo jako poškozování cizí věci. Tato situace panovala více než deset porevolučních let. Podle § 50 odstavce 1 písmene a) zákona č. 200/1990 Sb. bylo graffiti hodnoceno jako přeštepke, nepřekročila-li způsobená škoda 2000 korun, anebo jako poškozování cizí věci podle § 257 trestního zákona (byla-li škoda vyšší). V prvním případě mohl být autor graffiti pokutován maximálně 3000 korunami, resp. 1500 korunami, jednalo-li se o mladistvého. Pokud způsobená škoda byla vyšší než 2000 korun, mohl být pachatel potrestán odnětím svobody do výše jednoho roku. (Holiš, 2006)

Sprejeři mohou svým jednáním naplnit **skutkovou podstatu trestného činu podle § 257 (poškození cizí věci) trestního zákona**. Novelizací trestního zákona ze dne 1. července 2001 se za § 257a vložil nový § 257b, který upravuje poškození cizí věci pomalováním, postříkáním či popsáním jinou barvou nebo látkou. Trestní sazba za tento čin byla určena na 2–8 let odnětí svobody pro pachatele, který svým jednáním způsobí škodu velkého rozsahu. Tim se výrazně zpřísnilo postihování writerů a Česká republika se tak rozhodla následovat státy (např. Německo), které takto tvrdá opatření

203

přijaly již před několika lety. Zvýšené riziko pro writery dále posiluje nárůst počtu kamer v ulicích a rozšíření mobilních telefonů, které občanům umožňují okamžitě informovat policii.

Slangové výrazy graffiti subkultury

Stejně jako jiné subkultury i subkultura graffiti používá hojně slangových výrazů a spojení. Mezi nejčastější se vyskytující termíny z oblasti graffiti patří tyto:

- **Crew** (čes. posádka, hovorově parta, banda) – skupina tvůrců graffiti pracujících společně při vytváření jednotlivých děl. Má proměnlivý počet členů s daným rozdělením funkcí. Specifikem je, že tvůrci mohou být členy více skupin zároveň (tímto se „crews“ liší od „graffiti gangů“ s pevnější strukturou a „výlučnou příslušností“ – v praxi není možné být současně členem více gangů. Existence graffiti gangů je navíc spojena spíše s americkým prostředím (Wolters, 1997; Kajanová, Jersáková, 2009). Gangy jsou svým způsobem jako rodiny, které si označují své teritorium pomocí graffiti značek. Často tak může docházet i k válkám jednotlivých nepřátelých gangů (platí pro situaci v USA) (srov. Wolters, 1997).
- **Writer** (z angl. *to write* = psát) – autor, tvůrce graffiti, sprejer.
- **Writing** (z angl. *to write* = psát) – vytváření graffiti, sprejování.
- **Toy** (čes. hračka) – denunční výraz označující začátečníka nebo tvůrce, jehož výtvoři nejsou příslušníky dané subkultury příliš ceněny.
- **Old school** (čes. stará škola) – graffiti nebo jeho tvůrci z počátečního období; tento termín může být užít i jako označení pro specifický styl projevu (bublinová písma, nepřiliš komplikovaný styl).
- **New school** (čes. nová škola) – graffiti nebo jeho tvůrci z pozdějšího období; tento termín může být užít i jako označení pro specifický styl projevu (též *wild style*). V obdobném významu jsou termíny *old school* a *new school* užívány i v rámci celé hiphopové subkultury, např. v hudbě.
- **Blockbuster style** – poměrně čtivá písma (v pravoúhlých křivkách) tohoto stylu jsou vhodnou technikou pro sprejování vlakových souprav.
- **Simple style** – jednoduchá a základní technika s nekomplikovanými a snadno čitelnými písmeny.
- **Tag** (čes. klíčka, smýčka, jmenovka, etiketa, štítek) – jednoduchý, ale stylizovaný pseudonymní podpis autora graffiti. Vedle tagů vytvořených stříkáním sprejem se objevují i tagy napsané popisovačem či štětcem.
- **Piece** (čes. kus, dílo, práce) – vytvořený konceptuálním umělcem.
- **Whole car** (čes. celý vůz) – dílo umístěné přes celý vagon (včetně oken).
- **Whole train** (čes. celý vlak) – dílo pokrývající celou soupravu metra či vlak.

- **Wildstyle** (čes. divoký styl) – styl, který využívá pro příjemce neznaleho kódu téměř nečitelná, různým způsobem propletená písma.
- **Legální zeď, legál** – dílo vytvořené po dohodě s majitelem plochy (např. městský úřad) či dílo vytvořené na zakázku (např. majitele obchodu, garáže, rockového klubu).
- **Illegální zeď, ilegál** – dílo vytvořené bez povolení.
- **Can** – plechovka spreje.
- **Cap** – tryska spreje.
- **Chrom** – stříbrno-černé graffiti.
- **Sketch** – skica, návrh pozdějšího výtvoři.
- **Zbombit** (z angl. *to bomb* = bombardovat, zničit bombami) – vytvořit tag nebo piece (srov. Wolters, 1997; Dennant, 1997; Stowers, 1997).

Legální plochy a nálepky

Předcházet tomu, aby writeři sprejovali svá díla kamkoli se jim zachce, je velmi obtížné a často i nemožné. Přesto se městské části a samosprávy snaží vyhrazovat tzv. legální plochy, kde se mohou writeři realizovat. Tyto plochy však mnozí z nich nepřijímají, protože jim chybí pocit „adrenalinové činnosti“. Legální plochy se mohou významnou měrou podílet na prevenci „graffiti vandalismu“ především mladých writery. Slouží tak především jako alternativa k nelegální tvorbě, u mládeže se může rozvíjet zájem o architekturu, výtvarné umění a estetiku, legální plochy mohou být i výchovným činitelem rozvíjejícím talent. Stejně tak legální plochy mohou být místem setkávání mládeže a zlepšit komunikaci mezi zástupci měst a obcí a dospívajícími.

Další možnou variantou, jak změnit šedivý prostor velkoměst, jsou i **nálepky** – *stickers*. Nálepky mají různou podobu, jsou barevné i černobílé, někdy jsou na nich jen slova (*nický, tagy*), jindy obrázky. Původ nekomerčních nálepek, které se objevují ve všech velkoměstech světa spolu s dalšími pouličními výtvarnými technikami, je v graffiti. Nálepky jsou ale základním stavivem tzv. **street artu** (což je širší kategorie než graffiti). Stickers začaly nejspíše psaním tagů na obyčejné samolepicí štítky a jejich vylepováním (blíže Jungová, 2002). V současnosti je vylepování nálepek velice oblíbeným doplňkem (či samostatnou kategorií) graffiti. Stickers jsou často spjaty i se subkulturou fotbalových chuligánů či ultras, kteří svými nálepkami ohraničují svá teritoria, prezentují svoji ultras skupinu nebo fotbalový klub.

Grffiti se postupně obohatilo o jiné prvky a jeho autoři často experimentují i s jinými materiály či postupy. Jak píše ve své knize Overstreet, „v současných trendech lze naopak vysledovat příklon k méně destruktivním metodám, mezi něž patří graffiti vyrobené z polystyrenu, překližky, plastu,

sádry, provázku apod., umístované do veřejného prostoru buď zcela volně, nebo pomocí lepidla, hřebíků a kladiva... K dokonalosti je tento přístup dotažen u graffiti promítaného na skálu, či vytvářeného v interiérech budov určených k demolici.“ (Overstreet, 2006: 7)

Graffiti se rozšířilo i do jiných forem umění a jeho atributů využívá široké spektrum subjektů (např. reklama či výrobky pro mládež) (blíže viz Overstreet, 2006; Černoušek, 1999). Tuto kapitolu lze uzavřít konstatováním, že sprejer ≠ vandal.

Literatura

Černoušek, M. (1999): Graffiti – řeč prázdných duší. *Vesmír*, č. 11, s. 638–643.

Overstreet, M. (2006): *In Graffiti We Trust*. Praha: Mladá fronta.

Film

Česká RAPublika (2008).

Wholetrain (2006).

