

9.4 Punk a hardcore

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

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

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

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

Punk... je v něm spousta sraček. Jsou to fakt sračky, děsně se nafukujou a dělají punku strašný jméno. Spousta skupin ho ničí, když se vrhnou na hvězdnou dráhu nebo jdou přesně opačným směrem.

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

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

Správa SNB: Operativní situace v problematice tzv. volné mládeže, s. 2

Revolta roku 1968, která se nejvýrazněji projevila ve Francii a v Německu, se v Anglii odrazila jen částečně. Revolta anglické mládeže nebyla tak násilná jako ve Francii, i z toho důvodu, že anglických studentů bylo méně. V šedesátých letech popisovali spisovatelé, romanopisci a dramatici ve svých dílech ducha vzpoury proti „systému“. Říkalo se jim „rozhněvaní mladí muži“ (srov. Maurois, 1993). Toto rozhněvání mělo však teprve přijít.

Přestože v Anglii bylo mnoho mládežnických subkultur (viz výše) na začátku sedmdesátých let nastal útlum, který měl předznamenat pomyslounou bouří let 1976/1977.

Rozpory mezi generacemi v sedmdesátých letech 20. století byly veliké (proslulý „generation gap“ – generační rozdíl spíše rostl, než se zmenšoval), a tak problém mladých lidí, zejména z postižených oblastí a ze skupin obyvatelstva nejvíce zasažených nezaměstnaností, byl jedním z problémů, vůči nimž byla později vlada M. Thatcherové bezradná (srov. Polišínský, 1982; Moore, 2004).

Právě v letech 1976 a 1977 se objevuje **punková subkultura**. Inspirací k rozvoji byl anglickému punku francouzský situacionismus¹³⁹, anarchismus a revoluční události roku 1968 (srov. Sokačová, 2005; Faber, 2006; Moore, 2004).

¹³⁹ Manažer punkové kapely Sex Pistols Malcolm McLaren se částečně zajímal o filozofii revolučních hnutí propagovanou Situationist International (skupinou, která sloužila jako významná inspirace pro studentské povstání v Paříži v květnu 1968). Stejně tak pochopil, že klíčovým prostředkem úspěchu v populární hudbě jsou masová média (viz Moore, 2004; MacKenziová, 2010).

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

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

9.4.1 Vymezení pojmu punk

Termín punk má mnoho významů. Punk znamená např. slangový výraz označující nepotřebný materiál, veteš, krámy, ale je to také označení pro mladé surovce, darebáky, kriminálníky. V americkém slangu označuje punk příslušníka gangu, který v sobě ztělesňuje vše, co většinová morálka odsuzuje (násilnosti, vulgarity, provokativní chování). Další význam termínu punk pochází z vězeňského prostředí, a je označením pro mladého delikventa, který je ve vězení nucen k homosexuálnímu uspokojování spoluvězňů. Později se výraz punk definitivně spojil s punk rockem, aby byl označením pro fanouška této subkultury i hudebního stylu, který se snaží šokovat a provokovat nejenom pomocí své specifické image (srov. Podzemák, nedat.; Svítek, 1991; Mareš, 2003; Klimeš, 1998; Vaněk, 2002; Lindaur, 2012).

Pojem punk byl v sociokulturním žurnalismu zřejmě poprvé použit v roce 1970 v americkém časopisu *Vision* a o rok později ve spojení punk rock v časopise *Cream* Davidem Marshem. Novinář a spisovatel Lester Bangs termín poté rozvedl při sledování počínání The Stooges a estetických teorií vizionáře Richarda Hella. Pojem označoval **hudbu, v níž byla obsažena nihilistická nespokojenost s osudem**. Vztahován byl ke skupinám jako The Stooges, MC 5, Modern Lovers a New York Dolls. Jejich vliv a význam však zůstal malý (Mareš, 2003; Komárek, 2007; Lindaur, 2012).

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

9.4.2 Vývoj punku

Ve vývoji punku tak lze určit tři období:

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

Protopunkové období

První etapa punku je spojena s tzv. glam rockem¹⁴⁰, který byl částí interpretů zahrnut a místo složitých hudebních aranžmá se hudebníci spíše zaměřili na energii a jednoduchá poselství.

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

Tato první etapa je spojena s hudebními skupinami, jako byli Iggy Pop a The Stooges, The Heartbreakers, Blondie a později i Ramones (srov. Moore, 2004).

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

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

Stejně tak se výraz punk objevil v souvislosti s anglickými „mods“ kapelami typu The Who, Kinks, Yardbirds, Small Faces v polovině šedesátých let. Hlavně skladby The Who „My Generation“ a „Substitute“ byly mnohými pozdějšími punkovými kapelami citovány nejčastěji (srov. Lindaur, 2012).

Podruhé se začalo o punku hovořit v souvislosti s americkými kapelami přelomu šedesátých a sedmdesátých let, pocházejícími z Detroitu, jako byly např. MC5, Grand Funk Railroad, The Stooges. Ty už plně využívaly vynález P. Townshenda (The Who) – krabičku zvanou booster, která přeměňovala čistý kytarový zvuk v plný, řezavý dlouhý tón (booster se stal oblíbeným hlavně u hardrockových skupin). Tyto kapely druhé „punkové“ vlny své koncerty odehrávaly v ještě větší zvukové intenzitě a jejich pódiové vystupování bylo minimálně stejně divoké jako u souborů mods. Abychom měli v tomto ohledu jasno, stačí jmenovat třeba frontmana The Stooges – nebyl jím nikdo jiný než Iggy Pop.

Newyorská punková vlna byla ovšem silně intelektuální, a nikoli chuligánská (proto byla v tisku nejprve označována jako newyorský undergroundový rock). Tito punkoví umělci se věkově většinou blížili třicítce a ve svých textech se nechávali inspirovat poezií francouzských „prokletých“ básníků Rimbauda, Verlaina, Baudelaira, ale také poezií beatnickou nebo texty Boba Dylana. Takže americký punk byl vlastně rafinovanou vzpourou dekadentního intelektuála, oproti anglickému

¹⁴⁰ Glam rock přinesl narcismus, nihilismus a genderové zmatení (androgynní vzhled). Pro glam rock byly charakteristické doplňky jako třpytivé make-upy, saténové kalhoty, péřová boa atp. (viz Mackenzieová, 2010: 98). Americký punk přinesl minimalistickou estetiku (např. „Pinehead“ od Ramones nebo „I Stupid“ od Crème), kult ulice a sklon k sebepoškození. (Hebdige, 1979: 25)

punk, který se stal hudbou pracující třídy. (srov. <<http://www.report-tv.cz/specialy/bigbit/punk/01-vesvete.php>>).

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

Klasické punkové období

Druhá etapa punku je spojena především s klasickým punkovým obdobím, které se odehrávalo zejména v Anglii po roce 1976 (blíže Gilbert, 2007; Glasper, 2010; Švamberg, 2011; Lindaur, 2012).

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

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

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

Během tohoto podivného apokalyptického léta prožil punk svůj senzační debut v hudebním tisku. V Londýně, zvláště v jihozápadní části a přesněji v okolí King's Road, se zrodil **nový styl, jenž kombinoval prvky převzaté ze široké škály různých životních stylů mládeže**. Ve skutečnosti má punk sporné kořeny. Punková estetika, formulovaná v rozšiřující se mezeře mezi umělci a publikem, může být vnímána jako pokus vystavit přímé kontradike (v subkultuře) glam rocku. Například „dělnictví“ (příslušnost k dělnické třídě), ošuntělost a světskost punku přímo odporovala aroganci, eleganci a mnohomluvnosti glam rockových superstars. (Hebdige, 1979: 63)

Podněty od Davida Bowiho¹⁴¹ a glitter rocku („třpytivého rocku“) byly smíšeny s vlivy z americké protopunkové scény (Ramones, The Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), z tohoto směru londýnského pub rocku (the 101-ers, The Gorillas atd.) inspirovaného subkulturou mods ze šedesátých let, z revivalové scény čtyřicátých let z ostrova Canvey, z rhythm'n'bluesových kapel ze Southendu (Dr Feelgood, Lewis atd.), ze severánského soulu a z reggae.¹⁴² (Hebdige, 1979: 25)

Tato nepravděpodobná aliance rozdílných a na první pohled neslučitelných hudebních tradic, mysteriálně završená punkem, získala potvrzení ve stejné eklektickém stylu oblékání, který reprodukoval stejný druh kakofonie ve vizuální dimenzi (blíže viz Hebdige, 1979).

Vliv na punk mělo především reggae, které mnoho bílých punkových hudebníků považovalo minimálně za inspirativní.¹⁴³ Mnoho bílých hudebníků „jamovalo“ s černými umělci, zatímco ostatní si půjčovali (někteří by řekli „kradli“) hudbu, překládali a zasazovali ji do jiného kontextu¹⁴⁴ (srov. Hebdige, 1979: 46).

