

předstírat, neboť kupující musí věřit, že to, co si kupuje, je skutečné umění, že má velikou vnitřní hodnotu, a proto je velmi výhodnou koupí za jakoukoliv cenu. Jinak by cena odrážela evidentní skutečnost, že celkem kdokoli mohl takový výtvar napodobit – a to včetně samotného kupujícího. Na sbírku Charlese Saatchiho zde snad ani není třeba odkazovat.

Tato kapitola sledovala dějiny vizuálního umění od doby modernismu. Modernisté se snažili zachránit vysoké umění z moře falešného citu; nových hradeb, kterými obehnali a vyznačili vyšší život, se však zmocnilo kněžstvo uměleckých manažerů, a modernismus tím byl připraven o svůj význam a proměněn v rutinu. Umělci se přestali bránit kýči a místo toho jej začali ve svých dílech preventivně využívat. Výsledek bychom mohli nazvat kulturní „preventivností“, která však není novou formou umění, nýbrž vyumělkovaným předstíraním umění, ocenění a kritiky. To nám říká něco o naší kulturní situaci. Domnívám se, že nemůžeme moderní vysokou kulturu pochopit správně, pokud si neuvědomíme, že její značná – možná i větší – část je přetvářka.

## 9. Kult mládí

Bez ohledu na to, jak hodnotíme příběh, který jsem vyprávěl v minulé kapitole, je naprosto jasné, že vysokou kulturu našich dní nelze pochopit, pomineme-li kulturu populární, která ji s obrovským hřmotem všude provází. Populární kultura je především kulturou mládí. Tato skutečnost má jeden velmi zásadní důvod, který bych chtěl v této kapitole odhalit a ukázat, proč mládí a kultura mládí vystoupily ve světě po ztrátě víry tolik do popředí.

Mezi mladými lidmi našich současných měst pomalu vzniká nový lidský druh. Má vlastní jazyk, zvyky, teritorium a soběstačnou hospodářskou soustavu. Má také vlastní kulturu, která je do značné míry netečná k tradičním hranicím, vazbám a způsobům učení. Kultura mládí je celosvětovou mocí, šířenou médii, jejichž až příliš tolerantní objetí neuznává žádnou lokálnost ani svrchovanost; televizní stanice MTV, která hromadí slova, obrazy a zvuky, tvořící *lingua franca* moderních adolescentů, si za své motto vybrala slogan „jeden svět, jedna hudba“.

MTV přehání. Není jen jedna hudba mládí, nýbrž je jich mnoho. Na druhou stranu však existuje určitý typ populární hudby (jeho zosobněním jsou kultovní skupiny

jako Nirvana, R.E.M., The Prodigy a Oasis), který výrazně poutá naši pozornost, protože prohlašuje sám sebe za hlas mládí, a to v protikladu ke světu dospělých. Tyto skupiny ve svých písních zhudebňují chování, přestupující společenská pravidla, s kterým otcové a matky ve dnech, kdy se ještě smělo nesouhlasit, nesouhlasili. Za jejich anarchickými texty se však skrývá ještě jiné poselství: nespočívá ve vyřčeném, ale v tom, co vyřčeno nebylo, co nemůže být vyřčeno, neboť pro takové vyjádření nejsou dostupné prostředky. Autoři se však přesto snaží toto tajuplné poselství vyjádřit, jejich slova tak opouštějí gramatické struktury a mění se v haraburdí, vznášející se na vlnách moře rámusu. Vezměme si například Nirvanu:

*Was the season, when a round  
Earth can do anything.  
What's the reason in around,  
If the crown is everything?*

*(Byla doba, kdy kulatá  
Země může cokoliv.  
Jaký má smysl všechno kolem,  
když koruna znamená všechno?)\**

A pak: „Jak nekultivovaní můžeme být?“ Oasis nám odpovídají i na tuhle otázku:

*Damn my education, I can't find the words to say  
About the things caught in my mind.*

*(K čertu se vzděláním, nemůžu najít slova,  
která by popsala věci, co se mi uhnízdily v hlavě.)\**

\* Přeložila K. C.

V tomto vcelku obyčejném vyjádření nesouhlasu je ukryto ještě jedno, mnohem tišší volání – protest proti nemožnosti protestovat. Zpěvák je uvězněn v kultuře téměř naprosté nesrozumitelnosti a nemůže najít slova, kterými by popsal to, co ho nejvíce znepokojuje. V jeho světě něco schází – on však nedokáže říct co. U svých fanoušků vyvolává nadšení pro nejrůznější druhy umělé extáze, přitom však ví, že se pro něj ani pro ně nic nezmění, že ono prázdno zůstane navždy nevyplněné. Jak zpívají The Verve: „*drogy nefungují*“.

Co však je ona věc, která zde chybí, pro niž zpěvák nemá slov? Odpověď je obsažena v hudbě. Melodie, rytmus, harmonie a barva tónu jsou „zvnějšněny“: jako by nevycházely ze samotné hudby, ale přicházely odjinud. Melodie působí mechanickým dojmem a hlavním principem komponování je opakování. Rytmus udávají zvuky bicích, které většinou nemají téměř žádný nebo žádný vztah ke všemu ostatnímu, co se ve skladbě děje. Hudba sama může na tuto skutečnost upozorňovat – může začít fantastickým zvukovým efektem, pak už ale do skladby vtrhnou bicí se záplavou zesíleného randálu, jako by gang, který doposud tiše čekal na schodech, najednou vrazil do dveří.

Vnějškové povaze rytmu odpovídá i zvláštní způsob nakládání s melodickými frázemi. Popové melodie jsou skládány z krátkých mollových nebo durových diatonických frází bez jakýchkoliv vnitřních obměn nebo prodloužení a změny tónin jsou do značné míry nahodilé. Dokonce i když se pop snaží být lyrický, je melodie skládána ze standardizovaných jednotek, které je možné uspořádat do jakéhokoliv pořadí, aniž by se tím jejich účinek jakkoliv oslabil nebo umocnil. Nejde o to, že by tato hudba neměla melodii; její melodie však pochází kdo ví odkud, asi jako jídlo v mrazácích v supermarketu, určené k ohřátí v mikrovlnné troubě.