9.6 Metal

*V sobě má posedlej svět
Nemíní se spokojit s málem
Vybírá pro majetek
Koho obviňuje ze spolků s Dáblem
Skřípot palečnic, když doznaní schází
Plamenů žár, za hrůchy žen
Suť čarodějnic, lidí dvou tuáří
Všechno se zdá jak šílené sen
Hlad, řetězy, skřípce, rozřhavané kovy
Žízn, kleště, břitce, pár španělských bot
Pak přiznání dostane lehce z dívek ven
A postaoí hranici pro očistu těl
Inkvizitor zvedá svůj kříž
Horší než mor
Inkvizitor je*

Torr, část písně „Kladivo na čarodějnice“

Popsat metalovou subkulturu ve všech formách lze jen velice obtížně. Důvodů může být mnoho. Jedním faktem je, že metalová hudba je z hlediska jednotlivých stylů a proudů nesmírně komplikovaná, stejně jako další kulturami a styly (punkem, hip hopem, hardcorem). Jen popis některých významných stylů a podstylů metalové hudby by si zasloužil samostatné publikace. Pokud vezmeme v potaz, že celá metalová scéna je značně dynamická a jednotlivé kapely se vyvíjejí a kombinují více stylů, je metal ukázkou značné roztržitosti, komplikovanosti¹¹³ a spíše hudebními styly než jednotnou subkulturou. Některá témata štěpi samotnou subkulturu v několik protisměrných proudů (christian metal versus black metal).

9.6.1 Vývoj metalové subkultury

Mládež vnímá metal nejenom jako hudbu, ale často i jako zcela specifickou subkulturu (či spíše jednotlivé proudy subkultury) nebo přímo životní názor či svéráznou filozofii. Kde tedy začít?

Album Paranoid

Většina autorů věnující se fenoménu metalu začíná historii této subkultury **13. února 1970**, kdy vyšlo album *Paranoid* birminghamské kapely **Black Sabbath**. Album bylo nahráno za pouhé dva dny pro společnost Phillips Records. Tvorba této kapely od počátku vyjadřovala silné vášně a tlumočila názory překračující veškeré všeobecně uznávané hranice. Členové Black Sabbath, sami ověšení výraznými stříbrnými kříži, kladli **důraz na zvláštní image – zahalenou do čarodějnickví a mysticismu**, tehdy velmi populárního. Tak skupina získala proslulost v kruzích samozvaných satanistů¹¹⁴ a podnítila pár veřejných protestů, o něž se postarali církevní představitelé.¹¹⁵ Black Sabbath kromě originálního zvuku představovali i originální

113. Zařazení některých skupin tam či onam je však samozřejmě problematické a diskutabilní a každý to může vnímat jinak. Stejně tak obtížné je vysledovat, které ze skupin jsou i v současnosti aktivní, či už se rozpadly.

114. Satan (z hebr. *sátán* – protivník, odpůrce či žalobce) nebo ďábel (z řec. *diabolos* – pomlouvač) jsou základní názvy pro odpůrce Boha (blíže viz Vojtíšek, 2004; MIVILUDES, 2007).

115. Klíčovou roli sehrálo založení První Církve Satanovy (First Church of Satan) v San Francisku 30. dubna 1966. Zakladatelem a ústřední postavou (veleknězem) První Církve Satanovy se stal Anton Szandor La Vey (1930–1997). Za dobu největšího rozkvětu První Církve Satanovy lze označit první polovinu sedmdesátých let 20. století. Počet členů byl v této době odhadován na pět tisíc. K činnosti První Církve Satanovy se hlásí rovněž Církev Satanova v České republice, jejíž vznik byl vyhlášen 1. října 1991 hudebníkem metalové kapely Root Jiřím Valtrem. (Suchánek, 2003; MIVILUDES, 2007)

paganmetalové scény tak háže na tento subzábr špatné světlo a mnohé kapely jsou nezasvěcenými pozorovateli často neprávem zavrženy.

V České republice je pagan metal stejně jako v celé Evropě na vzestupu, nicméně vysokému množství příznivců neodpovídá kvalita a počet aktivně tvořících hudebních skupin. Za čistě pagan/folkmetalovou kapelu lze u nás považovat snad jen haviřovskou Vesnu a právě Žrec. Další kapely, pyšníci se přívlastkem pagan, mají už blíže k blackmetalovému pojetí tohoto stylu. Nicméně četnost koncertů, zaměřených žánrově jedním směrem, přibývá a zájem o koncerty špičkových zahraničních paganmetalových kapel dokládají plně koncertní sály, často vyprodané již několik týdnů před začátkem.

A jak vypadá život takového pagan metalisty? V dnešní době je asi těžké najít někoho, kdo je jím „na plný úvazek“. Především je tam ta obliba v melodické hudbě, v níž se mísí tvrdost a naléhavost s líbezností a romantičností lidových melodií a která dává vzpomenout na dávné časy, kdy lidské hodnoty byly jiné než dnes, věřilo se v sílu přírody, v přátelství, v čest. Mnozí fandové se aktivně zajímají i o pohanská náboženství, účastní se obřadů v dobových kostýmech, věnují se historickému šermu či chodí do přírody rozjímat. Nejčastěji je však najdete u počítače při stahování hudby nebo v typických černých mikinách s přáteli v hospodě u piva a medoviny. A to i přesto, že nejpčetnější skupina přívrženců tohoto žánru nedosahuje zdaleka ani hranice 20 let. Je to internet, díky kterému zájem o tento styl, který byl u nás dříve znám jen několika vyvoleným, vzrůstá u stále mladších fanoušků, a přestože se pořád jedná o nesrovnatelně méně populární odnož, jako je black metal, death metal či gothic metal, je snadné najít na internetu mnoho paganmetalových fór, hemžících se čtrnáctiletými horlivě diskutujícími. Jestli je to pro budoucnost žánru dobře, špatně, nebo úplně jedno, je na posouzení každého,“ uzavírá Ingvarr.

Blackmoon (2004e, f) upozorňuje i na výraznou vnitrostylovou různorodost pagan metalu, přičemž hlavním kritériem je folklorní složka, což někdy bývá spojováno s názvy jako pagan-folk nebo již zmiňovaný pagan metal.

I tento exkurz do jednoho z proudů současného českého metalu ukazuje složitost jakékoli větší generalizace buď žánru, či subkultury. Případně zájemce o problematiku lze odkázat na časopisy věnující se metalové hudbě, např. časopis *Spark*.

Tuto kapitolu lze uzavřít následujícím tvrzením: Není metalista jako metalista (metalista ≠ vždy satanista). Tak jako existují kapely opěvující satana, existují i křesťanské metalové kapely.

Literatura

- Brown, A. R. (1997): Heavy Metal and Subcultural Theory: A paradigmatic Case of Neglect? In Gelder, K., Thornton, S. (eds.): *The Subcultures Reader*. London and New York, Routledge, s. 209–220.
 Bukszpan, D. (2004): *Heavy Metal – encyklopedie*. Praha: BB art.
 Christe, I. (2005): *Dáblův hlas: Heavy metal. Kompletní historie pro znalce*. Praha: BB art.

Filmy

- Horká kaše* (1988).
Metal: A Headbanger's Journey (2005).

9.7 Gothic rock a emo

*Gotika vrátí se jak noc černých uran,
 démoni bez křídel, čas, který nebyl,
 gotika vrátí se jak noc černých uran,
 démoni bez křídel, seslání z Kainových časů,
 gotika vrátí se jak noc černých uran,
 démoni bez křídel,
 čas, který dosud nikdy nebyl.*

XIII. století, část textu písně „Gotika“

*Goth was not dead. It was undead, undead, undead!
 And living underground.*

Voltaire: *What is Goth?*, s. XII

„Co je emo? Emo je vlastně o emocích. Ostatní si myslí, že je to především smutek a deprese. Ale nejsou to jen slzy. Emo je prostě životní styl velkého počtu mladých lidí. Emo se většinou oblékají do pruhovaného, kombinují barvy, jako jsou černá a růžová. Klasická je patka přes oko a barbinouská vizáž.“

Jedna z mnoha emo girl

9.7.1 Gothická subkultura

Gothická subkultura vznikla počátkem osmdesátých let a byla spjata s punkem (někteří autoři za předchůdce uvádí Edgara A. Poea a Charlese Baudelaira¹³²). Bastl (2004) zcela správně poznamenává, že tuto subkulturu je těžké definovat, protože ani příznivci gothic rocku se zcela neshodnou nad otázkou, co gothic rock je a co není.

