



## ŠESTÁ KAPITOLA

### SUBKULTURA: NEPŘIROZENÝ ZLOM

*„Cítil jsem se ještě dva dny špinavý.“*

(představitel GLC [Greater London Council  
(1965–1986), nejvyšší administrativní orgán místní  
vlády tzv. Většího Londýna]  
po návštěvě koncertu Sex Pistols  
[podle *New Musical Express*, 18. července 1977])

*„Ze všech společenských institucí nabízí jazyk nejmenší využití pro iniciativu. Se životem společnosti tvoří jediný celek a tento život, sám o sobě přirozeně inertní, se projevuje především jako konzervační síla.“*

(Saussure 1989)

Subkultury představují „hluk“ (na rozdíl od zvuku): narušují běžnou návaznost skutečných událostí a fenoménů s jejich reprezentací v médiích. Neměli bychom proto podceňovat označující sílu subkultur jen jako metaforu potenciální anarchie „kdesi jinde“, ale brát ji jako konkrétní mechanismus sémantického nepořádku, jako jistou dočasnou překážku v systému reprezentace. Jak napsal John Mepham (1972):

*„Rozdílnosti a totožnosti mohou být natolik hluboko zapuštěny v našem uvažování a myšlení o světě (ať už pro jejich úlohu v našem praktickém životě nebo proto, že představují mocné poznávací nástroje a důležitou součást způsobu, jímž dáváme smysl naší zkušenosti), že*

snaha teoreticky se s nimi vypořádat je pro nás překvapivou výzvou.“

Každé vypuštění, okleštění nebo splynutí převažujících lingvistických a ideologických kategorií může vést k dalekosáhlé dezorientaci. Tyto odchylky ve zkratce odhalují arbitrární povahu kódů, které zakládají a utvářejí všechny podoby uvažování. Jak napsal Stuart Hall (1974) (v explicitně politickém kontextu):

„Nový [...] vývoj, nové události, stejně tak dramatické jako „bezvýznamné“, uvnitř dohodou přijatých norem představují pro normativní svět výzvu. Nezpochybňují jen jak je [...] svět definován, ale i jak by měl vypadat. Překonávají naše očekávání.“

Myšlenky o nedotknutelnosti jazyka jsou blíže propojeny s představou společenského pořádku. Hranice přijatelnosti jazykových vyjádření jsou určeny množstvím na první pohled univerzálních tabu. Ta zaručují nepřetržitou „průhlednost“ (spolehlivost) významu.

Dá se tedy očekávat, že útoky na autorizované kódy, jimiž organizujeme a zakoušíme společenský, sociální svět mají velkou sílu provokovat a zneklidňovat. Jsou všeobecně odsuzovány, slovy Mary Douglasové (1967), jako „opak svatosti“ a Lévi-Strauss si povšiml, že v některých primitivních mýtech jsou špatná výslovnost a zneužívání jazyka klasifikovány spolu s incestem jako hanebné úchylky, schopné „rozpoutat bouři a vichřici“ (Lévi-Strauss 1969). Podobně i subkultury vyjadřují zakázané obsahy (třídní vědomí, vědomí odlišnosti) zakázanými způsoby (překračováním zvyklostí v odívání a chování, porušováním

zákona atd.). Jsou to profánní artikulace a často jsou příznačně označovány za „nepřirozené“. Pojmy užívané bulvárním tiskem při popisu mladistvých, kteří svým chováním a oblékáním hlásají příslušnost k subkultuře („zrůdy“, „zvířata [...], která, podobně jako krysy, nacházejí odvahu jen při lovu ve smečce“<sup>61</sup>) zřejmě naznačují, že s objevem takové skupiny mohou být oživeny ty neprimtivnější obavy spojené s posvátným rozlišením mezi kulturou a přírodou. Bezpochyby je zde porušování pravidel zaměňováno s „neexistencí pravidel“, což je podle Lévi-Strausse (1969) „nejjistější kritérium pro rozlišování mezi přírodními a kulturními procesy“. Jistě i oficiální reakce na punkovou subkulturu, zvláště na používání „oplzlého jazyka“ skupinou Sex Pistols v televizi<sup>62</sup> a na jejich nahrávkách,<sup>63</sup> stejně jako incidenty kolem

61 To jsou úryvky z řeči přednesené Georgem Simpsonem, soudcem první instance, po srážkách mezi mods a rockery ve Whitsunu roku 1964. Pro sociology věnující se deviacím se tato řeč stala klasickým příkladem řečnického excesu a zaslouží si, abychom ji ocitovali celou: „Tito dlouhohlaví, psychicky labilní a bezvýznamní chuligáni, Cézarové z pilin, kteří, podobně jako krysy, nacházejí odvahu jen při lovu ve smečce.“ (cit. podle Cohen 1972)

62 1. prosince 1976 se objevili Sex Pistols v podvečerním pořadu *Today* televizní společnosti Thames. V průběhu rozhovoru s Billem Grundym použili slova „hajzl“, „svině“ a „nasrat“. Noviny přinesly příběhy o přetížených telefonních centrálech, šokovaných rodičích atd. a objevily se i některé neobvyklé historky. *Daily Mirror* např. 2. prosince přinesl článek o řidiči nákladáku, který byl tak pobouřen vystoupením Sex Pistols, že kopl do obrazovky své barevné televize: „Nadávám jako každé, ale nechci, aby mi takový svinstvo lezlo do domu, když večeřím.“

63 Pro obscénnost policie neúspěšně zakročila proti Sex Pistols po vydání jejich prvního dlouhohrajícího alba *Never Mind the Bollocks* roku 1977.

zvracení a plivání na letišti Heathrow<sup>64</sup> naznačují, že tato základní tabu nejsou v soudobé britské společnosti usazena o nic méně hluboko.

## DVĚ PODOBY INTEGRACE

*„Neintegrovala již tato společnost, zahlcená estetismem, romantismem, surrealismem, existencialismem a do jisté míry i marxismem? Skutečně se tak stalo, prostřednictvím obchodu, ve formě výrobků. Co bylo včera očerňováno, se dnes stává kulturním spotřebním zbožím a konzumace tak pohlcuje to, co mělo dávat smysl a ukazovat další směr.“*

(Lefebvre 1971)

Viděli jsme, jak subkultury „překonávají naše očekávání“ a že reprezentují symbolickou výzvu symbolickému řádu. Mohou být ale subkultury vždy efektivně integrovány, a pokud ano, jak? Objev nové subkultury vždy doprovází vlna hysterie v tisku. Tato hysterie je typicky dvojznačná, pohybuje se mezi hrůzou a okouzlením, hnusem a pobavením. Titulním stránkám vévodí šokující a strašidelné nadpisy (např. „Rotten Razored“ [Rotten s břitvou], *Daily Mirror*, 28. června 1977), zatímco uvnitř se hlavní článek ježí „seriózními“ komentáři<sup>65</sup> a prostřední dvojstra-

64 Sex Pistols způsobili 4. ledna 1977 incident na letišti Heathrow, když plivali a zvraceli před zaměstnanci aerolinek. *Evening News* citoval pracovníci u odbavovací přepážky: „Celá ta skupina jsou ti nejhnusnější lidé, jaké jsem kdy viděla. Byli odporní, nechutní a sprostí.“ Dva dny potom, co se zpráva o incidentu objevila v novinách, zrušila EMI se skupinou nahrávací smlouvu.

65 Vydání *Daily Mirror* z 1. srpna 1977 přineslo právě takový příklad pochybného znepokojení v hlavním článku. Při

na nebo přílohy nabízejí bláznivé popisy posledních módních výstřelků a rituálů (viz např. barevné přílohy *Observeru* 30. ledna, 10. července 1977 a 2. února 1978). Zvláště styl vyvolává dvojistou reakci: je střídavě oslavován (na módní stránce) a zesměšňován nebo tupen (v článkách definujících subkulturu jako společenský problém).

Ve většině případů přilákají pozornost médií nejdříve stylistické inovace subkultury. Následně jsou policií, justicí a tiskem „objeveny“ deviantní nebo „protispolečenské“ činy – vandalismus, klení, bitky, „zvířecí chování“ –, a ty poslouží k „vysvětlení“ původního překročení zvyklostí v oblékání. Ve skutečnosti mohou jak deviantní chování, tak identifikace prostřednictvím osobité uniformy (běžněji kombinace obou) posloužit jako katalyzátor morální paniky. V případě punku si média punkového stylu všimla prakticky zároveň s objevem nebo vymyšlením punkové deviace. *Daily Mirror* uveřejnil svou první sérii poplašných dvojstran o této subkultuře, jež se soustředily se na bizarní oblečení a šperky, v týdnu mezi 29. listopadem a 3. prosincem 1977, kdy se Sex Pistols najednou zjevili před očima veřejnosti na kanále Thames v pořadu *Today*. Na druhou stranu mods, snad díky tlumené podobě jejich stylu, nebyli jako skupina identifikováni až do výtržnosti

„seriózním“ zvážení násilností mezi teds a punkery v oblasti King's Road se autor uchýlil k nabízejícímu se srovnání s nepokojí v turistických střediscích v minulém desetiletí: „Nesmíme dovolit, aby se [srážky] rozrostly do urputných bojů, jakými byly konfrontace mezi mods a rockery v několika přímořských letoviscích před pár lety.“ Morální paniku je možné opětovně využít; dokonce se lze ke stejným událostem vrátit ve stejném prorockém tónu, a vzbudit tak stejný pocit rozhořčení.

o státním svátku roku 1964, ačkoli samotná subkultura byla již v té době, alespoň v Londýně, plně rozvinutá. Ať už přeruší vnitřně se utužující nepřístupnost subkultury cokoli, vede to k nezvratnému rozptylu a oslabení subkulturního stylu.

Spolu s tím, jak subkultura začíná narážet na svou vlastní veřejnou, prodejní podobu, a tím, jak je její slovník (vizuální i slovní) čím dál známější, stává se stále zřetelnějším i referenční kontext, do něž může být co nejpohodlněji zařazena. Nakonec jsou mods, punkeři, vyznavači glitter rocku zařazeni zpátky do řady, zachyceni na oblíbené „mapě problematické společenské reality“ (Geertz 1964), do míst, kde kluci používající rtěnku jsou „jen děti, co si hrají na oblékání“ a kde dívky oblečené v latexu jsou „dcerami jako ty vaše“ (viz 151–152; s. 150, pozn. 68). Média, jak ukázal Stuart Hall (1977), nejenže zaznamenávají odpor, ony jej „situují do dominantního významového rámce“. Mladí lidé, kteří si vyberou některou kulturu mládeže za svou, jsou tak zároveň prostřednictvím zobrazení v televizi a tisku *navráceni* na místa, kam podle běžného rozumu patří (jednak pod kategorie jako „zvířata“, ale také do kategorie „rodina“, „bez práce“, „aktuální“ atd.). Tímto nekončícím léčebným procesem se obnovuje narušený pořádek a subkultura je integrována jako osvěžující divadlo uvnitř dominantní mytologie, z níž částečně vystupuje jako „lidový ďábel“, Jiný, jako Nepřítel. Proces léčby má dvě typické podoby: a) přeměnu znaků subkultury (oblečení, hudba atd.) na masově vyráběné zboží (tj. podoba zboží); b) „nálepkování“ a přehodnocení deviantního chování dominantními skupinami – policií, médií, justicí (tj. podoba ideologická).