Totéž, co platí o rytmu a melodii, platí i o barvě tónu. Elektrická kytara vděčí za mnohé ze své přitažlivosti skutečnosti, že si ji hráči na sebe přivazují a mávají s ní jako s robertkem. Zároveň je to přístroj, který zkresluje a zesiluje zvuk, a vyřazuje ho tak z říše lidských zvuků. Kdyby stroj mohl zpívat, zněl by jeho hlas jako elektrická kytara. Techno je hlasem strojů, jenž zvítězil na lidskou řečí, a zrušil tak její jedinečný nárok na naši pozornost. V této hudbě se setkáváme se zvukovou kulisou současného života, zde ale náhle postavenou do popředí tak, aby zaplnila veškerý sluchový prostor. Poslouchejte si tuhle hudbu jak chcete, přesto ji nikdy neuslyšíte, jako slyšíte lidský hlas, a to ani v okamžiku, kdy bude tak hlasitá, že už nebude slyšet nic jiného. V tu chvíli posloucháte pouze stroj, který hlásá cosi do mravního prázdna.

Ještě důležitější je zacházení s harmonií. Akordy se skládají z not, které se k sobě v horizontálním směru vzájemně vztahují a které by měly vytvářet samostatné hlasy. Tento přístup byl uznávaným základem harmonie nejen ve vážné hudbě, ale i v jazzu a ve všech druhých populární hudby kromě onoho současného. Pro mnohé mladé lidi však tento princip „vedení hlasů“ nemá žádný význam. Zpěvní part jakožto nositel hlavní melodické linky z jejich světa vymizel; nástrojům, ke kterým dnes mají přístup – kytara a elektronický syntetizátor – stačí jediný dotyk a začnou vyluzovat akordy. Akordy, ať už zkresleně znějící z elektrické kytary, nebo chrlené ze syntetizátoru, jsou už jen vzpomínkami na harmonické myšlení, které je kdysi vytvořilo. Není v nich žádný vývoj, pouze jeden nahrazuje druhý, neboť žádná z jejich not nemá žádný melodický vztah ke své následovnici. Dokonalým příkladem této charakteristiky (a většiny dalších příznačných vlastností popu, které zde popisují) je *In Bloom* z druhého alba skupiny

Nirvana. Akordy zde následují jeden po druhém přesně ve sledu, který vytváří ruka, pohybující se po hmatníku kytary, zatímco druhá rozeznívá všechny struny najednou. Výsledná posloupnost akordů nedává smysl v žádném z hlasů kromě toho, jenž tvoří ubohou melodii oné skladby.

Moderní pop má jen málokdy nějaký závěr. Hudba nejdřív vybuchne, pak se opakuje, a nakonec zmizí do ztracena. Nemá žádný vlastní harmonický vývoj, a proto nemůže nikam směřovat, alespoň ne k ničemu, co vyžaduje pečlivou přípravu, jako je třeba závěr hudební skladby. Řečeno jinými slovy, chybí v něm hudební děj, chybí v něm hudební myšlení.

Tento přístup k hudebnímu materiálu zvnějšku má jistý účel. Když se doprovod zbaví veškeré melodičnosti a je přetvořen v pouhý hluk, stane se středem pozornosti zpěvák. Současná populární hudba není určena k poslouchání, je určena ke slyšení, nebo ještě spíše k zaslechnutí. Je doprovodným zvukovým záznamem dramatu. Zpěvák je považován za ztělesnění síly, přesahující hranice hudby, jež v lidské podobě navštěvuje svět a získává si příznivce způsobem podobným, jakým si své následovníky získávají vůdcové náboženských sekt. Kompaktní disk často obsahuje instrukce, kam si je možné napsat o další informace, kontakty na *help line* a oddělení služeb zákazníkům, a také plakáty, diáře a bulletiny, ne nepodobné oběžníkům a instruktážím, poskytovaným kongregaci pochybnou církví. Skupina nabízí sounáležitost. Fanoušek je proto povinen – nebo alespoň určitý typ fanouška – vybrat si svou skupinu a vynášet ji nad konkurenci. Jeho volba je náhodná, nebo alespoň není řízena kritériem hudebních předností. Je to však volba, která musí být učiněna. (Tuto stránku sociologie populární hudby velmi dobře popsal Simon Frith, který si povšiml, jak snadno takový fanou-

šek považuje urážku své vyvolené skupiny za urážku sebe sama.<sup>36)</sup>

Fanoušek náleží své skupině a ona zase náleží jemu. Stejně jako totemové zvíře kmene je i popová hvězda ideálem, k němuž se upínáme, stojí mimo svět každodennosti ve svém vlastním posvátném prostoru. Když vystoupí na pódium, není to totéž, jako by tam vystoupil orchestr nebo herec; je „skutečnou přítomností“, vtělením bytosti z jiného světa, vítanou výbuchem kolektivních emocí, které jsou srovnatelné s dionýskými orgiemi, jak je popisuje Euripides. Kmenový totem je ideál, a je proto nesmrtelný. Tím, že se s ním ztotožní, získá člověk podíl na jeho nesmrtelnosti a zaujme své místo v rámci kmene. Popová hvězda je jednotlivec, zároveň však je svým vlastním způsobem věčná, na kompaktním disku nesmrtelná, vystupující z pozadí hluku, který drammatizuje její věčný opakovaný výskyt. Odtud ono zacházení s rytmem, melodií a harmonií: takto upravená hudba je jakoby posvátným procesím ke svatyni, zvěstující vtělení.

