

# HUDEBNÍ SUBKULTURY

*Martin Heřmanský, Hedvika Novotná*

*Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze*

## 1. Úvod

Sako a kravata? Kostým a lodičky? Spínací špendlík v uchu? Vyholená hlava? Opraná džínová bunda s podivnými nápisy? Současná společnost se vyznačuje velikou rozmanitostí, která je patrná již na pohled. Tato mnohovrstevnatost však nespočívá pouze v odlišném vzhledu jejích členů; naše společnost je rozmanitá také vnitřně, je sociálně členitá. Jedním z projevů této různorodosti jsou i subkultury, tedy taková společenství lidí, která se různým způsobem vymezují vůči tzv. dominantní kultuře, mainstreamu, ovšem zároveň tvoří její nedílnou součást.

Subkultury jsou v nejširším slova smyslu v sociálních vědách definovány jako skupiny charakteristické specifickým souborem norem, hodnot, vzorů chování a životního stylu. Mohou vznikat na různém základě – např. etnickém (subkultura polské menšiny žijící v ČR), socioprofesioním (subkultura policistů či učitelů) nebo zájmovém (subkultura modelářů, zahrádkářů či hráčů bowlingu). Svým členům slouží jako jeden z důležitých prvků identity<sup>1</sup>, umožňují jim skupinově sdílet určitý hodnotový systém a tím naplňují jejich potřebu příslušnosti k nějakému společenství. Laicky řečeno, jde o to „myslet a dělat věci spolu“. „Spolu“ je možné také sdílet hudbu. A často takovou hudbu, která s sebou nese nějaké ideologické poselství. Právě tato platforma je typická pro tzv. hudební subkultury. Hudební subkultury jsou tedy takové skupiny, které konstruují svou identitu zejména na základě sdílené hudby (samozřejmě společně s dalšími prvky).<sup>2</sup>

Hudební subkultury se staly významným fenoménem západní (euroamerické) společnosti druhé poloviny 20. století. Z těch ranějších jmenujme např. *mods*, *teddy boys*, *rude boys* či *goths*. Ty ovšem do českých zemí kvůli železnému oponě pronikaly jen okrajově v podobě přebírání některých prvků jejich módních stylů.<sup>3</sup> Nejpозději od 70. let 20. století však již můžeme i u nás sledovat vznik a rozvoj hudebních subkultur, inspirovaných zahraničními vzory nejen po stránce vizuální. Za nejvýznamnější z těch, jejichž příslušníky můžeme i dnes potkat na ulici, jmenujme subkulturu punkovou, metalovou či skinheadskou. Později se k nim přidali třeba stoupenci hudebních stylů *hardcore*, *hip-hop*, *techno* či nositelé subkultury *emo*.

### Za železnou oponou

Do komunistického Československa se informace ze Západu dostávaly jen stěží. Přitom prudce se rozvíjející západní popkultura byla pro nemalou část zdejší mládeže již dlouho vzorem (z jazzové scény se rekrutovali protektorátní *potápky* či pováleční *pásci*, velký vliv měl také nastupující rock'n'roll). Zatímco k západní hudbě se bylo možné (byť obvykle ilegálně) do jisté míry dostat (zahraniční rozhlasové stanice, burzy desek, výjimečně i tolerované pořady v Československém rozhlasu a později televizi), podstata subkulturního stylu a ideologie byla dostupná podstatně hůře. Tak se čeští *vasatci* (*máničky*) v 60. letech inspirovali různorodými vizuálními prvky (vzájemně se lišících) subkultur *mods*, *rockers*, *beatníků* a *hippies*, aniž by je od sebe razantněji odlišovali. V 70. a 80. letech, kdy se k nám dostává *punk*, *metal* či *skinheads*, je již důraz kladený na subkulturní styl podstatně větší. Zdejší stoupenci těchto subkultur se snaží kopírovat vzhled svých zahraničních vzorů. Ovšem v důsledku naprosté nedostupnosti vhodných zdrojů, z nichž by bylo možné patřičnou vizáž vyrobit, zde prakticky dosahuje vrcholu fenomén *DIY* (zkratka z anglického *Do It Yourself*, „Udělej si sám“). Punkeři barví načerno lékařské plátěné kalhoty a těžké kožené boty jsou suplovány vojenskými kanadami či botami pracovními. Subkulturní ideologie přitom zůstává v pozadí, jak je patrné třeba u prvotních *skinheads*, kteří se rekrutují právě z punkové scény. Rozdíl mezi subkulturami západu a východu je ovšem také v povaze represí, jichž se jim dostávalo od většinové společnosti. Ta komunistická nálepkuje subkultury ideologicky, podsouvá jim (mnohdy nezáměrnou) politickou motivaci, a tlačí je tak do pozice oponentů režimu. Ze jmenovaných subkultur byli tomuto tlaku snad nejméně vystaveni metalisté, možná proto, že se v Československu etablojí až během osmdesátých let, tedy v době postupného politického uvolňování, či proto, že byli pevněji spjati s vesnicí než s městem, a tudíž nebyli tolik na očích.

## 2. Stručná historie výzkumů (hudebních) subkultur

Studium subkultur má historicky dva rozdílné kořeny, které se od sebe odlišují nejen prostorově, ale také teoreticky i metodologicky.

S výzkumy subkultur začali ve 20. letech 20. století američtí sociologové souhrnně nazývaní jako „chicagská škola americké sociologie“. Nestudovali primárně hudební subkultury, ale zaměřovali se zejména na etnické enklávy, mládež,

1. Non-konformní vizáž je jedním z významných projevů subkulturní rezistence vůči většinové společnosti. V období komunistického režimu byl odpor vyjadřován mj. dlouhými vlasy u mužů. Zde příslušník metalové subkultury v 80. letech v Praze.



zločince a další okrajové skupiny společnosti. K výzkumům těchto subkultur je přivedl funkcionalistický model společnosti jako ekvilibria. Podle něj se společnost jako systém snaží dosáhnout stabilního stavu, který právě subkultury narušovaly. Chicagská škola proto nahlíží na subkultury primárně skrze prizma deviance. Aby se s problémem ekvilibria vyrovnali, vymezili tyto badatelé subkultury jako „relativně distinktivní sociální subsystémy v rámci většího sociálního systému a kultury,“<sup>4</sup> v jejichž rámci panuje požadované ekvilibrium. Koncept subkultury se tak ukázal jako užitečný při vysvětlování sociálních patologií. Důraz byl kladen na empirickou analýzu toho, jak je zakoušen život členů subkultur, tedy na tzv. emickou perspektivu (pohled samotných aktérů). Metodologicky se jednalo o etnografický výzkum s důrazem na zúčastněné pozorování a využití biografického narativního rozhovoru. Zaměření na subkultury jako deviantní vyústilo v 70. letech 20. století v přechod od sociologie ke kriminologii. Namísto zkoumání subkultur jako svébytných systémů tak byly sledovány zejména ty důsledky jejich jednání, které byly považovány za společensky nepřijatelné. Tím ovšem došlo k prezentování subkultur jako sociálního problému.<sup>5</sup>

Zcela odlišně přistupovali ke studiu subkultur v 60. a 70. letech 20. století výzkumníci z Centra pro současná kulturní studia, tzv. „birminghamská škola“. V jejím rámci probíhaly intenzivní výzkumy britské dělnické mládeže, konkrétně subkultur *teddy boys*, *mods*, *skinheads* a *punks*. Vzhledem k tomu, že birminghamská škola vycházela z neomarxistického přístupu ke třídě a moci,



*2. Stejně jako u ostatních subkultur i u současných skinheads dochází k rozvolňování subkulturního stylu. Téměř zcela vymizel oděvní prvek typický pro české skinheads v 90. letech, letecká bunda bomber. Volba další prvků pak do velké míry záleží na individuálním rozhodnutí. Jako klíčový skinheadský atribut tak zůstává zejména vyholená hlava a oblečení „skinheadských“ značek (např. Lonsdale, Everlast či Ben Sherman).*

nebylo členství v subkulturách nahlíženo jako deviantní, ale jako projev vzdoru, který odrážel širší třídní boj mezi buržoazií a proletariátem. Na základě tohoto prizmatu vzdoru byly subkultury chápány jako snaha o odlišení se od rodičovské dělnické kultury (charakteristické zaměstnáním bez vyhlídek nebo nezaměstnaností, alkoholismem a domácím násilím) a dominantní buržoazní kultury (zákonodárců a policie, šéfů a učitelů). Na rozdíl od chicagské školy výzkumníci z birminghamské školy nekladli primárně důraz na etnografický výzkum, ale spíše na sémiotickou analýzu stylu a mediální analýzu.<sup>6</sup> V důsledku toho pak preferovali etickou perspektivu (perspektivu vědců) před perspektivou emickou.