Termin gothika (gothic) se začal užívat k označení hudebního stylu a často se odkazuje na kořeny v tzv. **černém/gothickém romantismu**, což bylo literární hnutí na konci 18. století, které se zabývalo záhadami, smrtí, okultismem, provokacemi a podobnými tématy. Sémanticky se termin gothic vztahuje na ke Götům, germánskému národu, který ovládl římské impérium, a ke gotice, středověké architektuře, jež stála v opozici k románskému umění. (MIVILUDES, 2007)

Pojem gothika ve 20. století poprvé zřejmě použil manažer hudební skupiny Joy Division koncem sedmdesátých let. Zdroje gotiky ovšem byly různorodé. Bauhaus, Siouxsie and the Banshees a v osmdesátých letech samozřejmě naprosto klíčová skupina The Sisters of Mercy. (Bastl, 2004; MIVILUDES, 2007)

Původní gothic rock byl záležitostí především Velké Británie a Spojených států amerických. V současnosti je tato subkultura v důsledku mediálních prezentací rozšířena i v jiných státech. Pro tuto subkulturu je charakteristické **obdivování temnoty a tajemna**. Temnota se objevuje v básních, písních, myšlenkách nebo v zálibě navštěvovat hřbitovy. To se projevuje i v image. Gothická subkultura přijímá za své **hororovou image**. Nedá se ale samozřejmě tvrdit, že takto musí vypadat každý goth. (Kozlík, Procházková, 2007)

Oblíbenou barvou je černá, což se projevuje nejenom v oblekání, ale i v líčení (užívání světlého make-upu a černých očních stínů) a celkové vizáži. Ten, kdo nosí černou barvu, truchlí, dává najevo odstup od „barevného světa“, přeje si být nepoznán. Je ne-barvou, neboť barvy jsou světla – černá barva představuje temnotu. (Dostálová, 2008)

Hudebně vychází gothic rock z **punkrockových kořenů**, charakteristické jsou temné a monotónní melodie, které jsou podpořeny stereotypním rytmem bicích a pomalou basovou kytarou. I v gothice existuje mnoho stylů image (zahraniční prameny uvádí např. styl: romantic goth, death rock,

132 Charles Baudelaire se zabýval tématy, jako jsou nuda, smrt, ideály, zklamání, konflikt mezi životem a smrtí, Bohem a Satanem atp. (srov. MIVILUDES, 2007: 21).

cyber goth, rivet-head, ether goth, punk, candy goth, goth-a-billy a vampy-re). (Voltaire, 2004)

První hudební kapelou označující se za gothic rock byla formace **Joy Division**¹³³, která vznikla z manchesterské kapely Warsaw v roce 1978. Termin gothic rock jako označení pro subžánr použil manažer této kapely, aby definoval hudbu Joy Division jako „gotickou taneční hudbu 20. století“ (Voltaire, 2004: 13). S kapelou Joy Division je spojeno jméno Iana Curtise, který měl deprese, jež vedly k tomu, že se pobodal nožem, několikrát se zhroutil na pódiu, pokusil se otrávit prášky, aby 17. května 1980 po zhlédnutí Herzogova filmu *Stroszek* spáchal sebevraždu oběšením. Dva měsíce poté vychází deska s názvem *Closer*, která ovlivnila celou novoromantickou hudební generaci. (Mludek, 1996)

Subkultura jako taková vznikla v londýnském **klubu Batcave** (Netopýří jeskyně) v roce 1981. Původními „gothiky“ byla bledá nočtátka s nasprejovanými vlasy a zahalená v černých hábitech. Mezi jejich uctívané symboly patřily věci religiozní i svatokrádežné, zvláště oblíbené se těšily tuberkulózní básníci a vůbec vše hrůzostrašné. Jejich kapely Sex Gang Children, Spicimen a Alien Sex Fiend byly postpunkovými šiitelci zkázy, využívající motivy hororových filmů a tematiku sexuální nevyhraněnosti. Když goth v Británii poněkud zapadl, zakoreněn paradoxně tam, kde slunce svítí bez ustání – v Kalifornii. Anglické skupiny jako Bauhaus, Siouxsie and the Banshees a Sisters of Mercy mocně učarovaly představivost předměstských zástupců noci a popgothické odrůdy The Cure a Depeche Mode plnily stadiony. Jak se žánr goth rozvíjel, přibíral i další vlivy, např. industrial (Nine Inch Nails), nebo dokonce new age (Dead Can Dance). Dnes subkultura čerpá čerstvou krev v podobě nových skupin a fanoušků, na internetu se daří nesčetným gothickým diskusním skupinám (srov. Daly, Wice, 1999).

Během let se postupně ustálily některé z mnoha znaků, jež mohou definovat současná gothika: víra v upíry a hra na upíry (některé skupiny na tom vybudovaly celou svoji image, např. české XIII. století nebo německý Blutengel), prvky fetišismu a sadomasochismu, síťované punčochy u žen, obojky na krku a latexové oblečení, zvýrazněná sexualita, zvláště, fascinovaný přístup ke smrti, klenuté architektuře katedrál a geometrii hřbitovů, dlouhé černé kabáty, které nosívali i členové zmiňované Joy Division. Zemí zasvěcenou gothice byla zpočátku Velká Británie,

133 Název pochází z románu *The House of Dolls*, pojednávajícím o židovské dívce, přidělené za druhé světové války v koncentračním táboře do „bloku radosti“ – angl. *Joy Division*, což nebylo nic jiného než bordel pro esesácké důstojníky a zaměstnance lágru. Zpěvák Ian Curtis název vysvětloval takto: „Je to vyjádření našeho vztahu k průmyslu zábavy. Bud nás budeš bavit, nebo zahyneš. Prostě obraz umělce dnešní doby jako prostitutky.“ (Mludek, 1996: 28)

v současnosti je centrem této subkultury zřejmě Německo, kde byla otevřena řada obchodů. (Bastl, 2004)

Hudební scéna gothické subkultury se rozložila v průběhu osmdesátých let do několika hudebních stylů: gothic rock, death rock, dark wave a ether-na wave. (Kozlík, Procházková, 2007)

Část skupin, dnes označovaných za gothické, je silně ovlivněna metalem. Druhý proud se elektronizoval. Řada skupin a interpretů, zejména z dark wave (temné vlny), se pohybuje na rozmezí mezi gothickým rockem a obdobně pochmurnou Electronic Body Music či industrialem. (Bastl, 2004)

Ke gothické hudbě tak lze přiřadit tyto (často hudebně rozličné) interprety a kapely: Bella Morte, Bauhaus (s písní „Bela Lugosi's Dead“), The Cure a další, jež jsou přímo spjata s hudebním stylem death rock, který je spojován s kapelami jako Misfits, 45 Grave, Christian Death, Changelings, Cruxshadows, My Dying Bride, Evanesence, Sisters of Mercy, Nosferatu, v ČR XIII. století či Alvaréz Peréz.

Mezi kapely gothicmetalové lze přiřadit např. XIII. Cemetery 1213, Epica, Loveless, Sethian, Sirenia, Shadow Dancers, Sundown, Nightwish, Evenfall, Within Temptation aj. (srov. Bartas, 2005).

Jednotlivé kapely jsou často přiřazovány ke stylům zcela nahodile a na základě vyjádření hudebních posluchačů. Co jeden považuje za punk, druhý může řadit ke gothic rocku.