Dnešní adolescent se ocitá ve světě, který byl uveden do pohybu; je závalen hlukem, vnějšími tlaky a silami, které nemůže ovládat. Popová hvězda je ve stejné situaci jako on, je vystavena na pódiu, napojena na elektrické vedení, proudy moderního života kolem ní sviští sem a tam, ona však zůstává jako zázrakem nezraněna. Je zárukou bezpečí, živoucím důkazem, že je možné žít takhle navždy. Její smrt a rozklad jsou naprosto nepředstavitelné, jako třeba Elvisova smrt, nebo – pokud mají být pochopitelné – jsou pojímány jako posvátná oběť, předehra ke zmrtvýchvstání, jako smrt Kurta Cobaina.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> S. Frith: *Man's Second Disobedience*, in: *The Philosopher on Dover Beach*, Manchester 1990.

<sup>37</sup> Viz Graíl Marcus: *Dead Elvis*, New York 1991. Podobnost mezi vztahem hvězdy a fanouška a vztahu k totemu je založena na analogii. O totemismu

Nemělo by nás proto překvapovat, že v hudbě mladých zpěvák a píseň splývají v jedno. Populární písně vyšly z tradice balad a lidové hudby a v jejím rámci se vytvořila stále se rozšiřující zásoba oblíbených melodií a postupů, které pak položily základy vyrábění hudby. Donedávna byla píseň oddělitelná od interpreta, byla samostatnou hudební entitou, která dávala smysl sama o sobě a kterou si posluchači mohli osvojit a poté ji opakovat, pokud jim to jejich dovednosti umožňovaly. Jistě, i v populární hudbě najdeme celé jedno odvětví, které využívá improvizaci. V dnešních populárních písních se však neimprovizuje jako v jazzu, a proto nevděčí za svou působivost velkolepému muzikantství, jehož jsme svědky u Arta Tatuma, Charlieho Parkera nebo Thelonia Monka. Současné populární písně jsou pečlivě sestavovány a sestrojovány, aby z nich byl jednoznačně patrný rukopis dané skupiny. Jejich autoři dělají všechno pro to, aby nebyly od skupiny oddělitelné. Zpěvák neztvárňuje melodii, ale sám sebe, zdůrazňuje svou osobitou barvu hlasu, pocity a gesta. To částečně vysvětluje současnou melodickou chudost. Melodie je potlačena nebo omezena na otřepané fráze, které je možné užívat znovu a znovu v jakémkoliv kontextu; zpěvák tak přitahuje pozornost k jednomu charakteristickému znaku písně, a sice k sobě samému. Skřehotání a hekání, které si při přednesu nemůže odpustit, se stávají hlavním rysem melodie. Zpěvák se tak vystavuje přesně na místo, kde by měla stát hudba. (Připomeňme si zde tradici přednesu vážné hudby, ve které je

se velmi vášnivě diskutuje už od vydání knihy sira Jamese Frazera *Zlatá ratolest*, ve které se pokusil shrnout dosavadní vědění o totemismu. Freudova hloupá kniha *Totem a tabu* alespoň spojuje totemismus s konfliktem mezi generacemi, jádra problému se však vůbec nedotýká. Poučné shrnutí najdete v eseji Arnolda van Gennepa *Qu'est-ce que le totémisme?*, in: *Religions, moeurs et légendes*, Paříž 1912.

zpěvák služebníkem hudby a schovává se za noty, které vytváří.)

Harmonie je překrucována a podrobována spoustě míchání a střihání. Proto je naprosto nemožné ji běžně dostupnými prostředky reprodukovat. Občas vznikají vážné dohady (jako třeba u Spice Girls nebo Pet Shop Boys), zda se účinkující na nahrávce vůbec nějak podíleli; píseň, která má být pro danou skupinu charakteristická, je uměle upravována, a to za jediným účelem – aby se nedala zopakovat. Hudba je proto prchavá a zároveň a navždy znehyněná. Je neopakovatelným okamžikem v životě velkého stroje, který právě prostředky onoho stroje může být věčně opakován. (Když se zjistilo, že Milli Vanilli ve skutečnosti nenazpívali nic z toho, co bylo nahráno pod jejich jménem, byla jim odebrána cena nahrávacích společností za Nejlepší novinku roku 1990. Svě fanoušky však neztratili.)

Příznivci populární hudby jsou připraveni o jeden z nejdůležitějších darů lidové hudby – o dar písně. Má-li typická populární píseň dávat hudební smysl, je téměř nemožné zpívat ji bez doprovodu. Nejlepší, co se s ní dá udělat, je napodobit hudební hvězdu při večeru s *kara-oke* v místní hospůdce, kde můžete využít plného instrumentálního doprovodu, reproduktorů a publika a na krátkou chvíli zaplnit prázdné drážky na gramofonové desce, ve kterých jinak přebývá posvátná bytost, tedy zpěvák. Jakmile tento hluboký a katarzní zážitek skončí, musí fanoušek sestoupit z pódia a opět sám na sebe uvalit břemeno mlčení.

V konečném důsledku jsme tak svědky obrácení staré struktury interpretace díla. Místo toho, aby účinkující byl prostředkem k představení hudby, jež je v písňové tradici zcela nezávislá, stává se hudba prostředkem k představení účinkujícího. Hudba je součástí procesu, jímž se z lidského jedince či skupiny stává idol. V dů-

sledku toho pak obvykle ztrácí veškerý hudební charakter. Dobře napsaná hudba totiž žije vlastním životem a je vždy zajímavější než osoba, která ji reprodukuje. Můžeme milovat Louise Armstronga nebo Ellu Fitzgeraldovou, obdivujeme je však pro jejich hudbu – nezbožňujeme jejich hudbu kvůli nim. Je to hudba, kterou můžeme sami hrát.

Splynutí zpěváka a jeho písně poukazuje na další, ještě tajuplnější jev – splynutí zpěváka a fanouška. Zpívat píseň lze jenom tak, že se proměníte v jejího zpěváka. Na okamžik se vtělíte do něj, tak, jako se on vtěluje do vás. Píseň je ale hudebně hloupá. Dokáže ji zazpívat kdokoli (má-li správné technické vybavení), protože správně ji vlastně nedokáže zazpívat nikdo. Fanoušek to ví, a jakkoliv svůj idol zbožňuje, vrací se mu stále myšlenka: „Co má on, co já nemám?“ A odpověď zní: nic. Pro fanouška v publiku je vířící postava na jevišti, užívající si svých patnácti minut slávy, jím samým. Fanoušek se tak spojuje se svým totemem, tím se proměňuje a je konečně zbaven svého osamění.