Do českého prostředí pronikají subkultury pozvolna od konce 50. let 20. století a nacházejí odezvu především mezi mládeží, která stojí spíše na okraji městské společnosti. Konflikt s dominantní kulturou je ovšem v souladu s dobovou doktrínou interpretován jako politicky motivovaný. Snahy o disciplinaci „problémové“ mládeže prostupují takřka všemi státními a společenskými institucemi. V takové atmosféře ovšem není žádoucí se subkulturami zabývat na badatelské úrovni. První pokusy o zachycení světa hudebních subkultur proto nacházíme až na sklonku 80. let 20. století v souvislosti s výzkumy tzv. marginalizované mládeže v pražském Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (dnešním Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i.). Jedná se však jen o poměrně

## Skinheadi a neonacismus

První čeští skinheadi se rekrutovali z punkového prostředí konce 80. let 20. století. Za skinheadské průkopníky je považována skupina *Oi Oi Hubert Macháně*, i když její členové se tomuto označení brání. Rozmach skinheadské subkultury je pak spojován se skupinou *Orlík*, která představovala typicky českou odnož skinheadů zdůrazňující právě českou identitu, tzv. kališníky. Vizuálně jsou skinheadi poměrně snadno identifikovatelní díky vyholené hlavě a oblečení, v němž by neměly chybět tzv. „těžké“ boty (např. značky Dr. Martens), vojenská letecká bunda „bomber“ a kšandy přes košile či polokošile. V českém prostředí jsou skinheadi často spojováni s krajní pravicí, rasismem a neonacismem. Původními skinheady však byli černí jamajští emigranti žijící ve Velké Británii. V základu skinheadské subkultury tedy není rasismus ani neonacismus, protože sami nositelé skinheadské subkultury byli apolitičtí. Krajně pravicová ideologie u českých skinheadů převládala v první polovině 90. let 20. století (tzv. *White Power Skinheads*). Mezi současnými českými skinheady však můžeme nalézt i řadu stoupenců apolitického (S.H.A.R.P. skins, *Skinheads Against Racial Prejudice*, Skinheadi proti rasovým predsudkům) a ultralevicového (R.A.S.H. skins, *Red and Anarchy Skinheads*, Rudí a anarchističtí skinheadi) proudu.

povrchní popis vybraných subkultur (punkové, skinheadské, metalové)<sup>7</sup> založený na zúčastněném pozorování, ovšem bez adekvátního teoretického záze-  
mí. V 90. letech se pozornost badatelů obrací dvěma směry – muzikologové a hudební publicisté se pokoušejí o zmapování dějin rockové hudby (která je klíčovým projevem hudebních subkultur) v bývalém Československu, ale bez hlubšího zaměření na subkulturní kontext,<sup>8</sup> historikové se zabývají nezávislými aktivitami před rokem 1989 a v této souvislosti nemohou alespoň okrajově nezmínit hudební subkultury.<sup>9</sup> Sociální vědy se tématu věnují spíše okrajově v podobě ojedinělých studií<sup>10</sup> a častěji kvalifikačních prací na vysokých školách. První systematické studie cíleně nahlížející problematiku subkultur v našem prostředí jsou tak publikovány teprve nedávno a vesměs se zabývají hudebními subkulturami v kontextu komunistické represe.<sup>11</sup> Výjimkou je přehledová publikace Josefa Smolíka,<sup>12</sup> která je zčásti založena na kompilaci zahraniční literatury a zčásti na autorových terénních výzkumech (primárně ovšem ve fotbalovém prostředí).



3. Skupinka punkerů na hudebním festivalu ve Svojsčích ukazuje soubor několika typických punkových účesů ve slavnostním provedení (zleva: číro kombinované s hřebíky svobody, nenatužené číro, hřebíky svobody a červený rozzcuch). V pozadí skupina skinheadů.

### 3. Subkulturní ideologie a subkulturní styl

Subkultura je typická tím, že se nějakým způsobem vymezuje vůči většinové společnosti. Soubor specifických hodnot, které nositelé subkultur vyznávají, norem, kterými se řídí, a postojů, jež vyjadřují, bychom mohli nazvat *subkulturní ideologii* (v antropologii je též někdy v podobném kontextu užíván termín *worldview* neboli světonázor). Některé subkultury, které jsou přímo v rozporu s většinovou ideologií, jsou pak označovány jako kontrakultury.<sup>13</sup> Ať už jsou ovšem subkultury od většinové společnosti více či méně vzdálené, ba dokonce i když ji razantně odmítají, nemohou existovat izolovaně. Subkulturní ideologie je totiž utvářena právě v kontextu ideologie většinové, ať už tím, že jsou některé její konstitutivní prvky reinterpretovány, nebo dokonce negovány.

Typickým příkladem subkulturní či kontrakulturní ideologie může být *punk*. Většinová společnost jako společnost konzumní si zakládá na spotřebních, konfekčních či značkových produktech. Oproti tomu punkeři (podobně jako např. technoři) hlásají estetiku *DIY* neboli *Do It Yourself* (Udělej si sám). Své oblečení si sami vytvářejí, upravují a „vylepšují“. Nebo si vezmeme důraz, který většinová společnost klade na výkon jednotlivce a na kariérní



4. Pro punkovou subkulturu je významná estetika DIY (Udělej si sám). Ta se netýká pouze úprav oblečení, ale také účesu. Traduje se, že před rokem 1989 se tzv. punkové číro tužilo cukrovou vodou či pivem, nicméně pravděpodobnější je užívání mýdla (v 80. letech nejlépe mýdlo na holení zn. Barbus) či levného laku na vlasy (např. zn. Lybar).

postup (nejlépe formulovaný tzv. americkým snem o chudém, ale schopném jedinci, který se vlastní pílí vypracuje na vrchol a získá úspěch a bohatství). Proti tomu se staví punk se svým heslem *No future* (Žádná budoucnost), vyjadřujícím nihilismus. Podobně se vůči majoritním normám a hodnotám vymezuje např. *emo*. Zatímco ve většinové společnosti je kladen důraz na odlišení genderu, *emo* tyto rozdíly záměrně stírá (např. tím, že i muži se líčí). Zatímco podle ideologie většinové společnosti má být muž „chlap, který nedává najevo slabost a neprojevuje své pocity“, *emo* klade právě naopak důraz na volné vyjadřování pocitů i u mužů.

Subkulturní ideologie nachází svůj výraz v tzv. *subkulturním stylu*. Styl se podle britského sociologa Dicka Hebdige skládá ze tří vzájemně propojených složek: vizáže, vystupování a slangu.<sup>14</sup> Styl nejenže vyjadřuje subkulturní ideologii svého nositele, ale zároveň demonsturuje jeho identitu jako člena subkultury, takže je rozpoznatelný.

Nejviditelnější a tudíž nejvýraznější součástí stylu je vizáž, tedy oblečení, úprava vlasů, ozdoby a doplňky, jednoduše celkový vzhled jedince. Právě skrze vizáž může člen subkultury nejsnáze demonstrovat svou příslušnost k dané subkultuře a odlišnost od mainstreamu.

### No future! Punk's not dead!

Subkultura, která vytváří normy a hodnoty ostře kontrastující s dominantní kulturou, bývá označována jako kontrakultura. Slovo *punk* znamená v angličtině „výtržník“. Kořeny punku nalezneme na konci 60. let 20. století jako projev vzdoru vůči technizaci a komercionalizaci rock'n'rollu. Punková hudba je charakteristická jednoduchostí a úderností, v textech se pak objevuje poetika drsného života na ulici, života bez budoucnosti. Samotné heslo *No future* je však spojené až s polovinou 70. let s první britskou punkovou skupinou *Sex Pistols*, která v jednom ze svých největších hitů „God Save the Queen“ paroduje britskou státní hymnu. *No future* (žádná budoucnost) vyjadřuje jeden ze základních postojů punku, nihilismus. Zatímco základ punkové ideologie je tedy spojen s tzv. první punkovou vlnou (*punk 77*), charakteristická punková vizáž vychází až z tzv. druhé punkové vlny (*punk 82*). Jejím typickým představitelem byla skupina *The Exploited*. Je pro ni typický barevný natužený účes zvaný „čiro“, kožená bunda označovaná jako „křivák“, vysoké boty, spínací špendlíky a řetězy. Mezi běžné prvky pak patří právě hesla *No future* a *Punk's not dead*, která se objevují zejména na oblečení ve formě nápisů či nášivek nebo složená ze zavíracích špendlíků.