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

V tomto období dochází u mladých k pocitům nudy, frustrace a nespokojenosti (srov. Komárek, 2007). Z těchto pocitů byla i hudba vhodným východiskem. Řada z mladých skupin hrála písně jednoduchým agresivním stylem, který zaujal protestně naladěnou a znuděnou mládež. Vycházeli však ze sídlištního a dělnického prostředí. Jednu z nich – Sex Pistols – oslovil podnikatel a hudební manažer Malcolm McClaren, který při pobytu v New Yorku pochopil progresivnost punku. Skupině s rebelským image (na kterém se podílela módní návrhářka Vivienne Westwood) a provokativním albem *Anarchy in the UK* zajistil propagaci, která v letech 1976–1977 vedla k punkové vlně (hovoří se i o punku styl 77), do níž se ve Velké Bri-

¹⁴¹ Bowie byl odpovědný za otevření otázek sexuální identity, která byla v předchozích obdobích potlačována, ignorována nebo lehce natukávána v rocku a kultuře mládeže (Hebdige, 1979: 61).
¹⁴² Všechny tyto posuny byly zprostředkovány těm členům bílé dělnické třídy, kteří žili ve stejných oblastech, pracovali ve stejných továrnách a školách a pili v sousedících hospodách. Zvláště trajektorie „zpět do Afriky“ v subkultuře mládeže ze druhé generace přistěhovalců byla podrobně monitorována sousedící bílou mládeží, která měla zájem na vytvoření vlastní subkulturní volby. (Hebdige, 1979: 43)
¹⁴³ Některé skupiny (např. The Clash, Alternative T.V., Police) zakomponovaly do svých nahrávek vlivy reggae a z tohoto spojení vznikla nová hybridní forma – punk dub. (Hebdige, 1979: 67; srov. Lindaur, 2012: 32–33)
¹⁴⁴ Hebdige (1979) poznamenává, že punková estetika může být vnímána částečně jako bílý „překlad“ černé „ethnicity“ (k tomu srov. MacKenzieová, 2010: 106–107).

tánii kromě Sex Pistols zapojily i skupiny jako The Clash¹⁴⁵, Damned¹⁴⁶, Buzzcocks¹⁴⁷, Sham 69, Angelic Upstarts, G.B.H., Exploited a další, v USA byly hlavními představiteli punku Ramones.

Poměrně primitivní hudba a militantní rétorika hudebních skupin našla odezvu v širších vrstvách nespokojené mládeže a vytvořila se punková subkultura. Vycházela především z totálního odmítání společenských konvencí a norem ve spojení s nihilistickým náhledem na svět (punkeré neměli rádi hippies, kteří chtěli v šedesátých letech svět změnit, zatímco punkeré jej chtěli zničit) (Mareš, 2003).

Korunu všemu, vedle četných přisprostlých výrazů a gest, nasadil Rotten v televizním interview v prosinci 1976. V jeho průběhu moderátor Bill Grundy neustále přemlouval Johnnyho, aby řekl nějaké ty sprosté výrazy, přičemž Sex Pistols a punk jako takový pohrdavě přehlížel a zesměšňoval jako nějakou krátkodobou módní filmovou příšerku. Od Rottena si sliboval pouze nějaké to vzrušení ve svém nudném programu. Dočkal se svého: „You Dirty Fucker – Ty špinavej kurevník“ (viz Hebdige, 1979; Svítivý, 1991; Švamberk, 2011).

O incidentu informovaly všechny vlivné anglické deníky, *Daily Mirror*, *Evening Standard* a *Daily Telegraph* (viz Moore, 2004).

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

Na punku anglické veřejnosti a médiím vadily především vulgarita (*foul language*) a obscenní chování (např. na letišti Heathrow) (viz Hebdige, 1979; Svítivý, 1991).

¹⁴⁵ Joe Strummer, Mick Jones, Terry Chimes, Paul Simonon (s obdivem ke skinheadskému stylu) a Keith Levine se dali dohromady koncem roku 1976, Levine však kapelu brzy opustil a dál hrál ve čtyřech. Kapelu pojmenoval Paul Simonon, který si všiml, jak často se v novinách *Evening Standard* objevuje slovo „clash“ (srážka, konflikt). V září 1976 zahajovali The Clash spolu se Sex Pistols punkový festival v londýnském klubu 100. Skončil neslavně, jedna méně otrlá fanynka přišla o oko a úřady, tisk i mravokárci ze všeho obvinili kapely na pódiu – rozsévачky zla (viz Špulák, 2009).
Po účinkování na Anarchy Tour přišla na jaře 1977 smlouva s CBS a vydání prvního alba – *The Clash*. Chimese nahradil za bicími Topper Headon a s tímto stabilním line-upem hráli až do roku 1982. Druhá deska – *Give 'Em Enough Rope* z roku 1978 – měla být průlomem na americký trh, záměr se však (přes úspěch v Británii) nepovedl. O rok později následuje kritikou i fanoušky nejuznávanější deska *The Clash* – výběrové dvojalbum *London Calling*. To už se slušně prodává i ve Spojených státech, a tak se *The Clash* ještě téhož roku vydávají na americké turné. Na *London Calling* najdeme všechno, díky čemu byli *The Clash* jednou z nejúspěšnějších „sedmdesátkových“ kapel a nejvýraznějšími nástupci Sex Pistols – mix energických punkrockových skladeb s inspirací od klasického rocku přes reggae až ke ska. Stro- kem 1980 a vydáním dokonce trojalba *Sandinista!* začali *The Clash* své fanoušky ztrácet. Na původně punkrockovou kapelu se přišli ponořili do experimentování a misty rozvleklých skladeb. *Combat Rock* z roku 1982 se stal v podstatě koncem *The Clash*. Fanoušci toto spíše poprockové album nikdy nepřijali a na turné, které *The Clash* absolvovali společně s *The Who*, je mnohdy vypískali z pódií. Pak už následovaly jen personální změny na postu bubeníka, problémy s drogami, špatné sebeaparodující album *Cut The Crap* a v roce 1985 definitivní rozpad kapely (srov. Gilbert, 2007). *The Clash* byli v rámci punkových kapel nejviditelnější inspirování nejen hudbou, ale i vizuální ikonografií stylu černé Jamajky (Hebdige, 1979: 28).
¹⁴⁶ V roce 1976 *Damned* jako první v Anglii vydávají punkový singl s názvem *New Rose* (Komárek, 2007).
¹⁴⁷ Tuto kapelu z Manchesteru založili v únoru 1976 Pete Shelley (zpěv, kytara) a Howard Devoto (zpěv, kytara), inspirování vystoupením Sex Pistols. Uspořádali dokonce jejich první koncert v Manchesteru (červen 1976), a aby jim na druhém mohli předskakovat, přibrali ještě Steva Digglu (basová, později elektrická kytara) a Johna Mahera (bicí).

Začátkem roku 1977 vyšlo album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*.¹⁴⁸ Snad není třeba podotýkat, že ve své době mělo obrovský význam i vliv: „Najednou zde bylo něco jako programové prohlášení - zní to sice ošklivě až šroubovaně, ale pokusy pořádně odpíchna od svého počátku a ostatní hudební svět ji byl přinucen brát velmi vážně.“ (Štefl, 2005)

Texty samotných punkových kapel¹⁴⁹ vyjadřovaly i díky syrovému zvuku kytarice (typicky The Clash¹⁵⁰). V textech se objevovala kritika domácí i mezinárodní politiky, ale také témata nezaměstnanosti, policejních represí atp. Punk však nehledal nějaké řešení, spíše jen popisoval krizi a chaos kolem. Verše z „Anarchy in the UK“ od Sex Pistols „Don't know what I want / But I know how to get it“ (Nevím co chci, ale vím, jak to dostat) hovoří za vše (srov. Thomas, 1993).

Clark (2004) punk definoval jako **projev vzteku, vzteku na vládu a vztek na umírněnou vzpouru kontrakultury hippies; vztek na komercializaci rokenrolu**. Jeho pohledy byly zjevně apolitické, přesto se otevřeně a výlučně stavěl proti tradicím a normám. (Clark, 2004: 225; srov. Roszak, 2015: 43–81)

Charakteristické byly projevy nihilismu, ironického cynismu a pocity zmaru a vymezování se vůči rodičovským i společenským autoritám (Moore, 2004).

Švamberg (2011: 7) upozorňuje, že punk rock má „mnoho odvrácených stránek, od výtržností a násilí až po koketování s radikálními názory všeho druhu včetně těch extremistických“.

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

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

Existence alternativního punkového tisku demonstrovala, že nejen šaty a hudba mohou být okamžitě a levně produkovány z omezených a právě dostupných zdrojů. Fanziny byly žurnály editované jedincem či skupinou a obsahující reviews, editorialy a rozhovory s prominentními punkery, vydávané v malých nákladech tak levně, jak to bylo možné, spojené sešíváčkou (svorkou) a distribuované prostřednic-

¹⁴⁸ Ještě pod názvem *The Swankers* a ve složení Steve Jones (zpěv), Wally Nightingale (kytara), Glen Matlock (baskytara) a Paul Cook (bicí) se roku 1974 seznámili s Malcolmem McLarenem, který se stal jejich manažerem. John Lyndon, známý později pod jménem Johnny Rotten, přišel do kapely roku 1975 - poprvé si ho všimli, když se objevil s ručně vyvedeným nápisem „Nenávidím Pink Floyd“. Po vydání *Never Mind the Bollocks* se v lednu 1978 vydali na turné po Spojených státech. Vystoupení byla poznamenána vzájemnými neshodami a drogovými problémy Sida Viciouse, baskytaristy, který nahradil Glenu Matlocka. Koncert 14. ledna 1978 v hale Winterland v San Francisku se stal pro Sex Pistols posledním. O tři dny později, znechucený ovzduším v kapele i vztahy s McLarenem, oznámil Rotten svůj odchod. Později si Rotten změnil příjmení zpět na Lyndon a začal vystupovat s kapelou P.I.L. (srov. Svítivý, 1991; Thomas, 1993; Švamberg, 2011).