## ZBOŽNÍ PODOBA

Touto podobou se zabývali jak novináři, tak akademici. Vztah mezi subkulturou a odvětvími průmyslu, které ji udržují a zneužívají, je proslulý svou nejednoznačností. Koneckonců subkultura se věnuje na prvním místě spotřebě. Je aktivní pouze ve volném čase („Své punkový hadry bych si do práce nevzal, všechno má svůj čas a místo“ – viz pozn. č. 68). Komunikuje jen prostřednictvím zboží, i když významy s ním spojené jsou záměrně posunuty nebo převráceny. V tomto případě je proto obtížné určit nějakou absolutní hranici mezi komerčním zneužíváním na straně jedné a kreativitou nebo originalitou na straně druhé, i když většina subkultur tyto kategorie ve svých hodnotových systémech staví přísně proti sobě. Tvorba a rozšiřování nových stylů jsou skutečně neoddelitelně spjata s procesem výroby a reklamou a způsoby prodeje, což nevyhnutelně vede k oslabení subverzivního potenciálu subkultury – jak inovace mods, tak punku si našly přímou cestu do vysoké i mainstreamové módy. Každá nová subkultura zakládá nové trendy, vytváří nový vzhled a zvuky, které zpětně napájejí příslušná průmyslová odvětví. John Clarke (1976b) poznamenává:

„Rozpouštění subkulturních stylů v trhu s módou není jednoduše ‚kulturním procesem‘, ale skutečnou sítí nebo infrastrukturou obchodních a ekonomických institucí nového typu. Malé obchody s deskami a nahrávací společnosti, butiky a rukodělná výroba s jednou nebo dvěma zaměstnankyněmi – tyto verze řemeslného kapitalismu, spíše než zobecňované a nespecifikované jevy, představují dialektiku obchodní ‚manipulace‘.“



Bylo by však chybou trvat na absolutní autonomii „kulturních“ a obchodních procesů. Lefebvre (1971) to formuluje takto: „Obchod je [...] jak sociální, tak duševní jev“, a zboží se na trh dostává již prostoupeno významem. Jsou, řečeno s Marxem (1954), „společenskými hieroglyfy“<sup>66</sup> a jejich významy se přizpůsobují způsobům používání.

Jakmile jsou tedy originální novinky, jimiž se „subkultura“ vyznačovala, převedeny na zboží a stanou se obecně dostupnými, „zamrznou“. Pokud jsou jednou vyňaty ze svého důvěrného kontextu vysokou módou a drobnými podnikateli, kteří je vyrábějí v masovém měřítku, jsou kodifikovány, stanou se srozumitelnými a předkládají se jednak jako obecný majetek, jednak jako výnosný objekt podnikání. Můžeme říci, že tímto způsobem spolu obě formy integrace (sémantická / ideologická a „skutečná“ / komerční) v podobě zboží splývají. Kulturní styly mládeže mohou vznikat jako symbolické výzvy, ale nevyhnutelně končí ustavením nových zvyklostí, vytvořením nového zboží, nového průmyslu nebo znovuoživením průmyslu starého (Jakým povzbuzením musel být punk třeba pro obchody s galanterií!). To probíhá bez ohledu na politickou orientaci subkultury: makrobiotické restaurace, obchody s rukodělnými výrobky a „bleší trhy“ hipické éry se jednoduše proměnily na punkové butiky a obchody s deskami. Nezáleží ani na neobvyklosti obsahu: punkové oblečení a insigie je

66 „Formy, které vtiskují produktům práce ráz zboží, a jsou proto předpokladem zbožího oběhu, mají již pevnost přirozených forem společenského života dříve, než se lidé poprvé pokusí ujasnit si nikoli historický charakter těchto forem, které se jim naopak jeví již jako nezměnitelné, nýbrž jejich obsah.“ (Marx 1954)

možné od léta 1977 objednávat poštou a v září téhož roku se v *Cosmopolitanu* objevila recenze poslední kolekce módních pitomostí od Zandry Rhodesové, jež sestávala výlučně z variací na punkové téma. Modelky byly zavalené horami spínacích špendlíků a plastické hmoty (špendlíky byly klenotnická práce, „plastik“ byl satén s lesklou povrchovou úpravou) a článek končil aforismem „šokovat je elegantní“, který předznamenával brzký odchod punkové subkultury ze scény.

## IDEOLOGICKÁ PODOBA

Druhou, ideologickou podobu integrace nejadekvátněji pojednali ti sociologové, kteří se opírají o transakční model deviantního chování. Například Stan Cohen detailně popsal, jak vznikla a byla živena konkrétní morální panika (doprovázející konflikty mezi mods a rockery v polovině šedesátých let).<sup>67</sup> Takový

67 Autoritativním příspěvkem k tématu morální paniky je Cohenova kniha *Folk Devils and Moral Panics*. Mods a rockeri byli dva druhy „folk devil“ („lidového ďábla“) – „galerie typů, které společnost vyzvedává, a ukazuje tak svým příslušníkům, jakým rolím se mají vyhýbat“ – což se opakovaně stává centrem „morální paniky“.

„Společnosti jsou čas od času vystaveny obdobím morální paniky. Objeví se nějaká okolnost, příhoda, osoba nebo skupina osob a jsou označeny za hrozbu společenských hodnot a zájmů. Povahu této hrozby média prezentují stylizovaným a stereotypním způsobem, barikády morálky jsou obsazeny redaktory, biskupy, politiky a dalšími lidmi se správnými názory; společensky uznávaní experti podávají své diagnózy a navrhují řešení; vyvíjejí se způsoby, jakými se s hrozbou vypořádat, nebo (častěji) se sáhne k těm stávajícím; samotné okolnosti pak buď zmizí, rozpustí se, nebo se naopak zhorší a stanou se ještě patrnějšími.“

Oficiální reakce na punkovou subkulturu prozrazovaly

typ analýzy může často přinést výjimečně komplexní vysvětlení důvodů, proč subkultury opakovaně vyvolávají takové hysterické reakce. Táhne ale k tomu přehlížet jemnější mechanismy, jež potlačují a vyrovnávají se s potenciálně nebezpečnými jevy. Jak naznačuje užití termínu „folk devil“ [osoba nebo skupina chápaná zbytkem společnosti jako možný zdroj problémů nebo zločinnosti – pozn. překl.], přílišný důraz se zpravidla klade na senzacechtivé excesy bulvárního tisku, na úkor méně jednoznačných reakcí, které jsou přece jen běžnější. Jak jsme viděli, způsoby, jimiž média prezentují subkultury, je činí více a méně exotickými, než skutečně jsou. Ukazují nám vedle sebe nebezpečné vetřelce a rozpustilé děti, divoká zvířata a svéhlavé domácí mazlíčky. Roland Barthes nám dává klíč k tomuto paradoxu svým popisem „identifikace“ – jedné ze sedmi rétorických figur, jimiž se podle Barthese vyznačuje metajazyk buržoazní mytologie. Takto charakterizuje maloměšťáka: „Je neschopný představit si Jinakost. [...] Jinakost totiž představuje skandál útočící na jeho podstatu.“ (Barthes 2004)

Pro vypořádání se s tímto nebezpečím byly vyvinuty dvě strategie. První spočívá v trivializaci,

---

všechny tradiční příznaky morální paniky. Rušily se koncerty; duchovní, politici a učenci jednohlasně odsuzovali zvrhlost mládeže. Z nejvybranějších reakcí: Marcus Lipton, bývalý, dnes zesnulý poslanec Dolní sněmovny za Lambeth North, prohlásil: „Pokud bude populární hudba používána k ničení našich zavedených institucí, musíme ji zničit jako první.“ Bernard Brook-Partridge, poslanec za Harvering-Romford, hřimal: „Myslím, že Sex Pistols jsou absolutně, přišerně odporní. Celý jejich postoj záměrně podněcuje lidi k neposlušnosti. [...] Je to úmyslné navádění k protispolečenskému chování a jednání.“ (cit. v *New Musical Express*, 15. července 1977).

naturalizaci, ochočení Jiného. Zde je rozdíl prostě popřen („vše, co je jiné, je redukováno na stejné“ [Barthes 2004]). Nebo může být Jiný přeměněn v bezvýznamný exotický výstřelek: „Jiný se stává čistým předmětem, podívanou, kašpárkem.“ (Barthes 2004) V tomto případě je rozdíl odsunut na místo nepřístupné analýze. Subkultury jsou opakovaně definovány právě takto. Fotbaloví chuligáni se tak například vždy ocitají za „hranicemi slušnosti“, jsou označováni za „zvířata“ (podle manažera jednoho fotbalového klubu, citovaného v *News at Ten* v neděli 12. března 1977, „tyto osoby nejsou lidskými bytostmi“; viz přístup Stuarta Halla ke zprávám tisku o fotbalových chuligánech v knize *Football Hooliganism* [ed. Roger Ingham, 1978]). Na druhou stranu punkeři byli tiskem často zpětně zasazováni do rodinného prostředí možná proto, že členové této subkultury záměrně zastírali svůj původ, odmítali rodinu a ochotně hráli roli strašáka, předváděli se jako pouhé předměty, jako ničemní šašci. Jako každá kultura mládeže byl punk samozřejmě vnímán jako hrozba rodině. Někdy se tato hrozba prezentovala doslovně. Například *Daily Mirror* z 1. srpna 1977 přinesl fotografii dítěte ležícího na ulici po srážce mezi punkery a teds pod titulkem „OBĚŤ PUNKROCKOVÉ BITKY: HOCH PODLEHL DAVU“. V tomto případě se stává hrozba punku pro rodinu „skutečnou“ (Mohlo to být moje dítě!) ideologickou konstrukcí s pomocí fotografického důkazu, jenž je běžně chápán jako neproblematický.

Přesto byl v jiných případech zvolen opačný směr. Ať už z jakýchkoli důvodů, nevyhnutelnou záplavu článků škodolibě odsuzujících poslední punkové výtržnosti vyvažoval stejný počet příspěvků

věnovaných drobným detailům rodinného života punkerů. Například vydání *Woman's Own* z 15. října 1977 přineslo článek nazvaný „Punks and Mothers“ [Punkeři a matky], který zdůrazňoval netřídní aspekty punku jako třeba extravagantní oblečení.<sup>68</sup> Fotografie zachycující punkery s rozesmátými matkami, natažené vedle rodinného bazénu, nebo přitom, jak si hrají se psem, byly otištěny nad textem, který se zabýval všedností jednotlivých punkerů: „Není to tak žhavý, jak se zdá“, „punk může být rodinná záležitost“, „pankáči jsou vlastně nepolitictí“ a nejméně, i když přesně: „Johnny Rotten je stejně známý jako Hughie Green“. V průběhu léta 1977 uveřejnily časopisy *People* a *News of the World* zprávy o punkerech jako dětech nebo bratřech a o svatbách mezi stoupenci teds a punku. Všechny tyto příspěvky umenšovaly Jinakost, tak pronikavě hlásanou punkovým stylem, a vykládaly subkulturu právě těmi termíny, jimž se se vši vehemencí bránil a popíral je.

Opět bychom se měli vyhnout jakýmkoli absolutním rozdílům mezi ideologickými a komerčními

68 Viz také články „Punks have Mothers Too: they tell us a few home truths“ (*Woman*, 15. dubna 1978) a „Punks and Mothers“ (*Woman's Own*, 15. října 1977). Tyto články si vynutily i redakční komentář (čelili tu snad redaktoři potřebě uklidnit rozbouřené představy svých čtenářů?). Následující vtíp se objevil pod fotografií dvou tančících teddy boys:

„Nedávno jsem zaslechl dvě choulící se starší dámy poté, co kolem přešla skupina hrozivě vypadajících punkerů, s hrůzou říkat: Jenom si představ, jaké budou jejich děti. Jsem si jistý, že spoustu lidí napadlo právě toto nad teddy boys, takovými jako na obrázku, [...] mods a rockery. Uvažoval jsem, co se s nimi asi stalo po tom, co jejich doba minula. Hádám, že odložili své kabáty a skútry, usadili se a žijí spóřadným, tichým životem, vychovávají své děti a zoufale si přejí, aby se nezapletly do žádných z těch strašných punkových nepřistojností.“

„manipulacemi“ subkultury. Symbolické navrácení dcer zpět rodinám, přivedení černých ovcí zpátky do stáda probíhalo v době, kdy média využívala široce rozšířenou „kapitulaci“ punkových hudebníků před silou trhu k podtržení faktu, že punkeři jsou „nakonec lidé jako každý jiný“. Hudební časopisy byly přeplněny známými příběhy o úspěchu, popisujícími cestu od chudáka k boháči – příběhy o punkových hudebnících cestujících do Ameriky, bankovních úřednících, kteří se stali šéfredaktory časopisů nebo nahrávacími producenty, šikanovaných švadlenek, jež se přes noc staly úspěšnými podnikatelkami. Tyto příběhy o úspěchu samozřejmě vyznívaly nejednoznačně. Jako při každé jiné „revoluci mládeže“ (např. rozkvet beatníků, rozmach mods, bláznivá šedesátá léta) vytvořil relativní úspěch několika jednotlivců dojem energie, rozpínivosti a neomezených možností sociální mobility. To nutně posílilo představu otevřené společnosti, kterou samotná existence punkové subkultury – s jejím rétorickým důrazem na nezaměstnanost, život v panelácích a omezené možnosti – původně popírala. Jak píše Barthes: „Mýtus může v poslední instanci vždy označovat odpor, který je mu stavěn do cesty“ (Barthes 2004) a provádí to běžně tak, že zavede své vlastní ideologické termíny, v našem případě tak, že nahradí „pohádku o tvůrčím potenciálu umělce“,<sup>69</sup> uměleckou formou „pochopitelnou pro každého“,<sup>70</sup> „hudbou“,

69 „Pohádka o umělcově kreativité je poslední pověrou západní kultury. Jeden z prvních revolučních činů surrealismu byl útok na tento mýtus.“ (Max Ernst: „What is Surrealism?“, cit. podle Lippard 1970).