Důležitým procesem při vytváření stylu je tzv. brikoláž neboli jakési kutilství, kdy jsou jednotlivé předměty či prvky oděvu dávány do nových kontextů, čímž dostávají nový význam.<sup>15</sup> Typickým příkladem je zavírací špendlík, který se, sám o sobě bez významu, stal mezi punkery nejen ozdobou, ale také politickým vyjádřením, a je chápán jako jeden ze stěžejních symbolů punkové subkultury (někteří punkeři např. interpretují zavírací špendlík jako symbol „sešňorování většinou společností“). Členové subkultur tedy nepřisuzují prvkům své vizáže stejné významy jako většinová společnost. Proto když první punkeři v 70. letech nosili ve Velké Británii svastiky, nedávali tím najevo své sympatie k nacismu, ale pouze chtěli šokovat své úzkoprsé rodiče, učitele či vrstevníky.

Styl však není v rámci dané subkultury zcela homogenní. Jednotliví členové dané subkultury si mohou v rámci stylu vybrat z různých prvků, které navíc mohou díky brikoláži rekontextualizovat. Styl tak podle britského sociologa Davida Muggletona umožňuje tzv. distinktivní individualitu (rozlišující jedinečnost),<sup>16</sup> tedy odlišuje členy subkultur nejen od většinové společnosti a jiných subkultur, ale zároveň od sebe navzájem v rámci stejné subkultury. Styl však není pouze soubor předmětů, které určitá subkultura používá a obléká. Co dělá styl stylem, je tzv. stylizace, tedy aktivní užívání předmětů (ať již k určitým činnostem či



jako součásti vizáže), které vytváří pocit sdílené kolektivní identity se sdílenou ideologií a odpovídajícím chováním.<sup>17</sup> Slang, hudbu nebo třeba formy tance jednotlivých subkultur je možné pochopit pouze jako produkt stylizace.<sup>18</sup>

Pod vlivem zejména prací francouzského antropologa a sociologa Pierra Bourdieu<sup>19</sup> se na přelomu tisíciletí objevil nový koncept tzv. *subkulturního kapitálu*. Podle Sarah Thorntonové jsou subkulturním kapitálem znalosti a předměty spojené s danou subkulturou, jejichž hromadění zvyšuje prestiž daného člena subkultury a odlišuje jej na jedné straně od většinové společnosti, na straně druhé pak od členů jiných subkultur.<sup>20</sup> Jeho přítomnost nebo naopak absence odlišuje člena od nečlena dané subkultury, v rámci subkultury pak míra subkulturního kapitálu vytváří hierarchii mezi jednotlivými členy. Subkulturní kapitál působí v rámci subkultury stejně jako Bourdieuho ekonomický, sociální a kulturní kapitál ve většinové společnosti. Na rozdíl od nich však subkulturní kapitál není nijak oceňován většinou společnosti, ale právě a jedině v rámci dané subkultury. Umět správně tančit *pogo* (jak se nazývá tanec, který se tančí na punkovou hudbu) či umět si správně podat ruku v sérii různých dotyků a stisků (jak je typické pro hip-hopery) je důležité právě pouze pro punkery, respektive hip-hopery, nikoliv pro členy většinové společnosti. Subkulturní kapitál každé subkultury je přitom specifický a mezi jednotlivými subkulturami nepřenosný. Vždyť k čemu mi bude mezi skinheady znalost nejznámějších blackmetalových kapel a jejich posledních alb, nebo co si počnu mezi metalisty s vyholenou hlavou, v bombru a martenskách?

Ovšem jak upozorňuje David Muggleton, v současné době dochází k častému míšení stylů různých subkultur. Zatímco v 70. – 80. letech 20. století byly jednotlivé subkultury jasně odlišitelné, dochází nyní ve stále větší míře ke kombinování různých prvků oděvu, převzatých od často ideologicky protichůdných subkultur. Typickým příkladem může být kombinace skinheadske a punkové vizáže, jejíž nositel je označován jako *skunk* (složenina slov skinhead a punk). Jak tvrdí sociální antropolog Ted Polhemus, důvodem, proč k tomu dochází, je tzv. „supermarket stylů“, charakteristický pro současnou společnost.<sup>21</sup> Jedinci si dnes mohou svobodně vybírat, cokoliv se jim zlíbí, a kombinovat prvky pocházející z různých zdrojů. To je také důvod, proč někteří autoři v souvislosti se současnými subkulturami raději volí termín post-subkultury, kterým vyjadřují mimo jiné právě toto splyvání stylů<sup>22</sup> (dalším důvodem upřednostňování pojmu post-subkultura je třídní neohraničenost současných subkultur – na rozdíl třeba od britského dělnického punku 70. let 20. století).

Ačkoliv styl a ideologie jsou vzájemně bytostně propojené, existuje mezi nimi také jisté napětí. Toto napětí pramení z rozdílných důrazů kladených na tyto dvě složky jednotlivými členy subkultur. Připomeňme, že subkultury slouží jako jeden ze zdrojů identity, kterou navenek vyjadřuje styl a která je



5. Stylizovaná fotografie mladých hip-hoperů prezentujících se typickou hip-hopovou gestikulací. Charakteristické vystupování (mezi něž gestikulace patří) tvoří společně s vizáží (u hip-hoperů zejména široké kalhoty, mikina s kapucou a kšiltovka obrácená kšiltem dozadu) a slangem (specifická mluva) distinktivní subkulturní styl.

žita skrze přijatou (internalizovanou) ideologii. Problémem je, že různí lidé kladou na obě tyto složky různý důraz. Zejména mladší členové subkultur se zajímají více o styl, zatímco jedinci, kteří jsou členy subkultury již delší dobu, obvykle upřednostňují ideologii.<sup>23</sup> Tento rozpor je vnímán jako *problém authenticity*, či spíše její nedostatečnosti. Zastánci jednoho totiž vnímají jako neautentické zastánce druhého. Pro starší jsou mladší členové „pozéry“, kteří se pouze oblékají jako členové subkultury, aniž by rozuměli její ideologii, tedy „věděli, o čem to vlastně je“. Na druhou stranu pro mladší již nejsou starší členové „opravdovými“ členy, protože se „pořádně neoblékají“ a tím nedemonstrují svou příslušnost k subkulturě. Obě dvě skupiny si tedy myslí, že právě ony jsou „opravdovými“ členy subkultury a ti druzí jsou buď „pozéry“ nebo „odrodilci“.

Problém authenticity je vnímán ve všech subkulturách. Např. ve skinheadském fanzinu *Bulldog* se objevil text rozlišující s nadsázkou stoupence punkové subkultury dle míry jejich angažovanosti. Vyjdeme-li z něho, můžeme označit punkery „z centra scény“, „z periferie scény“ a „parazitující na scéně“.<sup>24</sup> Pun-