Nemálo skupin se také čím dál silněji hlásí k odkazu gothického rocku, jehož základní východiska halí do tvrdšího a průraznějšího zvuku. V důsledku toho se v publicistickém žargonu před časem vyskytl nový pojem: gothic metal. Rozhraní mezi ním a doom metalem¹³⁴ je však opět podobné rozostřené jako mezi death metalem a grindcorem. Mezi novodobými gothiky, kteří se většinou hrdě hlásí k Sisters of Mercy, Fields of The Nephilim či Mission, zaujímají čelní postavení hlavně Type O Negative, Crematory, Lacrimosa, Cemetery 1213, EverEve a Sundown, u nás pak Kaviar Kavalier. (Korál, 1998)

Texty gothic rocku jsou inspirovány gothickou literaturou, ale i pocty zoufalství, zmaru, vzteku, konfliktu, hledání odpuštění a protestu. O gothicích panuje představa, že trpí depresemi a poškozují se. To v mnoha případech může být pravda. Prezentace jednotlivých gothiků lze nalézt na

134 Doom metal stojí na rozdílu od thrash metalu a jeho dalších vývojových variant na velmi pomalých rytmech, monumentálních melodiích a hluboce zasmušilých a beznadějných textech (Blackmoon, 2004a; Bukszan, 2004; Christe, 2005; Kučera, Vedral, 2006). Gothickým metalem lze, jednoduše řečeno, popsat jakýkoli metal, jenž v sobě obsahuje gothické znění kláves, ženský zpěv (nebo kombinace muž-žena) a mohutné sbory. Typickou hudební formací tohoto druhu je finská skupina Nightwish. Základním prvkem je na gothic metalu atmosféra, které je vše podřízeno.

internetu ve formě blogů. Možným nebezpečím pro dospívající je „odtržení od reality“ a snížená schopnost vyrovnat se s problémy.

Goths se často ohrazují proti tvrzení, že celý styl je pouhou zásterkou pro sociálně patologické jevy jako sebepoškození, masochismus a depre-

Goths se také snaží o zbavení se nálepky „satanistů“, která jim je často dávána (část gothiků se však za satanisty označuje). Podle sociologa Michela Fizeho jsou však členové této subkultury „dokonale integrováni do světa mladých“ a absolutní většina z nich nejsou delikventi ani kriminálníci (viz MIVILUDES, 2007: 45).

V České republice je podle odhadu pouze několik set příznivců tohoto stylu, i když image gothic rocku je rozšířena mnohem více.

Gothika postupně pronikla do mnoha oblastí, někdy jako výrazný proud, jindy jen jako lehká inspirace. Do výtvarného umění, designu, módy i do filmu. Zvláště film učinil načas tuto kulturu atraktivní (Bastl, 2004). Gothická subkultura majoritní část společnosti **dráždí především „provokativním chováním mladých, oblečených do černého, kteří okazale vystavují piercing, obrácené kříže, pentagramy atp.“** (MIVILUDES, 2007: 82)

Pro gothickou subkulturu jsou charakteristické **velké srazy či gothic party** (jedním z největších setkání je tzv. Wave Gothik Trafen v SRN). Stejně tak jsou v zahraničí běžné speciální obchody zabývající se gothickou módou a doplňky. (Rychetský, 2006)

9.7.2 Emo

S gothic rockem částečně souvisí i tzv. **emo styl** (odvozený od slova emotivní), který se v posledních letech dostal u dospívající mládeže do popředí (i v důsledku médií pro -náctileté). Emo styl je považován za **podstyl gothic rocku, resp. punk rocku**. Představil emo stylu jsou hodnoceni jako melancholičtí, frustrování a psychicky nevyrovnaní. Emo je spjat s hudební scénou v USA a od devadesátých let 20. století se tento styl uchýtil i v evropských státech. V současnosti se emo styl dá považovat téměř za celosvětový fenomén. Prvními představiteli emo stylu byly hudební skupiny jako Hüsker Dü, Rites of Spring aj.

Teprve na konci devadesátých let se začínal formovat hudebně vágní, postjovově však vyprofilovaný styl, který se označoval emo a zahrnoval širokou paletu hudebních stylů s emotivní atmosférou. Z hudební perspektivy zahrnuje styly, jako např. pop-punk, punk rock, pop, indie. Zvuk emo skupin je často kytarový s výraznou melodií, melancholickou náladou a niternými texty. Hudba nepůsobí jako prostředek k zábavě, ale

také k zamyšlení, je cestou k vlastním emocionálním prožitkům (Heider, 2008).

Na hudební scéně je emo dáváno do souvislostí především s hudebními skupinami, jako jsou My Chemical Romance, Drop Dead, Aiden, Burden of Day aj. Pro samotný emo styl jsou charakteristické rovné vlasy obarvené na černou s typickou ofinou do očí, piercing¹³⁵, užívání make-upu (i u mužů) a očních stínů. Tak jako u gothic rocku jsou **texty často zaměřeny na vnitřní pocity, deprese, sebepoškození, sebevražedné chování a nešťastné lásky** (srov. Heider, 2008).

Emo styl je z výše popisovaných subkultur a stylů nejdravější, co se týká prezentací pomocí digitálních médií a internetové sítě. Počet příznivců tohoto stylu na konci devadesátých let neuvěřitelně vzrostl, čehož využil hudební průmysl, který s většinou kapel (My Chemical Romance, Lostprophets, Fall Out Boy aj.) podepsal smlouvy, v důsledku čehož se emo styl stal naprosto komerční záležitostí. Emo styl **nikdy nebyl v pravém smyslu slova subkulturou**, ale vždy byl pouhým stylem s důrazem na image a duševní prožitky.

Příznivci emo stylu jsou podle Heidera (2008) vzhledově velmi svérázní: chlápci mají delší vlasy česané na patku, světle modré či černé džíny, pásky se stříbrnými čvočky, placky (odznaky) kdekoli na oblečení či doplňcích, často nosí saka, vesty, trička s nápisy, tenisové nebo jiné nátepníky na zápěstí, tenisky Converse (vyráběné firmou Converse Rubber Shoe Company založenou již roku 1908), občas lze zaznamenat i piercing či tetování, chlápci mohou mít podobně jako dívky nehty nalakované na černou, černé oční stíny a linky. U dívek pak lze zaznamenat čelenky a další, často barevně výrazné doplňky. Image je celkově tajemná, temná a u chlapců výrazně androgynní (spojující prvky mužství i ženství). Základní charakteristikou emo stylu je **citlivost až precitlivělost vůči sobě i okolnímu světu**. Podléhá poměrně striktnímu diktátu toho, co lze do něj zařadit a co už ne.

Chování „emařů“ bývá uzavřenější, introvertní. Příklon k tomuto stylu je často doprovázen vztahovou a životní frustrací, pocitem osamění, ztracenosti ve světě, nepochopení ze strany okolí a intenzivními emocionálními zážitky. Konkrétní skupiny příznivců emo stylu se utvářejí ve skutečném (koncerty, parties) a stále častěji také ve virtuálním světě. Klíčovou roli zde sehrávají tzv. profilové servery, které umožňují vytvoření vlastní osobní

135 Zdobení těla tímto způsobem, tj. propichováním, bylo již v Egyptě a římské říši. V hudební scéně byl piercing spojen např. s Davidem Bowieem, Axem Rosem z Guns'n'Roses či s modelkou Naomi Campbell. Nejčastějšími místy pro piercing jsou oblasti uší, pupíku, prsních bradavek, rtů či nosu. Piercing není spjat s určitou subkulturou, ale je spíše zálibou napříč všemi hudebními směry a životními styly.

Taneční scéna se odvíjela a byla závislá i na míře technického rozvoje. Vznikaly první samplery (mixážní pulty), nové hudební systémy a z dřívě populárního diska se vyčleňují nové formy elektronické hudby. Zjednodušeně lze říci, že se jedná o monotónní rytmickou hudbu využívající silné basové linky (*beats*), která se hraje v rozsáhlých nepřerušovaných celcích na tzv. raveparties. Odtud také pochází souhrnné označení všech žánrů elektronické hudby **rave**, které bylo později nahrazeno názvem **techno** (podle jednoho z nejrozšířenějších podstylů). V nejužším smyslu slova je techno pouze svérázným stylem, který se objevil v osmdesátých letech. Typické jsou pro něj perkusivní, syntetické zvuky, studiové efekty, opakované elektronické rytmy, mechanické textury a třičtvrtový takt v tempu přibližně 130–140 BPM („beats per minute“ – úderů za minutu). V širším smyslu slova se jedná o zjednodušující všeobjímající pojem, používaný pro kulturní dění související s tanečními parties.