70 „Surrealismus je v dosahu každého vědomí.“ (cit. podle Lippard 1970). Viz také Paul Eluard (1933): „Nechali jsme za sebou dobu individuálního sebeprosazování.“

kteřá může být odsuzována, odmítána nebo prodávána jako „hluk“ – logicky důsledný, sebeutvářející chaos. Provádí to nakonec tím, že nahradí subkulturu stvořenou historickými podmínkami, výsledek skutečných historických rozporů, hrstkou brilantních, nonkonformních jedinců, ďábelských géniů, kteří se, slovy Sira Johna Reada, presidenta EMI, „postupem času stanou zcela přijatelnými a podstatným způsobem přispějí k vývoji moderní hudby“.<sup>71</sup>

Slavnostní a neobyčejně uctivé pojatá výstava surrealismu, uspořádaná v londýnské Hayward Gallery roku 1978, se ironicky pokoušela upevnit pověst jednotlivých surrealistů jako umělců a měla získat obecné uznání pro jejich „génia“. Srovnání punku a surrealismu přináší dále kapitoly nazvané „Styl jako kutilství“ a „Styl vzpoury, vzpoura stylu“. Je případné, že punk má být pohlcen velkou módou ve stejné době, kdy se v Británii otevírá první velká výstava surrealismu a dadaismu.

71 7. prosince, měsíc předtím, než EMI zrušilo smlouvu se Sex Pistols, pronesl předseda této nahrávací společnosti, Sir John Read, na výročním generálním shromáždění tato slova:

„Během své historie se EMI jako nahrávací společnost vždy pokoušela chovat v rámci soudobých norem slušnosti a dobrého vkusu a nebrala přitom ohled jen na tradiční přísné zvyklosti jedné části společnosti, ale i na stále liberálnější názory jiných (možná větších) skupin [...], a to vždy [...]. Co je slušné a jaký je dobrý vkus v porovnání s postojem, dejme tomu, před dvaceti nebo dokonce deseti lety?“

Právě na současném společenském pozadí musí EMI hodnotit obsah nahrávek. [...] Sex Pistols jsou skupinou věnující se nové hudební formě, známé jako „punk rock“. Byla s nimi ze strany EMI uzavřena smlouva [...] v říjnu 1976. [...] V tomto kontextu si musíme připomenout, že nahrávací průmysl angažoval mnoho popových skupin, původně kontroverzních, které se postupem času staly zcela přijatelnými a podstatným způsobem přispěly k vývoji moderní hudby. [...] EMI se nechce stavět do pozice cenzora, ale snaží se podporovat zdrženlivost.“ (cit. podle Vermorel 1978).

Navzdory ztrátě tváře (a nějakým 40 000 librářm zaplaceným „Pistolím“ po zrušení smlouvy), EMI a jiné nahrávací

společnosti spíše jen krčí rameny nad evidentními rozpory spojenými s uzavíráním smluv se skupinami, které se otevřeně přiznávají k nedostatku profesionalismu a muzikanství, stejně jako pohrdání zjištěnými motivy. Během známého vystoupení Clash v Rainbow Theatre roku 1977 s písní „White Riot“, kdy byla z podlahy vytrhána sedadla a naházena na scénu, byly poslední dvě řady sedadel (samozřejmě netknutých) obsazeny téměř výhradně představenstvem nahrávacích společností a lovci talentů. CBS za škody bez námitek zaplatilo. Nic nám nemůže jasněji demonstrovat, že symbolické útoky nechávají skutečné instituce nedotčené. Nicméně všechno nešlo tak, jak si to nahrávací společnosti představovaly. Sex Pistols obdržely pětimístné částky jako kompenzaci jak od A&M, tak od EMI, a když jejich dlouhohrající deska (nahraná nakonec u Virgin) konečně dorazila do obchodů, objevil se na ní uštěpačný výpad proti EMI přednesený Rottenovým jedovatým, nosovým řevem:

„You thought we were faking  
That we were all just money-making  
You don't believe that we're for real  
Or you would lose your cheap appeal.  
Who?  
EMI – EMI

[Mysleli jste, že to hrajem  
že chcem jen tříškat prachy,  
nevěříte, že to berem vážně,  
jinak byste ztratili svůj laciný půvab.  
Kdo?  
EMI – EMI

Blind acceptance is a sign  
Of stupid fools who stand in line  
Like EMI – EMI“

Tupý souhlas je znakem  
hloupejch pitomců, co nevyčnávají  
jako EMI – EMI]

(„EMI“, Virgin 1977)





## SEDMÁ KAPITOLA

### STYL JAKO ZÁMĚRNÁ KOMUNIKACE

*„Mluvím svým oblečením.“*

(Eco 1973)

Kruh vedoucí od odporu ke lhostejnosti, od vzdoru k integraci, obepíná každou subkulturu. Viděli jsme, jakou úlohu hrají v tomto kruhu média. Musíme se nyní obrátit k samotné subkultuře, abychom zvažili, jak a co přesně subkulturní styl sděluje. Musíme si položit dvě otázky, které pro nás představují jistý paradox: co subkultura znamená pro své členy, jaký jim dává smysl? Jakým způsobem označuje subkultura zmatek? K odpovědi na tyto otázky si musíme přesněji definovat význam stylu.

V „Rétorice obrazu“ proti sobě Roland Barthes staví „záměrnost“ obrazové reklamy a evidentní „nevinost“ novinové fotografie. Obě představují komplexní vyjádření zvláštních kódů a praxí, ale fotografie v novinách se zdá „přirozenější“ a průhlednější než reklama. Barthes píše: „Význam reklamy je záměrný, [...] reklamní obraz je důrazný nebo alespoň završený.“ Barthesovo rozdělení můžeme analogicky převzít k poukázání na rozdíl mezi subkulturními a „běžnými“ styly. Subkulturní stylové assembláže – nápadné kombinace oblečení, tance, argotu, hudby atd. – mají ke konvenčnějším vzorcům („normálním“ oblekům a kravatám, oblečení pro všední příležitosti atd.) přibližně stejný vztah, jako

má reklamní obraz k méně vědomě konstruované zpravodajské fotografii.

Sémiotikové opakovaně poukazovali na to, že označování samozřejmě nemusí být záměrné. Umberto Eco píše: „Nejen předměty přímo zamýšlené ke komunikaci, [...] ale všechny předměty mohou být chápány [...] jako znaky.“ (Eco 1973) Například výběr běžného oblečení průměrného muže nebo ženy na ulici omezují jejich finanční možnosti, „vkus“, jejich vlastní požadavky a další, a tento výběr je bezpochyby významuplný. Každá kombinace má své místo ve vnitřním systému diferencí – konvenčních způsobech diskurzu oblékání, který vždy odpovídá příslušné skupině sociálně určených rolí a možností.<sup>72</sup> Tento výběr z několika možností s sebou nese celou řadu zpráv, jež jsou přenášeny prostřednictvím jemně odstíněných odlišností několika vzájemně propojených množin jevů – třídy a sociálního postavení, obrazu, který o sobě vytváříme, atraktivnosti atd. Vposledku, když už nic jiného, vyjadřují „normalitu“ jako protiklad „deviace“ (tj. poznají se podle své relativní neviditelnosti, vhodnosti, „přirozenosti“). Záměrná komunikace nicméně představuje něco jiného. Stojí bokem – jasný konstrukt, výběr nabitý významem. Obrací k sobě pozornost; otevírá se čtení.

To také odlišuje vizuální seskupení subkultur od těch upřednostňovaných kulturou (nebo kulturami)

72 Ačkoli strukturalisté budou souhlasit s Johnem Mephmem (1974), že „společenský život je strukturován jako jazyk“, existuje zde také tradice bližší hlavnímu proudu, zkoumající sociální střety, hraní rolí atd., která nevyvratně dokazuje, že sociální interakce (přinejmenším ve středostavovské bělošské Americe!) jsou vcelku pevně řízeny řadou přísných pravidel, zákonů a zvyklostí (viz zvl. Goffman 1971 a 1972).

kolem. Jsou *zřetelně* umělé (dokonce i mods, nebezpečně se pohybující mezi světem slušným a deviantním, jasně vyhlašovali svou odlišnost, když se ve skupinách setkávali před tančírnami a na nábrežích). *Vystavují* své vlastní kódy (např. roztržené tričko punkerů) nebo alespoň dokazují, že kódy jsou k tomu, aby je někdo používal a zneužíval (tzn. spíše o nich přemýšleli, než aby je bezmyšlenkovitě spojovali). V tomto ohledu jdou proti jádru mainstreamové kultury, jejíž hlavní rozpoznávací znak je, podle Barthese, předstírání přirozenosti, náhrada historických forem formami „normalizovanými“, převádění skutečnosti světa do obrazu světa, který se pak prezentuje, jako by byl vytvořen podle „evidentních zákonů přirozeného řádu“ (Barthes 2004).

Jak jsme viděli, v tomto smyslu můžeme o subkulturách říci, že překonávají zákony „druhé lidské přírody“.<sup>73</sup> Tím, že subkulturní tvůrce stylu přemisťuje zboží do odlišných kontextů, převrací běžné způsoby jeho užívání a objevuje způsoby nové, usvědčuje z nepravdivosti Althusserovu „falešnou evidenci každodenní praxe“ (Althusser – Balibar 1968) a otevírá svět novým předmětům a skrytě protichůdným výkladům. Komunikace významové *diference* pak (spolu s paralelní komunikací skupinové *identity*) tvoří „pointu“ subkulturních stylů. Je termínem nadřazeným všem dalším označením – je zprávou, jejímž prostřednictvím promlouvají všechny zprávy další. Jakmile jsme této zakládající diferencí vyhradili výsadní postavení vůči celé řadě opětovného vznikání

73 Hall (1977) tvrdí: „Kultura je nashromáždění lidské moci nad přírodou, materializované v nástrojích a pracovní praxi, ve znakových médiích, myšlení, znalostech a jazyce, jimiž je předdáván z generace na generaci jako lidská, druhá příroda.“

a rozptylování stylů, můžeme přejít zpět k otázce vnitřní struktury jednotlivých subkultur. Abychom se vrátili k naší dřívější analogii: pokud je subkultura záměrnou komunikací, pokud je, vypůjčíme-li si lingvistický slovník, „motivovaná“, co přesně sděluje a čemu dělá reklamu?