Toto je pak příčinou zbožnění totemu. Zpěváci, skupiny či sólisté nejsou svazováni hudebními konvencemi, ale svou úlohou modly. Musí být mladí, sexuálně přitažliví a musí mít nářikavý hlas mladistvé touhy – třeba jako dívčí skupina jménem All Saints. Popoví muzikanti byli vždycky zbožňováni, jako třeba Frank Sinatra, Bing Crosby nebo Cliff Richard. Jenomže tyhle modly starého typu se časem proměnily z adolescentů v dospělé muže, jemné, shovívavé a zbožné. Moderní popová hvězda nikdy nedospěje. Stárnutí se naopak brání, jako Mick Jagger nebo Michael Jackson, a vypadá pak, jako by byla z vosku, jako by se skrývala pod pracně znovu namalovanou maskou. Takoveto přízračné bytosti pak ještě nějaký čas straší v síních slávy a tahají za sebou duchy svých zmizelých fanoušků. Nakonec ale jednoho dne z ničeho nic zmizí.

Současné popové hvězdy odmítají používat normální lidská jména, neboť by se tím narušil jejich status totemu. Jejich jméno musí být symbolem příslušnosti k jisté skupině lidí. Sting, R.E.M., Nirvana, Hanson, Madonna, U2, všechna tato jména se podobají jménům zvířat, jež si dávají kmenové skupiny za účelem vyjasnění vlastní společenské identity; s jediným rozdílem – že tvorové, jichž se členové dnešního kmene dovolávají, nejsou zvířata, nýbrž idealizované lidské bytosti.

Proměně popové hvězdy v modlu napomáhají také videoklipy. V oblasti popu jsou nejdůležitější novotou od vynálezu elektrické kytary. Videoklip hvězdu proměňuje a šíří její obraz mnohem účinněji než kdejaký obraz světce. Je určen výhradně pro domácí spotřebu a přináší obraz posvátné bytosti až do obývacího pokoje. Také dovršuje naprosté zničení hudby, která se stává pouhým pozadím; v popředí stojí popová hvězda, jíž se dostalo božského statutu televizní reklamy. Modla se tak dostává do situace, která je známá i z jiných typů mladého umění. Stává se reklamou na sebe sama, jako například Damien Hirst a Young British Art.

Velcí antropologové se zabývali přirozenými společenstvími, svázanými příbuzenskými vztahy a udržovanými pomocí mýtů a rituálů, jež byly zasvěceny ideji kmene. V těchto společenstvích byli mrtví a nenarození přítomni mezi žijícími. Rituály, obřady, božstva a příběhy byly soukromým vlastnictvím kmene a jejich účelem bylo předávat a posilovat pocit vzájemné sounáležitosti. Zrození, svatba a smrt byly kolektivním, nikoliv pouze individuálním prožitkem a klíčový proces zkulturnění – proměny ze surového lidského materiálu v zodpovědného dospělého člena daného společenství – byl provázen obřady přechodu, obtížnými úkoly a zkouškami, v nichž adolescent odhodil svou

dětskou tvrdohlavost a vzal na sebe úkol společenské reprodukce.

V samotném společenství antropologů (především takových, jako byli Frazer, van Gennep a Lévy-Brühl) existoval jistý sdílený fond mýtů, rituálů a obřadů, který ustavoval chápání božského původu společnosti a jejího výhradního práva na oběť, srovnatelné s chápáním primitivního kmene. Adolescenti byli poučováni o náboženství svých předků a vedeni k úctě k jeho obřadům. Zásadní lidské zkušenosti jako zrození, manželství a smrt byly stále kolektivními zkušenostmi, v nichž jednotlivci přecházeli z jednoho typu členství do dalšího. Erotické city byly považovány za přípravu na manželství. Byly náležitě proměněny – to znamená, že nebyly jen idealizovány; byly zároveň **těžkou zkouškou**, svazovány řadou zákazů. Manželství bylo (jako už odedávna) základním prostředkem k šíření mravního vědomí a zavazujících společenských zvyklostí. Všechny společenské instituce hrály svou roli a všechny měly své iniciální obřady. Přechod z věku adolescenta do dospělosti byl provázen složitými přijímacími obřady, které jedince dále utvrzovaly ve víře, že všechna období, předcházející dospělému věku, jsou pouhou přípravou na něj. Viktoriánci se často zabývali studiem primitivních společenství a s nadšením zjišťovali, že jsou založena na jednodušší a průhlednější variantě zkušenosti, která tvořila středobod i jejich civilizace, a sice na zkušenosti náležením ke společnosti, podporované sdíleným náboženstvím a obřady přechodu do dospělosti, do stavu, v němž jedinec plně přijímá břemeno, odkázané mu jeho předky.

O současných adolescentech však už nic z toho neplatí, neboť ti už nepoznali ani kmenovou, ani moderní městskou zkušenost sounáležitosti. Žijí ve světě chráněném před vnějšími i vnitřními hrozbami, a jsou tak chráněni i před elementárními zkušenostmi – zejména před zkušeností války –, jež obnovují pouto společenské

sounáležitosti. Nemají téměř žádnou nebo jen velmi slabou náboženskou víru, a pokud už se přiklání k nějakému náboženství, neřídí se jeho vnějškovými zvyky a obřady, které vytvářejí kongregaci. Televize mladé lidi už od dětství poutá k bedně plné úchvatných banalit. Nemusí mluvit, hrát, být jakkoliv zajímaví pro své okolí, a přesto dostanou svůj příděl rozptýlení a zábavy. Televize se stává společným povrchním tématem k hovoru, zároveň však smysluplný hovor znemožňuje. Výsledkem je pak nový druh osamocení, které je pocíťováno stejně silně ve společnosti jako o samotě.

