

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Vojtěch Řehák

„My jsme staří punkeři“: Autoreflexe starší generace aktivních
hudebníků v české subkultuře punku

Bakalářská práce

Praha 2020

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Seidlová, Ph.D.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7. 8. 2020



Vojtěch Řehák

Abstrakt

Přestože punková subkultura bývá často prezentována jako subkultura mládeže, jsou jejími členy i lidé, kteří v ní působí od jejího vzniku (tedy i šedesátníci). I v české punkové subkultuře se nachází jak hudebníci, kteří působí od počátků české punkové scény, tak i fanoušci z této starší generace punku. Tato práce se zaměřuje na hudební skupinu E!E, která je aktivní od roku 1987, všichni členové jsou padesátníci. Představuje reflexi punkové hudební praxe ve vztahu ke stárnutí, představu autentického punkera a punkové hudby a na změnu subkulturního kapitálu dlouho působících umělců. Data byla sesbírána pomocí polostrukturovaných rozhovorů a částečně zúčastněných pozorování jejich vystoupení.

Klíčová slova

Punk, stárnutí, subkultura, hudba, hudebníci, E!E

Summary

Although the punk subculture is often presented as a youth subculture, its members are also people who have been part of this subculture since its inception (including the sixties). Even in the Czech punk subculture, there are musicians who have been active since the beginnings of the Czech punk scene, as well as fans from this older generation of punk. This work focuses on the music group E! E, which has been active since 1987, all members are in their fifties. It presents a reflection on punk music practice in relation to aging, the idea of authentic punk and punk music and also a change in the subcultural capital of long-standing artists. Data were collected through semi-structured interviews and partially participant observations of their performances.

Key words

Punk, aging, subculture, music, musicians, E!E

Poděkování

Zde bych chtěl poděkovat Mgr. Veronice Seidlové, Ph.D. za pomoc při výběru tématu mé práce, za trpělivost a velkou ochotu pomoci mi při psaní. Také bych chtěl poděkovat za cenné rady, kterých se mi z její strany dostalo a za čas, který mi věnovala.

Dále bych chtěl poděkovat mým informantům za vstřícný přístup a ochotu poskytnout rozhovory.

Obsah

Úvod: „Jsme starý, jsme unavený, jdeme domů.“	6
1. Teoretická část	10
1.1 Historie punku	10
1.2 Pojem „Subkultura“	12
1.3 Stárnutí v subkultuře punku	13
1.4 Subkulturní kapitál	15
1.5 Autenticita	15
1.6 Hudebně-antropologické zakotvení	17
2. Metodologická část	17
2.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky	17
2.2 Výzkumná strategie a vzorek.....	18
2.3 Techniky sběru dat	18
2.4 Výběr vzorku, představení informantů	18
2.5 Analytické postupy	20
2.6 Limity výzkumu, reflexe pozice výzkumníka.....	21
2.7 Etické otázky výzkumu.....	22
3. Empirická část.....	24
3.1. Punkové „mláďá“: Reflexe hudebních začátků	24
3.1.1 Seznámení se s punkem	24
3.1.2 Změna smyslu: punk před a po politickém převratu v roce 1989	30
3.2 Autentický punker? Reflexe punkového zvuku, chování a hodnot	35
3.3 Reflexe proměny punkové hudební praxe vzhledem k věku aktérů	42
3.4 Jak se proměnil subkulturní kapitál aktérů s ohledem na jejich věk respektive na stárnutí v subkultuře punku?.....	55
4. Závěr	59
5. Bibliografie.....	61

Úvod: „Jsme starý, jsme unavený, jdeme domů.“

O tématu mé bakalářské práce jsem dlouho přemýšlel, ve výběru mi pomohl Hudebně-antropologický seminář. V rámci tohoto semináře jsme si museli vybrat hudební subkulturu, kterou chceme zkoumat, navštívit hudební akce této subkultury, vytvořit terénní zápisky (a splnit další úkoly). Nebyla náhoda, že jsem si vybral punkovou subkulturu. Punková hudba je mým nejoblíbenějším hudebním žánrem, často navštěvuji koncerty punkové kapely P.U.M, ve které hraje i můj spolužák ze střední školy. Svoje první terénní zúčastněné pozorování jsem proto vedl v pražském klubu Modrá Vopice na festivalu *Čírofest* v prosinci roku 2018. Na akci vystupovalo deset kapel, mezi nimi i česká punková kapela E!E. Do terénních zápisů jsem si tehdy během jejich vystoupení zapsal:

„Do klubu dorazilo mnoho návštěvníků ve věku okolo čtyřiceti, situace je tedy rozdílná oproti složení publika u prvních kapel. U těchto nově příchozích také nejsou vidět tak výrazné účesy, navíc mají běžné, oproti mladší části publika nevýrazné oblečení. Dle jejich zapálení do hudby a zpívání textů s kapelou soudím, že jsou již delší dobu fanoušci kapely.“¹

Do klubu tehdy přišla jakási starší generace punkerů. Evidentní změna profilu publika mě zaujala a začal jsem přemýšlet o tom, jak se tento generační rozdíl projevuje v současné punkové subkultuře. Při dalším zúčastněném pozorování v Rock café na pražské Národní třídě 3.10.2019 na koncertě dvou punkových kapel, kde E!E vystupovali jako druzí, tzv. headlineři, mi pak už neunikla tato situace:

¹ Terénní zápisky autora, 4.10.2019

„Vystoupení kapely trvalo hodinu, mělo rychlý průběh bez velkých přestávek. V publiku je kolem stopadesáti lidí, pod pódiem a vepředu stojí mladší, většinou dvacátníci s výraznějším punkovým vzhledem (číra, křiváky, spínací špendlíky...). Tancují divoké pogo. Vzadu v sálu postávají třicátníci až padesátníci, vzhledem většinou bez viditelných punkových prvků. Popíjejí pivo a občas se zapojují zpěvem. Dvaapadesátiletý zpěvák Bořek Řehoř v průběhu koncertu dělá zábavné grimasy a obličejce (...). Zakončil vystoupení vtipkem: „Jsme starý, jsme unavený, jdeme domů“. Publikum se směje a reaguje velkým potleskem a povzbudivým pískáním. (...)“²



Vystoupení kapely E!E v Rock café 4.10.2020 (foto autor)

Punkoví muzikanti, všichni padesátníci, zde tehdy hráli pro generačně různé publikum. Různé generace stály na jiných místech a jinak se během koncertu chovaly. Obě skupiny publika se ale smály Bořkovu komentáři o stáří, které jim očividně nevadilo. Začal jsem si klást otázku, co to vlastně znamená, být „starý punker“? Jak to souvisí s biologickým věkem a co to znamená pro samotné punkové muzikanty? Začal jsem se zabývat myšlenkou stárnutí v subkultuře punku, která bývá často prezentována jako hudební subkultura mládeže³. Podle sociologa Andy Benetta tento

² Teréní poznámky autora, 3. 10. 2019, Rock Café, Národní třída, Praha.