¹⁴⁹ K jednotlivým punkovým skupinám lze nalézt informace v knize *Punk: das Lexikon* od Ch. Grafa (2003).

¹⁵⁰ Sdělení The Clash bylo zredukováno na základní krédo: Nevěř autoritám, zapoj se do politického procesu, myslí sám za sebe. (Gilbert, 2004: 272)

tvím několika spřátelených maloobchodních prodejen. Různé manifesty byly napsány zarytě „dělnickým“ jazykem (např. byl volně prokládán různými přísahami), byly v nich tiskové a pravopisné chyby, překlepy a přeházené stránkování, které bylo při finální korektuře zachováno. (Hebdige, 1979: 111)

S anglickým punk rockem je spojován i **squatting**¹⁵¹, což „je ze své podstaty politický akt; počítá s ilegálním zabráním cizího majetku“ (Gilbert, 2004: 87). Část anglické punkové generace prošla i fází squattování. Stejně tak je punk rock spojován s **fotbalovými chuligánstvím**; část interpretů i posluchačů se považovala za radikální fotbalové příznivce (srov. Gilbert, 2004: 435).

Výrazem toho všeho byl i **scénický projev, oblékání¹⁵² a životní styl „nové generace“**, která navazovala – ať vědomě, či nevědomě – i na nové trendy v jiných uměleckých disciplínách (nako např. body-art). Vizáž prvních punkerů a příznivců nové vlny měla za úkol provokovat měšťáka i establishment a zároveň vyjádřit pocit odci-zenosti ve stále složitějším a mnohdy nepřátelském světě, s nímž mládež spojovala především oboustranné a vzájemné nepochopení (Vaněk, 2002).

Některé prvky image byly sestaveny podle toho, co punkerům nabízel braková literatura, sci-fi filmy a horory, comicsy, pornografie. Je ovšem pochopitelné, že tento totální převrat v nazírání na rockovou hudbu nemohl uniknout dravému hudebnímu byznysu – dokonce se tvrdí, že anglický punk byl ve skutečnosti jeho umělým výtvozem. I když se spíše ukazuje, že i samotní obchodníci byli nástupem punku zpočátku překvapeni; jenomže rychle si uvědomili jeho ohromný prodejní potenciál a ihned zareagovali. Nový podzemní žánr prostě uchopili a využili – byla to totiž jediná možnost, jak zvrátit v té době nelichotivě klesající prodeje rockových desek. Proto se už v roce 1978 (rozpad Sex Pistols) hovoří o tom, že „punk je mrtev“.

Lindaur (2012) v této souvislosti konstatuje, že punk z přelomu let 1976 a 1977 byl „vskutku lidovou kulturou, vyvěrající zdola, aby se rok poté stal oživující součástí rockového byznysu s přesně stanovenými hranicemi odkud kam bavit, odkud kam revoltovat“ (viz Lindaur, 2012: 26).

Punk tedy dopadl úplně přesně stejně, jako dopadli po roce 1968 američtí hippies – **stal se módním zbožím**. Tak či onak, punková vlna kapel 1976–1977 zahýbala rockovým světem (a hudebním průmyslem) stejně silně jako předtím nástup rokenrolu nebo Beatles či pozdější rockové vlny spojené s kulturou hippies (srov. <<http://www.report-tv.cz/specialy/bigbit/punk/01-vesvete.php>>).

Charakteristickým punkovým heslem je „**No future!**“, v Německu se vyskytuje také motto „Denormalisierung!“. Vnější vzhled punkerů často obsahoval i vlasy na vyholené hlavě zpevněné do ostnů, které byly zřejmě přejaty od severoamerických indiánů. Na roztrhaném oblečení, v uších i v nosech se začaly nosit spínací

¹⁵¹ Klasický squatting lze považovat za sociální jev, který se opírá o nejrozmanitější individuální motivaci a sleduje nejrůznější cíle. Squatting lze členit podle hlavních motivů: prvním je řešení osobní bytové situace, druhým je utváření subkulturálního prostoru a třetím jsou etické principy, resp. utváření alternativy k hodnotovému žebříčku většinové společnosti (blíže viz Růžička 2006: 19–21, Kajanová, Urban, Davidová, Elichová, 2009: 95). Nejznámějšími squatty v České republice v minulosti byly Milada a Ladronka (viz Lojdová, 2014: 19).

¹⁵² Podle legendy přišel Richard Hell, bývalý basový kytarista Television, jako první s rozervanými svrsky, zježenými vlasy a spínacími špendlíky, jež jsou dodnes považovány za klasický punkový styl. Hellův styl se dostal přes oceán díky Malcolmovi McLarenovi, londýnskému podnikateli s bystrým okem pro pánskou módu (a bývalému manažerovi vizionářů New York Dolls), který je prosadil u svých chráněnců Sex Pistols (Daly, Wice, 1999).

špendlíky. Punk se během několika let rozšířil do dalších evropských zemí a s určitým zpožděním se projevil i v některých zemích komunistického bloku (Polsko, Československo, Jugoslávie, Německá demokratická republika) (Mareš, 2003).

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

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

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

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

Postpunkové období

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

Punk od té doby přetrvává jednak ve formě **hudby pro mladé lidi**, která je komerčně modifikovanou dědičkou původního punkového stylu (slavila úspěch v devadesátých letech díky neopunkovým skupinám jako Green Day či Offspring), jednak jako **subkultura protestní antikonenční mládeže**, která se vzhledem a stylem života distancuje od konzumní společnosti (pro udržení ideálů si pomáhá heslem „Punk's not dead“). V této subkultuře, která ve svých propracovanějších částech přejímá také některé anarchistické a další levicové (včetně marxistických) prvky (další část však nemá jakýkoli jiný program kromě konzumace alkoholu a drog, žebrání a občasných výtržností), působí i řada nekomerčních hudebních skupin, vydávány jsou subkulturní ziny, existují také specializované internetové stránky, labely¹⁵³

¹⁵³ Label je původně anglický výraz označující nálepkou, ale v hudbě už léta funguje jako synonymum pro výraz hudební vydavatelství – myšlena jsou samozřejmě malá vydavatelství s vlastním stylem, často nezávislá na oficiální distribuční síti (Kománková, 1998).

apod. Na bázi punku se vytvořily i novější hudebně-subkulturní styly jako **hardcore**¹⁵⁴ či **grunge**¹⁵⁵ s na ně navazujícími scénami.

Punk do jisté míry pomohl tomu, že najednou vedle sebe začaly existovat desítky různorodých subkultur a rocková scéna se rozdrobila do kvanta různých stylů (Lindaur, 2012: 15).

Jak již bylo uvedeno, punk je spjatý především se sice antipolitickou (či asociální), ale v celkovém kontextu spíše (anarcho)levicovou orientací (odpor ke společenskému řádu, odmítnutí bohatství a konzumního života, ochrana zvířat apod.). Velmi malá část punkerů je však zařaditelná mezi ultrapravicí. Zpravidla se označuje jako **nazi punks**. Původ tohoto směru punku je problematické přesně určit. V počátcích punkové vlny byly jako výraz provokace vůči společnosti např. náušnice ve formě hákových křížů či jiné nacistické symboly (typické bylo užívání svastiky¹⁵⁶), které však neznamenalý příklon k nacistické ideologii, ale spíše odpor vůči konvencím, popř. měly dokonce naznačovat údajnou fašizaci¹⁵⁷ západních společností (Mareš, 2003, srov. Gilbert, 2004; Hebdige, 1979). Jen velmi malá část punkové subkultury se ztotožnila s rasistickými či nacistickými myšlenkami.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Název *hardcore* je podle Lindaura (2012: 104) možné přeložit jako „tuhé jádro“, což je termín přejatý z pomografické literatury. Označovaly se jím sešitové fotografické seriály, v nich je předváděn nekultivovaný sex. Jestliže se tenhle výraz přenesl na hudbu, rozumí se pod ním syrový krutý rock, jednotvárný co do dynamiky, obsahu i struktury, hraný agresivním, rychlým způsobem bez vnitřního emotivního vkladu. V tom se hardcore od původní punkové tváře velice liší. Punk ještě příliš spoléhal na melodii (srov. Kuřík, 2011). Hardcore od punku přebral veškerou módní veteš. Žiletky, sichrhajčky, roztrhané kožené bundy, trička s utatými rukávy, napůl vyholené lebky, barevné přelivy zbylých dlouhých vlasů. Některé hardcoreové postavy připomínaly holohlavé skinheads ze začátku osmdesátých let. Vrcholem účesové módy se stal zástřih „irokez“ (nebo taky „čerokýz“) – úzké třetici bodliny uprostřed vyholené hlavy (viz Lindaur, 2012: 104).

¹⁵⁵ Tento hudební žánr vznikl v americkém Seattlu. Mezi hlavní reprezentanty bezpochyby patřila Nirvana, Pearl Jam, Alice In Chains, Soundgarden ad. (srov. Lindaur, 2012). Od hudebního stylu se odvíjela i módní prezentace grunge stylu, který se skládal např. z károvaných košilí, vojenské obuvi, replik basketbalových dresů, potrháných džín, vojenské obuvi atp. Tento styl byl záhy prezentován na MTV, v časopisech Vogue, Women's Wear Daily atp. (blíže viz MacKenziová, 2010: 118–119).