### Hip-hop = graffiti + breakdance + rap + DJing

Hip-hopová subkultura je bytostně spjatá s *graffiti*, tedy výtvarným projevem ve veřejném prostoru. Za pomoci sprejů, popř. fixů vytvářejí *writeři* (autoři graffiti) tzv. *tagy* (výtvarně ztvárněné podpisy – pseudonymy), ale i poměrně složité a rozsáhlé umělecké koncepty (nazývané *piece*, zkrácenina z *masterpiece* čili mistrovské dílo). *Hip-hop* i *graffiti* vznikly v 70. letech 20. století v USA v amerických černošských ghettech a do západní Evropy se dostaly až o desetiletí později. Právě výtvarná stránka subkultury byla jedním z hlavních lákadel pro porevoluční českou mládež. Od 90. let už v českých městech různým formám *graffiti*, ať už na legálních či nelegálních plochách, neunikneme. Přesto jsme se s hip-hopovou subkulturou a *graffiti* mohli v Čechách setkat i před rokem 1989 – s jistou nadsázkou bychom mohli za *graffiti* považovat třeba fenomén Lennonovy zdi na pražské Kampě. Ovšem spíše než tyto výtvarné projevy se rysy hip-hopové subkultury objevují v hudebním projevu – skupina *Manželé* vydala v roce 1984 album „*Kamufláž*“ s dnes již legendární skladbou „*Jižák*“. Sídliště (zde myšleno pražské Jižní město) se stalo pro české hip-hopery živnou půdou obdobně jako pro americká černošská ghetta. Pro hip-hopery je typické volné sportovní oblečení, zejména široké kalhoty a mikiny s kapucí, kšiltovka (popř. pod kapucí), masivní šperky jako prsteny, řetízky apod. Kromě *graffiti* je nedílnou součástí *hip-hopu* tanec zvaný *breakdance*, hudba se pak skládá ze dvou elementů: mixovaných rytmů (tzv. *DJing*) a spíše deklamovaných než zpívaných textů (*rapování*). Specifickým projevem je také vytváření zvuků imitujících bicí pouze za pomoci úst (*beatbox*).

keři „z centra scény“ se aktivně zajímají o punkovou subkulturu. V naprosté většině je zajímavá hudba, tzn. kupují si či kopírují hudební nosiče, navštěvují punkové koncerty, případně sami účinkují v punkrockové skupině, podílejí se na organizaci koncertů, přispívají do fanzinů nebo je vydávají, sledují filmy a literaturu, která se punkem zabývá. Punkeři „z periferie scény“ jsou často mladí začínající punkeři, kteří mají o punkové subkultuře minimum informací (uvnitř subkultury jsou někdy také označováni jako „*kinderpunks*“), či tzv. „víkendoví punks“, kteří se punkově stylizují pouze příležitostně (např. na koncert). Tito lidé obvykle znají pouze tuzemské nebo lokální hudební skupiny a několik málo zahraničních a navštěvují koncerty pouze v okruhu svého bydliště. Subkulturní ideologie je nezajímavá, punkové atributy své vizáže volí nahodile bez ohledu na styl. Nechtou fanziny, do pořizování hudebních nosičů



**6.** *Být stoupencem subkultury neznamená jen poslouchat stejnou hudbu či stejně vypadat, ale též stejně se projevovat. Metalisté na metalovém koncertě společně gestikulují tzv. „metalovými rohy“.*

investují velmi omezeně, případně vůbec. Ti, které lze označit jako „parazitující na scéně“, se o punkovou subkulturu nezajímají vůbec a podle ostatních punkerů pouze zneužívají vizuální atributy punku jako záminku pro asociální způsob života (žebrační, nadměrná konzumace alkoholu a jiných omamných látek, omezené hygienické návyky). Punk je pro ně patrně maskou, která dává jejich způsobu života jakési ideové zdůvodnění. Ostatními příslušníky punkové subkultury je tato skupina „parazitující na scéně“ odsuzována a nazývána „špínami“, „sockami“ či „nádražáky“, na Slovensku „lavičkovými punkery“.

## 4. Mediální obraz subkultur a morální panika

Ačkoli tvoří hudební subkultury nedílnou součást sociální reality a s jejich nositeli se setkáváme v běžném životě, naše znalosti subkultur jsou často zkrácené a stereotypní. Je to proto, že většina informací, které má o subkulturách k dispozici většinová společnost, pochází z masmédií. Ta mají samozřejmě své vlastní zájmy, a tudíž chování, styl či události spojované s jednotlivými subkulturami často buď bagatelizují, nebo z nich naopak vytvářejí senzaci.<sup>25</sup>

## Metal se poslouchá nahlas!

Kritérium autenticity je významné v metalové subkultuře. Bývá proto označována jako „odcizená subkultura“ – od jejích stoupců se vyžaduje bezvýhradná oddanost hudbě, subkultuře a v důsledku odluka od společnosti. Ti, kteří tyto nepsané zákony důsledně nedodrží, bývají označováni za „pozéry“, jimiž se pohrdá. Pro české prostředí, v němž se metal etabloval v průběhu 80. let 20. století, je charakteristická určitá izolovanost metalové subkultury od ostatních hudebních proudů. K většímu rozmachu subkultury a především hudby však dochází až v 90. letech 20. století. Koncerty metalových kapel jsou charakteristické velkou hlasitostí, metal totiž „musí hřmít, buráct a zabíjet“. Americká metalová kapela *Manowar* je považována za nejhlasitější hudební skupinu vůbec a s hodnotou 129,5 dB je oficiální držitelkou Guinnessova rekordu (pro srovnání, startující letadlo vydává hluk „pouze“ 120 dB). Zatímco punkeři na koncertě tančí „pogo“, metalisté kývají hlavou do rytmu hudby a ukazují rukou tzv. metalové rohy (vidličky, paroháč). Toto gesto údajně odkoukal zpěvák skupiny *Black Sabbath* od své italské babyčky, která jím zaháněla neštěstí. I když se někdy nazývá „satanův pozdrav“ či „ďáblovo znamení“, se satanismem tedy nemá nic společného. Přestože některé odnože metalu se k satanismu opravdu hlásí, rozhodně nelze tuto ideologii považovat za charakteristicky metalovou. Ostatně metal zahrnuje hudebně i ideologicky opravdu rozmanité proudy, stejně jako styly oblečení. Spojujícím prvkem vizáže tak jsou patrně pouze dlouhé rozpuštěné vlasy.

Jak upozornil již v 70. letech britský sociolog Stanley Cohen, masmédiá subkultury demonizují, čímž přispívají ke vzniku tzv. morální paniky. Morální panikou Cohen označil stav, kdy jsou nositelé určité subkultury společností označováni jako deviantní a jako takoví jsou považováni za hrozbu pro společnost jako celek.<sup>26</sup>

Vývoj morální paniky probíhá obvykle v několika následných krocích. Nejprve je nějaký stav, událost, jedinec nebo skupina označen jako nebezpečný hodnotám a zájmům společnosti a masmédiá jej začnou zobrazovat ve stylizované a stereotypizované podobě. Následně se „uznávání“ odborníci začnou k „problému“ vyjadřovat a prezentovat své prognózy a řešení. Terč morální paniky pak postupně mizí z centra zájmu až vymizí úplně a stane se nepodstatným,<sup>27</sup> přičemž se však může periodicky vracet.<sup>28</sup> Morální panika se samozřejmě netýká pouze subkultur, ale objevuje se u řady dalších marginálních



*7. Jelikož stěžejní součástí techna je dlouhotrvající tanec, je třeba uzpůsobit oblečení prostředí, v němž se party odehrává. Pro nekomerční party konané v přírodě je tak hlavním kritériem výběru fakt, že se oblečení může snadno zašpinit, např. tancem v blátě.*

jevů současné společnosti. Objevila se tak např. v souvislosti s onemocněním AIDS, některými etnickými menšinami (např. Romy) či náboženskými skupinami (např. muslimy).

Morální panika se dotkla snad všech hudebních subkultur a s novými subkulturami se neustále vrací. Punkeři byli zobrazováni jako opilci, narkomani a anarchisté nebezpeční pro demokratický režim, stejně jako skinheadi, kteří byli ukazováni jako rasisté, neonacisté a neofašisté. Podobně se o metalistech psalo jako o satanistech oddávajících se sexuálním orgiím a pořádajících černé mše s lidskými oběťmi. V České republice se na přelomu tisíciletí objevila vlna morální paniky v souvislosti s technaři a freetekno festivalem Czechtek. Technaři byli znázorňováni jako narkomani a opilci ničící nejen přírodu, ale i majetek „spořádaných“ obyvatel. V současnosti se morální panika dotýká subkultury *emo*, jejíž nositelé jsou ukazováni jako depresivní jedinci bez schopnosti navazovat sociální vztahy a nebezpeční psychopati se sebevražednými sklony. Nejde o to, že by se mezi stoupenci subkultur takové jevy nevyskytovaly, ale není to nutně pravidlem. Nebezpečí takových jevů je ovšem často zveličováno a zobecňováno.