Ba co víc, současný adolescent je dědicem sexuální revoluce a doby, kdy byl sexuální styk zbaven svého kouzla, jak jsem se o tom zmínil v druhé kapitole. Dnešní adolescent nepovažuje lásku za předstupeň manželství – pokládá je za částečné nevolnictví, jemuž je třeba se coby nepřijatelnému nároku vyhnout. Sexuální uspokojení je snadno k mání a dvoření je považováno za zbytečné mrhání časem a zdržování od rozkoše. Sex dávno přestal být závazkem, jehož prostřednictvím promlouvají hlasy budoucích generací; sex je nyní vpravdě adolescentní zkušeností. Přechod ze stavu panenství nebo panictví do stavu manželky či manžela zmizel a s ním i „lyrické“ zakoušení sexu jakožto touhy po jiném, vyšším stavu sounáležitosti se společenstvím, jehož nutnou podmínkou je obtížně získávaný souhlas druhého. Podobně skomírají i všechny ostatní obřady přechodu, neboť si jich už žádná společenská instituce nežádá – anebo pokud si jich žádá, lidé se jim vyhýbají, protože je považují za plné předsudků, hierarchizující a tyranické. Důsledkem je pak společnost adolescentů, trpící stále silněji postrádanou zkušeností sounáležitosti. Tato společnost se pak obrací zády je světu dospělých – ke světu, který pocit sounáležitosti nabízí a poskytuje.

Všichni lidé jsou za všech okolností společenskými zvířaty, a proto dokáží žít sami se sebou, jen když zároveň žijí i s druhými. Máme v sobě potřebu podílet se na různých podnicích, být součástí čehosi většího, co by ospravedlňovalo naši existenci, co by povznášelo naše přízemní usilování a chránilo nás před pocitem, že jsme vlastně koneckonců osamělí. Chybějící pocit sounáležitosti proto musí být nějak nahrazen, ale čímisi jiným než dříve, totiž bez přechodu do vyššího či zodpovědnějšího stavu. Proto vznikají nové podoby „účastnění se“. Na rozdíl od škol, skautských oddílů, církví a dobročinných spolků však nevyžadují zapojení se do aktivit daného spolku; a pokud ano, pak je tak nenáročný a nejasný, že na ty, kteří se pro ně rozhodnou, neklade žádné nároky a nevyžaduje po nich žádnou disciplínu. Takovýmito spolkům jde spíše o podívanou než o nějakou skutečnou činnost.

Sledujeme konání našeho oblíbeného týmu, skupiny nebo idolu a převezmeme je jako naše vlastní. Proto se také jedním z ústředních témat populární kultury stal profesionální sport. V Evropě už fotbal není, čím býval, tedy druhem rekreace; místo toho se proměnil v podívanou, jejímž prostřednictvím fanoušci ustavují svou společenskou identitu a dosahují jistého náhražkového pocitu sounáležitosti. Neúčastní se aktivně činnosti skutečného společenství, jen pasivně reagují na virtuální společenství fanoušků. Fanoušek je v jistém ohledu členem skupiny, stejně jako je příznivec fotbalového družstva členem týmu, je s ním spjat mystickým poutem sounáležitosti.<sup>58</sup>

Těsně pod povrchem se ale skrývají dávné kmenové zvyklosti, které jen čekají, až je někdo nebo něco probudí k životu, a čas od času se jako hold bohu války proderou až na světlo. Fotbaloví chuligáni ve skutečnosti nejsou takoví nepřizpůsobiví zlosyni, jak je líčí tisk. Na-

<sup>58</sup> Viz výstižný popis v knize Nicka Hornbyho *Fever Pitch*, Londýn 1992.

opak, právě oni v sobě skrývají lidství v jeho nejplnější podobě, neboť se snaží živoucí zkušenost, která jim byla nabídnuta, proměnit v přirozené vyjádření kmenových práv. Nesmíme zapomínat, že dnešní adolescent je veden k tomu, aby si vytvářel vlastní společenský řád, vlastní dějiny, sám se rozhodoval, komu bude oddán a kým vlastně bude. Stojíme tak tváří v tvář logickému důsledku výchovy a vzdělávání, zaměřeného na dítě, jak je doporučoval Dewey a jak je s nadšením praktikovaly celé generace pedagogů. Fanoušek se snaží vysvobodit z obtížné situace, do níž ho uvrhli dospělí – ze situace, v níž je nucen sám si vytvářet vlastní identitu, ze situace, ve které jedině být mladým znamená být vůbec něčím.

Sounáležitost, jež je nabízena fanouškovi (sounáležitost, v níž hypnotizující pasivita potlačuje touhu jednat) je v jistém ohledu nejvyšší zárukou toho, že se moderní společenství nerozpadnou na kmenové podskupinky, které by pak mezi sebou v betonové džungli zápasily o již tak nedostatkové zboží, jakým je území. Kmenové skupiny totiž na sebe v moderních podmínkách berou podobu gangů mladistvých, jejichž přijímací obřady zakazují přechod do světa dospělých a nutí své členy navždy setrvat ve stavu vzpoury. Prvním úkolem každého takového gangu je pak zajistit si právo na území, čehož se dá dosáhnout jedině zlikvidováním nároků všech konkurenčních gangů.