Vznik elektronické hudby se ale datuje mnohem dříve a v odlišných souvislostech. Výrazná změna v oblasti hudby nastala jako důsledek rozvoje nových informačních technologií. (Škařupová, 2002, srov. Bila, 2002)

Elektronická taneční hudba se oprostila od tradičního „výrobního postupu“. Využívá mnohých **digitálních zařízení**, kromě syntezátoru také sekvencer, pomocníka při skladbě, sampler k digitalizaci zvuku, původně rockovým kapelám určené elektronické bubeníky (nejvíce se proslavily výrobky firmy Roland). Vzájemné propojení je možné díky technické standardizaci (norma MIDI) a používání internetu. Nese s sebou také nové pojetí interpreta. Je jim DJ, který za pomoci dvou gramofonů a mixážního pultu spojuje skladby na vinylových deskách v jeden celek a odbourává tak konvenci „píseň, pauza, píseň“. Rukopis DJe jako interpreta je tedy pro průměrného posluchače méně zřetelný, je však možné se orientovat v rámci různých stylových rozdílů. (Škařupová, 2002)

Německé kapely vzniklé na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století, The Can a Kraftwerk, byly prvními, kdo začaly se syntezátory experimentovat. Aby se elektronická hudba mohla plně rozvinout do dnešní podoby, potřebovala ještě **dva kořeny: industriální hudbu¹³⁶ a punk**, ze kterého nový směr převzal jistý druh hudebního analfabetismu. (Kománková, 1998; Škařupová, 2002)

136 Jak tvrdí Kománková (1998), v industriální hudbě muzikanti používají k vytváření zvuků kusy železného i jiného materiálu, což může v mnohem obohatit tvůrce, kteří chtějí ve svých skladbách posílat neslýchané zvuky. Kromě toho je některé industriální hudbě a určitým větším dance music společná podobná energičnost, nekompromisnost a naléhavost.

stránky, jejichž prostřednictvím lze vytvářet vazby („přátelství“), sdílet své pocity a postřehy (většinou formou blogů) a posílat vzkazy – „commenty“ (blíže viz Heider, 2008: 42).

Většina „emařů“ si uvědomuje, co je život a smrt. V těch životních přiběhých teenagerů, ve kterých se objevuje vážné sebepoškození, či snad dokonce sebevražda, emo hraje podle Heidera (2008) doprovodnou, nikoli determinující roli. Emo styl jako takový je podstatný především pro mládež ve věku 10–17 let. Závěrem této kapitoly lze konstatovat, že ne každý „emař“ uvažuje o sebevraždě, stejně jako ne každý příznivec gothic rocku má v oblíbě horory.

Literatura

- Dostálová, A. M. (2008): Spása v černé. *Dingir*, roč. XI, č. 1, s. 32–33, 36.
Heider, D. (2008): Emo: generace smutných teenagerů. *Psychologie dnes*, XIV, č. 7–8, s. 40–44.
Kozlík, J., Procházková P. (2007): Gothická subkultura. *Dingir*, roč. X, č. 3, s. 74–76.
Voltaire (2004): *What is goth?* Massachusetts: Red Wheel/Weiser.

9.8 Taneční scéna

Je vůbec taneční scéna subkulturou? Kolik existuje stylů taneční scény? Jaká je historie taneční scény?

9.8.1 Vývoj subkultury taneční scéna

Vzniku této zcela roztržité subkultury, resp. tanečních proudů předcházela v Anglii tzv. **travellerská hnutí**. Tento způsob života, vyznačující se nekonformitou a nesouhlasem s konzumní společností, omezený těsně definovanými zákony industriální společnosti, však od svého vrcholu na sklonku šedesátých let 20. století upadal.

Travelleři (volně přeloženo jako putníci) se v Anglii opět začali objevovat začátkem osmdesátých let. Jednou z hlavních pohnutek subkultury byl **odpor k neustálé honbě za hospodářským růstem, která v celkovém důsledku přinesla globální krázu** (srov. Ledabyl, 2004; Kajanová, Pešek, 2009).

Tato hudba se začínala tvořit zejména v undergroundových klubech, ale mezi sympatizanty travellerského hnutí. Všichni postupně objevují zajištěné s novými soundsystémy, světelnými generátory (lasery a stroboskopy) a konzumací nových populárních drog jako MDMA (lastery) (extáze). Tyto v Anglii ilegální techno parties jsou vlastně průkopnický současný chápání ilegálních techno parties. Travelleři v těchto parties neviděli formu politického protestu, šlo o **snahu dosáhnout pocitu jednoty se skupinou a o naplnění hédonistických tužeb**. Netrvalo dlouho a podobné parties přestaly být doménou pouze travellers – začalo se jednat o masové akce, kterých se účastnilo mnoho různorodých lidí. (Ledabyl, 2004)

Vznik taneční (klubové) scény s tanečními party, drum'n'bassovou hudbou a s technologickým kouzlem počítačové hudby (acid house/techno) je spojován nejčastěji s rokem 1987 (srov. McRobbie, 2006).

Označení taneční hudba se sice používá jako zastřešující termín pro celou scénu včetně muziky, na jakou může tančit leda želva či robot, ale přes nechuť, kterou může leckdo cítit k rozskatulkování celé věci, je třeba vzít na vědomí tu spleť terminů, jež se používají k popsaní, přiblížení a porovnání jednotlivých oblastí hudby. (Kománková, 1998)

Hudební styly taneční scény

Současná taneční scéna se skládá z několika hudebních stylů, přičemž jednotlivé hranice mezi těmito styly nejsou přesně dané. Vzhledem k dynamice vývoje elektronické taneční hudby a samotnému principu jejího vzniku jsou rozdíly mezi mnohými žánry pro laika nerozeznatelné a i hudebníci je někdy označují intuitivně (srov. Posolda, 2004).

Za vyhraněné hudební styly jsou považovány acid house, acid jazz, ambient, breakbeat, jungle, drum'n'bass, house, garage, techno, hardcore techno a trance. Pokusme se definovat jednotlivé styly:

- **Acid house** vznikl z původně experimentální odnože chicagské house music koncem osmdesátých let. S použitím Roland RB303, analogového syntetizéru se sekvencerem, který vytváří charakteristické troubivé a kvilivé zvuky, se acid house stal katalyzátorem celé rodící se scény (Škařupová, 2002). Z původně experimentální odnože chicagské house music (typickým příkladem je nahrávka „Acid Trax“ skupiny Phuture music (typickým příkladem je nahrávka „Acid Trax“ skupiny Phuture music (typickým příkladem je nahrávka „Acid Trax“ skupiny Phuture music (typickým příkladem je nahrávka „Acid Trax“ skupiny Phuture music, z roku 1986) se acid house stal označením pro nový hudební přístup, který radikálně pozměnil klubovou kulturu na celém světě. Po letním pobytu na prázdninovém ostrově Ibiza (nejvyhledávanější atrakcí zde byla droga extáze) použilo několik vlivných britských diskžokejů hudbu

stylu acid house jako odrazový můstek pro nový hudební eklekticismus. (Daly, Wice, 1999)