## STYL JAKO KUTILSTVÍ

„Obvykle se jakékoli míšení nesourodých proků označuje za ‚monstrózní‘. [...] Já nazývám ‚monstrózní‘ každou originální, nevyčerpatelnou krásu.“

(Alfred Jarry)

Kromě toho, že námi zmiňované subkultury mají svůj původ převážně v dělnické třídě, mají společnou ještě jednu vlastnost. Jsou, jak jsme viděli, kulturami výrazně konzumními – i když například skinheadové a punkeři některé typy spotřeby jednoznačně odmítali – a právě prostřednictvím zvláštních spotřebních rituálů, prostřednictvím stylu, odhaluje subkultura najednou svou „tajemnou“ identitu a sděluje své zakázané významy. Vpodstatě je to právě způsob, jímž subkultura zboží užívá, co ji odlišuje od ortodoxnějších kulturních útvarů.

Mohou nám zde pomoci objevy učiněné v antropologii. Zvláště pojem *kutilství* (*bricolage*) můžeme využít k vysvětlení způsobů, jimiž se tvoří subkulturní styly. Lévi-Strauss v *Myšlení přírodních národů* ukazuje, že různé druhy magického chování u primitivních národů (pověřivost, čarodějnictví, mýtus) jsou vnímány jako implicitně soudržné, i když explicitně matoucí systémy propojení věcí, které své

uživatele dokonale vybavují pro „myšlení“ jejich vlastního světa. Tyto magické propojovací systémy mají jednu společnou vlastnost: mohou se nekonečně rozšiřovat, protože jejich základní složky je možné využít v množství improvizovaných kombinací, které mezi těmito složkami dávají vznik novým významům. *Kutilství* tak bylo nedávno označeno za „konkrétní vědu“ v definici, která vyjasňuje původní antropologický význam tohoto pojmu:

„[Bricolage] ukazuje na prostředky, kterými negramotné, netechnické myšlení tzv. ‚primitivního‘ člověka reaguje na svět kolem sebe. Proces zahrnuje ‚konkrétní vědu‘ (jako opozici k naší ‚civilizované‘ vědě ‚abstraktní‘), která je daleka nelogičnosti: skutečně důkladně a přesně zařazuje, klasifikuje a uspořádává do struktur podrobnosti hmotného světa v celé jejich bohatosti a dělá to prostředky ‚logiky‘, jež nám není vlastní. Struktury ‚amatérsky udělané‘ nebo ‚ukutěné‘ (což jsou hrubé překlady děje vyjádřeného slovesem *bricoler*) jako *ad hoc* reakce na okolí potom slouží k založení homologií a analogií mezi uspořádáváním přírody a společnosti, a tím uspokojivě ‚vysvětlují‘ svět a činí ho obyvatelným.“ (Hawkes 1977)

Dopad strukturované improvizace *kutilství* na teorii subkultury jako systému komunikace byl již prozkoumán. Například John Clarke zdůraznil způsoby, jimiž subkulturní *kutil* (*bricoleur*) radikálně adaptuje, převrací a rozšiřuje dominantní formy diskurzu (zvláště módy):

„Předmět a význam spolu vytvářejí znak a v každé kultuře se znaky opakovaně spojují do charakteristických

dikurzivních formací. Když ovšem kutil umístí významplný předmět na jiné místo diskurzu s využitím stejného repertoáru znaků, nebo když jej přemístí do odlišného uzavřeného systému, vytváří se nový diskurz, sděluje se odlišná zpráva.“ (Clarke 1976)

V tomto ohledu můžeme chápat krádež a transformaci edvardovského stylu (který byl nejprve znovuoživen počátkem 50. let na Savile Row pro potřeby zámožných londýnských mladíků) ze strany teddy boys jako akt *kutilství*. Podobně lze o mods říci, že pracovali jako *kutilové*, když si celou řadu výrobků přizpůsobili tím, že je seskupili do symbolických souborů, sloužících k vymazání nebo subverzi jejich původních významů. Takže prášky, předepisované jako léky na neurózu, používali samoúčelně a skůtr, původně vysoce seriózní způsob dopravy, se stal hrozivým symbolem skupinové solidarity. Stejným improvizacním postupem učinili teddy boys z narcismu útočnou zbraň v podobě kovových hřebců, nabroušených do ostrosti břitvy. Britské vlajky ozdobily záda špinavých bund, nebo byly rozstříhány a přeměněny na zajímavě střížená saka. Méně nápadným způsobem byla běžná poznávací znamení obchodního světa – oblek, límeček a kravata, krátké vlasy apod. – zbavena svých původních konotací (výkonnost, ambice, servilnost) a transformována na „prázdné“ fetiše, předměty touhy, mazlení, předměty hodnotné samy o sobě.

S rizikem melodramatičnosti můžeme pro popis těchto subverzivních praktik použít výrazu Umberta Eca, „sémiotický partyzánský boj“ (Eco 1972). Tento boj může probíhat pod vědomou úrovní jednotlivých členů subkultury (přestože je subkultura stále, na

jiné úrovni, záměrnou komunikací [viz s. 155– 158]), ale s objevem takových skupin „je vyhlášena válka – a je to válka surrealismu – proti světu povrchních zdání“ (Annette Michelsonová, cit. podle Lippard 1970).

Radikální estetické postupy dadaismu a surrealismu – snová práce, koláž, ready made atd. – jsou pro nás na tomto místě jistě relevantní. Jsou klasickými příklady „anarchického“ diskurzu.<sup>74</sup> Bretonovy manifesty (z roku 1924 a 1929) formulovaly základní surrealistickou myšlenku: nová „surrealita“ se objeví subverzí běžného rozumu, rozpadem převažujících logických kategorií a opozic (např. sen / realita, práce / hra) a oslavou abnormálního a zakázaného. Toho mělo být v principu dosaženo „juxtapozicí dvou více či méně vzdálených skutečností“ (Reverdy 1918), kterou pro Bretona představoval Lautréamontův bizarní obrat „krásný [...] jako náhodné setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole“ (Lautréamont 1993). V *Krizi objektu* se Breton dále teoreticky věnoval této „estetice koláže“ poněkud optimistickým konstatováním, že útok na skladbu každodenního života, která určuje způsoby používání i těch nejvšednějších předmětů, iniciuje

„*totální revoluci předmětu*: odvrací předmět od jemu předurčeného záměru tím, že mu přiřadí nové jméno, a tím jej podepíše. [...] Znepokojení a deformace se zde požadují pro ně samotné. [...] Takto znovusestavené

74 Termíny „anarchický“ a „diskurz“ se mohou zdát rozporné: diskurz implikuje strukturu. Přesto je dnes surrealistická estetika natolik známá (prostřednictvím reklamy apod.), že utváří onen druh jednoty (témat, kódů a účinku) implikovaný termínem „diskurz“.



předměty mají tu společnou vlastnost, že se odvozují od předmětů, které je obklopují, a přece se od nich, jednoduše *změnou role*, úspěšně odlišují.“ (Breton 1936)

Max Ernst (1948) říká tajemněji to samé: „Kdo říká koláž, vyslovuje iracionálně.“

Je zřejmé, že tyto postupy přirozeně spějí ke *kutilství*. Subkulturní *kutil*, stejně jako „autor“ surrealistické koláže, „proti sobě staví dvě na první pohled neslučitelné skutečnosti“ (tj. vlajka/sako; díra/tričko; hřeben/zbraň) „ve zřetelném nepoměru, [...] a [...] právě zde nastává explozivní střet“ (Ernst 1948). Punk představuje nejlepší příklad subkulturního užití takových anarchických postupů. Také se pokouší „znepokojením a deformací“ rozvrátit a reorganizovat význam. Hledá „explozivní střet“. Ale co (pokud vůbec něco) měly tyto subverzivní praktiky označovat? Jak je máme „číst“? Pokud si vybereme punk a věnujeme mu zvláštní pozornost, můžeme se podrobněji zabývat některými problémy, které před námi v souvislosti s interpretací stylu vyvstávají.

## STYL VZPOURY, VZPOURA STYLU

*„Nic nám nebylo svaté. Naše hnutí nebylo mystické, komunistické ani anarchistické. Všechna tato hnutí měla nějaký druh programu, ale to naše bylo zcela nihilistické. Plivali jsme na všechno, i na sebe. Naším symbolem byla nicota, vakuum, prázdno.“*

(Georg Grosz o dadaismu)

*„We're so pretty, oh so pretty vacant.“*

(Sex Pistols: „Pretty vacant“)

Ačkoli byl punkový styl často otevřeně útočný (trička pokrytá sprostými nadávkami) a zastrašující (teroristické, partyzánské oblečení), je možné jej zásadně definovat prostřednictvím násilnosti jeho „cut ups“ („rozřezání“). Podobně jako Duchampova ready made – strojově vyráběné výrobky, jež se staly uměním jen proto, že se je rozhodl tak nazvat – byly ty nejméně nápadné a nejnevhodnější věci (špendlík, plastový kolík na prádlo, součástky televizorů, břitva, tampon) přeneseny do oblasti punkové (anti)módy. Cokoli rozumného i nerozumného se mohlo stát součástí, jak to nazvala Vivien Westwoodová, „konfrontačního oblékání“, dokud byl přerýv mezi „přirozeným“ a zkonstruovaným kontextem jasně viditelný (pravidlo tedy zní: když ti čepice nesluší, nos ji).

V punkových modelech nacházely své místo předměty vypůjčené z těch nejbídnějších kontextů: řetízky ze splachovadel v umělohmotných sáčkích do odpadkového koše se zavěšovaly v ladných obloucích přes hrudník. Spínací špendlíky byly vyňaty z jejich domácké „užitečnosti“ a použity jako děsivé ozdoby zapíchnuté do tváře, ucha nebo rtu. „Levné“, podřadné materiály (PVC, umělá hmota, lurex atd.) s vulgárními vzory (např. napodobenina leopardí kůže) a „hnusnými“ barvami, již dávno zavržené na kvalitu orientovaným módním průmyslem jako zastaralý kýč, punk zachránil a dělal z nich oblečení (trubky, „běžné“ minisukně) vědomě komentující pojmy modernosti a vkusu. Konvenční představy o kráse byly hozeny přes palubu zároveň s kosmetikou, tradičně vyhrazenou ženám. V rozporu s radami každého ženského časopisu nosili holky i kluci make-up tak, aby to bylo poznat. Tváře se staly abstraktními portréty: pozorně zachycenými a pečlivě provedenými

studiemi odcizení. Vlasy byly zjevně obarvené (na slámově žlutou, uhlově černou, jasně oranžovou se zelenými chomáči nebo vybělenými otazníky), trička a kalhoty vyprávěly příběh svého vzniku množstvím zipů a zdůrazněnými vnějšími švy. Podobně byly symbolicky znesvěceny součásti školních uniforem (bílá brnylonové košile, školní kravaty) – košile byly pokryté graffiti nebo umělou krví, kravaty neuvázané – a postaveny do protikladu k úzkým koženým kalhotám nebo šokujícimu růžovému mohérovému topu. Perverznost a abnormalita byly hodnotné samy o sobě. S očekávanými výsledky se využívala zvláště zakázaná ikonografie sexuálního fetišismu. Masky znásilňovačů, gumové oblečení, kožené živůtky a síťované punčochy, neuvěřitelně špičaté jehlové podpatky, vše související s bondáží (opasky, pásky a řetězy) vydolovali z budoárů, komor a pornografických filmů a vynesli na světlo města, kde znovu nabyly svých zakázaných konotací. Někteří mladí punkeři si dokonce oblékali špinavý pršiplášť – ten nejprozaičtější symbol sexuální „perverzity“ –, a tak vyjadřovali svou odchýlnost adekvátně proletářskými symboly.