Gang nezletilců je přirozenou reakcí na svět, ve kterém už nejsou nabízeny nebo uznávány obřady přechodu do dospělosti. A právě takový je od sexuální revoluce náš svět, a na nás teď je, abychom v něm žili, jak nejlépe dovedeme. Kultura mládí se právě o to snaží – cítit se jako doma ve světě, který už v žádném ohledu skutečným domovem není, neboť už není zasvěcen reprodukci, jak je tomu u každého opravdového domova. Domov

je přece místem, kde máme rodiče. Ze světa, jak jej představuje kultura mládí, však rodiče uprchli – dnes často i v doslovném, a nejen v přeneseném slova smyslu. Dnešní kultura ukazuje mládí coby cíl a naplnění lidského života, ne jako přechodné období, jež musí být jako překážející odvrženo, jakmile jedince povolají závazky dospělosti. Propaguje zkušenosti, jichž je možné dosáhnout bez přijetí břemen zodpovědnosti, výchovy dětí a manželství. Tak se výsostnou zkušeností stává sex, zejména pak sex, oproštěný od dlouhodobých závazných vztahů; a spolu s ním ještě i další zkušenosti, jichž lze dosáhnout bez vzdělání, mravní disciplíny, těžkostí či lásky – příkladem je třeba braní drog, jež má kromě jiného ještě tu výhodu, že dokonale a úplně vytěsní svět dospělých a nahradí jej mračnem snů plných přání a tužeb, týchž snů, jaké se vznášejí na obrazovce MTV.

Vážně pochybuji o tom, že by bylo možné koherentně popsát kulturu mladých a přitom vynechat drogy, jež v ní hrají ústřední roli nejen jako prostředek k dosažení blaženosti, ale i jako prostředek, jehož prostřednictvím je blaženost **prodávána**. Jedním z důvodů, proč jsou drogy tak přitažlivé, je skutečnost, že se nemusejí obtížně hledat, ale dají se koupit a jejich užívání je neodmyslitelně spojeno se znaleckým nákupem. Osoba, která drogy prodává, není kněz, ale prodejce, který svoje zboží vychvaluje a opřádá podbízivým brebentěním. Ten, kdo užívá drogy, pak nedělá nic pro to, aby pozměnil svůj duchovní stav, ani se nijak neodlišuje od ostatních, kdo je užívají. Na druhou stranu je mu však nabídnuta kolektivní extáze, náhlé uvolnění dlouho zadržovaných společenských pocitů, které se tak vyřinou do davu cizích lidí ve stejném rozpoložení.

Výsledná zkušenost patří spíše do říše představ než představivosti. I ona je neskutečným vytržením, které



proniká do reálného světa a zamořuje jej. Skutečné mezilidské vztahy se svými nároky, problémy a city jsou drogou potlačeny a společenství představ se pak setkává v nereálném prostoru, kam se duch a jeho zábrany neodvažují. Droga nepovznáší duši, ale pouze tělo, a pohlavní styk dvou těl, zfetovaných extází nebo marihuanou, se odehrává ve světě, z něhož jsou vyloučeny všechny požadavky a závazky. Právě tuto zkušenost ve svém filmu *Trainspotting* adekvátně popisuje Irvine Welsh a o její nedostatečnosti zpívají The Verve v písni *The Drugs Don't Work* (Drogy nefungují).

Velmi podstatnou vlastností drog je jejich návykovost. Mladí lidé pečlivě rozlišují mezi bezpečnými a nebezpečnými, měkkými a tvrdými, čistými a špatnými drogami; vědí, že to je jen součást složitého rituálu předstírání. Závislost je totiž zároveň přitahuje i odpuzuje. Odpuzuje je, protože strhává extázi na úroveň každodennosti a zbavuje ji jejího svátečního charakteru. Na druhou stranu je ovšem přitahuje, protože extázi zároveň fixuje coby věčnou a trvalou. Závislost je jednosměrka, ve které existuje pouze mládí a kterou se nechodí do dospělosti, ale do smrti a proměny.

Kultura mládí se prohlašuje za radikální, zneklidňující, nesnesitelnou, zmatečnou a stojící proti zákonu. Skupina The Prodigy (momentálně boduje v žebříčcích hitparád písni *Smack My Bitch Up – Zmlať tu moji couru*) to říká naprosto jasně ve svém technokraválu s názvem *Their Law (Jejich zákon)*, tedy zákon dospělých, který je tu od toho, aby ho mladí překračovali. Takovéto písňe se zcela nezakrytě snaží pobouřit, neměli bychom však zapomínat, že přestupky proti zákonu začal jako první propagovat pop, a tak je učinil novým standardem. Například když skupina Future Bitch ohlašovala v klubu Ministry of Sound (Ministerstvo zvuku) – který je mimochodem londýnským centrem kultury mladých –

svůj debut, prohlásila, že chce „dezorientovat publikum, dosáhnout hranic současné kulturní scény a převést ji do nového tisíciletí“. „Future Bitch,“ uvedla dále, „je novátorská, radikální, znepokojující, dráždivá, burcuující a nepředvídatelná kapela.“ To všechno bylo dokonale předvídatelné.

Poslední dobou se na akademické půdě setkáváme s úsilím vykládat kulturu mladých, a zejména pak pop, jakožto ve své podstatě subverzní reakci na útlak, hlas, jímž se z katakomb buržoazní kultury ozývá svoboda, život a revoluční nadšení.<sup>59</sup> Pokud bychom uvěřili odborníkům z „kulturologie“, mládí se cítí být na každém kroku utiskováno „oficiální kulturou“, která má zřejmě jediný cíl – upírat jeho zkušenostem jakoukoliv platnost. Dle tohoto názoru je profánní a anarchické poselství populární hudby vzpourou proti život popírajícímu společenskému zřízení.

Na druhou stranu je pravda, že kultura mládí je ve Velké Británii (a nejspíš i všude jinde) oficiální kulturou. Každý pokus o kritiku se setkává s posměchem a někdy i s pobouřením. Každíčkový kousek veřejného prostoru naší země je vyplněn popem, politici všech přesvědčení vyhledávají podporu těch, kdo jej vytvářejí a prodávají, a lidé, kteří se uchylují do posledních zbývajících mikrosvětů ticha, jsou ohroženým druhem, za nějž ekologické organizace nikdy bojovat nebudou. Pak už nás pochopitelně nemůže překvapit, že majitelem a ředitelem klubu Ministry of Sound není nikdo jiný než James Palumbo, syn jednoho z pilířů dřívějšího modernistického establishmentu, lorda Palumba; nepřekvapí nás ani to, že je přítelem a poradcem Petera Mandelso- na; nepřekvapí nás ani to, že na seznamu hostů prvního

<sup>59</sup> Viz zejména George Lipsitz: *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso 1994.

oficiálního večírku po posledních volbách v čísle 10 na Downing Street byl i Noel Gallagher z Oasis. Kultura mládí si hledá a nachází vlastní legitimitu prostřednictvím přestupků, které zároveň její legitimitu popírají. Vzдор a otevřené neuposlechnutí se dnes stává cestou k bohatství, moci a slávě a chování dnešní nové, státem podporované elity je charakteristické svou esenciální hrubostí.