¹⁵⁶ Svastika jako symbol byla poměrně běžně používána punkery (díky Bowieho a Lou Reedově „berlínské fázi“). Navíc jasně odrážela zájem punkerů o dekadentní a zlé Německo – Německo, které „nemá budoucnost“ (no future). To evokovalo období připomínající silovou mytologii. Svastika obvykle pro Brity symbolizovala „nepřítele“. Při použití punkery nicméně ztrácela svůj „přirozený“ význam – fašismus. Punkeři obecně nesympatizovali se skupinami krajní pravice. (Hebdige, 1979: 116)

¹⁵⁷ Na údajnou fašizaci a profašistické postoje u punkerů v ČSSR upozorňovala i X. správa SNB, která v letech 1981–1983 ostře postupovala proti punku (viz Vaněk, 2002: 206–207). Správa SNB (1983) konstatovala, že „jsou získávány poznatky o snaze některých přívrženců PUNKU vytvořit určitou radikálnější odnož tzv. NACI PUNK. Cílem vyznavačů NACI PUNKU je shromažďování nacistické symboliky a snaha o organizování násilných akcí proti osobám vietnamské národnosti apod.“

¹⁵⁸ Část punkerů podle Mareše (2003) (především ve Velké Británii, v Německu a v USA) začala užívat nacistickou, popř. nacionalistickou rétoriku a symboliku cíleně. Gilbert (2004) tvrdí, že v sedmdesátých letech byl naciismus běžným prvkem v hudbě, umění, filmu i literatuře. Nacisté se téměř denně objevovali na televizních obrazovkách v četných válečných filmech, v populárním seriálu *Snět ve dlece* nebo v situačním dramatu *Colditz*. Punkeři používající nacistickou symboliku tím protestovali proti mainstreamovému náhledu na nacismus, popř. proti deklarovanému antirasismu, který neodpovídal jejich osobním zkušenostem s přístěhovaletskými kriminálními gangy (je přitom zajímavé, že obecně je punk spjatý s bilou etnicitou). Současně však tito nazi punkeři odmítali disciplinovanost, paramilitární tendence a zapojení do práce politických stran a zájmových skupin, které realizovali ultrapravicovní skinheads. Je ale zřejmé, že nazi punkerství není z historicko-ideového hlediska logicky příliš odvoditelná koncepce. Přesto však tato subkultura existuje a vzbuzuje opovržení a nenávisť u dalších punkových směrů (typickým příkladem je píseň „Nazi punks fuck off“ od americké punkové skupiny

špendlíky. Punk se během několika let rozšířil do dalších evropských zemí a s určitým zpožděním se projevil i v některých zemích komunistického bloku (Polsko, Československo, Jugoslávie, Německá demokratická republika) (Mareš, 2003).

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

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

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

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

Postpunkové období

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

Punk od té doby přetrvává jednak ve formě **hudby pro mladé lidi**, která je komerčně modifikovanou dědičkou původního punkového stylu (slavila úspěch v devadesátých letech díky neopunkovým skupinám jako Green Day či Offspring), jednak jako **subkultura protestní anti konvenční mládeže**, která se vzhledem a stylem života distancuje od konzumní společnosti (pro udržení ideálů si pomáhá heslem „Punk's not dead“). V této subkultuře, která ve svých propracovanějších částech přejímá také některé anarchistické a další levicové (včetně marxistických) prvky (další část však nemá jakýkoli jiný program kromě konzumace alkoholu a drog, žebrání a občasných výtržností), působí i řada nekomerčních hudebních skupin, vydávány jsou subkulturní ziny, existují také specializované internetové stránky, labely¹⁵³

¹⁵³ Label je původně anglický výraz označující nálepkou, ale v hudbě už léta funguje jako synonymum pro výraz hudební vydavatelství – myšlena jsou samozřejmě malá vydavatelství s vlastním stylem, často nezávislá na oficiální distribuční síti (Kománková, 1998).

apod. Na bázi punku se vytvořily i novější hudebně-subkulturní styly jako **hardcore**¹⁵⁴ či **grunge**¹⁵⁵ s na ně navazujícími scénami.

Punk do jisté míry pomohl tomu, že najednou vedle sebe začaly existovat desítky různorodých subkultur a rocková scéna se rozdrobila do kvanta různých stylů (Lindaur, 2012: 15).

Jak již bylo uvedeno, punk je spjatý především se sice antipolitickou (či asociální), ale v celkovém kontextu spíše (anarcho)levicovou orientací (odpor ke společenskému řádu, odmítnutí bohatství a konzumního života, ochrana zvířat apod.). Velmi malá část punkerů je však zařaditelná mezi ultrapravicí. Zpravidla se označuje jako **nazi punks**. Původ tohoto směru punku je problematické přesně určit. V počátcích punkové vlny byly jako výraz provokace vůči společnosti např. náušnice ve formě hákových křížů či jiné nacistické symboly (typické bylo užívání svastiky¹⁵⁶), které však neznamenalý příklon k nacistické ideologii, ale spíše odpor vůči konvencím, popř. měly dokonce naznačovat údajnou fašizaci¹⁵⁷ západních společností (Mareš, 2003, srov. Gilbert, 2004; Hebdige, 1979). Jen velmi malá část punkové subkultury se ztotožnila s rasistickými či nacistickými myšlenkami.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Název *hardcore* je podle Lindaura (2012: 104) možné přeložit jako „tuhé jádro“, což je termín přejetý z pomografické literatury. Označovaly se jím sešitové fotografické seriály, v nich je předváděn nekultivovaný sex. Jestliže se tenhle výraz přenesl na hudbu, rozumí se pod ním syrový krutý rock, jednovárný co do dynamiky, obsahu i struktury, hraný agresivním, rychlým způsobem bez vnitřního emotivního vkladu. V tom se hardcore od původní punkové tváře velice liší. Punk ještě příliš spoléhal na melodii (srov. Kuřik, 2011). Hardcore od punku přejal veškerou módní veteš. Žiletky, sicrhajky, roztrhané kožené bundy, trička s utatými rukávy, naplň vyholené lebky, barevné přelivy zbylých dlouhých vlasů. Některé hardcoreové postavy připomínaly holohlavé skinheads ze začátku osmdesátých let. Vrcholem účesové módy se stal zástřih „írokéz“ (nebo taky „čerokýz“) – úzké třicíti bodliny uprostřed vyholené hlavy (viz Lindaur, 2012: 104).

¹⁵⁵ Tento hudební žánr vznikl v americkém Seattlu. Mezi hlavní reprezentanty bezpochyby patřila Nirvana, Pearl Jam, Alice In Chains, Soundgarden ad. (srov. Lindaur, 2012). Od hudebního stylu se odvíjela i módní prezentace grunge stylu, který se skládal např. z károvaných košilí, vojenské obuvi, replik basketbalových dresů, potrhaných džín, vojenské obuvi atp. (bliže viz MacKenziiová, 2010: 118–119).

¹⁵⁶ Svastika jako symbol byla poměrně běžně používána punkery (díky Bowiého a Lou Reedově „berlínské doucnosti“ (no future). To evokovalo období připomínající silovou mytologii. Svastika obvykle pro Brity symbolizovala „nepřítele“. Při použití punkery nicméně ztrácela svůj „přirozený“ význam – fašismus. Punkerů obecně nesympatizovali se skupinami krajní pravice. (Hebdige, 1979: 116)

¹⁵⁷ Na údajnou fašizaci a profašistické postoje u punkerů v ČSSR upozorňovala i X. správa SNB (1983) konv. v letech 1981–1983 ostře postupovala proti punku (viz Vaněk, 2002: 206–207). Správa SNB (1983) konstatovala, že „jsou získávány poznatky o snaze některých přívrženců PUNKU vytvořit určitou radikálnější odnož tzv. NACI PUNK. Cílem vyznavačů NACI PUNKU je shromažďování nacistické symboliky a snaha o organizování násilných akcí proti osobám vietnamské národnosti apod.“

¹⁵⁸ Část punkerů podle Mareše (2003) (především ve Velké Británii, v Německu a v USA) začala užívat nacistickou, popř. nacionalistickou rétoriku a symboliku cíleně. Gilbert (2004) tvrdí, že v sedmdesátých letech byl nacismus běžným prvkem v hudbě, umění, filmu i literatuře. Nacisté se téměř denně objevovali na televizních obrazovkách v četných válečných filmech, v populárním seriálu *Spět ve dlece* nebo v situačním dramatu *Colditz*. Punkerů používající nacistickou symboliku tím protestovali proti mainstreamovému náhledu na nacismus, popř. proti deklarovanému antirasismu, který neodpovídal jejich osobnímu zkušenostem s přistěhovaleckými kriminálními disciplinovanost, paramilitární punk spjatý s bílou etnicitou). Současně však tito nazi punkerů odmítali disciplinovanost, ultrapravicovní tendence a zapojení do práce politických stran a zájmových skupin, které realizovali ultrapravicovní skinheads. Je ale zřejmé, že nazi punkerství není z historicko-ideového hlediska logicky příliš odvoditelná koncepce. Přesto však tato subkultura existuje a vzbuzuje opovržení a nenávisť u dalších punkových směrů (typickým příkladem je píseň „Nazi punks fuck off“ od americké punkové skupiny

Je důležité podotknout, že **punk ve své podstatě nikdy nebyl a priori násilný**. Násilí bylo mnohdy způsobeno pouhým nepochopením ze strany většiny společnosti nebo konflikty s policií, které však primárně s příslušností k subkultuře společných let měla záznamy v trestním rejstříku a ani dnes nejsou všichni punkeři „sváti“. Ale delikty, kterých se někteří punkeři dopouštějí, s punkem samotným nesouvisí (Svítek, 1991). Některé punkové kapely byly také spojeny s fotbalovými kluby, případně přímo chuligánskými gangy.