Punk samozřejmě udělal víc, než že pouze zpřeházel šatník. Podkopával každý důležitý diskurz. Tak se tanec, většinou aktivní výrazový prostředek britské rockové a mainstreamové popkultury, proměnil na blbeckou show apatického robota. Punkový tanec neměl vůbec žádný vztah k povrchním úklonám a objímání, které Geoff Mungham popisuje jako typické pro spořádané dělnické rituály sobotních večerů v podnicích jako Top Rank nebo Mecca.<sup>75</sup> Na

<sup>75</sup> Ve své zprávě o sobotních tanečních večerech v průmyslovém městě ukazuje Mungham (1976), jak se sevřená podoba dělnického života přenáší do tanečního sálu v podobě

otevřené projevy zájmu o opačné pohlaví se obecně pohlíželo s opovržením a podezřením (kdo sem pustil toho NSS / ubožáka?<sup>76</sup> a konvenční dvorné chování nemělo na parketu při tancích, jako byly pogo, pose a robot, žádné místo. Ačkoli pose dovozoval jakousi minimální družnost (mohli jej spolu tancovat dva lidé) – „pár“ většinou tvořili jedinci stejného pohlaví a fyzický kontakt byl vyloučen, protože vztah zachycený tancem byl „profesionální“. Jeden zaujal nějaký vhodný profláklý módní postoj, zatímco druhý udělal v klasické příkrčené reportéřské pozici pomyslnou fotografii. Pogo zakazovalo dokonce i podobný druh interakce, ačkoli před pódiem ovšem vždy docházelo k pořádné chlapské tlačenci. Ve skutečnosti bylo pogo karikaturou – *reductio ad absurdum* všech sólových tanečních stylů spojovaných s rockovou hudbou. Připomínal „antitanec leapníků (skákačů)“, který Melly popsal ve spojení s rozmachem trads (Melly 1972). Stejná zkratkovitá gesta – výskoky do vzduchu, ruce u boků sevřené v pěst jako při hlavičkování – byla beze změny opakována v přísně mechanickém rytmu hudby. V protikladu k hipickému malátnému, volnému stylu tance a „idiotickému tanci“ heavymetalových fanoušků (viz str. 132, pozn. 59), udělalo pogo z improvizace zbytečnost: jediná změna nastávala se změnou rytmu

dvoření, mužské paranoie a atmosféry potlačované sexuality. Načrtává před námi temný obraz neradostných večerů trávených zoufalou honbou za „chlastem a pipinama“ (nebo „chlapama a romantickou cestou autobusem domů“). To vše se dělo v prostředí, kde „pořadatelé tancovaček a jejich zaměstnanci (vpodstatě vyhazovači) pohlíželi na jakoukoli sponzátnost jako na předzvěst možných násilností“.

<sup>76</sup> NSS: nudný starý sráč.

hudby – rychlé skladby byly „interpretovány“ s maniakální bezstarostností v podobě křečovitých kreací na jednom místě, zatímco pomalejší byly pogovány s odtažitostí hraničící s katatonii.

Robot, zdokonalení poga zaznamenané jen na nejexkluzivnějších punkových shromážděních, byl jak „expresivnější“, tak méně „spontánní“, a to ve velice úzkém významu, kterého tyto výrazy v punku nabývaly. Sestával z téměř nepostřehnutelných pohybů hlavy a rukou nebo extravaganťnějších vrávoravých kroků (první kroky Frankensteinova monstra?), které byly najednou na libovolném místě přerušeny. Ve výsledném postoji se setrvalo několik okamžiků, někdy i minut, a na celou pohybovou sekvenci se najednou nepředvídatelně navázalo a byla předvedena znovu. Někteří fanatičtí punkeři dovedli věci ještě o něco dál a naplnili svou choreografií celý večer, stáli se na několik hodin, jako Gilbert a George,<sup>77</sup> roboty, živými sochami.

Hudba se od mainstreamového rocku a popu odlišovala podobně. Přitahovala svou uniformní jednoduchostí a přímostí, ať už záměrnou nebo zapříčiněnou nedostatkem schopností. Pokud by platila druhá možnost, potom udělali punkeři z nouze ctnost („Chceme být amatéry“ – Johnny Rotten).

77 Gilbert a George uspořádali svou první výstavu roku 1970, kdy, oblečení ve stejných konzervativních oblecích, s pokovenými rukama a tvářemi natřenými do barvy kovu, rukavicí, hůlkou a kazetovým magnetofonem, dosáhli kritického uznání za to, že na malém pódiu předváděli řadu pečlivě kontrolovaných a nekonečně opakovaných pohybů, zatímco hráli pantomimu k „Underneath the Arches“ Flanagana a Allena. Jiná čísla, s názvy jako „Lost Day“ a „Normal Boredom“, byla od té doby předvedena v různých významných uměleckých galeriích po celém světě.

V typickém případě prosazuje kytarová stěna s hlasitostí a výškami na maximum (někdy doprovázena saxofonem) vytrvale svou (ne)melodickou linku na bouřlivém pozadí kakofonického bubnování a výkřiků. Johnny Rotten lapidárně definoval punkový vztah k harmonii: „Zajímá nás chaos, ne hudba.“

Názvy skupin (Unwanted, Rejects, Sex Pistols, Clash, Worst atd.) a tituly písní: „Belsen was a Gas“, „If You Don't Want to Fuck me, Fuck off“, „I Wanna be Sick on You“ odrážely tendenci směřující k záměrnému znesvěcování a dobrovolnému přijetí vyvrženeckého statutu, charakteristickému pro celé punkové hnutí. Z takové taktiky, abychom použili známou formulaci Lévi-Strausse, „matkám bělely vlasy“. Alespoň zpočátku neměly tyto „garažové skupiny“ velké hudební nároky a nahrazovaly, řečeno tradiční romantickou terminologií, „techniku“ „vášní“, tajuplné pózy stávající elity jazykem běžného člověka a měšťácké chápání zábavy nebo klasické pojetí „vysokého umění“ běžným arzenálem nyní již přímých útoků.

Na pódiu představovaly punkové skupiny nejjasnější hrozbu zákonu a pořádku. Určitě úspěšně převrátily koncertní zvyklosti a klubovou zábavu. Co je nejvýznamnější, pokusili se jak fyzicky, tak prostřednictvím textů a životním stylem přiblížit svému publiku. Samo o sobě to není nijak jedinečné: hranice mezi umělcem a publikem často sloužila v revoluční estetice jako metafora (Brecht, surrealisté, dadaismus, Marcuse atd.) mnohem pevnější a neústupnější přehradu, jež v kapitalismu odděluje umění a snění od skutečnosti a života.<sup>78</sup> Jeviště, která byla

78 Rocková hudba samozřejmě vždy hrozila tyto kategorie rozpustit a rockové koncerty se všeobecně spojují s různými formami výtržností a nepokojů – od rozřezávání sedadel

dostatečně bezpečná k tomu, aby mohla hostit vystoupení „nové vlny“, pravidelně napadaly skupiny punkerů, a když pořadatelé odmítali tolerovat takové otevřené porušování společenské etikety, potom se často skupiny a jejich fanoušci spojili v bratrstvo plivanců a vzájemných nadávek. V květnu 1977 v Rainbow Theatre byla během skladby „White Riot“ skupiny Clash vytrhána sedadla a naházena na scénu. Prozatím každé představení, jakkoli apokalyptické, jednoznačně dokazovalo, že věci se mohou změnit a skutečně se mění, že samotné představení je možností, kterou by žádný skutečný punk neměl ignorovat. Hudební tisk přinášel záplavu příkladů „běžných fanoušků“, kterým se povedl symbolický přechod z hlediště na jeviště (Siouxsie ze Siouxsie and the Banshees, Sid Vicious ze Sex Pistols, Mark P ze Sniffin Glue, Jordan z Ants). I skromné místo v rockové hierarchii představovalo atraktivní alternativu k otročině manuální nebo kancelářské práce, mládí stráveného na podpoře. Hudební skupinu Finchley Boys například údajně angažovali Stranglers přímo z fotbalové tribuny a zaměstnali je jako bedňáky.

Pokud byly tyto „příběhy úspěchu“, jak jsme viděli, předmětem poněkud zkreslující interpretace ze strany tisku, i novinky v jiných oblastech umožňovaly odpor vůči dominantním základům. Neopominutelný je pokus, a to první ze strany převážně dělnické kultury mládeže, vytvořit alternativní kritický prostor v samotné subkultuře jako

---

v podání teddy boys, přes beatlemánii po hipické happenin-gy a festivaly, kde byla svoboda vyjadřována méně agresivně: nahotou, konzumací drog a všeobecnou „spontánností“. Punk ale představuje nový směr.

protiváhu nepřátelského nebo alespoň ideologicky poznamenaného zpravodajství o punku ze strany médií. Existence alternativního punkového tisku ukázala, že z omezených zdrojů je možné okamžitě a levně vyrábět nejen oblečení a hudbu. Fanziny (*Sniffin Glue, Ripped and Torn* atd.) byly časopisy redigované jednotlivci nebo skupinami. Přinášely recenze, články a rozhovory s prominentními punkery, byly vydávané co nejlevněji v malých nákladech, sešité sešíváčkou a poté distribuované prostřednictvím několika málo sympatizujících prodejců.

Jazyk, kterým se různé manifesty vyjadřovaly, byl převážně „dělnický“ (tj. vydatně okořeněn sprostými výrazy); překlepy, gramatické chyby a zmatečná paginace se neopravovaly ani při závěrečné redakci. Opravy a vynechávky, které byly před vydáním udělané, měl čtenář sám rozluštit. Převažujícím dojmem byla naléhavost a bezprostřednost novin vyráběných v nedůstojném spěchu, zpráv z předních linií.

To s sebou nevyhnutelně neslo styl psaní, jenž jenom zdržoval čtení a stejně jako hudba, kterou popisoval, byl obtížně „stravitelný“ v jakémkoli množství. Čas od času se objevil legračnější, abstraktnější článek – jaký by Harvey Garfinkel (americký etnometodolog) možná nazval „pomůckou pro těžkopádnou představivost“. Například *Sniffin Glue*, první a nejrozšířenější fanzin, zřejmě přinesl vůbec nejgeniálnější příspěvek subkulturní ideologie – konečné prohlášení punkové filozofie „udělej si sám“ – schéma ukazující tři různé pozice prstů na hmatníku kytary s popisky: „Toto je jeden akord, tady jsou dva další, teď jdi a založ skupinu.“

I grafická úprava a typografie na obálkách desek a fanzinů odpovídala punkovému podzemnímu



anarchickému stylu. Dva základní typografické postupy byly jednak graffiti, převedené do podoby vlnícího se, „nasprejovaného“ písma, jednak styl žádosti o výkupné, v němž byla jednotlivá písmena odlišných typů vystřižena z různých zdrojů (noviny apod.) a slepena dohromady do anonymní zprávy. Obal singlu Sex Pistols s názvem „God Save the Queen“ (později přenesený na trička, plakáty apod.) například spojoval oba styly: nahrubo sestavený text byl nalepen přes královnin obličej, jejíž dále deformovaly černé pásy užívané v šestákových detektivních časopisech k zastření totožnosti (a konotující tak zločin nebo skandál). Nakonec byl proces ironického sebesnižování rozšířen i na samotný název „punk“,<sup>79</sup> jemuž díky přízemním asociacím, které vyvolával: „hnusná, krásná ničemnost“, „shnilý“, „bezcný“ atd., obecně dávalo tvrdé jádro subkultury přednost před neutrálnějším názvem „nová vlna“.

79 Slovo „punk“, podobně jako „funk“ a „superbad“ amerických černochoů, tvoří součást toho „zvláštního jazyka fantazie a odcizení“, který Charles Winick (1959) popisuje takto: „Hodnoty jsou v něm převráceny a ‚strašný‘ znamená dokonalý.“ Viz také Wolfe (1969), který popisuje „cruising“ scénu v Los Angeles poloviny šedesátých let – subkulturu na zakázku vyrobených aut, mikin a „vysoko vyčesaných, dokonalých účesů“, kde „smradlavý“ znamenalo uznání: „Smrad! Smrad je jenom přirozený průvodce Shnilého. [...] Roth a Schorsch vyrostli ve Shnilé době losangeleských teenagerů. Měli jste mít úplně zkažený vztah ke světu dospělých, což ve všech důsledcích znamenalo mít takový vztah k celé struktuře spojené se společenským postavením, k tomu systému, v němž si lidé organizují životy kolem své práce, a zařazují se tak do sociální struktury obklopující celou komunitu. Myšlenka Shnilého byla vykašlat se na běžné soutěžení o lepší postavení a přejít do malého zázvěti prohnitých teenagerů a začít svou vlastní ligu.“

## OSMÁ KAPITOLA

### STYL JAKO HOMOLOGIE

Punková subkultura tedy označovala chaos na všech úrovních, ale to bylo možné jen díky tomu, že samotný styl byl tak důsledně organizován. Chaos držel pohromadě jako smysluplný celek. Můžeme se nyní pokusit vyřešit tento paradox poukazem na další termín zavedený původně Lévi-Straussem: homologie.