³ Viz Smolík (2010) *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*.

typ reprezentace v současnosti ignoruje, jak tuto subkulturu chápou její starší členové (2013, 68). Členy punkové subkultury jsou totiž i lidé, kteří v ní působí od doby jejího vzniku v 70. letech 20. století (tedy právě dnešní padesátníci)⁴.

Členové punkové subkultury v České republice tento generační rozdíl samozřejmě reflektují, například když Roman Vojtíšek řekne: „Jsme staří punkeři, ty si tykaj“.⁵ Pořádají i zvláštní, generačně odlišené akce. Například v Písku jsem 15. února 2020 zúčastněně pozoroval „OLD PUNK SRAZ – Tradiční sraz punkerů, které to stále ještě baví“. Jednalo se o akci fanoušků, hrála zde reprodukováná hudba zakládajících skupin subkultury ve světě (např. *Ramones*) i u nás (např. *Bon Pari*, založené roku 1981):

„Z reproduktorů hraje punková hudba a několikrát se také ozvou i české punkové písně. Pavel, (bedňák kapely E!E a můj gatekeeper), se mě ptá: „Víš, co to je za kapelu? To jsou Bon Pari.“⁶ Vypadá to, že všichni text písně *Jede pán na koni*, která hraje, znají, mnozí zpívají.“

Loni se na FHS UK přímo stárnutím punkerů zabýval Dan Beringer, který na toto téma napsal bakalářskou práci (2020). Nezajímal se ovšem o punkové hudebníky, ale o fanoušky. Mě naopak zajímají více samotní muzikanti. Téma stárnutí je v subkulturálních studiích poměrně nové, avšak existující výzkumy, které zmíním později, se nezaměřují na specifickou perspektivu klíčových aktérů punkové subkultury – punkových hudebníků.

Rozhodl jsem se proto zaměřit se právě na tuto perspektivu a využít svůj kontakt na hudební skupinu E!E, která vznikla roku 1987 v Příbrami a patří k zakládajícím skupinám punkové subkultury u nás. V České republice existuje několik hudebních kapel, které jsou stále aktivní, hrají punk rock a svůj vznik datují do osmdesátých let

⁴ Subkultura punku se na našem území začala formovat koncem 70. let minulého století. Pro naši republiku je formování subkultury ovlivněno mnoha okolnostmi, především státním režimem, který způsobil uzavřenost republiky vůči Západu, kde punková subkultura vznikla. Toto mělo vliv jak na oblékání místních punkerů, tak i na hudbu, která se zde formovala. Ve svých počátcích v 80. letech 20. století byl punk především prezentován jako stylové vymezení se vůči dominantní společnosti (Novotná, Heřmanský; 2019, s. 18).

⁵ Rozhovor s autorem, 19.6.2020

⁶ Skupina vznikla v roce 1981 v Příbrami a zpočátku hrála jen po vesnických veselkách, ale později začala koncertovat i po pražských klubech. Kapela hudbou vycházela z hnutí New Wave a zpočátku se neseťkala s pochopením publika. Nicméně kapela svou jednoduchou hudbou ovlivnila vznik několika mimopražských skupin jako třeba Znouzecnost.

minulého století. Mým výzkumným problémem se stala autoreflexe hudebníků výše jmenované skupiny jako představitelů této starší, zakládající generace punkové subkultury, a to i s ohledem na specifický politický kontext doby a místa vzniku kapely.

Pomocí polostrukturovaných rozhovorů se snažil odpovědět na tyto výzkumné otázky:

1. Jak informanti vzpomínají na své hudební začátky, tedy své punkové „mládí“?
2. Jak informanti reflektují punkový zvuk, chování a hodnoty?
3. Jak se změnila hudební praxe vzhledem k věku aktérů?
4. Jak se proměnil subkulturní kapitál aktérů s ohledem na jejich věk, respektive na stárnutí v subkultuře punku?

Práce je rozdělena do čtyř částí. První částí je teoretické zakotvení, ve kterém popisují vznik prvních punkových kapel na našem území, vysvětlují pojmy subkultury, subkulturního kapitálu či autenticity a uvádím teoretické koncepty, ze kterých budu ve svém výzkumu vycházet. Druhá část popisuje metodologii samotného výzkumu, představuje výzkumný problém a výzkumné otázky a dále analytické postupy, které jsem používal. Také zde reflektuji vlastní pozici výzkumníka vůči svým informantům. Třetí, empirická část, představuje data, která jsem vytvořil pomocí polostrukturovaných rozhovorů a podrobil kvalitativní obsahové analýze. Data z rozhovorů a částečně i data sesbíraná ze zúčastněného pozorování koncertů kapely, které jsem vedl v rámci Hudebně-antropologického semináře, jsem se pokusil interpretovat pomocí konceptů z odborné literatury, představených v první části. Závěr práce slouží jako shrnutí výsledků výzkumu a je reflexí mé práce.

1. Teoretická část

1.1 Historie punku

O punkové subkultuře ve světě bylo napsáno mnoho publikací⁷. Ve své práci vynechám vznik punkové subkultury, který se týká USA a Spojeného Království, a pouze krátce zmíním historii punku na českém území. Za zmínku stojí práce Michaely Pixové s názvem *Český punk za oponou i před oponou* z roku 2011. Dále pak publikace Hedviky Novotné *Punks and skins united?* z roku 2013, anebo práce Josefa Smolíka *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky* z roku 2010.