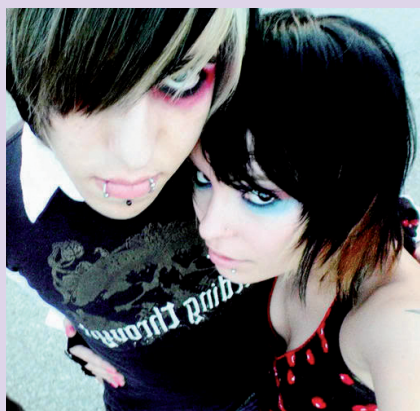
### Technaři: novodobý šamanismus?

*Techno* je jedním z nejrozšířenějších podstylů elektronické taneční hudby, tedy takové hudby, která je založena na výrazném rytmu generovaném prakticky výhradně prostřednictvím elektronických hudebních nástrojů a přístrojů (syntezátorů, samplerů, bicích automatů). V základu této hudby stálo spojování různých skladeb pomocí dvou gramofonů a mixážního pultu, dnes již většinou nahrazených počítači. Klíčovou charakteristikou takové hudby je rychlé tempo a monotónnost, která umožňuje prožitek blížící se změněným stavům vědomí až transu, umocňovaný navíc dlouhotrvajícím tancem (a v některých případech též psychotropními látkami). *Techno* (a další styly elektronické taneční hudby – např. *tekno*, *trance*, *house* či *jungle*) má řadu podob – od nelegálních akcí nazývaných „tekni-valy“ (pořádaných často pod širým nebem) přes legalizované techno party (např. v bývalých skladištích) až po klubovou scénu. V každém případě však v základu subkulturní ideologie technařů stojí touha po svobodě a oprostěnost od konzumního života. Oproti jiným subkulturám není tak významný vzhled, a tak se technaři mnohdy vizuálně ani nijak neodlišují od mainstreamu. Typické znaky – dredy (*dreadlocks*, dlouhé vlasy zacuchané do silných pramenů), kšiltovka, šátek zvaný „palestina“ či „arafat“, vojenské kalhoty (kapsáče) a lehké sportovní bundy nebo mikiny – nosí zejména mladí členové subkultury či ti, kteří na ní parazitují, zvaní „ještěři“. Se svobodou se pojí i typický symbol freetekna, číslo 23, které má desítky interpretací, od podoby výslovnosti s anglickým *too free* (ve smyslu „skutečně svobodný“) až po magické číslo boha chaosu. Toto číslo se objevuje nejen na oblečení, ale též na automobilech, aparatuře apod.

## 5. Subkultury, internet a globalizace

Prudký rozvoj masmédií (nejprve satelitní televize MTV a následně internetu) a s ním spojená globalizace umožnila snazší šíření subkultur za hranice „našší“ euroamerické kultury. Subkultury díky tomu rychle pronikají i do zemí třetího světa a stává se z nich *globální* fenomén. Dnešní studie tak zkoumají mimo jiné např. hip-hopery v Japonsku nebo metalisty na Bali.<sup>29</sup> Šíření subkultur však s sebou nese i jejich proměny. Podobně, jako tomu bylo v Československu před rokem 1989, všude dochází k adaptaci šířící se subkultury na místní podmínky.

Nelze tedy předpokládat, že by skinheadi ve Velké Británii byli stejní jako v Čechách či že by se emaiři v Rusku vůbec nelišili od emaiřů v Argentíně či



**8. a 9.** Subkultura emo záměrně stírá genderové rozdíly. Jak ženy, tak muži si lakují nehty a podmalovávají oči, nosí rovné černé vlasy s dlouhou patkou, potítka nebo třeba dvojitý piercing spodního rtu, tzv. pavoučí kousnutí (fotografie vlevo). Subkultury bývají někdy označovány jako „děti ulice“. I subkulturní život emo kids, který je úzce spojený s virtuálním prostředím internetu, kvasí v přirozeném prostředí ulice, resp. města. Na fotografii (vpravo) skupinka emo kids v centru Prahy.

Brazílii. Rozdíly mezi členy dané subkultury mohou být i na lokálnější úrovni – punkeři z Brna nejsou úplně stejní jako punkeři z Plzně a mohli bychom pokračovat ještě do větší hloubky. Rozlišení rozdílných úrovní integrace subkultur vyřešil americký sociolog Gary A. Fine zavedením nového pojmu *idiokultura*. Podle Finea je idiokultura „systém znalostí, víry, chování a zvyků sdílený členy skupiny, kteří jsou ve vzájemné interakci“.<sup>30</sup> Subkultura je pak větší soubor idiokultur, které jsou vzájemně propojené skrze síť přímé a nepřímé komunikace.<sup>31</sup>

Ve vytváření vazeb a sdílení idiokultury a subkultury hrály dříve velkou roli tzv. fanziny neboli ziny. Jedná se o podomácku vyráběné časopisy obsahující zprávy z prostředí subkultury, kalendář plánovaných koncertů hudebních skupin spojených se subkulturou, rozhovory s hudebníky či zajímavými členy subkultury a podobné texty. Dnes již úlohu fanzinů převzalo nové médium a tím je internet. V současné době existují stovky a tisíce internetových stránek, diskuzních fór a informačních portálů, věnovaných některé ze subkultur. Jejich výhodou je nejen větší interaktivita, ale též snadnější přístupnost neomezovaná fyzickými hranicemi. Virtuální svět internetu umožňuje členům subkultur účastnit se na subkulturním dění, aniž by museli být fyzicky přítomni na stejném místě. To vede až k vytváření virtuálních subkulturních komunit (čili idiokultur vytvořených prostřednictvím internetu) sdružujících jednotlivce, kteří se



## Emo-ce na druhou

*Emo* představuje jednu z nejmladších hudebních subkultur. Přestože jeho kořeny leží již v 80. letech 20. století, masový rozmach se datuje až do začátku 21. století. Hudebně *emo* vychází z punku a jeho odnože *hardcoru*, narozdíl od něj však používá lyrické, silně emociální texty. Odtud také patrně plyne název této subkultury (*emo* jako zkratka z *emotional hardcore* či *emocore*). Druhým zdrojem názvu *emo* může být postoj tvořící základ subkulturní ideologie tzv. *emo kids*, jak si členové subkultury říkají. Je jím svobodné vyjadřování emocí, ať už pozitivních, nebo negativních. Ruku v ruce s ním jde také proklamovaná tolerance k jakékoliv odlišnosti (etnické, rasové, sexuální, apod.). Pro vizáž *emo kids* jsou typické úzké džiny a přiléhavá trička v kombinacích černé a zářivých barev, obvyklé jsou ocvočkované opasky (podobné punkovým) a černá potítka na zápěstí. Typický *emo* účes je dlouhá patka padající přes oči, vlasy jsou buď obarvené na černo nebo odbarvené, často doplněné pramínky zářivých barev. Jak chlapani, tak dívky používají make-up, typické jsou výrazné oční linky, jimiž si podmalovávají oči.

tváří v tvář nikdy nesetkali. Virtuální prostor je např. zcela stěžejním médiem subkultury *emo*, která se realizuje zejména jeho prostřednictvím.

Kromě zmíněné lokální a virtuální úrovně však dochází i k integraci a sdílení také na rovině *translokální*,<sup>32</sup> tedy přesahující hranice jednotlivých míst. Translokální subkultury lze chápat jako sítě místních idiosyncratických skupin, které spojuje šíření hudby, vyhledávání koncertů určitých hudebních skupin, účast na srazech a festivalech.<sup>33</sup>

## 6. Nové kmeny, scény a klubové kultury

Tradiční vymezení pojmu subkultura vychází z klasického antropologického vymezení kultury jako ohraničeného, a tudíž uchopitelného celku. Toto pojetí se samozřejmě dočkalo celé řady kritik, které vyústily ve snahy o zavedení nových a přesnějších pojmů.