Paul Willis (1978) poprvé použil termínu „homologie“ v souvislosti se subkulturou ve své studii o hippies a motorkářích. Tímto pojmem popisoval symbolickou ekvivalenci mezi hodnotami a životním stylem skupiny, jejími subjektivními zkušenostmi a hudebními formami, kterých používá k vyjádření nebo posílení svých ústředních zájmů. V knize *Profane Culture* Willis ukazuje, v rozporu s obecně přijímanými představami o subkulturách jako neuspořádaných seskupeních, že se vnitřní struktura každé subkultury vyznačuje mimořádnou organizovaností. Každá část je organicky propojena s částmi jinými a prostřednictvím zmiňované ekvivalence mezi jednotlivými částmi vytvářejí členové subkultury smysl světa. Byla to například homologie mezi alternativním systémem hodnot („Tune in, turn on, drop out“ [vylad se, nahod se, ulítni – pozn. překl.]“), halucinogenními drogami a acid rockem, která spojovala kulturu hippies pro její jednotlivé členy do podoby „komplexního způsobu života“. V knize *Resistance Through Rituals* propojili Stuart Hall a jiní pojmy

homologie a *kutilství*, aby jim poskytly systematickou odpověď na otázku, proč jednotlivé subkulturní styly oslovují určité skupiny lidí. Autoři si kladli tuto otázku: „Co přesně znamená subkulturní styl pro samotné členy subkultury?“

Odpovědí bylo, že příslušné předměty, znovusestavené v subkulturních asamblážích, „odrážely a vyjadřovaly [...] aspekty skupinového života a rezonovaly s nimi“ (Hall a kol. 1976a). Vybrané předměty byly, ať už přirozeně nebo díky jejich adaptacím, homologické se základními tématy, zájmy, činnostmi, skupinovou strukturou a kolektivní image subkultury. Byly to „předměty, které pro členy subkultury obsahovaly jejich ústřední hodnoty a odrážely je“ (Hall a kol. 1976).

Skinheadi se uvádí jako příklad tohoto principu. Kanady, šle a vyholené hlavy se chápaly jako příhodné, a proto významuplné, protože sdělovaly vytožené vlastnosti: „tvrdost, mužnost a dělničnost“. Tímto způsobem „symbolické předměty – oblečení, vzhled, jazyk, rituální události, způsoby vzájemného ovlivňování, hudba – tvořily *jednotu* se skupinovými vztahy, její situací a zkušenostmi“ (Hall a kol. 1976).

Punk se zdá tuto teorii jednoznačně podporovat. Tato subkultura byla vysoce konzistentní. Existoval zde homologický vztah mezi podřadným rozřezaným oblečením a čírem, pogem a amfetaminem, pliváním, zvracením, vzhledem fanzinů, povstaleckými pózami a „bezduchou“, horečnatě poháněnou hudbou. Punkerši nosili oblečení, které bylo ekvivalentem nadávek, a nadávali jako se oblékali – s vypočítaným účinkem připléтали sprostá slova a obscénnosti na obaly desek, do rozhovorů a písní o lásce. Oděni chaosem, vyráběli Hluk v poklidné orchestraci Krize

každodenního života sklonku sedmdesátých let; hluk, který (ne)měl smysl stejným způsobem a ve stejné míře jako skladby *avantgardní* hudby. Pokud bychom měli napsat epitaf punkové subkultury, nemohli bychom si vybrat nic lepšího než známý výrok Poly Styrenové [hlavní představitelka skupiny X-Ray Spex, vl. jménem Marion Eliotová – pozn. překl.]: „Oh Bondage, Up Yours!“ [něco jako: Ach, Svázanosti, naser si! – pozn. překl.], nebo stručněji: zakázané je povolené, ale ze stejného důvodu nic, dokonce ani tyto zakázané znaky (bondáž, spínací špendlíky, řetězy, obarvené vlasy) nejsou svaté a pevně dané.

Tato absence navždy posvěcených znaků (ikon) představuje pro sémiotika problém. Jak máme rozoznat nějaké pozitivní hodnoty v předmětech, které byly vybrány jen proto, aby byly odhozeny? Můžeme například říci, že rané punkové asambláže mířily k označovaným „modernita“ a „dělničnost“. Spínací špendlíky a sáčky do odpadkového koše označovaly relativní materiální chudobu, která byla buď přímo prožívána a přivedena do extrému, nebo byla s pochopením předstírána, a na druhou stranu měly představovat drobnosti všedního života. Jinými slovy, spínací špendlíky a podobné věci „inscenovaly“ přechod od skutečného k symbolickému nedostatku, který Paul Piccone (1969) popsal jako pohyb od „prázdných žaludků“ k „prázdné mysli – a proto také k prázdnému životu, bez ohledu na pozlátkový a umělohmotný [...] život měšťácké společnosti“.

Mohli bychom jít dál a říci, že i když byla chudoba parodována, tato legrace byla jistě zaostřená; pod klaunským make-upem se skrývala nepřijatá a zohavená tvář kapitalismu; za hororovými cirkusovými šprýmy se výmluvně odsuzovala rozdělená a nerovná

společnost. Kdybychom šli ještě dál a popsali punkovou hudbu jako „zvuk Westway“, nebo pogo jako „high-rise leap“ („skok na věžák“), nebo mluvili o předmětech spojovaných s bondáží jako o zobrazení malých možností dělnické mládeže, ocitli bychom se na poněkud nejisté půdě. Takové výklady jsou jak příliš doslovné, tak příliš spekulativní. Extrapolují úžasnou subkulturní rétoriku, a rétorika přece není sebevysvětlující: může říci, co míní, ale nemusí nutně „mínit“, co „říká“. Jinými slovy, je neprůhledná: její kategorie jsou součástí toho, jak se veřejně prezentuje. Abychom se vrátili ještě jednou k Mephamovi (1974): „Skutečný text není rekonstruován dekodováním jednotlivých součástí, ale rozpoznáním generativních seskupení ideologických kategorií, které nahradíme seskupením jiným.“

K rekonstrukci skutečného textu punkové subkultury, k vystopování zdroje jejích subverzivních praktik musíme nejdříve izolovat „generativní seskupení“ zodpovědné za exotický vzhled subkultury. Některá sémiotická fakta jsou nepopíratelná. Punková subkultura, stejně jako každá jiná kultura mládeže, vznikla jako součást série ohromujících transformací různého zboží, hodnot, běžného rozumu atd. Prostřednictvím těchto adaptovaných forem byly některé části převážně dělnické mládeže schopny přeformulovat svůj odpor vůči dominantním hodnotám a institucím. Přesto když se pokusíme soustředit na jednotlivé prvky, okamžitě se dostáváme do problémů. Co má například označovat použití svastiky?

Můžeme sledovat, jak byl tento symbol punku zpřístupněn (prostřednictvím Bowieho a Lou Reedovy „berlínské“ fáze). Navíc jasně odrážel zájem punkerů

o dekadentní, zlé Německo – Německo, které nemělo „žádnou budoucnost“. Evokoval období prosáklé mocnou mytologií. Pro Brity označovala svastika běžně „nepřítele“. V punku ale tento symbol ztratil svůj „přirozený“ význam – fašismus. Punkerů obecně nebyli nakloněni stranám extrémní pravice. Naopak, jak jsem se pokusil dokázat (viz s. 107–109), konflikt s revivalem teddy boys a široká podpora antifašistického hnutí (např. akce Rock against Racism) spíše ukazují, že punková subkultura vznikla částečně jako odpověď na znovuoživení se rasismu v polovině sedmdesátých let. Uchýlíme se proto k nejviditelnějšímu výkladu, že svastika byla používána proto, že šokovala (Jedna punkerka dostala v časopise *Time Out* [17.–23. prosince 1977] otázku, proč nosí svastiku, a její odpověď zněla: „Punkerů jsou prostě rádi, když je lidi nenávidí.“). To nepředstavuje jen jednoduché převrácení nebo odchýlení tradičních významů spojovaných s jistým předmětem. Označující (svastika) bylo záměrně odděleno od pojmu (nacismus), který běžně označovalo, a ačkoli bylo přemístěno (jako v případě „Berlína“) do alternativního subkulturního kontextu, jeho prvořadá hodnota a zajímavost byly odvozeny právě z nedostatku významu, z jeho klamavého potenciálu. Bylo využito jako prázdný efekt. Jsme tak nuceni uzavřít problém tím, že základní hodnotou, „obsazenou a odráženou“ ve svastice, bylo sdělovat absenci podobných rozpoznatelných hodnot. Nakonec byl tedy symbol stejně „němý“ jako pozdvižení, které vyprovokoval. Klíč k punkovému stylu zůstává neuchopitelný. Namísto toho, abychom dospěli k bodu, kde by nám styl začal dávat smysl, dospěli jsme k místu, kde se vytrácí samotný význam.

„Obklopuje nás prázdnota, ale je to prázdnota naplněná znaky.“

(Lefebvre 1971)

Zdálo by se, že přístupy k subkultuře založené na tradiční sémiotice (vycházející z nějakého pojetí „zprávy“ – kombinace součástí, odkazujících jednotně k danému množství označovaných) neposkytují „cestu“ do obtížného a rozporuplného punkového stylu. Jakýkoli pokus extrahovat ze zdánlivě nekonečné a na první pohled často náhodné hry označujících konečné množství významů se zdá být odsouzen k neúspěchu.

A přece se během času objevila odnož sémiotiky, zabývající se právě tímto problémem. V ní se jednoduché pojetí čtení jako realizace daného množství skrytých významů opouští ve prospěch *polysemie*, na jejímž základě je každý text schopen produkovat potenciálně nekonečnou řadu významů. Ve svých důsledcích se tak pozornost přesunuje k bodu, nebo přesněji k úrovni jakéhokoli daného textu, na níž se samotný princip významu jeví jako velice pochybný. Takový přístup klade menší důraz na primárnost struktury a systému v jazyce („langue“) a větší na *pozici* promlouvajícího subjektu v řeči („parole“). Zabývá se spíše *procesem* utváření významu než jeho konečným výsledkem.

Mnohá z těchto bádání, spojovaných v první řadě s francouzskou skupinou *Tel Quel*, vycházejí ze zkoumání literárních a filmových textů. Pokoušejí se vykročit z tradičních teorií umění (mimesis, reprezentace, transparentní odraz skutečnosti apod.),

a zavést namísto toho „pojetí umění jako ‚práce‘, ‚praxe‘, jako zvláštní *transformace*, verze, zprávy o skutečnosti“.<sup>80</sup>

Ve svých důsledcích vedlo toto přeformulování zájmů k tomu, že se kritická pozornost přenesla na vztahy mezi prostředky reprezentace a reprezentovaným předmětem, tedy mezi tím, co bylo v tradiční estetice označováno jako „forma“ a „obsah“ uměleckého díla. Podle tohoto nového přístupu nemůže mezi těmito dvěma pojmy existovat žádný absolutní rozdíl a výchozí poznatek, že *způsoby*, jimiž jsou věci vyjádřeny – použité narativní struktury – představují vcelku přísná omezení toho, *co* může být vyjádřeno, je samozřejmě zásadní. Zvláště názor, že oddělitelný obsah může být přenesen do více či méně neutrální formy – domněnka, která se zdá posilovat estetiku realismu – je pokládán za iluzorní, protože taková estetika „popírá status estetického coby artikulace, [v tomto případě] skutečnost není artikulovaná, ona je“ (MacCabe 1974).<sup>81</sup>

Skupina *Tel Quel* se vydává proti převažujícímu pojetí průhledného vztahu mezi znakem a referencí, významem a skutečností, a to prostřednictvím pojmu

80 Viz Sylvia Harveyová a její *May '68 and Film Culture* (1978). Tato kniha je velice srozumitelným úvodem k „druhé vlně“ sémiotiků, nechvalně proslulou svou obtížností. Harveyová sleduje rozvoj radikální filmové teorie ve Francii od počátku sedmdesátých let, kdy v časopisech *Cahiers du Cinéma* a *Cinématique* přistoupili na východiska ruského formalismu, až k počátkům „vědy o označujícím“, jak ji rozvíjela pařížská skupina *Tel Quel*.