Kultura mládí si zakládá na tom, že pojme všechno a každého. Jinými slovy řečeno, bourá všechny hradby, brání člověka v dosažení sounáležitosti, ruší všechny bariéry, jakými jsou vzdělání, odbornost, rozhled, doktrína či mravní disciplína. Všechny tyto „překážky“ jsou totiž obřady přechodu, tiše doznávají, že mládí zkrátka není dost, že svět cosi očekává a že existuje ještě vyšší stupeň bytí, na který všichni dříve či později postoupíme. Onen již zmíněný všezahrnující charakter však kulturu mládí zbavuje s ohledem na lidský život veškeré významnosti. Kultura mládí totiž zůstává uzamčena v přítomném čase, kde pátrá po dobrých důvodech pro sebe sama, po duchovních idolech a způsobech, jak prokázat vlastní legitimitu, aniž by však překročila onu pro ni smrtonosnou hranici a vstoupila do světa zodpovědné dospělosti. Pro ty, kdo se nechali uvěznit v tomto názoru, bylo doslova požehnáním, když princezna Diana zahynula dokonale postmoderní smrtí a Elton John ji pak mohl vynášet jako novou svatou rodinu, jen s tím rozdílem, že tahle měla pouze jednoho rodiče. Hrdinové kultury mládí jsou stejně jako princezna Diana reklamou na sebe sama, jsou slavní proto, aby byli slavní, v důsledku jsou však úplně stejní jako vy nebo já.

Obdobným způsobem bychom měli chápat také ikonografii současného mládí, zejména pak graffiti, která hyzdí naše města. Většina graffiti má podobu písmen, převzatých z jednoznačně neliterárního zdroje – z ko-

miksového proužku v novinách. To ale není všechno: velká většina z nich nepředstavuje skutečná slova, a dokonce ani skutečná písmena. Graffiti jsou jistým druhem pomsty na psaném slově, jsou vyjádřením postoje, který si plíživě nárokuje tentýž veřejný prostor, v němž psané slovo velmi dlouho vládlo svrchovanou mocí, v němž však díky televizi a reklamám tuto svrchovanost ztratilo. Graffiti je záměrně neumělé a neumělecké a chce tak otevřeně vyjádřit svůj odpor, veřejně vyhlásit, že vědomosti, přechovávané v písemnostech, jsou dnes zbytečné. Zde je třeba si uvědomit, že psané slovo je nejjasnějším důkazem schopností dospělosti, je první překážkou, kterou stavíme před dítě, je prapůvodním zdrojem moci dospělých i tajemstvím moci, jež je v rukou dospělých zviditelnována a využívána, ne však pomocí násilí či nátlaku, ale výhradně prostřednictvím znaků. Graffiti jsou kouzla, vyřčená nad psaným slovem, jež mají potlačit jeho moc a uvolnit prostor, který kdysi obývalo. A tak se graffiti stávají odznaky a symboly nové formy sounáležitosti. Jsou heraldickými erby gangu. Každé místo, zohyžděné insignií gangu, je vytrhováno z veřejného světa. Mládí si ho zprivatizovalo, proměnilo ho v místo nového typu sounáležitosti – sounáležitosti, jež si neřádá žádných obřadů přechodu a která je pouze dočasná.

Obřadním schválením udělení členství ve společenství je tanec. Téměř ve všech kmenových společenstvích hraje tanec velmi významnou roli v utužování společného ducha, a zejména pak při zasvěcovacích a svatebních obřadech. Tanec je nejvyšším výrazem podvolení se kmeni a jeho vládnoucím božstvům. Při tanci zapomínáme na veškerou účelovost a necháváme se ovládat duchem tance. Na druhou stranu má tanec velmi zajímavý společenský účel – v obvyklém případě je „tancem s“, sladěním našich kroků a gest s kroky a gesty ostatních.

V kultuře staré Evropy byl proto tanec součástí dvoření – jistým typem důvěrného styku, v němž bylo možné vystavovat sexuální přitažlivost těla a mít z ní potěšení, aniž by došlo ke společenské katastrofě. Mladí milenci mohli při tanci jít alespoň „na půl cesty“, jak by řekl Harold Pinter, zachovávat příslušné dekorum, a přesto s nadšením prožívat blízkost svých těl. Nebyli to však jen mladí milenci, kdo tančili. Tradiční tance se tančily ve skupinách, jako třeba menuet, giga nebo sara-banda, a partneři se neustále měnili, takže jste najednou tančili s osobou, o kterou jste sexuální zájem v žádném případě neměli (třeba s vlastní babičkou). V Středoze-mí bylo nemyslitelné, aby muži a ženy tančili spolu: nejprve tančila skupinka mužů, poté skupinka dívek, obě po-hlaví se vzájemně sledovala, podle pravidel společen-ského chování jim však nebyl dovolen žádný fyzický kontakt. Tento styl tance byl vlastně jistým obřadem, v němž dané společenství pod širým nebem opakovalo znovu a znovu své usilování o věčnost.