Novotná datuje vznik punkové subkultury u nás do poloviny 80. let 20. století. Prvopočátky můžeme spatřovat už v 70. letech, to se ovšem nedá mluvit o subkultuře jako takové, jelikož se převážně jednalo pouze o zájem hudebních experimentátorů o nový hudební styl. Skutečné formování subkultury začalo tedy o dekádu později. Politický režim měl velký vliv na podobu subkultury u nás, protože nedovoloval snadný přístup k punkové hudbě a informacím subkultuře. K tzv. „západní hudbě“ bylo možné se dostat především ilegálně pomocí zahraničních rozhlasových stanic nebo díky burzám gramofonových desek. „*Podstata subkulturního stylu a ideologie byla dostupná podstatně hůře*“ (Novotná, 2013, s. 251). Protože komunistický režim dokázal velmi dobře izolovat občany od okolního světa, hrála hudba jako tmelící artefakt subkultury punku hlavní roli. Většina posluchačů neuměla anglicky a nerozuměla politicky zabarveným textům písní. „*Subkulturní ideologie tedy byla sdílena spíše intuitivně a v silné redukci na jasně srozumitelné symboly.*“ (Novotná, 2013, s. 252). O specifické situaci na našem území píše i Pixová (2010). Znesnadněná situace znamenala přístup k pouhým fragmentům informací o subkultuře, což zapříčinilo, že byl punk ve svých počátcích u nás velmi zmatený. Pro Československo byl typický tzv. DIY⁸ koncept. Limitovaná nabídka zboží znamenala nutnost punkerů vlastní výroby punkového oblečení a uzpůsobení vizáže. Režim v Československu se formou různých represivních opatření snažil subkulturu potlačit. Typické bylo častější

⁷ Například Jurková píše o vzniku punkové subkultury v kapitole *Výtržnická hudba* kolektivní monografie *Pražské hudební světy* (2013)

⁸ DIY je zkratka pro „do it yourself“, neboli udělej si sám (Pixová, 2011)

kontrolování občanských průkazů, ponižující vyslýchání nebo zatýkání a zavezení na neznámé místo, odkud se museli zatčení dostat zpět domů. Stejně tak byla omezována punková hudební scéna ze strany Veřejné bezpečnosti. „*Koncerty byly utajovány a v případě odhalení nesmlouvavě rušeny a účastníci rozháněni příslušníky Veřejné bezpečnosti*“ (Pixová, 2011, s. 60). Míra těchto represivních opatření vůči subkultuře se lišila v rámci východního bloku. Například v Maďarsku panoval volnější režim, když v hlavním městě Budapešti dokonce existoval obchod *Honky Punky* s punkovou módou.

Smolík (2010) také ve své práci uvádí, že punková subkultura u nás zpočátku neměla politický podtext a k jejímu zpolitizování vedly až represe ze strany státu. Punková subkultura poskytovala členům svobodu vyjádření názorů, což bylo pro režim neřípustné. Dále pak punkový vzhled, který pobuřoval a hudba, která měla politicky laděné texty a často čerpala ze západní hudby, byla pro státní aparát nebezpečná. Punk se tak bezděky stal součástí undergroundu české scény. Co se týče punkových hudebních skupin, uvádí Smolík jako první skupiny *Zikkurat*, *Energie G* nebo *Hlavy 2000*. Skupina *Zikkurat* hrála cover verze⁹ písní kapel *Sex Pistols* a *Damned* ovšem spíše jako zpestření ke své jazzové tvorbě. *Energie G* hrála vlastní repertoár, ale neměla dlouhého trvání. Skupina byla zmíněna v článku anglického hudebního magazínu *New Musical Express* o rockové scéně ve východním bloku. Státní bezpečnost si pozvala členy kapely na výslechy a hudebníci museli podepsat prohlášení, že končí s hudební činností. *Hlavy 2000* byla havířovská hudební skupina, která měla svůj první koncert již v roce 1978. Nelegální hudební praxe dál pokračovala a v polovině 80. let vznikly významné hudební skupiny české punkové hudební scény. Uvolnění represí znamenalo vznik skupin jako *Plexis*, *Visací zámek* nebo *F.P.B.*. Ty byly součástí druhé vlny, která znamenala rozšíření členské základny subkultury. Postupně vznikaly i další skupiny ve středních a jižních Čechách (*E!E*, *Tři sestry*, *Znouzecnost...*). Společně s hudebními skupinami se objevovaly první punkrockové ziny¹⁰. Navíc v roce 1988 oficiálně vyšel singl kapely *Visací zámek* pod krycím názvem VZ, což byl jediný oficiálně vydaný punkový singl v Československu před rokem 1989.

⁹ Cover verze je nová verze již dříve nahrané skladby

¹⁰ Zin je periodikum nekomerčního charakteru vydávané fanoušky určitého oboru, kterým se periodikum v plné míře zabývá (zdroj: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Zin>) [cit. 8.4.2020]

Pád režimu v roce 1989 znamenal zásadní změnu. Punk přestal být perzekuován a pro mnohé tak ztratil svůj význam ztrátou soudržnosti, odhodlanosti a protestu vůči režimu. Protože nadále mohla být subkulturní identita volně demonstrována, mnoho lidí subkulturu opustilo. Část scény zanikla a část se stala apolitickou. Hudba se tím stala ještě důležitější hodnotou subkultury než kdy předtím (Pixová, 2011). Na druhou stranu došlo k začlenění punkového stylu do mainstreamu a to odnože pop punku, který je typický chytlavými popovými melodiemi, ale velmi rychlým punkovým tempem. Punkové kapely svou hudbu zjemnily (příkladem může být americká skupina *Bad Religion*) a tím připravily cestu pro pop punkové kapely dneška, jako jsou *Green Day*, *The Offspring* nebo *Blink – 182*. Pop punk se stal masovým a ztratil svou pozici opozice vůči mainstreamu a ztratil punc provokace (Novotná, 2013, str. 258).

V roce 2010 byla obhájena bakalářská práce Martiny Schwubové o lokální historii punkové subkultury v Písku. O historii punkové subkultury v Příbrami, kde byla kapela E!E založena, ale nebyla napsána práce žádná. O historii hudební skupiny E!E také nebyla dosud napsána žádná odborná publikace.

1.2 Pojem „Subkultura“

Stěžejním pojmem v této práci bude pojem „subkultura“. K formulaci tohoto pojmu použiji práci antropologů Hedviky Novotné a Martina Heřmanského, kteří pojem subkultury vysvětlují pomocí tzv. relační perspektivy. Autoři zdůrazňují, že způsobů porozumění subkultur je mnoho a píše, že jejich vysvětlení nemusí být nutně to nejlepší, protože vhodnost teorie je odvislá od problému, který chce řešit a od terénu, ve kterém se na problém nahlíží (2019, s. 8). Teoretický koncept Novotné a Heřmanského se odlišuje především tím, že nenahlíží na subkulturu pouze z hlediska vztahu k dominantní společnosti. Relační perspektiva vyzdvihuje význam vztahů aktérů zkoumané subkultury s dalšími aktéry, například s jinými subkulturami. Tyto vztahy definují subkulturu samotnou. Subkulturní identita je vytvářena při

konstruování hranic mezi nositeli subkultury a různými jinými¹¹. Svůj koncept Novotná a Heřmanský aplikují na příklad punkové subkultury v České republice.