81 Filmový časopis *Screen* je ve velké míře zodpovědný za rozpoutání této diskuze v Británii. Viz příspěvek Colina MacCabea (1975), jenž představuje další reprezentativní kritiku realismu.



označující praxe, přičemž vychází z alternativní estetic-  
ké teorie zakořeněné v modernismu a avantgardě a za  
svůj model si bere Brechtovu myšlenku „epického diva-  
dla“.<sup>82</sup> Spojení označující praxe přesně odráží základní  
zájmy skupiny o ideologické implikace formy, o myš-  
lenku pozitivní konstrukce a dekonstrukce významu  
a o to, co bývá označováno jako „produktivita“ jazy-  
ka. Tento přístup vnímá jazyk jako aktivní, tranzitivní  
sílu, která tvaruje a situuje „subjekt“ (jako mluvčího,  
spisovatele, čtenáře), zatímco sám zůstává vždy „na  
pochodu“, schopný nekonečné adaptace. Důraz na  
označující praxi doprovází polemické tvrzení, že  
umění představuje triumf procesu nad stálostí, poru-  
šování nad jednotou, „srážky“ nad „spojováním“,<sup>83</sup>  
tedy triumf označujícího nad označovaným. Měli  
bychom to chápat jako součást skupinového pokusu  
docenit hodnoty „trhliny“ a kontradikce na úkor po-  
sedlosti „celkem“ (tj. textem „chápaným jako uzavřená  
struktura“ [Lackner and Matias 1972]), jež je údajně  
určující pro tradiční literární vědu.

82 Brecht chtěl, aby jeho „epické divadlo“ nechalo diváka na-  
hlédnout „do záhady“ své vlastní konstrukce prostřednictvím  
proslulých „zcizujících postupů“, které mají ten účinek, že di-  
váka vzdálí od představení a alespoň teoreticky ho přivedou  
k reflexi společenských vztahů zachycených ve hře a jeho *po-  
stavení* k (spíše než „v“) textu. Tím, že se obecnost nemohlo  
ztotožnit s postavami, absencí souvislé zápletky, jejího rozře-  
šení atd., mělo epické divadlo postrčit obecnost k poznání,  
že „realita je měnitelná“ (viz *Brecht on Theatre*, Willet 1978).  
Brechtova posedlost formálními technikami a jejich rolí  
při politizaci divadla se ukázala velice vlivnou při utváření  
nové filmové teorie (viz Harvey 1978).

83 Jako součást svého pokusu rozbít tradiční jednotu vyprávění  
založil Ejzenštejn svou teorii montáže (juxtapozice jednotli-  
vých záběrů ve filmu) spíše na principu „střetu“ než „spojení“  
(viz Harvey 1978, s. 65).

Ačkoli mnohé z těchto prací jsou dosud ve stadiu  
pokusů, nabízejí radikálně odlišný pohled na styl  
subkultury, přičemž přisuzují zásadní místo pro-  
blémům interpretace, s nimiž jsme se potkali při  
naší analýze punku. Zvláště užitečné je dílo Julie  
Kristevy o označování. V knize *La Revolution du lan-  
gage poetique* zkoumá subverzivní možnosti jazyka na  
příkladech z francouzské symbolistní poezie a pou-  
kazuje přitom na „poetický jazyk“ jako na „místo,  
kde se sociální kód ničí a znovu obnovuje“ (Kristeva  
1975). Mezi „radikální“ počítá takové označují-  
cí praxe, jež negují a rozrušují syntax, „podmínku  
koherence a racionality“ (White 1977), a slouží tak  
k rozložení celého konceptu „aktantové pozice“,  
na němž podle ní celý „symbolický Řád“ spočívá<sup>84</sup>  
(„symbolický pořádek“, na nějž jsem průběžně odkazoval,  
nesmíme směřovat se „symbolickým Řádem“,  
kterého Kristeva užívá ve významu odvozeném z la-

84 Mohu čtenáře jen odkázat na Whiteovu (1977) kritiku, která  
vysvětluje, jak Kristeva používá termínů jako „symbolický“,  
stejně jako dialektiku mezi jednotou a procesem, „symbolic-  
kým“ a „sémiotickým“, která představuje tématické jádro její  
práce:

„Symbolické je [...] podstatnou částí jazyka, pojmenovává  
a dává do souvislosti věci, je to jednotna sémantická a syntac-  
tické kompetence, která umožňuje vznik komunikace a raci-  
onality. Kristeva tak rozděluje jazyk na dvě rozsáhlé oblas-  
ti: *sémiotickou* – zvuk, rytmus a pohyb předcházející smysl  
a pevně spojené s pudy (Triebe) a *symbolickou* – sémantickou  
a syntaktickou funkcí jazyka nutnou pro jakoukoli racionál-  
ní komunikaci o světě. *Symbolické* většinou „přebírá kontro-  
lu“ sémiotického a převádí je do syntaxe a fonémů, ale jen  
na základě zvuků a pohybů, které mu sémiotické nabídne.  
Dialektika obou částí jazyka vytváří pro popis jazyka Julie  
Kristevy typickou *mise en scène*, dialektiku subjektivity a re-  
voluce.“ (viz také úvod Nowella-Smithe k esaji Julie Kristevy  
„Signifying Practice and Mode of Production“.)

canovské psychoanalýzy. Já tento termín používám k pojmenování evidentní jednoty dominantních ideologických diskurzů v určitém čase).

Dvě oblasti zájmu Julie Kristevy se shodují s našimi: vznik podřízených skupin prostřednictvím *situování v jazyce* (Kristeva si všímá především žen) a rozrušení procesu, jímž je toto situování zpravidla prováděno. Obecná myšlenka označující praxe (formulovaná Kristevou jako „konstituování, křížení a procházení systémem znaků“)<sup>85</sup> nám navíc může pomoci k novému, jemnějšímu a komplexnějšímu promyšlení vztahů nejen mezi okrajovými a mainstreamovými kulturními formami, ale také mezi jednotlivými subkulturními styly. Pozorovali jsme například, že celý subkulturní styl vychází z praxe, jež má mnoho společného s „radikální“ surrealistickou estetikou koláže, a ukážeme si také, že rozdílné subkulturní styly představují odlišné označující praxe. Navíc se pokusím dokázat, že označující praxe vyjadřované punkem byly „radikální“ ve stejném smyslu jako u Kristevy: ukazovaly směrem k „nikde“ a aktivně *hledaly*, jak zůstat tiché, nepostižitelné.

85 „Konstituování znakového systému vyžaduje identitu mluvčího subjektu v rámci nějaké sociální instituce, kterou uznává jako oporu této identity. Procházení systémem znaků je dosaženo uvedením mluvčího subjektu do procesu – subjektu, jehož cesta se kříží se sociálními institucemi, k nimž se předtím hlásil, a je proto shodné s momenty zlomu, renovace a revoluce v dané společnosti“ (Kristeva 1999).

Kristevu zvláště zajímá postulování myšlenky *procesuálního subjektu*, který staví proti tradičnímu pojetí jediného, jednotného subjektu, přičemž používá termínů „označování“, „symbolický“, „sémiotický“ a „imaginární“ v návaznosti na teorii psychoanalýzy Jacquese Lacana. Její definice „označující praxe“ ale přesto platí i tehdy, když ji přeneseme do odlišného kontextu analýzy subkulturního stylu.

Můžeme se nyní blíže podívat na vztah mezi zkušeností, výrazem a označováním v subkultuře; na celou otázku stylu a jeho interpretace z naší strany. Abychom se vrátili k našemu příkladu: viděli jsme, že punkový styl byl homologicky adekvátní právě díky tomu, že věci navzájem adekvátní nebyly (díra / tričko; plivání / aplaus; sáčky na smetí / oblečení; anarchie / pořádek), v důsledku odmítnutí držet pohromadě kolem jednoznačně určitého souboru ústředních hodnot. Držely tedy pohromadě *elipticky*, řetězem do očí bijících absencí. Punkový styl je charakteristický svou neumístitelností – svou prázdnotou – a v tom jej můžeme postavit proti stylu skinheadů.

Zatímco skinheadové teoretizovali a fetišizovali své třídní postavení za účelem „magického“ návratu do vysněné minulosti, punkeři se z rodičovské kultury sami vyřadili, a namísto toho se přesunuli na okraj: do sci-fi budoucnosti, mimo možnosti chápání průměrného člověka na ulici. Hráli svou Jinakost jako tajemní cizinci, kteří se „nachomýtlí“ k tomuto světu z jiné planety. Ačkoli punkové rituály, přízvuk a různé předměty měly záměrně označovat dělničnost, skutečný původ jednotlivých punkerů byl zakryt nebo symbolicky deformován make-upem, maskami a přezdívkami, které byly jako Bretonovo umění trikem k „uniknutí z principu identity“.<sup>86</sup>

Takto směřovala dělničnost k tomu, aby si zachovala *dokonce i v praxi, dokonce i v konkrétní podobě* dimenze ideje. Byla abstraktní, netělesná, bez kontextu. Zbavená nutných detailů – jména, domova, historie – odmítala dávat smysl, nechat se uzemnit,

86 „Kdo ví, jestli se nějakým způsobem nepřipravujeme opustit princip identity?“ (úvodní slovo André Bretona k výstavě Maxe Ernsta v roce 1920).

být „sledována“ ke svým počátkům. Násilně se stavěla proti jinému velkému punkovému znaku – sexuální „pervezitě“. Stavěly se proti sobě dvě podoby úchytky – společenská a sexuální – a vytvářely tak dojem mnohonásobných záhybů, zaručujících odvést pozornost i těch nejliberálnějších pozorovatelů, zpochybnit planá tvrzení jakkoli radikálních sociologů. Ačkoli punkeři stále odkazovali ke skutečností školy, práce, rodiny a třídy, dávaly tyto odkazy smysl teprve z odstupu: prošly rozlomenou kruhovostí punkového stylu, který je re-prezentoval jako „hluk“, neklid a entropii.

Jinými slovy: ačkoli punkeři vědomě zrcadlili to, co Paul Piccone (1969) nazýval „předkategorickou skutečností“ buržoazní společnosti – nerovnost, bezmoc, odcizení –, bylo to možné jen proto, že punkový styl se radikálně rozešel nejen s rodičovskou kulturou, ale také se svým vlastním *místem ve zkušenosti*. Tento rozchod byl jak vepsán, tak opětovně inscenován označujícími praktikami ztělesněnými punkovým stylem. Punkové stylové asambláže se například ani tak nesnažily magicky rozřešit prožívané rozpory, jako spíše *re-prezentovat* samu zkušenost rozporu v podobě vizuálních slovních hříček (pomůcky používané při bondáži, roztržené tričko atd.). Takže zatímco platí, že symbolické předměty punkového stylu (spínací špendlíky, pogo, účesy jakoby po elektrošokové terapii) měly „vytvářet jednotu se skupinovými vztahy, situacemi a zkušenostmi“ (Hall a kol. 1976b), byla tato jednota „přerušovaná“ a „výrazová“ zároveň, nebo přesněji: hledala svůj výraz v přerušování.