- **Acid jazz** byl na konci osmdesátých let podporován londýnským vydavatelstvím Talkin' Loud. Zpravidla bývá popisován jako fúze funku, dance, sulu, hiphopových rytmů a jazzu. Za zakladatele acid jazzu bývá považován londýnský DJ Gilles Peterson (srov. Daly, Wice, 1999; Weiss, 1998).
- **Ambient** jako hudební žánr založil zhruba v roce 1978 Brian Eno. Často je definován jako hudba bez rytmu, která plyne. Když začalo být populární techno, ožyl se v chill-out rooms jako relaxační hudba pro známé tanečnický. (Saunders, 1996; Daly, Wice, 1999; Škařupová, 2002)
- **Breakbeat** vznikl v roce 1999 jako nový hiphopový podžánr, který se vyznačuje zrychlením pro hip hop typických breakbeatů na 135–140 BPM. Breakbeat se promítá do stylů jungle a drum'n'bass. (Škařupová, 2002)
- Označení **jungle** se začalo používat v letech 1990–1991 pro oblíbený bicí rytmus breakbeat jako protiklad k těžkému technu, které se v té době také již hrálo (Saunders, 1996: 186). Jungle je charakteristický nadměrně synkopovaným rytmem, který udává neobvyklý, téměř infrazvukový basový buben tlukoucí ve dvojitych úderech. Rytmus se pohybuje kolem 160 BPM, zatímco basová linka a zpěv bývají pomalejší. Jungle čerpá z tradic černošské dance hall, reggae nebo rapu (Saunders, 1996; Škařupová, 2002). Vzhledem ke kořenům jungle music byla její popularita převážně britskou záležitostí, kde se o ni postaraly podzemní kluby a pirátské rozhlasové stanice. Ve Spojených státech tato hudba zakořenila především ve velkoměstských klubech. (Daly, Wice, 1999)
- **Drum'n'bass** je nejminimalističtější odnoží jungle. Jde obvykle o těžký bicí rytmus a basovou linku, v malé míře se používá i samplů (Kománková, 1998; Škařupová, 2002). Basové linky lze těžko popsat, protože v současnosti se mění od producenta k producentovi. (Saunders, 1996)
- **House** vznikl v chicagských undergroundových klubech, má monotónní čtyřtaktový rytmus, výrazné, mohutné basy a živý zpěv. DJs experimentovali s house music na španělském ostrově Ibiza a do Británie jej přivezli vracející se vyletníci. Od housu se odvozují styly jako hard house, handbag house apod. (Saunders, 1996; Škařupová, 2002)
- **Garage** je pomalejší než house, zaměřuje se na soulový zpěv a melodii. (Škařupová, 2002)
- **Techno** vzniklo na počátku osmdesátých let v Detroitu a dále se rozvíjelo v Belgii a Nizozemsku. Producenti Derrick May, Kevin Anderson (jeho

kapela Big Life v roce 1988 uspěla i v masovém měřítku) a Juan Atkins (Cybotron) obrátili styl house o jeho emotivní prvky a přivedli na svět rychlou, strohou hudbu vhodnou pro taneční pódia, která se daleko více než na tradici rhythm and blues odvolávala na robotické hudební nálady německé skupiny Kraftwerk. (Saunders, 1996; Škařupová, 2002; Daly, Wice, 1999)

- **Hardcore techno** i přes různé místní variace obecně označuje nekompromisní mlátičku divokých rytmů spojených s vínou klubové kultury počátku devadesátých let, kdy syrový účinek speedu nahradil přátelskou zář drogy extáze. Hardcore je přesný opak ambientního technu. Britský kritik Simon Reynolds přirovnal toto schizma k třídílnému rozdělení rockové hudby na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy progresivní rock sloužil jako potrava pro klidnější střední třídu, zatímco heavy metal lákal především lumpenproletariát s vřelým vztahem k alkoholu. Z dnešního pohledu je ambient doménou přemýšlivějších starších posluchačů a hardcore poslouží zase spíše té chlapštější vrstvě hudebního publika. (Daly, Wice, 1999)
- **Trance** vznikl z techna jiným způsobem práce se zvukem – přes poměrně rychlý rytmus se vrstvil psychedelické a chytré vygradované zvuky, které vyvolávaly poněkud jiný pocit a často silnější individuální prožitek než původní techno. (Kománková, 1998)

Technošamanství?

Techno samo prodělalo také mnohé mutace a dodnes je zdrojem nových stylů (a nových zážitků). Zrychlilo se a přetransformovalo do tvrdšího hardcore techna či tzv. stylu gabber alias gabba (srov. Kománková, 1998). Název techno sám vypovídá, že je výsledkem moderní computerizace hudby. Není náhodou, že kořeny techno scény sahají do šedesátých let v USA, do psychedelické epochy, která vznikla jako revolta proti vyhraněnému individualismu, charakteristickému pro tehdejší americkou společnost. (Solc, 1999: 13)

Subkultura hippies ještě „věděla“, že jí jde o lásku a ideu míru a emancipace. **Techno**, zdá se, už ideu nepotřebuje. Je především prožitkem. Srov. (1999) však uvádí, že rodiči první techno generace byli hippies, kteří vyrostli na obřích hudebních festivalech a ideálech míru a lásky. To vysvětluje nejen zálibu jejich dětí v masovém shromažďování, ale např. též minimální výskyt násilí na prvních, skutečně undergroundových parties, jejichž duch je samozřejmě již nenávratně ztracen.

Hudební složka, tj. gradace děje, poté vyvrcholení a fáze stereotypní melodiky zůstávají stejné. Starší generace by jistě řekla, že této hudbě

chybí melodie. Asi právem. V této hudbě je totiž forma, která dává jiné hudbě melodii, nepodstatná (Šolc, 1999, srov. Škařupová, 2002). Daly a Wice (1999) hovoří o tzv. **technošamanství**, což podle jejich názoru je propojení moderní techniky se starobylou vírou, přičemž repetitivní hudba stylu techno či ambient společně s fraktálními obrazy vytvořenými počítačem může vést k navození určitého transu. Ten má údajně podobné projevy, jako trans navozený tradičními technikami tzv. primitivních národů, třeba šamanským zařikáváním nebo monotónním rytmem bubinků.

Subkultura techno se dělí na tzv. nekomerční (pro něj se vžil název techno či freetekno) a komercializované techno.

Ilegální parties

Zásadním fenoménem taneční scény byly a jsou kromě oficiálně organizovaných akcí v klubech či venku právě ilegální parties. Vznikly jako reakce na vysoké náklady na pořádání „normálních“ večerů a později také v důsledku kriminalizace kočovného životního stylu, jež mnozí nadšenci pěstují. Nejříve v Americe a Anglii, později i v dalších zemích začaly být pořádány akce v prostorách bývalých skladišť a dalších budovách a mnohdy také, pokud to počasí jen trochu dovolovalo, v přírodě. Pro rozvoj hudby jako takové byly často tyhle noci zásadní, protože právě tady se děly přelomové události. Poznávání nové hudby, zážitek z protančené noci, noví známí, prvek překvapení a úžas nad tím vším a asi i jisté spikleneckví dané zvláštním způsobem propagace (leták nikoli s názvem místa konání, ale s telefonním číslem, na kterém jste se dozvěděli další instrukce – a často ani potom jste přesně nevěděli, kde akce bude, jen vám někdo pověděl, po které silnici jet). (Kománková, 1998)

I na tomto jevu je vidět důležitý přínos cizinců; speciálně poté, co byl v Británii schválen zákon Criminal Justice and Public Order Act zakazující kočování, jež k životnímu stylu oddaných příznivců hnutí, spojeného s parties pod širým nebem bez vstupného a oficialit, patří, se kmeny nadšenců rozjely do mnoha jiných zemí a nevyhnuly se ani Čechám a Moravě. (Kománková, 1998)

Criminal Justice and Public Order Act z roku 1994 zavedl nové prostředky k potlačování hnutí rave. Termín rave se dokonce objevuje v záhlaví zákonů. Jak definují zákony, rave je „shromáždění sta či více osob v krajně pod otevřenou oblohou (nebo i na částečně zastřešeném místě, na cizím, nebo vlastním pozemku), kde je v průběhu noci pouštěna zvukově zesílená hudba (s přestávkami či bez přestávek), která z důvodu své hlasitosti a zmíněné denní doby vážně obtěžuje obyvatele dané lokality“. Hudba je

popisována jako „zvuky naprosto či převážně charakterizované neustále se opakujícím rytmem“. (Saunders, 1996: 96)

Zpřísnění zákona, namířené proti ilegálním parties, mělo tři hlavní důsledky. Prvním byl fakt, že nová legislativa úspěšně zahнала příznivce techno stylu zpět na povolené akce a do nočních klubů. Druhým důsledkem zpřísnění zákona byla emigrace zvukařů do zahraničí. Třetí důsledek se začal projevovat ihned po přijetí zákona. Lidé byli tak pobouřeni tímto drakonickým zásahem, který znemožňoval konání parties, že je to naopak vedlo k odhodlání pořádat ještě větší a lepší akce. (Saunders, 1996)

Filozofie techno kultury

Žádná filozofie techno kultury vlastně neexistuje; je založena pouze na individuálním prožitku každého jednotlivce. Techno už ideu nepotřebuje; jak tvrdí každý raver, cítí ji na základě prožitku. Základní myšlenky technokultury/technoparties lze shrnout pod kryptogram PLUR (peace, love, unity, respect) (srov. Sýrový, 1999; Posolda, 2004).