První z těchto alternativ je městský kmen či také neo-kmen (*urban tribe*, *neo-tribe*), užívaný zejména v sociologii a kulturních studiích. Zastánci tohoto pojmu,<sup>34</sup> který je adaptací konceptu francouzského sociologa Michela Maffesoliho,<sup>35</sup> se domnívají, že pojem subkultury označuje uskupení rigidní



**10.** *Odmítání většinových norem je jedním ze základních atributů subkulturní ideologie. Kupříkladu hardcore popírá rozdělení hudebního prostoru na pódium vyhrazené hudebníkům a hlediště vyhrazené posluchačům. Hudebníci tak často hrají přímo mezi diváky či naopak diváci jsou zapojováni do produkce hudby – třeba společným zpěvem.*

a neměnná a opomíjí jejich nestálost, proměnlivost a neohraničenost, které označení městský kmen zdůrazňuje. Neuvědomují si však, že pojem kmen odkazuje právě k těmto kritizovaným vlastnostem, tedy ohraničenosti a stálosti.<sup>36</sup> Zároveň je v konceptu neo-kmene identita nahlížena jako spotřebitelská volba, přičemž jsou opomíjeny ostatní intervenující faktory (jako je chudoba, třída, nerovný přístup ke vzdělání a další), které svobodnou volbu omezují a determinují.<sup>37</sup>

Ve sféře studií populární hudby se můžeme často setkat s pojmem scéna (*scene*), který používají i někteří samotní příslušníci subkultur. Zásadním problémem tohoto pojmu je jeho nejednoznačnost, s jakou je používán různými autory. Na straně jedné označuje „hudební (a s hudbou spojené) praktiky v rámci konkrétního geografického prostoru“<sup>38</sup> na straně druhé pak „kulturní prostor, který překračuje lokalitu“<sup>39</sup> V závislosti na autorovi tedy pojmenovává dva protichůdné fenomény, globální a lokální.

Na základě výzkumů příznivců elektronické hudby navrhuje Sarah Thorntonová používat termín klubová kultura (*club culture*).<sup>40</sup> Klubové kultury nejsou podle ní definovány třídě (jako původní subkultury), ale na základě sdíleného

### Od provokace k angažovanosti: hardcore

Punkrocková hudba a styl byly ve své době převratné, ale přes silnou distanci od dominantní kultury si hudební byznys poměrně brzy uvědomil jejich komerční potenciál. Jako jedna z reakcí na komercializaci punkové scény se v USA v 80. letech 20. století formuje *hardcore*. Tato subkultura je ostře ideologicky vyhraněná: v jejím základu stojí razantní odmítání konzumu a angažovanost v oblasti lidských práv a ochrany přírody. *Hardcore* jako hudební styl je rychlejší a agresivnější než *punk*. Snad více než u punku zde platí, že jej může hrát každý – v rámci subkultury prakticky neexistuje výrazná dělící čára mezi hudebníky a posluchači. Oproti punku je *hardcore* charakteristický také jednodušší, ležérnější a méně provokativní vizáží: jeansy, krátká trička, flanelové košile, krátký účes nebo oholená hlava. V reakci na punkovou subkulturní ideologii plnou nihilismu vzniká v rámci *hardcore* další subkultura charakteristická významným podílem subkulturní ideologie, tzv. *Straight Edge*, často označovaná zkratkou *sXe*. Stoupenci *Straight Edge* jsou zastánci drogové abstinence (včetně legálních drog, tedy alkoholu a cigaret) a odmítají příležitostný sex. Později některé proudy ve snaze o „čistý život“ prosazují také vegetariánství či veganství, typický je pro ně též boj za práva zvířat. Nejvýraznějším symbolem této subkultury je písmeno X nakreslené či vytetované na hřbetu ruky. Jeho původ leží ve zvyklosti označovat mladistvým při vstupu do amerických klubů ruce velkým písmenem X, aby zaměstnanci klubu poznali, že jim nesmí nalít alkohol. Z písmena X se namísto stigmatu stal symbol hrdosti.

vkusu. V návaznosti na teorii Pierra Bourdieu, podle něhož je vkus vytvářen sociálně a kulturně, tak reaguje na skutečnost, že současná společnost je společností konzumní. Významným kritériem úspěchu jedince ve společnosti je spotřeba a povaha této spotřeby, jež odkazuje právě na vkus.

## 7. Závěr

Ve všech dobách byli ve společnosti jedinci, kteří se nějakým způsobem (ať už vědomě, či nevědomě) odlišovali, touto odlišností ostatní znepokojovali a byli za ni více či méně pronásledováni. Také hudební subkultury jsou charakteristické odlišností od většinové společnosti, přičemž u jejich stoupců je volba odlišnosti nejen dobrovolná, ale dokonce záměrná – zjednodušeně lze

řící, subkultury vznikají v reakci na aktuální společenské poměry a často přímo očekávají odezvu na různé typy provokací. Hudební subkultury se staly významným fenoménem západní (euroamerické) společnosti druhé poloviny 20. století a celosvětovým fenoménem počínajícího 21. století, tedy doby, která nás formovala a formuje. Přesto, že česká společnost prošla v druhé polovině 20. století odlišným vývojem než společnost západní, v níž byly subkultury po nejvíce studovány a popsány, i zde můžeme zčásti od padesátých a bezpečně od sedmdesátých let 20. století sledovat vznik a rozvoj hudebních subkultur, které významně ovlivňují hodnoty, normy a postoje svých aktérů. Nositelé různých subkultur jsou tedy nedílnou součástí naší každodennosti.

Norský antropolog T. H. Eriksen tvrdí, že „hudební diskurz je prostorem, kde se utvářejí identity, a z tohoto důvodu může být globální proud populární hudby úrodným polem pro studium soudobé kulturní dynamiky“.<sup>41</sup> V souladu s tímto názorem jsme se pokusili shrnout, jak na fenomén subkultur a jejich proměn nahlíží sociální vědy a co na něm považují za významné.

Stejně tak, jako se proměňuje povaha společnosti, proměňují se i subkultury a věda je spolu s tím nucena hledat nové nástroje, jejichž pomocí by bylo možné subkultury (potažmo sociální realitu, společnost) zachytit a popsat. Zřetelně se tak ukazuje, jaký vztah má ta která doba či společnost k jinakosti. A jak jsme uvedli výše, subkultury jsou od počátku vynikajícím příkladem jinakosti – ostatně vzhledem k důrazu na vizáž (oděv, účes), která se programově odlišuje od toho, co je v dané době a dané společnosti běžné, jsou jejich stoupenci okamžitě rozeznatelní. Příslušnost k subkulturě pak může být interpretována jako projev jakési deviace či patologie s nebezpečím kriminálních důsledků. Či může být chápána jako důsledek toho, že se jedinec ocitl v takové sociální situaci (je příslušníkem znevýhodněné sociální třídy), že vzdor vůči společnosti je to jediné, co mu zbývá. V důsledku globalizace, která je charakteristická proměnlivostí a nestálostí, se stírají jak hranice mezi samotnými subkulturami, tak mezi subkulturami a většinovou společností. Ta je dnes charakterizována jako spotřební, vůči čemuž se některé subkultury negativně vymezují. Avšak konzum rozhodně nelze pominout ani jako jeden ze subkulturních projevů.

Subkultury můžeme tedy považovat za jakýsi obraz společnosti, za zrcadlo, jež nám nastavují, a upozorňují nás tak na přehnané lpění na některých dogmatech. Přičemž současné subkultury (ať už je budeme nazývat jakkoli) lze považovat za jeden z ostrůvků, který se snaží vymykát uniformitě globalizovaného světa. Vždyť život je zajímavý právě ve své rozmanitosti.