Subkulturami se zabýval i britský sociolog Dick Hebdige, který ve svém díle *Subculture: The Meaning of Style* (2012) definoval resistenci subkultur vůči společnosti povrchně vyjadřovanou stylizací vnějšku. Hebdige ji označil za subkulturně specifický způsob komunikace a soubor atributů za kterými se nachází různé subkulturní významy. Dále se touto stylizací zabýval sociolog David Muggleton. Ve své publikaci *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style* (2000) přišel s konceptem „svérázné individuality se subkulturní příslušností“. Muggleton provedl desítky kvalitativních rozhovorů, ve kterých u svých informantů pozoroval jev, kdy si jedinec zakládá na své individualitě, na svých postojích, ale zároveň se jedinec výrazně vizuálně stylizoval k subkultuře a silně se s ní identifikoval. Tento fenomén vizuální identifikace je typický pro punkovou subkulturu a je spojen s rebelií a protestem, který má vzbuzovat.

1.3 Stárnutí v subkultuře punku

Moje práce se zabývá stárnutím v subkultuře punku. Stárnutí se věnuje několik antropologických prací. Studie *Aging and Loss* od Jasona Danelyho (2015) nabízí dva pohledy na stárnutí. Vertikální pohled ukazuje, že na věk můžeme nahlížet jako na sérii statusů, které jedinec nabude v průběhu svého života. Horizontální pohled ovšem říká, že věk se definuje na základě řady vztahů mezi kohortami, které ustavují soudržnost napříč územními či příbuzenskými hranicemi. Oba směry ukazují, že hranice mezi skupinami na základě věku byly určovány spíše sociálně, než biologicky.

Pro téma stárnutí v subkultuře punku mi byla částečnou inspirací publikace sociologa Andy Benetta *Music, Style and Aging: Growing Old Disgracefully?* z roku 2013. Ten pro svůj výzkum vedl několik rozhovorů se svými informanty v průběhu asi deseti let v Austrálii, Francii a Spojeném Království. Cílem jeho výzkumu bylo zkoumat, jak ovlivnil zájem informantů o hudbu v mládí jejich pozdější život. Například jejich

¹¹ „Jiným přitom nemusí být pouze zástupce mainstreamu, ale i nositel (vlastní) subkultury v případě, že jeho styl, ideologie nebo praktiky jsou označeny jako neautentické (Thornton, 1996), respektive pozérské.“ (2019, s. 16)

budoucí kariéru, vztahy v rodině a především vztah k hudbě. Informanti byli členové subkultur punku, rocku či hippie a rozhovory s nimi vedl převážně na hudebních akcích, které navštívil. Ve svém výzkumu ukazuje, že pro členy subkultur mladistvých i v pozdějším věku hraje hudba významnou roli. Jako příklad uvádí informanta, který má vlastní show o hudbě v nezávislém rádiu. Bennett dochází k závěru, že pro jeho informanty ve stáří ubývá důraz na vizuální image a roste důraz na ideologickou stránku punku. Bennett dále říká, že u starších jedinců lidé předpokládají, že vyrostou ze svých rockových, punkových identit a jejich hudební vkus se změní k více vhodnému pro jejich status vyspělých, zodpovědných dospělých (2013, 19). To se ovšem u jeho informantů nestalo, oni zůstali členy subkultury. Může to někdy znamenat, že se setkají s nepochopením od svých vrstevníků. Ve společnosti subkultury se z těchto starších členů kolikrát stávají „mentoři“ pro mladé fanoušky a těší se uznání mezi soukmenovci.

Součástí dnešní punkové subkultury je mnoho punkerů, kteří jsou starší čtyřiceti let, o punk se začali zajímat ve svém mládí, v tu chvíli byli typickými členy subkultury mládeže, kterou je punk dodnes nazýván. Tyto členy subkultury rozděluje Pixová (2011) na dvě skupiny: „...jedni se úspěšně etablovali do kapitalistické společnosti a punk si ponechali jen jako víkendové povyražení, zatímco druzí stejně jako dřív i nadále punk vnímají především jako hnutí flexibilně reagující na situaci ve společnosti a volající po lepším světě.“ (2011, s. 81). Pro starší generaci punku je punk životním stylem, při kterém jedinci kombinují požadavky dospělosti (kariéra, rodinný život, vzdělání atd.) s ideologickou stránkou. Zároveň se vytrácí některé atributy subkultury jako třeba styl oblékání. Punkeři kladou důraz na subkulturní individualitu (Pixová tvrdí, že byli punkeři svým způsobem pionýry subkulturního individualismu) a právě tento důraz jedincům umožňuje zůstat subkulturními i v dospělosti. Subkultury tedy přestávají být fenoménem jen mládežnickým, nejsou jen meziobdobím mezi dětstvím a dospělostí a stávají se životním stylem.

Ke stejnému závěru dochází i Bennett (2006). Tvrdí, že u starších punkerů je punk viděn jako životní styl. Jedinci nadále nepřikládají důraz na vzezření a vzhled, který by měl pobuřovat. Na to navazuje Davis (2012), která píše o třech nevyhnutelných aspektech dospělosti, kterými jsou: 1. dospívání, 2. kariéra a peníze, 3. milostný život.

Starší punkeři musí těmto aspektům přizpůsobit politické a ideologické hodnoty punku aby bylo možné začlenit punk do života dospělého jedince. Dosažení této rovnováhy nazývá Davis jako úspěšné stárnutí punkerů. Naopak neúspěšné stárnutí punkerů je provázeno ztrátou subkulturních přátel, ztrátou kontaktů a hlavně neúspěšný pokus o spojení punku s aspekty dospělosti nebo dokonce úplná rezignace na dospělý život.

Ve své práci se zajímám o hudebníky, kteří jsou členové subkultury punku. Andes (1998) ve své práci píše, že starší členové subkultury bývají začleněni do organizační nebo kreativní stránky subkultury jako spisovatelé, hudební kritici, pořadatelé akcí a hudebníci. A právě hudebníci stojí v hledáčku mého zkoumání.

1.4 Subkulturní kapitál

Diskurs subkulturního kapitálu zavedla etnoložka z university v Glasgow Sarah Thornton ve své práci o klubových subkulturách (1995) a vychází z teoretického konceptu Pierra Bourdieu a jeho pojetí kulturního kapitálu. Subkulturní kapitál popisuje jako prostředek znalostí, zkušeností a schopností, který tak představují kritéria uznání a statusu uvnitř subkultury. Thornton dále chápe subkulturní kapitál jako zasvěcenost, užívání slangu a dodržování tradic. Navýšit svůj subkulturní kapitál může jedinec také pomocí artefaktů, jako je třeba oblékání, sestřih a obecně vizáž. Produkováno je bojem mezi jedinci o to, co by mělo být uvnitř subkultury považováno za žádoucí. Moc kategorizovat něco jako subkulturní kapitál závisí na množství subkulturního kapitálu, který jedinec už má, tedy na jeho prestiži uvnitř subkultury.