Za významné představitele punku lze označit Deadline, Anti-Nowhere League, Peter and the Test Tube Babies, Buzzcocks, Chelsea, Conflict, The Adicts, Cockney Rejects, Damned, Exploited, G.B.H., Discharge, Rancid, The Specials, Television, Die Toten Hosen, UK Subs, The Varukers, The Vibrators, The Violators, One Way System, Vice Squad, Warzone, Wire, GBH, Chaos UK, The Toy Dolls, Resistance 77, English Dogs, Action Pact a další (k tomu srov. Glasper, 2010; Švamberk, 2011; Lindaur, 2012).

Stejně jako jiné subkultury byl i **punk rock pohlcen médii a them** (módním a hudebním průmyslem). Sokačová (2005) tvrdí, že punk se v podstatě stal kořistí showbiznisu už v době svého vzniku, především pak nahrávacích společností.

Hardcore

Poté co se punku „ujaly“ velké gramofonové firmy a vydavatelství, poté co se punk stal zbožím, se část – především amerických – punkerů navrátila ke kořenům samotné subkultury a odmítla z punku mít jen dobrý prodejní artikl. Těmto ortodoxním punkerům se tak stal východiskem hardcore. Hardcore je možno hodnotit jako proud subkultury mládeže či svébytné hnutí, které se staví jako reálná a stabilní alternativa vůči tomu, co zábavní průmysl předkládá mladým (srov. Svítek, 1991; Kuriš, 2011).

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

V USA se formuje hardcore jako odpověď na komercializaci punkové scény. Prvním britským punkerům stačilo provokovat (a dělo-li se tak na půdě konzervativní televizní stanice či mamutího vydavatelského koncernu, tím lépe). Američtí hardcoráři však chtěli vidět výsledek svého vzdoru. **Hardcore se stal životním stylem**, jehož ústřední myšlenkou je dodnes aktivní odmítání konzumu; ovšem nikoli ve smyslu „destrukce z principu“, ale ve smyslu angažované politiky za nenásilí, dodržování

Dead Kennedys). Ve větší míře se údajně poprvé objevili v roce 1982 v Kalifornii. Počet příslušníků nazi punkové subkultury je však malý, ve Velké Británii je jich ale údajně několik set. Nemají natolik intenzivní vnitrosubkulturní život (ziny, hudební skupiny, internetové stránky apod.), jako ostatní punkeři či různé směry skinheads. Je zajímavé, že v posledních letech se v SRN část klasických punkerů přiklonila ke krajní pravici na bázi boje proti „politické korektnosti“. Celkový význam této subkultury a její schopnost politicky i jinak se prosadit (a to i v rámci ultrapravicové mládeže) je však s ohledem na neperspektivnost a vnitřní rozporuplnost velmi malá (srov. Mareš, 2003).

¹⁵⁹ Zde může posloužit za příklad událost, která se stala roku 1976 na karnevalu v londýnské čtvrti Notting Hill: „...tři policisté se pokusili zatknout muže, kterého podezírali z kapsářství. Incident vyvolal násilnost, kvůli nimž muselo 100 policistů a 60 účastníků karnevalu vyhledat lékařské ošetření. Událost později „komentovali“ členové kapely The Clash, kteří se nepokojí taktéž účastníci, ve skladbě „White Riot.“ (Gilbert, 2004; Vedral, 2006)

lidských práv, ochranu zvířat a přírody obecně. Hardcore je jediná scéna (snad kromě riot grrrls), v níž neexistuje výrazná dělící čára mezi kapelami a fanoušky. Stejně jako punk i hardcorové desatero hlásá, že hrát ve skupině může každý. Z toho – kromě oné obrovské masovosti – plyne i závěr, že hardcore je hnutím, které tvoří kapely i obecnostvo rovným dílem. Teze o tom, že hardcore je maximálně expresivním, na energii a výrazu bazírujícím hybridem punku, hard rocku a heavy metalu, je však stále obecně platná. Pro lepší orientaci nicméně rozlišujeme styly jako tzv. melodický hardcore, punk core, crust, skate core, grind core, thrash core či nejrůznější crossovery¹⁶⁰ s dalšími, mnohdy nemyslitelnými žánry. Pro hardcorovou hudbu zůstává stále určující, že je ve své prapodstatě chápána spíše jako doplněk, vnější znak hardcorové subkultury, mající svůj jasně stanovený účel. Také podle toho, do jaké míry se toto „pravidlo“ respektuje, je možné od sebe jednotlivé kapely odlišit (srov. Handlířová, 1998).

Pro hardcore (stejně jako pro část punk rocku) je charakteristická strategie D.I.Y., která se vymezuje vůči komercializaci punku. Tato strategie odmítá pravidla kulturního průmyslu a masových médií. Typické je hledání autenticity a utváření „paralelních struktur“ v podobě alternativních médií, nezávislých nahrávacích studií či vydavatelství (srov. Moore, 2004).

Hudebně se hardcore posunul k **tvrdším melodím a politicky a společensky angažovaným textům** (i k takovým tématům, jako je globalizace, lidská práva, práva menšin, americký imperialismus aj.). Hardcore byl a je reprezentován hudebními kapelami jako Dead Kennedys¹⁶¹, Black Flag, Circle Jerks, Bad Brains, Hüsker Dü, Bad Religion, Hellnation, M.D.C., 8-Red, A.O.K., Earth Crisis, Quicksand, Agnostic Front (srov. Handlířová, 1998; Bartas, 2005; Kostěnek, 2001; Moore, 2004; Švamberk, 2006).

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

Hardcore tím, že nepřiznává hierarchii, centralizaci, neuznává vztah tvůrce-spořitel. Ideálně je každý příslušník hardcore účastník některé z existujících forem komunikace, hraní v hudební skupině, psaní do fanzinů, organizace koncertů, nahrávání atd. Počet fanzinů a skupin je velmi vysoký. Kazety a gramofonové desky skupin cirkulují komunikačními kanály hardcore a každý fanzin přináší recenze prací z mnoha zemí (Svítek, 1991). Hardcore nesnáší sektářství, elitářství, sexismus, fašismus/neonacismus¹⁶² a módní styly. Přesto se v hardcoru často objevují „ideové vůdci“, kteří jsou schopni reflektovat hardcorovou scénu a upozornit na některá zajímavá témata, trendy atp.

Ideové politické hranice nejsou přesně určeny, ale lze říci, že jde spíše o orientaci vlevo. Z internacionálního charakteru hardcore vyplývá jeho **zájem o mezinárodní**

¹⁶⁰ Crossover je do jisté míry kategorie rezignující na nejrůznější spojení jednotlivých žánrů, hudebních inspirací atp. Crossover je často inspirován zahraničními hudebními vlivy, které se váží na jiné kultury.
¹⁶¹ Kapela se orientovala na ostrý politický punk se sžíravě satirickými texty. Kontroverzní byl už první singl „California über Alles“ z roku 1979. V písni, jejíž název parafrázoval hymnu nacistického Německa, si vyřizovala účty s guvernérem Jerryem Brownem. Skupina se v roce 1980 etablovala na scéně vynikajícím debutem *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*. (Švamberk, 2006: 52–53)
¹⁶² Část hardcorové scény se podílí na aktivitách v rámci kampaně Good Night White Pride.

politiku¹⁶³, ekonomické vztahy, budoucnost imperialismu atd. (Svítek, 1991; Švamberg, 2006; Kuřík, 2011).

Samostatnou kapitolou se stává kapela Minor Threat¹⁶⁴ (po rozpadu kapely Teen Idles) a její frontman Ian MacKaye, který jako člen Minor Threat scénu spoluvytvářel, pojetí, které se od nich značně vzdalovalo. Především však stál u vytvoření vlastní ního proudu v punku, u subkulturního proudu **straight edge**¹⁶⁵ (podle písně Minor Threat¹⁶⁶) odmítajícího nejen alkohol a drogy, ale také sexismus a vůbec všechny amotonské mládeže, a asi právě proto se její do té doby v rokenrolu neslýchaný apel právě kampaní z oficiálních míst (Kostěnek, 2001).

Později se hardcore, ale i myšlenky straight edge dostávaly i do Kanady, Austrálie a Evropy, kde se objevují kapely jako Pussy Galore, Exploited, Discharge, Youth of Today, A18 a mnohé další (v zemích, jako je Itálie, Španělsko, Norsko, Japonsko, Finsko, Švýcarsko, Rusko, Polsko i Bělorusko aj.). Příznivci straight edge svými postoji i činy bojují za práva zvířat (upřednostňují vegantství), proti nadnárodním korporacím (nekupují běžně dostupné značkové zboží), sexismu, imperialismu, vystupují na podporu ochrany přírody atd. Samozřejmě že i v proudu straight edge existují různé formy a názory (srov. Daly, Wice, 1999; Lindaur, 2012). Některé extrémní odnože straight edge označované jako **hard line** (tvrdá linie) proklamují boj za veganský svět a uchylují se k ozbrojeným akcím proti laboratorům, kde se na zvířatech testuje kosmetika, nebo proti dealerům drog (Kostěnek, 2001).

Tak jako u jiných subkultur mládeže se i u punku dá výsledovat rozdíl mezi zakladateli a následovníky (u punku 77 a u postpunkových kapel z MTV) (srov. Hebdige, 1979). Na punkové energii se svezl postpunk, který zasáhl všechny myslitelné směry. Revivaly (ska, rockabilly, mods), ale i svébytné skupiny, které si z punku berou jeho

¹⁶³ Poměrně značné množství kapel negativně reflektovalo americkou zahraniční politiku George Bushe a George W. Bushe. Kritice neunikly ani tajné služby USA (především CIA).