## Literatura

- ALAN, Josef (ed.) 2001: *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945–1989*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha.
- BAULCH, Emma 2007: *Making Scenes: Reggae, Punk, and Death Metal in 1990s Bali*. Duke University Press: Durham.
- BENNETT, Andy 1999: Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* 33(3), 599–617.
- BLAŽEK, Petr – LAUBE, Roman – POSPÍŠIL, Filip 2003: *Lennonova zed' v Praze: Neformální shromáždění mládeže na Kampě 1980–1989*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR: Praha.
- BOURDIEU, Pierre 1984: *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press: Cambridge.
- CLARKE, John 1993: Style, in HALL, Stuart – JEFFERSON, Tony (eds.): *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Routledge: London, 175–191.
- CLARKE, John et al. (1993): Subcultures, Cultures, and Class, in HALL, Stuart – JEFFERSON, Tony (Eds.): *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Routledge: London, 9–74.
- COHEN, Stanley 2002: *Folk Devils and Moral Panics: Creation of Mods and Rockers*. 3 ed. Taylor & Francis: London.
- CONDY, Ian 2006: *Hip-hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Duke University Press: Durham.
- ERIKSEN, Thomas Hylland 2008: *Sociální a kulturní antropologie: přibuzenství, národnostní příslušnost, rituál*. Portál: Praha.
- FINE, Garry Alan 1979: Small Groups and Culture Creation: The Idioclature of Little League Baseball Teams. *American Sociological Review*, 44(5), 733–745.
- FINE, Garry Alan – KLEINMAN, S. 1979: Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis. *The American Journal of Sociology* 85(1), 1–20.
- FISCHER, Claude S. 1975: Toward a Subcultural Theory of Urbanism. *The American Journal of Sociology* 80(6), 1319–1341.
- HEBDIGE, Dick 1979: *Subculture: the Meaning of Style*. Methuen: London.
- HESMONDHALGH, David 2005: Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies* 8(1), 21–40.
- HUQ, Rupa 2006: *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. Routledge: London.
- JENKINS, Richard 2008: *Social identity*. 3 ed. Routledge, London.
- JURKOVÁ, Zuzana – SKOŘEPOVÁ, Zita – JONÁŠ, Jakub – AVELLANEDA, Veronika 2008: Praha skrze její hudbu, in BITTNEROVÁ, Dana – HEŘMANSKÝ, Martin (eds.): *Kultura českého prostoru, prostor české kultury*. Fakulta humanitních studií UK a Ermat: Praha, 289–306.
- KLOZAROVÁ, Kristýna 2004: *Vizuální atributy punkové subkultury v Československu, repektive v České republice a na Slovensku v 80. a 90. letech 20. století*. Nepublikovaná bakalářská práce. Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy: Praha.
- KOSÍKOVÁ, Jiřina 2003. Jak se někteří oblékají, in POSPÍŠILOVÁ, Jana (ed.): *Rajče na útěku: kapitoly o kultuře a folkloru dnešních dětí a mládeže s ukázkami*. Doplněk / Etnologický ústav AV ČR: Brno, 215–254.

- LÉVI-STRAUSS, Claude 1996: *Myšlení přírodních národů*. 2 ed. Dauphin: Liberec.
- LEWIN, Philip – WILLIAMS, J. Patrick 2007: Reconceptualizing Punk through Ideology and Authenticity. Příspěvek prezentovaný na výročním setkání American Sociological Association. New York. Online. Dostupné z <<http://www.uga.edu/gcph/januaryLewin2008.pdf>>. Přístup dne 13. 1. 2011.
- LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej 2010: *Bigbít*. 2 ed. Plus: Praha.
- MAFFESOLI, Michel 2002: *O nomádství: iniciační toulky*. Prostor: Praha.
- MUGGLETON, David 2000: *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. Berg: Oxford.
- NOVOTNÁ, Hedvika – DVOŘÁK, Jiří 2008: Punks vs. Skinheads – Historie jednoho vzta- hu, in BITTNEROVÁ, Dana – HEŘMANSKÝ, Martin (eds.): *Kultura českého prostoru, prostor české kultury*. Fakulta humanitních studií UK a Ermat: Praha, 261–288.
- PETERSON, Richard A. – BENNETT, Andy 2004: Introducing Music Scenes, in BENNETT, Andy – PETERSON, Richard A. (eds.): *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville, 1–15.
- POLHEMUS, Ted 1994: *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*. Thames and Hudson: New York.
- POSPÍŠIL, Filip – BLAŽEK, Petr 2010: „Vraťte nám vlasy!“: první máničky, vlasatci a hip- pies v komunistickém Československu. Academia: Praha.
- REDHEAD, Steve 1997: *Subculture to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*. Blackwell Publishers: Oxford.
- ROZSAK, Theodore 1969: *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocra- tic Society and Its Youthful Opposition*. Anchor: Garden City.
- SMOLÍK, Josef 2010: *Subkultura mládeže: uvedení do problematiky*. Grada: Praha.
- SWEETMAN, Paul 1999: Anchoring the (Postmodern) Self? Body Modification, Fashion and Identity. *Body & Society* 5(2–3), 51–76.
- THORNTON, Sarah 1995: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press: Cambridge.
- VANĚK, Miroslav 2010: *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Academia: Praha.
- VANĚK, Miroslav (ed.) 2002: *Ostrůvky svobody: kulturní a občanské aktivity mladé genera- ce v 80. letech v Československu*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votobia: Praha.
- WILLIAMS, J. Patrick 2007: Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. *Sociology Compass* 1(2), 572–593.
- ZÁSTĚRA, Karel 1991: K některým otázkám okrajových skupin dělnické mládeže (Punk a jeho charakteristické rysy). *Zpravodaj KSVI pro etnografii a folkloristiku* 2.
- ZÁSTĚRA, Karel 1994: Příspěvek ke studiu marginálních skupin ve společnosti. In *Město a jeho kultura: sborník k padesátinám docenta PhDr. Zdeňka Pince*. 52–65.

<sup>26</sup> KRŠKO 2008, 88.

<sup>27</sup> ALTMAN 2003, 266.

<sup>28</sup> MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 13.

<sup>29</sup> MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 16.

<sup>30</sup> Podrobněji k tématu viz PERGELOVÁ 2004.

<sup>31</sup> ALTMAN 2003, 264, 266; příklady dále např. NOHA 2007, 21–22.

<sup>32</sup> K tématu dále viz např. ALTMAN 2003, 264.

<sup>33</sup> WAIC – KÖSSL 1992, 66–67; MÁCHA 1967, 6 a dále, 26 a dále; NOHA 2007, 22–23

<sup>34</sup> HURIKÁN 1990, 201–210; WAIC – KÖSSL 1992, 65–68; VINKLÁT 2007, 17; MÁCHA 1967, 30 a dále, zejm. 90–95.

<sup>35</sup> VINKLÁT 2004, 72; VINKLÁT 2004, 183.

<sup>36</sup> KUČEROVÁ 1997, 25–52; WAIC – KÖSSL 1992, 68–71; VINKLÁT 2004, 182–183; ALTMAN 2003, 269–270; KRŠKO 2008, 22.

<sup>37</sup> VINKLÁT 2004, 232; ALTMAN 2003, 268; KRŠKO 2008, 20–21.

<sup>38</sup> ALTMAN 2003, 267–269; MOIDL – MOIDLOVÁ 2010, 23–24.

<sup>39</sup> NOHA 2007, 25.

<sup>40</sup> BRUNVAND 2001, 238–239; TUCKER 1999, 205–208.

<sup>41</sup> TUCKER 1999, 205–208.

<sup>42</sup> K této lokalitě podrobněji POHUNEK 2007; JANEČEK 2006, 57–63; LUFFER 2003, 223–224, 228; literární zpracování LAHODA 1999.

<sup>43</sup> Tímto způsobem byla zabydlována už první prvorepubliková tramská tábořiště, viz WAIC – KÖSSL 1992, 23–24.

<sup>44</sup> K tomu podrobněji WAIC – KÖSSL 1992, 23–24.

<sup>45</sup> ZAPLETALOVÁ 2007, 24–25.

### Hudební subkultury

<sup>1</sup> Identitu chápeme nikoliv z pozice esencialistické jako jedinou, vrozenou a neměnnou, ale z pozice konstruktivistické jako mnohočetnou, proměnlivou, situační a performovanou (srov. JENKINS 2008).

<sup>2</sup> HESMONDHALGH 2005, 31.

<sup>3</sup> Srov. POSPÍŠIL – BLAŽEK 2010, 210nn.

<sup>4</sup> FISCHER 1975, 1323 cit. in WILLIAMS 2007, 574.

<sup>5</sup> WILLIAMS 2007, 573–575.

<sup>6</sup> WILLIAMS 2007, 575–577.

<sup>7</sup> ZÁSTĚRA 1991; ZÁSTĚRA 1994.

<sup>8</sup> Např. ALAN 2001; LINDAUR – KONRÁD 2010.

<sup>9</sup> Např. VANĚK 2002; BLAŽEK ET AL. 2003.

<sup>10</sup> KOSÍKOVÁ 2003; NOVOTNÁ – DVOŘÁK 2008; JURKOVÁ – SKOŘEPOVÁ – JONÁŠ – AVELLANEDA 2008.

<sup>11</sup> POSPÍŠIL – BLAŽEK 2010; VANĚK 2010.

<sup>12</sup> SMOLÍK 2010.

<sup>13</sup> ROSZAK 1969.

<sup>14</sup> HEBDIGE 1979.

<sup>15</sup> CLARKE 1993; srov. též LÉVI-STRAUSS 1996.

<sup>16</sup> MUGGLETON 2000.