Hodně se v této souvislosti hovoří o podobnosti s pravěkými rituály a skutečně, hodiny a hodiny, až do rozbřesku tančící dav je pro mnoho lidí, kteří jsou v něm, zdrojem nemalých individuálních prožitků a přitom umocňuje kolektivní vnímání. Dost těch, kteří si takovou zkušenost prošli, tedy jednou či tisícikrát „zešileli“ (odtud výraz rave), nezástalo stejných. Uvažování člověka, jenž zažije takto silnou zkušenost, se často mění a obrací poněkud mimo všednodenní realitu. Proto hodně bytostí začalo mít snahu být, zjednodušeně řečeno, hodnější na ostatní, více rozumět mentálním pochodům a hledat určité duchovno (Kománková, 1998).

Evidentním pokrokem bylo spojení house parties s mobilním ozvučovací systém po vzoru kočovných hudebních festivalů, které se v Británii konaly již od šedesátých let.

9.8.2 Techno v České republice

V České republice se fenomén techna objevuje ve srovnání se západním světem později. Za důvod můžeme jednoznačně označit u nás panující politické klima v osmdesátých letech. I před pádem socialismu u nás na ilegálních burzách sice bylo možné sehnat nahrávky západní elektronické hudby, pořádání velkých techno parties však bylo nemyšlitelné.

S postupným uvolňováním socialistického zřízení a následnými událostmi roku 1989 se změnilo společensko-politicko-ekonomické klima, které umožnilo vznik fenoménu techno parties. První **techno parties** v ČR se

konaly v roce 1992 v Praze a postupně se (tehdy housová hudba) šířily po celém území našeho státu. První velká **house party** se odehrála 16. září 1994 v Praze (srov. Ledabyl, 2004).

V současné době se tyto parties konají v obrovském počtu po celé České republice: každý víkend je možné najít ve větších městech minimálně pět house/techno parties. (Ledabyl, 2004)

Dalším zajímavým fenoménem je existence již zmíněných **street parties**. Tento speciální druh techno parties (pokud je vůbec možné ho tak chápat) je obvykle druhem protestu proti konzumnímu způsobu života, vládním krokům, globalizaci nebo ekologickým zločinům. První street party vůbec s názvem Global Street Party se konala 16. května 1998 v Praze a proběhla v dalších asi 40 světových městech. Jejím mottem bylo: „Myslet globálně, jednat lokálně“. Protest byl namířen proti jednání WTO – Světové obchodní organizace. Zúčastnili se ho přibližně tři tisíce lidí. Z této akce je velmi známý incident mezi účastníky a orgány Policie ČR ve Vodičkově ulici. (Ledabyl, 2004)

Čistě pražskou akcí byla Local Street Party 29. srpna 1998, které se zúčastnily asi dva tisíce lidí. Cílem bylo upozornit na problémy dopravy v Praze a na policejní násilí při předcházející Global Street Party. Akcí s největším počtem účastníků byla Street Party dne 5. června 1999. Ta byla koncipována jako součást J18 (June 18 – 18. červen) – kampaně proti finančním centrům. Účastnilo se jí zhruba 5–8 tisíc lidí. Tato akce byla provázena násilnostmi a vandalismem.

Menší street party se konaly rovněž v Brně. Byly jimi První brněnská pouliční slavnost konaná 22. května 1999 a Druhá brněnská pouliční slavnost pořádaná 27. května 2000. Akcí se zúčastnilo asi 800, resp. 1500 demonstrantů. Brněnské akce měly zejména ekologický charakter – protesty proti výstavbě dálnic. (Ledabyl, 2004)

Ve srovnání se skutečnými techno parties jde totiž primárně o druh politického protestu, spojení s techno fenoménem je podružné. Také obsazení street parties a způsob jejich organizace se od klasických techno parties velmi liší.

Posolda (2004) v této souvislosti definoval **tři dimenze příslušnosti k subkulturě**:

- **mobilita** – jak daleko je jednotlivec ochoten a odhodlán na free party cestovat;
- **aktivita** – jak aktivně se projevuje, nakolik se podílí na programu;
- **frekvence** – jak často se účastní free parties.

Hlavně proto, aby zůstaly zachovány principy subkultury – D.I.Y. –, se komunikace musela přeorganizovat tak, „aby to bylo co nejmíň vidět“. (Houdková, 2008)

Mezi **podstatné komunikační kanály** Houdková (2008) řadí:

- **internet** – portály freetekno.cz, tekway.cz a xyz.cz;
- **e-mail**;
- **kunikační kanály, jako je icq**;
- **mobilní telefony** (často s přístupem k internetu);
- **flyery** (malé letáčky) a **plakáty**.

Urbanec (2005a) upozornil právě na využití informačních technologií (fotopaparátů, mobilních telefonů a internetu) během nejvíce medializovaného CzechTeku 2005.

CzechTek 2005

O CzechTeku 2005 se „v médiích začalo spekulovat asi týden před očekávaným začátkem. Již 26. července 2005 vydala policie varování pro majitele luk o možnosti konání festivalu a zároveň rozšířila vícejazyčné letáky potenciálním návštěvníkům akce.“ (Koubková, 2008: 16)

Ve čtvrtek 28. července 2005 se v Plzni na parkovišti Borská pole začali sjíždět první účastníci CzechTeku. V pátek 29. července v jednu hodinu po půlnoci vyrazila z Plzně kolona aut směrem na Tachovsko. Bylo odtajněno místo konání CzechTeku – louka u obcí Přimda a Mlýnec. Zároveň bylo sděleno policii, že akce proběhne na legálně pronajatém pozemku. Policie však začala ihned jednat a ve dvě hodiny po půlnoci uzavřela sjezd z dálnice D5. Podle prohlášení policie nedali majitelé okolních pozemků povolení pro vjezd. Později vyšlo najevo, že policie v noci kontaktovala majitele okolních pozemků, aby podali trestní oznámení (bližší viz Koubková, 2008, srov. Urbanec, 2005a).

Kolem poledne žádala policie návštěvníky CzechTeku, aby uvolnili dálnici, když se tak nestalo, nasadila proti nim těžkooděnce a vodní děla. Přijezdovala komunikace na pronajatou louku byla ovšem stále zablokovaná. Účastníci festivalu proto nechali svoje automobily na dálnici a na louku se snažili dopravit pěšky. Policie nechala odtáhnout automobily stojící na dálnici, ta se stala průjezdnou až kolem třetí hodiny odpoledne. Policie nepustila na pronajaté pozemky mobilní WC a cisternu s pitnou vodou. Přes to všechno se na louku u Mlýnce dostalo několik tisíc lidí a v pátek odpoledne začal 12. ročník CzechTeku. (Koubková, 2008: 17)

Normy a hodnoty subkultury ovlivňují a vytváří zejména:

- **myšlenky formulované o různých manifestech, a reprodukované názorovými autoritami uvnitř subkultury** – ne všichni však čtou manifesty o filosofii free parties;
- **mediální a jinak veřejné postoje a názory nečlenů subkultury na free parties a jejich účastníky;**
- **subjektivní postoje jednotlivců formované zkušenostmi a jejich konfrontací s předchozími body** (srov. Posolda, 2004).

Rychetský (2009b) poznamenává, že česká freetekno subkultura se sdružuje kolem dvou stovek soundsystémů, přičemž zároveň upozorňuje na to, že početní síla neznamená sílu v kreativě.

Podobně jako subkultura hippies je spojováno s LSD, techno scéně je připisována souvislost se skupinou omamných látek nazývaných **taneční nebo party drogy**. Pro dnešní clubbery je, kromě tradičních drog, jako např. konopí či pervitin, typické užívání MDMA neboli extáze. Droga způsobující euforii se silným empatogenním účinkem byla objevena v roce 1912 německou společností Merck a patentována (v roce 1914) jako pilulka na hubnutí (Škařupová, 2002, srov. Cséry, Sovinová, Komárek, 2000). Znovuobjevení MDMA je připisováno americkému chemikovi A. Shulginovi, poté byla staronová droga užívána v terapii a v souvislosti se skupinami zaměřenými na sebeobjevování (viz Cséry, Sovinová, Komárek, 2000).