¹⁶⁴ Minor Threat se dali dohromady v roce 1981 po rozchodu Teen Idles a do roku 1985, kdy se rozpadli, natočili dvě krátká alba ostrého nabroušeného hardcore punku s výbornými texty, v nichž byl patrný osobní pohled autora. Věrní heslu Do it yourself, je vydali na vlastní doposud existující značce Dischord Records, kterou založil Ian MacKaye spolu s Jeffem Nelsonem, bubeníkem Minor Threat (Švamberg, 2006; Moore, 2004; Real Enemy 16/2015).

¹⁶⁵ O tom, jak tento směr hardcore punku získal své pojmenování, koluje téměř legendární story. Bubeník Minor Threat Heft Nelson prý jednou maloval plakát na jejich koncert a používal k tomu mj. dřevěné pravítko. A právě jeho přímá hrana (angl. *straight edge*) mu připomínala způsob života, jaký si členové kapely zvolili – být přímý, být odpovědný sám sobě, neklamat se žádnými „životabudičiči“. A tak právě tato nenápadná metafora dala jméno směru, který v podstatě změnil tvář punku v osmdesátých letech (Kostěnek, 2001).

¹⁶⁶ I'm a person just like you (Jsem člověk jako ty) But I've got better things to do (Ale mám lepší věci na práci)
Than sit around and fuck my head (Než se flákat a ničít si hlavu)
Hang out with the living dead (Pařit pořád dokola)
Snort white shit up my nose (Šnupat bílý svinsto)
Pass out at the show (Omdlívat na představení)
I don't even think about speed (Ani nemyslím na speed)
That's something I just don't need (Je to něco, co mi vůbec nechybí)
I've got the straight edge (Mám straight edge)

nekompromisnost, energii, revoltu a touhu experimentovat (např. crossover) (Švamberg, 2006; Komárek, 2007). Na konci devadesátých let se objevuje neopunková vlna, která byla patrná především v USA a Velké Británii. Punk je již poněkolkáté mrtve. „Punk už není jen subkultura, ale též subekonomie,“ píše v časopise *Punk Planet* Daniel Sinker a dodává: „Je jedno, jak tvrdě se snažíme přesvědčit sami sebe, že jsme underground. Skutečnost je taková, že jsme již kompletně závislí na systému, který chceme zničit a který nesnášíme.“ Tato slova vystihují realitu naprosto přesně, nic méně lze si domyslet, že značná část undergroundové komunity přijala „výprodej“ druhdy nezávislých kapel (ať už grungeových, nebo punkových) jako zradu vůči ideologii založené na pohrdání konzumní společností. Skalní punkeři a hardcoráři okamžitě napsali Green Day a The Offspring na černou listinu, z níž se nevymazává; ortodoxní hardcorový časopis *Maximum Rock 'n' Roll* nešetřil dokonce vulgarismy (Handlířová, 1998).

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

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

9.4.3 Vývoj punkové subkultury u nás

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

Koncem sedmdesátých let se překvapivě a neočekávaně objevil punk a nová vlna jako subkultura mládeže také v Československu (Vaněk, 2002). Přibližně v roce 1978, kdy začaly být poslouchány zahraniční punkové kapely, se začaly zakládat punkové kapely (Energie G, Zikkurat, Hlavy 2000, Antitma 16) či jenom byl nazkoušen některými rockovými kapelami (Extempore) punkový repertoár od punkových kapel (např. Sex Pistols, The Clash), případně byly písně česky otextovány (u Extempore se jednalo o skladby od Strangers, Wire, či Generation X) (srov. Svítek, 1991; Mareš, 2003; Vaněk, 2002; Fuchs, 2002; Lindaur, Konrád, 2010; Málek, Franc, 2011; Hell, 2013).

Význam měly i poslechové večery, pořádané hlavně v Praze, kde byly použity importované gramodesky ze západu, a to včetně prvních singlů Sex Pistols nebo Damned. Existenci punku na Západě registroval i oficiální tisk, který o něm referoval jako o polofašistickém hnutí a o projevu bezvýchodnosti mladých lidí v zahřívající kapitalistické společnosti. (Hell, 2013: 339)

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

Státní moc se s punkem začala potýkat až po článku v propagandistickém časopisu *Tribuna*, kde byl (zřejmě pod pseudonymem) otištěn článek s názvem „Nová vlna se starým obsahem“. Bylo to v březnu 1983. Pod článkem byl podepsán Jan Krýzl (viz příloha knihy). I když články – především Krýzluv (ale i v *Rudém právu*¹⁶⁷) – četli rockoví fanoušci jako humoristický text a týdeník *Tribuna* byl snad poprvé za dobu své existence vyprodán, situace kolem dalšího působení kapel punku a nové vlny začala být opravdu vážná. Především proto, že výpad v *Tribuně* byl neskrývanou direktivou zřizovatelům, pořadatelům, provozovatelům a všem kulturním institucím, které zajišťovaly a schvalovaly veřejná vystoupení, aby neumožňovaly nadále skupinám nové vlny vystupovat (Vaněk, 2002; srov. Fuchs, 2002; Lindaur, Konrád, 2010).

Státní nomenklatura, od nejvyšších míst až po místní úřady, byla naočkovaná několika větami

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

Režimu ve vztahu k punkové subkultuře vadila Jazzová sekce¹⁶⁸ i z důvodu vydání materiálů s názvem „Rock na levém křídle“ (červenec 1983), který reagoval na Krýzluv článek v *Tribuně*.

Státní moc¹⁶⁹ se zaměřila na potlačování punkové subkultury v rámci tzv. profylakticko-rozkladných opatření (srov. Správa SNB, 1983). Pod „profylakticko-roz-

¹⁶⁷ Jana Krýzla podpořila o týden později v *Rudém právu* Zdena Bakošová článkem „Prevít rock – a my“, jenž však byl pouhým výtahem myšlenek jejího kolegy a nepřinesl po obsahové stránce nic nového. Jeho publikování v deníku *Rudé právo* však dávalo tušit, že důsledky pro skupiny punk a nové vlny, ale také pro jejich příznivce z řad mladé generace budou tvrdé a bolestné. (Vaněk, 2002)

¹⁶⁸ Pokračováním represí vůči Jazzové sekci byly domovní prohlídky realizované StB 2. září 1986. Na pět členů výboru Jazzové sekce byla uvalena vazba pro podezření z několika hospodářských deliktů (Lindaur, Konrád, 2010: 227).

¹⁶⁹ Problematika mládeže byla ve druhé polovině osmdesátých let Státní bezpečností sledována jak regionálními součástmi na úrovni okresů, krajů a Slovenské socialistické republiky, tak centrálnou v Praze. V rámci centrální součásti zodpovědné za „výkon“ kontrarozvědčnické činnosti na území Československé socialistické republiky (ČSSR) – správy kontrarozvědky pro boj proti vnitřnímu nepříteli (krycím názvem X. správa SNB) byla začleněna do náplně činnosti 3. odboru (po reorganizaci v roce 1988 dvou oddělení 11. odboru hlavní správy kontrarozvědky SNB – krycím názvem II. Správa SNB). Vyčlenění příslušníci podle stanovené metodiky věnovali operativní pozornost tzv. volné mládeži, zakázaným mládežnickým organizacím a mladým v rámci rozpracování organizované mládeže v legálních institucích (např. Socialistický svaz mládeže, Mezinárodní svaz studentstva, střední a vysoké školy apod.) (Záček, 2002: 274)

kladným opatřením“ ze strany StB si lze představit zákazy vystoupení kapel, tlak na zřizovatele kapel či přímo jednotlivé hudebníky (srov. LN, 2008). Mezi tzv. profylakticko-výchovná opatření patřilo i přímé ovlivňování jednotlivých osob formou pohovorů, podání vysvětlení anebo působení prostřednictvím zaměstnavatelů a školních zařízení. (Záček, 2002: 274)

Stejně tak v rámci punkové scény tehdejší ČSSR působily osoby v podobě tajných spolupracovníků StB, které měly aktivity monitorovat či iniciovat (srov. Záček, 2002).

O neúspěchu represivních opatření v úči příznivcům punku v ČSSR svědčí i počty punkerů, které na základě X. správy SNB (Vyhodnocení výslednosti práce v problematice mládeže) uvádí Vaněk (2002). Podle tohoto hodnocení v tehdejší ČSSR bylo 5185 osob inklinující k této subkultuře.

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

Správa SNB (1983) uváděla i „poznatky o snahách příznivců ‚punk rocku‘ – ‚NOVÉ VLNY‘ vytvořit si na státu nezávislou kulturní tvorbu“, což potvrzovaly „signály získané v několika krajích ČSSR – Praha, Ústí nad Labem, Hradec Králové, České Budějovice, Bratislava, které poukazují na skutečnost, že zde existují nelegální ‚punk rockové‘ hudební skupiny, jako např. KEČUP, WOTER CLOZET, GARÁŽ, ELEKT-RICKÝ ŠOK“.