Specifický byl subkulturní kapitál v punkové subkultuře u nás. Ten byl tvořen převážně artefakty podomácku vyrobenými, v maximální míře se u nás rozvinul DIY koncept. Oblečení si punkeři upravovali tak, by se co nejvíce podobalo oblečení západních punkerů, které znali pouze z obrázků z obalů desek či fotek ze západních novin.

1.5 Autenticita

Jednou z mých výzkumných otázek v rámci mé práce je i otázka týkající se autenticity. Zjišťuji co, dle mých informantů, dělá punkového hudebníka a punkovou

hudbu autentickou. Tedy jak by měla hudba podle nich znít a jak by měl správný punker vypadat, jak se chovat a čeho by se měl vyvarovat.

Autenticitu rozebírá ve své práci americký etnomuzikolog Timothy Taylor z Kalifornie (1997). Ten rozděluje autenticitu na tři druhy, tím zásadním pro můj výzkum je tzv. *Authenticity of Positionality*. Tu popisuje jako situaci, kdy jsou umělci považováni za autentické do té doby, než se „zaprodají“¹². To může znamenat například to, že se objeví v televizi v pořadech MTV¹³ nebo podepíše kontrakt s velkou nahrávací společností. V punkové subkultuře je brán důraz na koncept DIY, tedy postup, kdy si člověk má pomoci sám, jeho vlastní vynalézavostí, a proto je *Authenticity of Positionality* v subkultuře punku podstatná. Tato hodnota byla pro punk zásadní hlavně při jeho začátcích, příkladem může být po domácku vyrobené oblečení. Bude mě tedy i zajímat jak velký důraz této autenticitě přikládají moji informanti.

Socioložka Linda Andes (1998) ve své práci *Growing Up Punk - Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Subculture* popsala, jak v rámci subkultury punku jedinci konstruují autenticitu. První fází je rebelie, která spočívá v dělání čehokoliv, co nějakým způsobem pobuřuje či uráží. Často bývají od ostatních nazýváni pozéry právě proto, že jejich angažovanost v subkultuře je pouze povrchní a protože nemají dostatečnou znalost punkové ideologie. Druhou fází je takzvané přidružení, kdy je pro jedince důležité, jak jejich chování vidí ostatní členové subkultury a snaží se zvýšit svoji prestiž. Zároveň je podstatné naučit se, jak dělat věci „punkově“ a poznat i historii subkultury. Naučí se taky rozdílu mezi punkerem a pozérem. Třetí fází pojmenovala jako transcendence. V této fázi se jednotlivci již neoblékají do typicky punkového oblečení, nenosí typické sestřihy a neposlouchají výlučně punkovou hudbu. Punk definují jako systém hodnot a přesvědčení, a proto se snaží spíše vyjadřovat ideologické přesvědčení k punku. Pro punkery v této fázi je důležitý pohled ostatních na ně samotné, chtějí být viděni jako opravdoví punkeři, nikoliv pozéři. Andes parafrázuje Leslie Roman (1987), která ve své disertační práci píše, že aby byl punker brán za autentického, musí dobře znát punkovou subkulturu a hlavně punkovou hudbu. Podstatný je také fakt, že všichni informanti uvedli, že

¹² Taylor mluví o tzv. „sell out“

¹³ MTV je první televizní hudební stanice na světě

předtím, než se vůbec seznámili s punkem, připadali si, že jsou nějakým způsobem „jiní“ či odlišní od ostatních „normálních“ lidí. Tuto situaci popsala Andes jako predispozici pro punk.

1.6 Hudebně-antropologické zakotvení

Jednou z mých teoretických inspirací je kolektivní monografie Zuzany Jurkové a kol. *Pražské hudební světy* (2013). Kniha pracuje s trojsložkovým analytickým modelem antropologického studia hudby Alana Merriama (1964). Monografie obsahuje i kapitolu o pražském hudebním světě punku od Jakuba Jonáše a Zuzany Jurkové. Tato kapitola vychází z hudebně-antropologického výzkumu v pražském hudebním klubu Modrá Vopice. Jurková s Jonášem interpretují pozorovaný festival BENEFEST (2010) pomocí konceptu hudby jako rebelství, kterým jsem se inspiroval i ve své práci.

2. Metodologická část

2.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky

V České republice existuje několik hudebních kapel, které jsou stále aktivní, hrají punk rock a svůj vznik datují do osmdesátých let minulého století. Zkoumanou hudební skupinou bude kapela E!E, která vznikla v roce 1987 v Příbrami a je aktivní dodnes. Má pět členů starších 50 let, koncertuje po celé republice a má v subkultuře punku renomé. Mým výzkumným problémem je autoreflexe těchto hudebníků, kteří patří ke starší, zakládající generaci v punkové subkultuře. Jedná se o reflexi aktérů, tedy mých informantů samotných, jejich pohled na subkulturu punku. Výzkumný problém se pokusím zodpovědět pomocí těchto výzkumných otázek:

- 1 Jak informanti vzpomínají na své hudební začátky, tedy své punkové „mládí“?
- 2 Jak informanti reflektují punkový zvuk, chování a hodnoty?
- 3 Jak se změnila punková hudební praxe vzhledem k věku aktérů?
- 4 Jak se proměnil subkulturní kapitál aktérů s ohledem na jejich věk, respektive na stárnutí v subkultuře punku?

2.2 Výzkumná strategie a vzorek

Výzkum je kvalitativní povahy, jelikož do hloubky zkoumám jednu hudební kapelu. Protože můj výzkum beru z hudebně-antropologické perspektivy, je pro něj kvalitativní výzkum ideální. Kvalitativní výzkum má induktivní logiku, postupuje od jednotlivého k obecnému (Disman, 2011), tvorba dat a analýza probíhá současně. Se členy kapely jsem vedl několik polostrukturovaných rozhovorů, kdy jsem měl připravené výzkumné otázky, ale v závislosti na průběhu rozhovoru jsem otázky rozšiřoval, či lehce obměňoval za účelem získání dostatku informací relevantních k tématu. Tento charakter kvalitativního výzkumu mi umožňuje uzpůsobovat metodologii. V této práci chci porozumět sledovanému problému z perspektivy informantů a tento jev interpretovat (Novotná, 2018).