Dnešní mladí vnímají lásku, sex a tělo jinak; z tance vymizela zdvořilost a dvornost, neboť se vytratil i z je-jich životů. Tanec jakožto sporádané potvrzení společenských pravidel je mrtvý. Tancování se stalo společenskou a sexuální zábavou lidí, kteří se při tanci zcela záměrně vystavují jakožto sexuální objekty, i když – a zejména když – tančí bez partnera. V nové realitě ne-má partner – partner, s nímž bychom tančili po vzá-jemné výměně pukrlat na znamení souhlasu – dost ži-votního prostoru. Všichni tančí dohromady a každý krok, skok a gesto jsou na místě, dokud to tak „taneč-ník“ cítí. Tento nový druh tance rozhodně není nepod-statný. Naopak, je jedním z úhelných kamenů kultury mladých, při tanci jedinec obnovuje své vztahy ke sku-pině a ve všem tom vzrušení pociťuje správnost toho, kým je, i toho, co dělá.

Antropolog Arnold van Gennep si povšiml sktrukturuální podoby obřadu zrození, puberty, iniciace, svatby a smrti a začal pro ně razit termín obřady přechodu. Po-dle něj se skládají ze tří fází, a to v následujícím pořadí: **vydělení** jednotlivců či skupin z jejich předchozího sta-vu; **bytí na okraji** (angl. *margin*, fr. *marge*), v zemi za-pomnění, v zemi nikoho, a **přijetí** (angl. *incorporation*, fr. *agrégation*) do nového stavu.<sup>40</sup> Přijetí do nového spo-lečenství tedy předchází období odcizení, stejně jako je mládí vyvrženo z období dětství a péče a je nuceno sa-mostatně si vydobýt svobodu dospělosti.

Představme si však, že se svět dospělých zatáhl tem-nými mraky a všechno, co náleží k dospělosti, je temné, zakázané a zrádné. Jediná dostupná svoboda se skrývá v mládí. Mládí si pak podle vlastní adolescentní zkuše-nosti (zkušenosti odcizení, kdy ochrana dospělých ustou-pila do pozadí a na její místo nenastoupilo nic jiného) musí vytvořit novou identitu. Tradiční totemy, předsta-vující kontinuitu a dlouhověkost kmene, nyní ztrácejí svůj význam. Mládí si musí vytvořit svůj vlastní totem, vlastní iniciační a přijímací obřady, vlastní soudržnost, a to bez sebemenších výpůjček ze znalostí a zkušeností jeho předků. Jeho tance musí být povinně neuspořáda-né a hlučné, aby je mohli tančit jenom mladí. V popředí toho všeho pak musí stát sex, jenž je známkou mládí, avšak pečlivě oddělený od stavu manželského a rození dětí. Totem a idol mládí pak musí být formován podle mládí samého – musí být věčně mladý, věčně porušovat pravidla, věčně šokovat.

A tak si mládí vesele tančí, přesto si však uvědomuje, že mu cosi chybí. Všechn ten ruch a vzruch by měl ně-co znamenat, měl by ho pozvedat do vyšších sfér. Je-nomže on ho nechává tam, kde byl, na okraji společ-

<sup>40</sup> Arnold van Gennep: *Les Rites de passage*, Paříž 1909.

nosti, kde si užívá svobody, která je však prázdná, protože nemá žádný cíl. Užívá také drogy, aby samo sebe pozvedlo, místo toho však zabředne ještě hlouběji do prázdnoty a opuštěnosti. Jeho odpor se pak vtělí do přidušeného naříkání, do písně, kterou je možné považovat za hudbu jen tehdy, je-li provázena dupáním adolescentních nohou. A když se ještě pokusí své písni dodat slova, budou nejspíš znít následovně:

*I can't find words to say  
About things caught in my mind.*

*(Nemůžu najít slova,  
která by popsala věci, co se mi uhnízdily v hlavě.)\**

Setrval jsem tak dlouho u fenoménu popu, protože se na něm ukazuje, že v současné populární kultuře působí nové duchovní síly. Žijeme ve světě podivných předsudků, pomíjivých kultů, představ a zálib, pramenících z nedostatku sdílené kultury, které mohou náhle a neočekávaně vykristalizovat, jako třeba v případě smrti princezny Diany. Potřeba někam náležet, být součástí skupiny, být uvnitř a být chráněn není o nic slabší než dříve, neboť je to vlastní našemu živočišnému druhu. Obrovitost a mobilita moderních společností účinně zničila možnost vytvoření sdílené kultury a organizovaná zapomnětlivost naleptává i vysokou kulturu. Spontánní reakcí na tuto situaci je pak populární kultura – chce poskytovat tolerantní formu společenské soudržnosti bez náročných obřadů přechodu, jež přinášejí mravní a emocionální uvědomění. Tato kultura vyřadila z platnosti estetický objekt a postavila na jeho místo reklamu; nahradila představivost představami a city kýčem; zničila

\* Přeložila K. C.

staré formy hudby a tance a jejich místo zaplnila opakující se hlukem, jehož neměnná harmonie a rytmus vypovídá o dnešním člověku, nahrazuje dialekt kmene agramatickým mumláním druhu a umlčuje nejistý šepot otců, kráčejších vstříc zániku a zapomnění.

Propast, otevírající se mezi kulturou, spontánně přijímanou novými generacemi mládeže, a kulturou, již by podle Humboldta a Arnolda měla šířit univerzita, je tak strašlivá, že každý učitel, hradující na pomyslném kulturním vrcholu a lákající k sobě mladé lidi, musí nutně působit směšně. Cesta druhým směrem je mnohem jednodušší, je mnohem snazší přidat se ke svým mladým posluchačům v říši populární zábavy a obrátit své intelektuální zbraně proti majestátní zřícenině na druhé straně strže. Stále častěji se tak setkáváme s tím, že moderní intelektuálové tvrdí, že stojí mimo vysokou kulturu, jež jim však propůjčuje jejich status. Dále pak tvrdí, že jejich úkolem není šířit západní kulturu, nýbrž zpochybňovat její předpoklady, podryvat její autoritu a osvozovat mladé lidi od nadvlády rigidních „struktur“. Samozřejmě že tento jev bedlivě prozkoumáme, nejprve se však musíme seznámit s typickým produktem osvícenské vysoké kultury – s postavou intelektuála.