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

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

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

Petr Štěpán, frontman jihlavské punkové legendy HNF, aktivity ze strany komunistického režimu popisuje takto:

„Nemohli jsme samozřejmě oficiálně vystupovat. Punk byl zakázaná hudba. Hráli jsme na ilegálních akcích v různých hospodských sálech, garážích či stodolách. Tyto akce byly často rozeznány bezpečností a návštěvníci převezeni k výslechům. Pro

nás si StB jezdila i do zaměstnání, odkud si nás převezli k výslechům. Později, před pádem komunismu, se atmosféra ve společnosti začala trochu uvolňovat. Dařilo se pořádat pololegální či legální koncerty, na kterých jsme mohli zahrát. Ale i tak se stávalo, že koncerty byly na poslední chvíli zrušeny. Mimo to, na nás chodila pořádatelům řada udání, že pácháme kriminální činnost, vykrádáme trafiky, chodíme fetovat do katakomb a podobně. Nic z toho se nezakládalo na pravdě. Cílem těchto udání bylo nás očernit a zabránit našim veřejným vystoupením.“ (Štěpán, 2016)

Do roku 1989 bylo na českém území zhruba několi set punkerů (Marcš, 2003; srov. Málek, Franc, 2011; Štěpán, 2015). Punteři v osmdesátých letech byly součástí především větších měst (Praha, Brno, Hradec Králové, Liberec, Ostrava, Bratislava, Plzeň, Teplice, Jihlava, Trenčín) tehdejšího Československa (Fuchs, 2002; Štěpán, 2015; Lindaur, Konrád, 2010; Hell, 2013).

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

„K uskutečňování svých koncertů zneužívají uvedené skupiny i pronajatých parníků DP hl. m. Prahy. Konkrétně bylo zjištěno, že dne 19. 9. 1983 si přívrženci hnutí PUNK rezervovali dva parníky a zorganizovali sraz cca 350 osob. V této souvislosti bylo uskutečněno opatření k zamezení dalších možností zneužít tuto formu koncertního vystoupení ke srazu osob z řad PUNKU. PUNKROCKOVÉ hudební skupiny jsou zřizovány převážně při obvodních kulturních domech v rámci zájmové umělecké činnosti. Takováto legalizace jednotlivých vystoupení je hudebními skupinami zneužívána k prezentaci řady invektiv proti současné politické linii KSČ. Tato skutečnost byla zjištěna zejména u PUNKROCKOVÉ hudební skupiny OZW, jejímž zřizovatelem je ROH při Muzeu hl. m. Prahy.“

Snaha o účelové využití vyhraněného antimilitarismu rockové a folkové hudby se však v posledních předlistopadových letech setkala u posluchačů s minimálním ohlasem. Ukázal to např. mírový festival v plzeňském amfiteátru na Lochotíně dne 15. září 1987. Koncert uspořádaný v rámci mezinárodního mírového pochodu Olofa Palmeho Československým mírovým výborem (ČSMV) ve spolupráci s několika dalšími organizacemi navštívilo okolo 12 tisíc posluchačů. Kromě domácích a východoněmeckých hudebních skupin byly pozvány také západoněmecké skupiny Die Toten Hosen a Einstürzende Neubauten. Michala Davida, proslulého jako skladatele spartakiádní skladby „Poupata“, publikum doslova vyhnalo z pódia. Proti divákům nakonec zasáhla připravená policejní jednotka se psy a po výrocích zpěváka Die Toten Hosen, jenž označil Československo za policejní stát, byli členové západoněmeckých skupin násilně odvezeni na hranice a vyhoštěni. (Blažek, 2002: 235; srov. Hell, 2015: 334)

Jeden z účastníků koncertu o této akci uvedl: „Že bude průser, se dalo čekat, když jen z východního Německa přijely skoro tři tisíce fanoušků, našich tam bylo asi také tolik. Proto tam byla spousta estébáků. Die Toten Hosen dohráli, všechno bylo dobré,

a myslím si, že by to asi bylo dobré, kdyby po nich hned dali Neubauten, protože pak by se lidi sebrali a šli by pryč. Možná toho se báli, tak tam dali Husákem protežovaného komunistu Michala Davida. To bylo, jako když naliješ benzin do kamen. Příznivci punku hned začali na pódium házet kelímky a šetěr.“ (Vaněk, 2002: 233)

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

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

V ideové rovině je pro punk charakteristický **pacifismus (ve vztahu k násilnému řešení konfliktů v mezinárodních vztazích), odpor k náboženství (oficiálnímu církevnímu institucím), odpor k byrokracii, státní mašinerii, nedůvěra v instituce (rodina, stát), kapitalismus, imperialismus** (častým cílem kritiky je především imperialismus USA vůči rozvojovým zemím) apod. V punku jako takovém je základním pozitivem poukázání na sociální rozpory v současné kapitalistické společnosti (Svítek, 1991; Švamberk, 2011). Tuto skutečnost však nevyužili k propagandě představitelů minulého režimu, ale jak již bylo naznačeno, punk i nová vlna byly systematicky potlačovány.

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

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

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

V roce 1989 se někteří punkeři vyloženě stavěli proti komunistickému režimu, navštěvovali demonstrace a podíleli se na znovuoobnovení anarchistického hnutí¹⁷⁰. Zmizela atmosféra strachu, skončily postihy a přibylo koncertů hudby, po které byl hlad. Nastalo období euforie, pro český a slovenský punk doslova zlaté časy. (Málek, Franc, 2011: 58)

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

Vznikaly různé názorové směry doleva i doprava, a tím pádem se celá hudební scéna vyvíjela a štěpila (Málek, Franc, 2011: 63).

I proto si těchto subkultur mládeže všímají média a porevoluční policejní složky. České punkové kapely vydávají po roce 1989 svá alba¹⁷¹, koncertují, objevují se v médiích, vycházejí o nich knihy (srov. Štěpán, 2015). V České republice se na nej-různějších festivalech či jednotlivých koncertech¹⁷² objevují zahraniční punkové a hardcorové kapely z nejrůznějších států světa (USA, Velké Británie, Německo, Rusko, Švýcarsko, Japonsko, Brazílie atd.). Jmenovat lze například Damned, Purgen, Adicts, Exploited, GBH, Sham 69, Cockney Rejects, Analogs, The Toy Dolls, Dead Kennedys, Deadline, Misfits, Vibrators, Subhumans, Resistance 77 a mnohé další. Podle Pixové (2011) se dnešní punk dělí na mnoho podskupin, ale lze vcelku jasně odlišit „punk hudební“ a „punk názorový“. „Punk hudební“ se často týká jen hudby a určité módy, je mnohdy lyrický, apolitický a lidový. Často punk přetváří v hudbu líbivou pro mainstream a tím jej zařazuje mezi ostatní komerční žánry. Část tohoto směru pochází z depolitizovaného punku 90. let, jinou jeho část lze vnímat jako reakci na „znormálnění“ punku ve společnosti a poptávku trhu po určité formě „lidového punku“. Kolem hudby se točí i „punk názorový“, leč ten je především nekompromisně kritický, vyhraněný, méně lyrický, pro mainstream méně líbivý a tudíž stojící mimo komerci (blíže viz Pixová, 2011: 81–82).

¹⁷⁰ Novodobé kořeny samotného anarchistického hnutí lze najít v českém mírovém hnutí osmdesátých let. To vycházelo z nechuť k násilí, obav z následků možného jaderného konfliktu supervelmoci a odporu k ponižující všeobecné vojenské službě. Dalším významným vlivem byly kulturně-sociální a undergroundové komunity a zejména punková subkultura. Na začátku devadesátých let se část z příznivců punkové subkultury ztotožnila s anarchistickými myšlenkami (srov. Tomek, Slačálek, 2006). Anarchistické myšlenky se významně šířily i proto, že je za své přijala velká část příznivců některých hudebních proudů a s nimi spojených subkultur (zejména punk a hardcore). Jednotlivé skupiny těchto směrů mnohdy ve svých textech popularizovaly (i pod zahraničními vlivy) anarchistické myšlenky nebo (častěji) společenskou kritiku, která se shodovala s tou anarchickou. K anarchismu se hlásili i někteří stoupenci antifašistické a antirasistické větve subkultury skinheads, z pozdější doby lze anar-chistické rysy objevit u freetekno subkultury s jejím kočovným životním stylem a pořádáním hudebních parties bez ohledu na nesouhlas úřadů (Tomek, Slačálek, 2006).

¹⁷¹ Nově vzniklá firma Monitor dvěma kompilacemi *Rebelie – Punk'n'Oi!* a *Nové horizonty* definovala dva žánry, které se pro českou rockovou scénu začátku devadesátých let staly celkem příznačnými. Tu první ovládly punkové kapely, jež mezi mládeží právě v této době zaznamenávaly masivní ohlas (např. Plexis, Tri sestry, Šanov či Našrot) a z nichž se některé od revalizujícího žánru odpíchly k zachycení dobové preferovaných trendů. *Nové horizonty* uvedly kytarovou scénu s kapelami jako Jižní pól, Toyen atd. (srov. Weiss, 1998).

¹⁷² Česká republika 7. července 1996 zažila vystoupení „obnověných“ Sex Pistols v rámci jejich turné. Předkapelou tehdy byly E!E, jejichž projev byl výraznější než samotných Sex

Z výzkumu Lojdové (2011: 154), který byl zaměřen na hodnoty punkové subkultury vyplunulo, že členové této subkultury „se hlásí ke kreativním hodnotám, mezi které je řazena tvořivost a nekonformní myšlení. Z toho vyplývá i hodnota vlastního názoru a angažovanosti. Dále k sociálním hodnotám, kde hodnotu svobody chápe jako individuální, kterou mohou realizovat ve svojí životní dráze, nikoliv jako sociální projekt, kterým by mohli měnit kritizovanou společnost. K sociálním hodnotám patří hodnota rovnosti a tolerance, hodnota přátelství a také smysluplnosti spojované s pomocí druhým“.