Přestože mnozí účastníci parties drogy neužívají, jsou na nich hojně rozšířeny. Především marihuana, extáze, LSD, kokain, pervitin, heroin, amfetamin. Zvláště to platí pro party nekomerční a outdoorové (v „přírodě“). Toto prostředí je tolerantní nejen k drogám a k na nich závislým lidem, ale i k minoritám obecně. Dalším typickým znakem je **liberální přístup k sexu**, pro takovou interakci je prý vhodné právě prostředí novodobých parties. (Holomek, 2005: 43, srov. Škařupová, 2004)

Vzhled účastníků parties je výrazně odlišný od toho všednodenního. Muži nosí těsná trička, zvonové kalhoty a vysoké, nebo naopak sportovní boty. Ženy si lecky berou pouze nezbytné minimum – spodní prádlo, průsvitné oblečení. Pro úpravu vzhledu hlavy jsou používány gelové účesy, copy, dreadlocky, barvy a piercing. (Holomek, 2005: 45–46)

Tak jako v případě jiných subkultur mládeže je i u tekna podstatná komunikace. Houdková (2008) konstatuje, že komunikace face-to-face probíhá jen s nejbližšími členy subkultury, ostatní převážně pomocí internetu (např. server freetekno.cz), mobilního telefonu, plakátů a flyerů.

V České republice komunikace této subkultury zaznamenala několik změn od doby, kdy se konaly největší CzechTeky, tedy v roce 2005 a 2006.

Třicátého července kolem 16. hodiny „policie vyzvala účastníky k ukončení akce. Ti poté tvrdili, že přes hudbu ze soundsystémů nebylo výzvy policie slyšet. Na okraji louky se mezitím začala tvořit policejní rojnice a policie se chystala zasáhnout. V půl páté se zhruba tisíc těžkooděnců dalo do pohybu. Kordony policistů začaly vytlačovat tanečníky z louky za pomoci slzného plynu, dělobuchů a vodních děl. Ti se však začali aktivně bránit a házet po policistech lahve, kamení, větve (viz Koubková, 2008). Postavili se policii na odpor a několik hodin vzdorovali profesionálním policistům (srov. Urbanec, 2005a).

„Docházelo ke zraněním na obou stranách. Velké množství účastníků se začalo balit a odjíždět z louky. Některé soundsystémy, zejména uprostřed louky, však dál hrály a okolo nich zůstal stále velký počet lidí. Policejní rojnice se na několik okamžiků rozpadla, policisté se snažili dostat do středu louky, k hrajícím soundsystémům.“ (Koubková, 2008: 18)

Kolem 21. hodiny nastal druhý policejní zásah, podle mnohých teknařů daleko brutálnější než ten odpolední. Policie nekompromisně vytlačila zbylé účastníky, zabavila aparaturu a vybavení. Za dvě hodiny akce skončila a na louce již nezůstal téměř nikdo kromě policistů a záchranářů. Policie označila zásah za nutný a přiměřený. (Koubková, 2008)

Ve vášnivých debatách po skončení CzechTeku byl zmíněn i vztah mezi teknaři a anarchistickými myšlenkami (viz Urbanec, 2005b).

Přesto lze konstatovat, že většina členů subkultury má odpor k ideologiím a politice, jakmile však jde o míru svobody, je ochotna se zaktivizovat – nejvýraznějším příkladem je značná účast soundsystémů na demonstracích za legalizace marihuany. Oproti tomu však došlo i ke sblížení části strachů za legalizace marihuany při posledním CzechTeku, který se podle této subkultury se státními úřady při posledním CzechTeku, který se podle Rychetského (2009b: 37) „odehrál pod taktovkou vlády a zraky policistů“.

Největší freeteknival, jaký kdy v tuzemsku proběhl, se konal na armádních pozemcích za dohledu policie. Tento ročník byl také poslední vůbec, nepochybně za dohledu policie. Tento ročník byl také poslední vůbec, nepochybně za dohledu policie. Tento ročník byl také poslední vůbec, nepochybně za dohledu policie. Tento ročník byl také poslední vůbec, nepochybně za dohledu policie. (Koubková, 2008). Zatím poslední akcí tohoto typu byl neúspěšný pokus o MoraviaTek 2009.

23

Tak jako v jiných subkulturách hrají zajímavou roli i užívání symboly. Kajanová a Pešek (2009) mezi základní symboly freetekno scény řadí **symbol spirály a číselný kryptogram „23“**. Spirála podle nich „souvisí s neustálým vývojem, evolučním a involučním pohybem vesmíru, se životem a smrtí. Předpokládá se, že symbolizuje

cestu z vnějšího světa k vnitřní duši nebo do vyšších duševních úrovní.“ (Kajanová, Pešek, 2009: 35)

Číselný kryptogram „23“ je freetekno scénou využíván např. na plakátech. „Každý účastník freeparty ví, že číslo 23 symbolizuje právě příslušnost k freetekno subkultuře, minimum z nich ale zná pravý význam a cestu, která předcházela přijetí tohoto symbolu. Nejrozšířenějším výkladem, zejména mezi nepříteli zasvěcenou částí účastníků, je modifikace při anglickém vyslovování číslic 2 (two – to) + 3 (three – free) = to free – ve volném překladu může znamenat svobodné jednání, rozhodování, čili naplnění protestní myšlenky freetekna – proti konzumu a společnosti.“ (Kajanová, Pešek, 2009: 36)

Jaká jsou rizika u této široké subkultury či u jednotlivých scén této subkultury? Hlavním rizikem této subkultury je **drogová závislost**. Při free outdoor parties často dochází ke vstupům na cizí pozemky a překračování povolené hladiny hluku. Dalším rizikem je následná konfrontace se složkami pořádku (policí). Absence norem, která je spojena s „všeobjímající tolerancí“, je v případě jejího převodu do života mimo parties rizikem pro začlenění jedince do většinové společnosti, v případě kumulace tohoto jevu i pro společnost samotnou.

Taneční hudba (a potažmo i celá scéna) s sebou nese několik různých atributů, které více či méně vyvolávají nesouhlas veřejnosti. Jistou zásluhu na tom mají média, která zbytečně mytizují, nebo naopak bagatelizují veškerou drogovou problematiku, jež má na taneční scéně nejen iniciační místo. (Škařupová, 2004)

V prostředí tanečních party jsou drogy velmi obecně rozšířeny a převládá názor, že jejich užívání je normální a žádoucí. Navíc pokud mají uživatelé drog přátele ze stejné subkultury, vzájemně se v tomto přesvědčení utvrzují. Taneční party lze považovat za rizikové prostředí, pokud jde o kontakt s drogami a jejich snadnou dostupnost. Protože většina respondentů užívala ilegální drogy i před účastí na party, nelze taneční hudbu označit jako iniciátora drogových experimentů (Škařupová, 2004). Vztah mezi technem a drogami představuje v České republice výzkumná studie Csémyho, Sovinové a Komárka (2000), která shromáždila data od 505 účastníků techno akcí. Z této studie vyplynulo, že 94 % respondentů konzumovalo alkohol, 90 % kouřilo cigarety (za poslední měsíc to bylo 77,2 %), 88 % respondentů uvedlo, že mají zkušenost s konopnými drogami. Za poslední měsíc mělo zkušenost s halucinogeny přibližně 22 % respondentů, s pervitinem 20 % a s extází 19,4 %. Autoři studie poznamenali, že účastníci techno scény netvoří homogenní skupinu. Mladí lidé pohybující se v techno scéně jsou

velmi různorodé osoby působící v nejrůznějších partách. Výsledky studie však naznačily, že užívání drog je mezi mladými lidmi, kteří navštěvují pořady s techno hudbou, značně rozšířené (viz Csémy, Sovinová, Komárek, 2000).

I přesto lze tuto kapitolu skončit tím, že nelze jednoznačně ztotožňovat taneční scénu s drogami.

Literatura

- Csémy, L., Sovinová, H., Komárek, J. (2000): *Drogy a taneční scéna*. Praha: Státní zdravotní ústav.
 McRobbie, A. (2006): *Aktuální témata kulturních studií*. Praha: Portál.
 Saunders, N. (1996): *Extáze & technoscéna*. Brno: Jota.
 Šolc, V. (1999): Technokultura – návrat k rituálu. *Psychologie dnes*, roč. V, č. 10, s. 12–13.