2.3 Techniky sběru dat

Jako techniku sběru dat jsem zvolil polostrukturované rozhovory, ty jsou totiž flexibilnější než ty strukturované, nemají závaznou strukturu, zároveň však mají do jisté míry nějakou organizaci oproti nestrukturovaným. Kvůli velkému množství posbíraných dat může být nevýhodou obtížnější analýza a přepis rozhovorů může být časově velmi náročný. Výzkumné otázky jsem si rozdělil do tematických okruhů a až poté začal s rozhovory s mými informanty. Rozhovory jsem všechny zaznamenával na diktafon a poté přepisoval do písemné podoby. Postupoval jsem od obecných otázek k prohlubujícím. Důležitá byla i přesná pasportizace, tedy do poznámek uvedení kde a kdy rozhovor proběhl a jak dlouho trval. Mimo rozhovorů jsem i částečně vycházel ze svých terénních pozorování, které jsem prováděl v rámci předmětu Hudebně-antropologického semináře.

2.4 Výběr vzorku, představení informantů

Strategií výběru vzorku jsem zvolil účelový výběr. Kritéria pro výběr vhodného vzorku byly věk informantů, jejich aktivní hudební činnost a příslušnost k punkové subkultuře. Mým vzorkem byly členové punkové kapely E!E. Ten čítá pět informantů, členů kapely. Důvody tohoto výběru jsou: 1. Hudební skupina E!E působí na české hudební scéně od roku 1987 a v subkultuře punku je velmi populární. Kapela byla založena v Příbrami, kde většina zakládajících členů pracovala. Složení kapely se v průběhu let pozměnilo, ze zakládajících členů aktivně hrál až do své smrti v roce

2013 Petr Bakalero, ten se stal pro kapelu „otcem zakladatelem“ a dodnes kapela pořádá koncerty na uctění jeho památky. 2. V pozměněném složení kapela působí dodnes a koncertuje po celé republice a všichni její členové jsou starší čtyřiceti let. 3. Se členy se osobně znám, kontakt na ně jsem získal díky mému příteli, který hraje v jiné punkové hudební skupině. Členové kapely, a tedy moji informanti jsou:

1. Bořivoj Řehoř, který se narodil v roce 1967. Do kapely vstoupil po vojně, dnes je frontmanem a zpěvákem kapely, původně začínal jako hráč na basovou kytaru. Žije se svou rodinou v městečku asi 10 km od Strakonice v rodinném domě, rád pracuje na své zahradě (sám tomu říká agropunk), je ze skupiny nejvíce temperamentní. Pracuje v kanceláři, tvoří a obsluhuje internetové stránky.
2. Petr Mottl (Motlajz, Motlík), narozený 1966, hraje v kapele na basovou kytaru a stará se o management kapely (domlouvání koncertů, festivalů apod.). Bydlí asi 10 km od Příbrami se svou rodinou. Z kapely se obléká nejvýrazněji, nosí džínovou bundu, kalhoty s nášivkami (na vystoupení) a dlouhé vlasy.
3. Petr Stawarz (Stawy), který se narodil v roce 1964, přišel do kapely v roce 1991. V kapele hraje na kytaru a je doprovodný zpěvák. Bydlí v Příbrami se svou rodinou, je spolujednatel hospody s bowlingem, kde se každý rok v zimě pořádá koncert na vzpomínku na Petra Bakalero.
4. Roman Vojtíšek (Spejbl), narozený 1965, do kapely vstoupil jako hráč na bicí po odchodu Roberta Kysela v roce 1992. Mimo hudbu se živí stavbou a přípravou ateliérů pro natáčení reklam a hudebních videí. Bydlí také v Příbrami. Do kapely se dostal díky svému blízkému příteli Petru Stawarzovi.
5. Robin Davídek, nejmladší člen kapely, narozený 1970. Do kapely vstoupil až v roce 2013 po smrti Petra Bakalero. Je tedy zastupujícím členem a hráčem na kytaru. Žije ve Vrbičanech u Slaného. Je vášnivý hudebník, který se mimo koncertování živí jako opravář kytar, dříve pracoval i v první rockové škole u nás jako učitel hry na kytaru. Před vstupem do E!E působil v metalových a hardrockových kapelách.

Všichni moji informanti by ve většinové společnosti byli považováni za starší dospělé, ovšem v subkultuře punku patří mezi starší generaci punkerů. To je dáno tím, že v subkultuře, která je považována za subkulturu mládeže, jsou převážně členy mladí lidé ve věku kolem dvaceti let, což již dnes není pravidlem (Pixová 2011). Moji informanti se začali zajímat o punk a hlavně tvořit punkovou hudbu právě v tomto mladém věku. Díky své aktivní účasti¹⁴ v subkultuře zůstali členy dodnes.



Členové kapely v backstage Rock café (zleva: Petr Stawarz, Robin Davídek, Petr Mottl)

(foto autor, 4.10.2019)

2.5 Analytické postupy

Data do mého výzkumu jsem pořídil v podobě nahrávek rozhovorů s mými informanty. Pro analýzu nasbíraných dat jsem použil program Atlas.ti verzi 8. Audionahrávky jsem transformoval přepisem do písemné podoby a poté je podrobil analýze. Jelikož jsem vedl polostrukturované rozhovory nasbíral jsem i velké množství dat, které nejsou pro můj výzkum relevantní, tudíž jsem musel data zredukovat a ta pak dále zpracovávat.

Zredukováná data jsem podrobil segmentaci a rozčlenil na analytické jednotky. Na tyto jednotky jsem použil kódování v již zmíněném programu Atlas.ti, jednotky jsem

¹⁴ Viz Andes výše

označil určitými kódy. Moje komentáře a odkazy mi pomohly identifikovat společné znaky a systematicčnost ve vzorku a tak i jednotky kategorizovat a seřadit. Data jsem tímto rozčlenil, identifikoval relevantní jevy, předběžně interpretoval analyzovaná data a integroval je do teorií. (Heřmanský, 2009/2010)

Cílem této analýzy bylo zpracovat získaná data z mých rozhovorů, tím najít odpovědi na můj výzkumný problém.

2.6 Limity výzkumu, reflexe pozice výzkumníka

V případě kvalitativního výzkumu je hodnocení kvality obtížnější, jelikož získáme mnoho informací o malém počtu informátorů. Je tedy zřejmé, že tento typ výzkumu má nízkou reliabilitu a vysokou validitu. Ve výzkumu jsem se vyvaroval odborného popisu zvuku, jelikož sám nejsem profesionální hudebník.