Tím nemá být samozřejmě řečeno, že si všichni punkeři byli stejnou měrou vědomi rozpojení

zkušenosti a označování, na němž celý styl v samé podstatě spočíval. Styl jistě dával smysl první vlně inovátorů, vědomých si toho, co dělali, a to na úrovni, jež zůstala nedostupnou pro ty, kteří se stali punkery až poté, co subkultura vyšla na světlo a byla zpřístupněna veřejnosti. V tom není punk jedinečný: rozdíl mezi původními a pozdějšími stoupenci je v každé subkultuře závažný. Dokonce je tento rozdíl často verbalizován (umělohmotní nebo sichrhajkoví punkeři; „burrhead rasta“ nebo „rasta band-wagon“; víkendová a jiná hippies proti „skutečným“). Mods měli například propracovaný systém klasifikace, v němž se „tváře (faces)“ a „stylisté (stylists)“, kteří tvořili původní kliku, vymezovali vůči většině bez představitosti – přízemním „dětem“ a „klukům na skútrech“, obviňovaným z trivializace a zdrsnění jedinečného stylu mods. Rozdílné generace mládeže s sebou navíc do subkultury přinášejí různou míru osobního zaujetí. Subkultura může představovat podstatnou součást lidského života – ústředním bodem vytyčeným navzdory rodině, kolem něž se může začít skládat tajná a neposkvřená identita – nebo může být mírným rozptýlením, částečným odreagováním od monotónních, ale přesto nejzávažnějších skutečností: školy, domova a práce. Může být prostředkem útěku, absolutním odstupem od všeho kolem nebo způsobem znovuzapojení se do tohoto okolí a opětovným usazením po víkendu nebo večeru stráveném odreagováním. Jak naznačuje Phil Cohen, ve většině případů je užívána magicky pro dosažení obou cílů. Navzdory individuálním rozdílnostem musejí přesto příslušníci subkultury sdílet společný jazyk. A pokud se má styl skutečně ujmout, pokud se má stát skutečně

populárním, musí říkat ve správný čas ty správné věci tím správným způsobem. Musí předvídat, nebo ve zkratce vyjádřit náladu, okamžik. Musí ztělesňovat citlivost a citlivost, kterou ztělesňoval punkový styl, byla zásadně porušená, ironická a vědomá si sebe samé.

Stejně jako si jednotliví příslušníci stejné subkultury mohou být více či méně vědomi toho, co stylem vyjadřují a jakým způsobem to dělají, rozdílné subkulturní styly vykazují rozdílné stupně rozchodu se zbytkem společnosti. Nápadně neupravení, „zdraví škodliví“ punkeři vyčnívali ze známé krajiny normalizovaných forem křiklavěji než mods, jež popisují dobové noviny výmluvně: „jako ze škatulky, veselí a čistí“, ačkoli obě skupiny využívaly stejné označující praxe (tj. vědomé subverzivity *kutilství*).

To částečně vysvětluje nebo možná napomáhá nepřátelství mezi subkulturami. Například nevraživost mezi revivalem teddy boys a punkrockery zdaleka přesahovala každou jednoduchou neslučitelnost na úrovni „obsahu“ – jiná hudba, oblečení atd., dokonce i rozdílnou politickou a rasovou názorovou orientaci obou skupin (viz s. 110), různé vztahy s rodičovskou generací atd. (viz s. 128–132). Byla vepsána v samotném způsobu, jímž byly oba styly utvářeny: ve způsobu, kterým komunikovaly (odmítaly komunikovat) význam. Teddy boys, kteří poskytovali rozhovory tisku, opakovaně odsuzovali symbolické „plenění“ cenného stylu oblékání padesátých let (trubky, špičaté boty, patky atd.), stejně jako ironické a bezohledné zacházení s těmito „posvátnými“ artefakty při jejich „rozřezání“ a zapracování do punkového stylu, kde je pravděpodobně kontaminovaly cizí asociace (Vždyť se ocitly hned vedle

„kanad“ a latexového fetišistického oblečení!).<sup>87</sup> Za oblíbeným punkovým „rozřezáním“ stály náznaky nepořádku, selhání a zmatení kategorií: touha nejen rozrušit hranice mezi rasami a pohlavími, ale také poplést chronologii promícháním detailů z odlišných období.

Teddy boys možná interpretovali punkový styl samotný jako urážku tradičních dělnických hodnot upřímnosti, řeči bez okolků a sexuálního puritanismu, s nimiž se ztotožňovali a oživovali je. Stejně jako reakce rockerů na mods a skinheadů na hippies, představoval revival teddy boys, jak se zdá, „autentickou“ dělnickou odvetu za proletářské pozérství nové vlny. *Způsob, kterým označoval*, totiž prostřednictvím magického návratu k minulosti, k úzkým hranicím uzavřené komunity a rodičovské kultury, tedy ke známému a srozumitelnému, se dokonale shodoval s jeho vrozeným konzervativismem.<sup>88</sup> Teds nereagovali agresivně jen na punkové předměty a „významy“, ale také na způsoby, jimiž byly tyto předměty prezentovány, významy vytvářeny a rozkládány. Uchýlili se proto, celkem vyzato, k primitivnějšímu „jazyku“: slovy George Mellyho (1972) tím, že se obrátili k „tehdy“, které stálo nad

87 Viz např. *Melody Maker*, 30. července 1977, a *Evening Standard*, 5. července 1977. Dotazovaní teddy boys si běžně stěžovali na nedostatek stylové jednoty u punkerů a obviňovali je z toho, že se snaží být „chytří“.

88 „[...] je to *způsob*, jímž se sémiotické vztahuje k symbolickému, stejně jako *způsob*, jímž symbolické stvrzuje svou jednotící kontrolu nad sémiotickým, a vybavuje nás tak procesuálním základem subjektivitu.“ (White 1977) Podobně můžeme říci, že je to způsob, jímž zaujímají podřízené skupiny vztah k symbolickému pořádku a zároveň jej deformují, z čehož vyplývá, že základ subkultury je formou odporu.



„nyní“, což, jak Melly poznamenává, je „velice anti-popový postup“.

Rozdíly mezi těmito dvěma praxemi můžeme vyjádřit následující definicí: jedna (punková) je kinetická, tranzitivní a soustřeďuje pozornost na *akt transformace* vykonávaný na předmětu; další (teddy boys) je statická, expresivní a pozornost soustředí na *předměty jako takové*. Možná uchopíme povahu tohoto rozdílu jasněji, když sáhneme k jinému pojmu Julie Kristevy – *signifiance* (značení). Tento pojem zavedla pro popis činnosti označujícího v textu, na rozdíl od označování, jež odkazuje k práci vykonávané označovaným. Roland Barthes definuje rozdíl mezi oběma postupy takto:

„Značení je *proces*, v jehož průběhu ‚subjekt‘ textu uniká (konvenční logice) a zapojuje se do jiných logik (označujícího, kontradikce), soupeří s významem a je dekonstruován („ztracen“). Značení – a to je okamžitě odlišuje od označování – je tedy skutečně práce; nikoli práce, již by se (nedotknutelný, vnější) subjekt mohl pokusit zmocnit se jazyka, [...] ale radikální práce (jež neponechává nic netknuté), kterou subjekt prozkoumává (aktivní účastí a nikoli pasivním pozorováním), jak jazyk pracuje a jej, coby subjekt, rozkládá [...]. Na rozdíl od označování nemůže být proto značení redukováno na komunikaci, reprezentaci, výraz: umísťuje subjekt (autora, čtenáře) do textu nikoli jako projekci, [...] ale jako ‚ztrátu‘, ‚zmizení‘.“ (Heath 1977)

Na jiném místě, při pokusu specifikovat různé druhy významu obsažené ve filmu, Barthes odkazuje k „pohyblivé hře“ označujících jako ke „třetímu (tupému) významu“ (dalšími dvěma významy jsou

„informační“ a „symbolický“, které, protože jsou „uzavřené“ a „evidentní“, jsou většinou jedinými, jimž sémiotikové věnují pozornost). Třetí význam pracuje proti ostatním dvěma („přesahuje je“) tím, že je „otupuje“ – zakulacuje „evidentní označované“, a tak způsobuje, že „čtení klouže“. Jako příklad používá Barthes momentku z Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkin*, která zobrazuje starou ženu, šátek hluboko do čela, zachycenou v tradičním postoji někoho, kdo byl zasažený smutkem. Na jedné úrovni, úrovni evidentního významu, se zdá být typickým příkladem „ušlechtilého zármutku“, ale jak poznamenává Barthes, její zvláštní pokrývka hlavy a poněkud „hloupé“ rybí oči narušují tuto typizaci takovým způsobem, že „nemáme žádnou záruku o záměrnosti“ (Barthes 1977a). Mohli bychom říct, že tento třetí význam pluje proti proudu, proti předpokládanému proudění textu a zabraňuje, aby text dosáhl svého cíle, konečného završení či závěru. Barthes proto popisuje třetí význam jako „hlubokou ránu zbavenou [sic] významu (touhy po významu). [...] Překonává význam – nepřevrací obsah, ale celou významovou praxi“.

„Značení“ a „tupý význam“ naznačují přítomnost přirozeně subverzivní součásti v textu. Naše rozpoznání operací prováděných v textu na úrovni označujícího nám může pomoci pochopit způsob, jímž se zdají některé subkulturní styly pracovat proti čtenáři a odolávat jakékoli autoritativní interpretaci. Pokud se na chvíli zamyslíme, jasně se ukáže, že ne všechny subkulturní styly „si hrají“ s jazykem ve stejné míře: některé jsou „přímočařejší“ než ostatní a přisuzují větší důležitost konstrukci a projekci pevné a jednotné identity. Pokud se například

vrátíme k našemu dřívějšímu příkladu, můžeme konstatovat, že zatímco styl teddy boys vyjadřuje to, co chce říci, relativně přímo a jednoznačně a zůstává věrný „uzavřenému“ významu, označovanému nebo „označování“ (jak je nazývá Kristeva), punkový styl se neustále přeskupuje, proměňuje. Zavádí heterogenní soubor označujících, které mohou být kdykoli nahrazeny jinými, neméně produktivními. Zve čtenáře, aby „sklouzl“ do „značení“, ztratil smysl pro orientaci, orientaci ve smyslu. Uvolněním od významu se tak punkový styl přibližuje stavu, který Barthes popsal jako „plovoucí“ (nejvlastnější podoba označujícího); „plovoucí, které by nic neničilo, ale spokojilo by se prostě s tím, že dezorientuje Zákon“ (Barthes 1977b).

Oba styly tak představují rozdílné označující praxe, které stavějí čtenáře před rozdílné problémy. Dosah tohoto rozdílu (který je v zásadě rozdílem v míře *uzavření*) můžeme posoudit pomocí analogie. V *Deníku zloděje* Genet srovnává svůj vztah k nepostižitelnému Armandovi se svou posedlostí Stilitanem (který je čitelnější) způsobem, jenž naznačuje rozdíl mezi oběma praxemi: „Srovnávám Armanda [...] s rozpínajícím se vesmírem. Místo toho, aby se jasně projevil a získal určitější obrysy, deformuje se Armandův obraz tím více, čím usilovněji se o něj snažím. Naopak Stilitano je už dávno vykreslen.“ (Genet 1992)

Vztah mezi zkušeností, výrazem a významem tedy není v subkultuře stálý. Může vytvářet více či méně organickou jednotu, jež usiluje o nějakou ideální soudržnost; nebo jednotu více či méně nalomenou, odrážející zkušenost zlomů a rozporů. Jednotlivé subkultury mohou být také více nebo

méně „konzervativní“, integrované *do* komunity, mohou navazovat na její hodnoty nebo na hodnoty z ní odvozené, přičemž se vymezují *proti* rodičovské kultuře. Nakonec se tyto rozdíly neodrážejí jen v předmětech subkulturního stylu, ale i v označujících praxích, které tyto předměty reprezentují a činí je smysluplnými.