V České republice se „punkový“ styl dostává prostor v návrzích některých módních návrhářů či kadeřníků. Punková image se v mnoha případech stala rozšířenou, číra na hlavách jsou k vidění nejenom u herců či fotbalistů. Z „punku“ se stává další módní vlna, která punkery i v ČR štěpí na „pravověrné“ a „komercializované“. Část punkerů stále funguje na principu D.I.Y., odmítá komercializaci a výprodej scény, ta odvrácená část „punku“ je pod vlivem nahrávacích společností, hudebních kanálů a manažerů. V rámci punk rocku je diskuse týkající se komercializace a výprodeji ideálů či stylu nekončící. Pomyslnou hranici mezi „komerčním“ a „reálným“ punkem vnímají i samotní aktéři značně odlišně.

V ČR se zdárně rozvíjí **hardcorová scéna** (blíže viz fanzin *Hluboká orba*) na které působí mnoho kapel (např. See You In Hell, V.I.R. Homoconsensus, Malignant Tumour, Balaclava, Tupac Amaru, Disney, Sheeva Yoga, Thalidomide atp.), které jsou vydávány na jednotlivých D.I.Y. labelech (např. Papagájův Hlasatel, Insane Society, Phobie, Bažina, Epidemie ad.), které jsou často navázány na aktivní jedince z prostředí hardcorové subkultury či jsou propojeny s vydavateli zínů. Pro hardcore jsou také typické piercingy, tunely („roztahovací kroužky do ušních lalečků“), tetování, kšiltovky a volné oblečení. Co je však nejpodstatnější jsou názory a postoje, které se v některých případech realizují i formě kampaní (např. Good Night White Pride) (srov. Kuřík, 2011: 309).

Stejně jako v případě subkultury skinheads jsou **punkové/HC ziny** (*Move Your Ass, Papagájův hlasatel, Epidemie, Exploze* ad.) na konci devadesátých let **nahrazeny čas-těčně i internetovými stránkami** (např. czechcore.cz, s nepřebýrným množstvím mp3 písní) a **blogy** jednotlivých punkerů. Přesto je za stěžejní místo střetávání pří-znivců punkové subkultury považován **koncert či festival** (v minulosti např. Antifest v Trutnově a později ve Svojšicích u Přelouče) s účastí českých i zahraničních interpretů.

Ideové kořeny současného punku navazují na myšlenky ze sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Punk odmítá kapitalismus, stát, církev, armádu, ale i sexismus. Je zaměřen proti represivním složkám a část punkerů se podílí na fungování nových sociálních hnutí (především antiglobalizačního charakteru) či se hlásí k myšlenkám anarchismu. Přesto však nelze jednoznačně generalizovat a považovat rovnici punker = anarchista za platnou. I v českém prostředí vyšla autobiografická kniha zabývající se punkovou subkulturou pod názvem *Taky sem byla punk* od V. Hladilové. Punk je stále živou a především žitou subkulturou mládeže, čehož důkazem byl punkový festival **Antifest** (1995–2007) či v současnosti probíhající festival **Pod parou**¹⁷³ (od r. 2003). Tuto kapitolu lze uzavřít obligátním Punk's not dead.

¹⁷³ V roce 2016 se konal XIV. ročník tohoto festivalu na letišti v Marchanicích u Vyškova. Na festivalu vystoupily mj. zahraniční kapely Sham 69, GBH, Demented Arc Go, The Last Resort, Jello Biafra and the G.S.M., Anti-nowhere League, U.K. Subs, The Exploited a další.

Literatura

- Fuchs, F. (2002): *Kytary a řev aneb Co bylo za zdí. Punk rock a hardcore v Československu před rokem 1989*. Brno: vlastní náklad.
- Glasper, I. (2010): *Burning Britain. Historie punku ve Velké Británii 1980–1984*. Praha: Volvox Globator.
- Svítivý, E. (1991): *Punk not dead*. Praha: AG kult.
- Štěpán, P. (2015): *Hrdinové nové fronty. Příběh punkové legendy... Jihlava: New Dark Division*.
- Švamberk, A. (2006): *Nenech se zas obilnout. Kapitoly o americkém hard coru a punku*. Praha: Maťa.
- Švamberk, A. (2011): *No Future! Kapitoly o britském punku*. Praha: Maťa.
- Vaněk, M. (2002): Kytky v popelnici. Punk a nová vlna v Československu. In Vaněk, M. a kol.: *Ostrávky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votobia, s. 175–235.

Filmy

- Hard Core Logo* (1996).
- Joe Strummer: The Future Is Unwritten* (2007).
- Sid a Nancy* (1986)
- The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1980)

9.5 Graffiti

Graffiti jsou protestující billboardy, napadající ubohost měšťáckého způsobu života.

M. Černoušek, Graffiti – řeč prázdných duší, s. 643

9.5.1 Vymezení pojmu graffiti

Termínem graffiti, pocházejícím z řeckého slova *graphein* (psát; graffiti je zároveň množným číslem italského slova *graffito*, škrábanec), byly původně označovány různé nápisy či malby vyškrabávané do zdí apod. (srov. Hartl, Hartlová, 2000; Klimeš, 1998; Dennant, 1997; Wolters, 1997; Stowers, 1997; Černoušek, 1999; Pelánová, 2005; Smolík, 2005a).

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

Pojmem graffiti se v současnosti označuje široká škála jevů. Některé zdroje se věnují pouze historickému a etymologickému původu, jiné jej definují jako subkulturtní projev nebo pouhé „čmárání“ po zdech. Důsledkem odlišných přístupů je nejednotná terminologie. Některé zdroje např. odlišují „graffiti“ a „graffiti art“, jiné se věnují pouze jedné z možných definic nebo zavádějí nové pojmy. Termín graffiti se běžně používá pro označení jakéhokoli užití spreje (nebo jinak aplikované barvy)

ve veřejném prostoru (včetně využívání šablon či nálepek). Tento přístup je charakteristický zejména pro zdroje bez užšího oborového zaměření (Téra, 2007, srov. Holiš, 2006; Exist 333, 2011: 38). Většinou se o graffiti hovoří v souvislosti se specifickými výtvoři lidí, kteří se označují za writery či sprejery a tvoří značně heterogenní subkulturu (viz Holiš, 2006). Graffiti je již několik dekád celosvětovým fenoménem, ze kterého se postupně vyvinulo něco jako „sprejerský průmysl“ (Exist 333, 2011: 87).

Graffiti tvořená writery jsou něčím jiným, než je např. nápis „Smrt Baníku!“, který na zeď stadionu nastříkal fanoušek jiného týmu.¹⁷⁴ Jsou rovněž něčím jiným, než je piktoqram prasátka, jímž jsme jako děti dávali najevo, co si o někom myslíme, anebo než co znamená výzva „Eat the Rich!“, kterou zanechal na fasádě jednoho domu pravděpodobně někdo, komu bohatí lidé leží v žaludku (Holiš, 2006).

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

A proč se mládež prezentuje pomocí graffiti? Dennant (1997) tvrdí, že existuje mnoho důvodů, které jsou pro každého jedince zcela specifické. Některé jedinci se pomocí graffiti výtvoří snaží získat slávu, jiné části jde o vyjádření pocitů, dokázat si svoje schopnosti či se projevit jako rebel. Dalším faktorem hraje i dramatická hierarchie utvořená v rámci sociálního statusu mladých sprejerů, kteří se snaží přejít z kategorie „toy“ do kategorie „king/queen“. Dennant dále (1997) upozorňuje na fakt, že jednotlivé graffiti se snaží nejenom šokovat či provokovat, ale i vyjádřit hlubší názorové myšlenky (např. upozornit na společensko-politické, ekonomické a komunikační problémy současné doby).

Existují různé názory, zda jde o umělecký protest adolescentů a mladých dospělých proti špatné, fádňní architektuře, nebo o podvědomou obranu proti nadutosti a hlouposti konzumní společnosti. Prostřednictvím graffiti, v němž hraje podstatnější roli forma než obsah, nechává autor odkaz a nezajímá jej, jak bude interpretován veřejností. Pro některé writery je potřeba zanechat odkaz nebo poselství vůbec nejdůležitějším motivačním faktorem od začátku tvorby a provází je po léta. I když časem tato motivace slábne, nikdy nemizí. Vzkaz či vzpomínka je nejsilnější právě při ilegální tvorbě a úzce souvisí s prestiží ve skupině. Podstatnou roli hraje faktor reálného nebezpečí a v podstatě vnucení svého výtvoři ostatním (blíže Kafáňová, Jersáková, 2009). Z výzkumu Kajanové a Šuplera (2012) u 106 respondentů z řad Policie ČR je zřejmé, že sprejery jsou skupinou, která je policisty vnímána jako nesympatická (84 %), resp. jejich činnost považují za vandalismus.

9.5.2 Graffiti subkultura a hip hop

Samotná graffiti subkultura je úzce provázána s hiphopovou scénou, což vychází z vývoje obou fenoménů. Subkultura hip hop není pouze hudební, ale i životní styl, jak je u subkultur běžné. Jako umělecká forma v sobě hip hop zahrnuje čtyři cle-

¹⁷⁴ Přesto v zemích, jako je Polsko, je část graffiti subkultury vázána i na jednotlivé fotbalové kluby a ultras skupiny.