Samotnou kvalitu mého výzkumu může ovlivnit takzvaná reaktivita, tedy ovlivnění procesů výzkumu, díky přítomnosti a specifické pozici výzkumníka. Hendl mluví o takzvané reflexivitě, tj. vědomí způsobu, jak sociální identita, vzdělání a osobnost mohou ovlivnit výzkumný proces (Hendl, 2005, 148).

Linda Andes (1998) se setkala při svém výzkumu s problémem, kdy sice ona sama, jakožto bývalá členka subkultury punku, znala velmi dobře historii a měla přehled o známých punkových kapelách, byla přijata mezi informanty jako insider. Ale nebyla členkou jejich sítě subkulturních přátel. Dotazovaní se sice chovali velmi přátelsky a někdy dokonce měla pocit, že ji chtěli až ohromit svými odpověďmi, které měly dokázat jejich „punkerství“, ovšem v kruhu více lidí se její informanti chovali méně přátelsky. A právě přátelé informantů považovali Andes za outsidera, spíše „nepunkerku“. Já jsem byl v poněkud odlišné pozici: mám k punkové subkultuře blízko pouze skrze zájem o tento hudební žánr. Mně osobně chybí punkové atributy, které zvyšují subkulturní kapitál (Thorton, 1995): punkové oblékání, účes či sprostá mluva, což mohlo u některých punkerů způsobit odstup vůči mé osobě. Osobně se nepovažuji za člena zkoumané subkultury, ale za outsidera, což mohlo částečně u mých informantů vyvolat nedůvěru a mohli se zdráhat se dokonale otevřít mým dotazům nebo dokonce některé informace zatajit.

Ovšem v průběhu rozhovorů s informanty mi naopak pomohla znalost historie punku, kterou jsem mimo jiné získal i překladem anglické knihy o punku¹⁵ v rámci povinné zkoušky na Fakultě humanitních studií, také přehled o punkové scéně a obecné hudební historii zvyšoval moji důvěryhodnost a pomohl se informantům otevřít mým otázkám. Dále pak znalost historie zkoumané kapely a také návštěva několika jejich koncertů vzbudila u mých informantů sympatie. Zároveň byla tato pozice i výhodou. Měl jsem při zkoumání určitý odstup a mohl se vyvarovat hodnocení některých faktů jakožto samozřejmých.

Při vedení rozhovorů jsem se setkal s různými přístupy mých informantů. Někteří rozhovor brali spíše jako interview pro populární časopis a mluvili převážně o historii kapely. Jiný informant naopak vztahoval odpovědi především na svou osobu a ochotně prezentoval svoje názory. Také jsem se setkal s případem, kdy informant dokonce žádal seznámení s teoretickými koncepty, ze kterých budu v práci vycházet. Hromadění dat bylo také ovlivněno epidemií COVID – 19, kvůli které jsem byl nucen vést jeden rozhovor pouze jako videohovor.

Nebezpečím při tvorbě výzkumu je zkreslení ze strany výzkumníka, tedy například předsudky nebo různé teorie, které může tazatel do výzkumu přinášet. Předsudky vůči punkové subkultuře jsou ve společnosti poměrně časté a já sám, před prvním setkáním se subkulturou (první koncert kapely P.U.M), jsem měl určité předsudky o punkerech, jako o radikálních, násilných subkulturách. Což dle Novotné bylo zapříčiněno z části i mediální masáží v 90. letech, kdy byli punkeři a skinheadi zobrazováni jako násilníci a věční neustále válčící skupiny (2013).

2.7 Etické otázky výzkumu

Před každým rozhovorem jsem ujistil informanta, že jeho účast je dobrovolná a předem jsem ho seznámil s účelem a cílem mého výzkumu, ujistil ho, že nahrávky rozhovorů jsou určeny pouze k akademickým důvodům a budou uchovány v mém soukromém archivu. Dále jsem informanty informoval, že mohou rozhovor kdykoliv bez udání důvodu ukončit. Při svých rozhovorech jsem se řídil etickým kodexem CASA České asociace pro sociální antropologii.

¹⁵ SABIN, Roger. *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Londýn: Routledge, 1999

V mém případě se mohl setkat s dilematem, jestli při rozhovoru použít označení „starší generace punku“. Mé informanty ovšem toto označení nikterak nezaskočilo, spíše pobavilo. Problémem bylo ovšem označování hodnot punku jako takového, někteří moji informanti totiž tvrdí, že punk žádné hodnoty nemá a definice, které se v odborné literatuře používají, odmítají.

Snažil jsem se o maximální přesnost při nakládání s daty, abych je při procesu nijak nezměnil, neupravil a špatně neinterpretoval (Ezzeddine, Heřmanský, Novotná, Seidlová Málková, Šťovíčková Jantulová, Vaňková 2010/2011).

3. Empirická část

3.1. Punkové „mládí“: Reflexe hudebních začátků

Tato kapitola se věnuje hudebním začátkům mých informantů, jejich vzpomínky na vznik kapely a seznámení se subkulturou punku.

3.1.1 Seznámení se s punkem

V této části kapitoly se budu věnovat cestě, která vedla mé informanty k punkové subkultuře. Na základě výpovědí mých informantů popíši vznik jejich zájmu o punk a pozdější seznámení se se subkulturou. Všichni informanti, kromě Robina, začali tvořit punkovou hudbu jako náctiletí nebo dvacátníci. Zpěvák Bořek Řehoř (nar. 1967) svoji cestu k punkové subkultuře popisuje takto:

„Já jsem chtěl bejt jinej a tím to bylo. A pak až jsem se dozvěděl, že jsou nějaký Sex Pistols a že někdo nosí číro. Když začli nosit číro, vole, v republice, tak jsem ho přestal nosit... tak jsem si udělal ostny a takovýdle píčoviny, antičíro jsem měl taky, ty vole, to jsem možná byl asi první, kdo nosil antičíro. Jsem si vyholil palici uprostřed a tady jsem měl vlasy.“ (rozhovor s autorem, 4.10.2019)

Bořek Řehoř mluví o touze se odlišovat od většinové společnosti. To podrobněji popisuje v druhém rozhovoru:

„Já jsem prostě chtěl bejt jinej, že jo, byl jsem v nějaký prdeli támhle u Benešova a tam byli samí metaláci, všichni vole džíny a ty zábavy KEKS¹⁶ a tohleto, co tenkrát fungovalo, tak jsem chtěl bejt jinej. A takže já jsem přišel na průmkku do Příbrami... rok, ty vole, možná mi to trvalo, než jsem zjistil, že tam choděj i podobně výstřední lidi jako já. Což byla vlastně ta první parta ěček, co jsme pak založili, ale přitom nám to trvalo eště sedm let, prostě jsme jenom chodili k těm Pelikánům¹⁷ a to... Takže jako nějaký punk... jsme ani nevěděli, že se tomu tak říká, prostě jsme byli jiný, vole no... jsem vyčesal vlasy do kohouta, protože to jsem si to ještě nevyholoval žejo, takže jsem přišel na průmyslovku s takhle načesaným kohoutem...“ (rozhovor s autorem, 29.5.2020)

U Bořka Řehoře můžeme pozorovat jev, kdy se informant ještě dříve, než se vůbec seznámil s punkovou subkulturou, cítil jiný. Chtěl vybočovat a svým způsobem

¹⁶ KEKS je dodnes fungující česká rocková kapela založená roku 1981 v Benešově. Zpočátku hrála písně zahraničních kapel jako *Slade* s vlastními českými texty.