- <sup>17</sup> CLARKE ET AL. 1993.  
<sup>18</sup> WILLIAMS 2007.  
<sup>19</sup> BOURDIEU 1984.  
<sup>20</sup> THORNTON 1995.  
<sup>21</sup> POLHEMUS 1994 cit. in SWEETMAN 1999, 52.  
<sup>22</sup> Srov. MUGGLETON 2000.  
<sup>23</sup> Srov. LEWIN & WILLIAMS 2007.  
<sup>24</sup> Srov. KLOZAROVÁ 2004.  
<sup>25</sup> WILLIAMS 2007, 584.  
<sup>26</sup> COHEN 2002.  
<sup>27</sup> COHEN 2002, 1.  
<sup>28</sup> HEBDIGE 1979, 157.  
<sup>29</sup> HUQ 2006; BAULCH 2007; CONDRY 2006.  
<sup>30</sup> FINE 1979, 734, kurzíva autoři.  
<sup>31</sup> FINE - KLEINMAN 1979.  
<sup>32</sup> PETERSON – BENNETT 2004 cit. in WILLIAMS 2007, 583.  
<sup>33</sup> WILLIAMS 2007, 583.  
<sup>34</sup> Např. BENNETT 1999.  
<sup>35</sup> MAFFESOLI 2002.  
<sup>36</sup> HESMONDHALGH 2005, 24.  
<sup>37</sup> HESMONDHALGH 2005, srov. též BOURDIEU 1984.  
<sup>38</sup> HESMONDHALGH 2005, 29.  
<sup>39</sup> HESMONDHALGH 2005, 29.  
<sup>40</sup> THORNTON 1995, REDHEAD 1997.  
<sup>41</sup> ERIKSEN 2008, 359.

### Etnografická dokumentace současnosti v Národním muzeu

- <sup>1</sup> SMRČKA 2007; STRÁNSKÁ 1949.  
<sup>2</sup> BROUČEK et al. 1996.  
<sup>3</sup> TYRŠOVÁ – KOŽMÍNOVÁ-TYRŠOVÁ 1918.  
<sup>4</sup> PAVLICOVÁ – UHLÍKOVÁ 1997.  
<sup>5</sup> K dobové konceptualizaci a prezentaci lidového umění viz nejlépe RABAN 1975.  
<sup>6</sup> PLESSINGEROVÁ 1966a; 1966b; 1966c, 1975; 1988, 1990a.  
<sup>7</sup> PLESSINGEROVÁ 1976; 1977; 1982; ROBEK – MORAVCOVÁ – ŠŤASTNÁ (eds.) 1981.  
<sup>8</sup> LANGHAMMEROVÁ 1987.  
<sup>9</sup> PLESSINGEROVÁ 1990b; LANGHAMMEROVÁ 2004.  
<sup>10</sup> LANGHAMMEROVÁ 2010.



-based attitude even under the pressure from totalitarian regimes. Outdoor trips and gatherings of Czech “tramps” represented a sought-after possibility to escape hardships of everyday life with a group of friends, and to experience romantic adventures.

### **Key words**

Czech tramping – youth subcultures – folklore of Czech tramps – slang of Czech tramps – material culture of Czech tramps – Czech Republic – 20<sup>th</sup> century – 21<sup>st</sup> century – customs and social culture of Czech tramps

## **MUSICAL SUBCULTURES**

*Martin Heřmanský, Hedvika Novotná*

*Faculty of Humanities of the Charles University in Prague*

One of the most important characteristics of contemporary society is its internal diversity. This diversity manifests itself among other ways by the existence of many subcultures. These are social groups characterised by specific set of norms, values, behavioural patterns and lifestyles that to some extent differ from dominant culture (if it is possible to talk about delimited culture(s) in the contemporary world), but which are also its constituents. Subcultures can be established on various bases (e.g. ethnical, socio-professional, interests, etc.). One of these principles is often shared music because musical discourse is a place where identities can be created.

Musical subcultures became a significant phenomenon in Western (Euro-American) society in the second half of the 20<sup>th</sup> century and were there also intensively studied and described. Even though Czech society went through a different development in the second half of 20<sup>th</sup> century than most Western ones, it is still possible to trace beginning of subcultures in the former Czechoslovakia from the 1950s and with a high degree certainty in the 1970s.

The aim of our text is to show how the social sciences perceive the phenomenon of musical subcultures and their changes. We distinguish between subcultural ideology (values, norms and attitudes) and subcultural style (visage, demeanor and slang). We will also focus marginally on the context of subcultures in the Czech Republic and the former Czechoslovakia. We attempt to show to what extent contemporary subcultures are influenced by globalization processes and to what extent it is possible to see its elements in local diversification. We would also like to trace the contemporary trend of the blurring of the distinct borders among particular subcultures and mixing of subcultural styles.

### **Key words**

musical subcultures – subcultural ideology – subcultural style – socio-cultural anthropology – 20<sup>th</sup> century – 21<sup>th</sup> century – Czech Republic

## **CONTEMPORARY ETHNOGRAPHICAL DOCUMENTATION AT THE NATIONAL MUSEUM**

*Petr Janeček*

*National Museum*

Ethnographical Collection of the National Museum, managed by the Ethnographical Department, documents – since its founding in 1891 – artifacts of contemporary material traditional folk culture, primarily at the territory of the Czech lands. Since 1945, new fields of inquiry were added to the traditional collections, such as documentation of naive art, worker culture, folklorism and applied ethnography. In the last years, even new areas of research, connected with sociocultural changes of the Czech society, were added to the collection programme, the most important ones being documentation of Czech tramping and similar leisure activities, subcultures such as soldiers in compulsory service, musical subcultures and children's tradition.

### **Key words**

contemporary ethnography – the National Museum – ethnographical collections – material culture – subcultures – folk groups – 20<sup>th</sup> century – 21<sup>th</sup> century – Czech Republic

10. Interiér tramské boudy v oblasti „Šifer“. Foto: Jan Pohunek.
11. Stará tramská chata ve Svatojánských proudech. Foto: Jan Pohunek.

### Hudební subkultury

1. Příslušník metalové subkultury v 80. letech v Praze. Foto: Petr Šimr.
2. Skupinka současných skinheads v Brně. Foto: Archiv hudební skupiny Operace Artaban.
3. Skupinka punkerů na hudebním festivalu ve Svojšicích. Foto: RayeR, <http://rayer.ic.cz>.
4. Úprava typického punkové účesu, tzv. číra. Foto: Archiv Etnologického ústavu AV ČR, v.v.i – pracoviště Brno.
5. Stylizovaná fotografie mladých hip-hoperů. Foto: Jaro Vacek.
6. Metalisté gestikulující tzv. „metalovými rohy“. Foto: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) (datum přístupu 17. 10. 2010).
7. Účastníci freeparty. Foto: Lucie Wangová.
8. Stylizovaná fotografie páru emo kids. Foto: [www.emosvet.cz](http://www.emosvet.cz) (datum přístupu 17. 10. 2010).
9. Skupinka emo kids v centru Prahy. Foto: Lucie Ali Růžičková.
10. Koncert hardcorové skupiny Maroon na festivalu Fluff Fest. Foto: Juraj Valent.

# **Folklor atomového věku**

## **Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury**

### **v soudobé české společnosti**

Editor: Petr Janeček

Autoři: Dana Bittnerová, Martin Heřmanský, Petr Janeček,  
Hedvika Novotná, Jan Pohunek, Adam Votruba

Fotografie na obálce a předsádce: Martin Kocich, Daniela Hana Benešová  
Anglický překlad abstraktů: Martin Heřmanský, Petr Janeček,  
Jan Pohunek

Recenzenti: Bohuslav Šalanda, Jana Pospíšilová, Věra Thořová  
Vědecká redakce: Pavel Douša

Vydalo Národní muzeum, Václavské náměstí 68, 115 79 Praha 1  
a Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, U Kříže 8,  
158 00 Praha 5.

1. vydání, Praha 2011

Grafická úprava a sazba: Nakladatelství Plot, Bělohorská 2, 169 00 Praha 6

Redakce: Zuzana Stiboříková

136 stran

Náklad 600 ks

Tisk PBtisk s.r.o., Příbram

**ISBN 978-80-7036-315-7 (Národní muzeum)**

**ISBN 978-80-87398-11-1 (FHS UK)**