¹⁷ Hospoda „U Pelikánů“ v Příbrami.

rebelovat. To se mu podařilo až na střední škole v Příbrami, kdy začal experimentovat s různými způsoby úpravy vizáže, aby se odlišoval od většiny. O této fázi života punkerů píše Linda Andes (1998). Ta ve své publikaci *Growing Up Punk - Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Subculture* představila koncept „predispozice pro punk“. Koncept definuje jako etapu života, kdy se jedinec cíleně snaží být odlišný od svých vrstevníků. Nejběžnějším způsobem jak toho docílit je způsob rebelie založené na vzhledu. Bořek Řehoř v obou rozhovorech zmínil svou touhu odlišovat se od ostatních, od svých vrstevníků. Na průmyslové škole se seznámil s podobně rebelujícími, se kterými se později stýkal v místním podniku. Punková subkultura se v době, kdy se Bořek Řehoř seznámil s podobně rebelujícími jedinci jako on, teprve formovala. To, že Bořek o subkultuře punku zpočátku nevěděl, popisuje takto:

„Já jsem o punku nevěděl a až pak jsem se k němu dostal... teď je to naopak, kdo se chce odlišit, tak se stane punkerem, udělá si nějaký číro...“ (rozhovor s autorem, 4.10.2019)

Podobnou situaci vidí Bořek i v zahraničí:

„Takhle to bylo i v té Anglii, tyvole, dávno začali pankáči předtím... akorát se tomu tak neříkalo, nebyla tam ta definice“ (rozhovor s autorem, 4.10.2019)

Dle Bořka v Anglii také existovali rebelující jedinci, ovšem nazývání je „subkulturou punku“ přišlo až později. Jak podotýká Novotná: *„K opravdovému vzestupu punkových hudebních skupin došlo v druhé polovině osmdesátých let. Teprve tehdy také můžeme hovořit o punkové subkultuře, tedy sociálním světě tvořeném nejen hudebníky, ale i posluchači sdílejícími jakousi punkovou identitu.“* (2013, s. 251).

Bořek Řehoř v rozhovoru několikrát zdůraznil, že svou vizáží a hudbou záměrně vyjadřovali nesouhlas. To je hodnota pro punk typická. Etnomuzikoložka Zuzana Jurková píše Jurková v kolektivní monografii *Pražské hudební světy* (2013) v kapitole o punku o hodnotě rebelství spojeném s hudbou. Jurková uvádí, že ve fenoménu rebela se spojují a vzájemně posilují dva rysy hudby. Zaprvé schopnost hudby upevňovat (nebo i zakládat) kolektivní identitu. V tomto případě se rebelující skupina definuje právě prostřednictvím hudby. Druhým rysem je jakási společenská alternativnost, která provozování hudby provází: *„...lidé jinak těsně spojení s hudbou*

stojí na okraji společnosti, je jim tolerováno nebo se od nich dokonce očekává poněkud nestandardní chování...“ (2013, s. 138). Tedy: „Hudba, ta podivná a jaksi podezřelá aktivita, stává často v jádru skupin, které se různě radikálně vymezují vůči většinové společnosti.“ (tamtéž) Pokud mluvíme konkrétně o punku, ten si udržel své hudební i nehudební „rebelské“ rysy. To je dáno tím, že „hudba tu není jen znakem alternativní rebelské identity, ale také jejím konstitutivním prvkem a navíc je její jazyk myšlenkou rebelie přímo formován.“ (tamtéž).



Zpěvák kapely Bořek Řehoř, který zpočátku působil jako baskytarista (foto z punk.cz, z vystoupení kapely v lednu 1988)

Hudbu, kterou se vyjadřuje protest, začal Bořek Řehoř provozovat v roce 1982, kdy hrál na baskytaru. Po příchodu z vojny (1988) se přidal k nově vznikající kapele E!E, která se tvořila kolem hudebníků Petra Bakalerova, Roberta Kysela a Miroslava Bergera. Nově zformovaná kapela E!E vznikla na základě nápadu v hospodě a zpočátku veřejně nevystupovala. Parta kamarádů pouze zkoušela hrát společně hudbu, která je oslovila.

Společně s Bořkem Řehořem se ke skupině přidal jako baskytarista Petr Mottl, který svoje počátky v kapele popisuje následovně:

„To bude složitý, já jsem se nikdy za punkera moc nepovažoval. Dostal jsem se k tomu až po vojně... když jsem se vrátil z vojny, tak v té fabrice co jsem dělal, tak tam byl vlastně Míra Berger, kterej zakládal Ěčka, ten mě pustil nějak ty první věci a to jsem jsem docela čuměl, že

je to vlastně jednoduchý, ale hlavně strašně chytlavý a strašně živý, že to nejsou žádný cajdáky vlastně. To se mi na tom líbilo. A pak jsem se začal s těma pankáčema více stýkat a byla sranda...jako já jsem spíš takovej introvert, než že bych se takhle nějak předváděl.“

(rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Zatímco Bořek Řehoř zdůrazňoval protest, který je hodnotou punku, Petr Mottl uvádí, že se za punkera nikdy nepovažoval. V rozhovoru se označil za introverta, který se nerad předvádí. Ve své práci se seznámil s Miroslavem Bergerem, který byl jedním ze zakládajících členů E!E. Jak říká ve výpovědi, začal se se skupinou punkerů kolem Miroslava Bergera stýkat, a tak se seznámil s dalšími členy E!E. Zaujala ho hudba, kterou kapela tvořila. Po odchodu Miroslava Bergera do povinné vojenské služby (1988) zaujal jeho místo.

Roku 1990 se na pozvání Petra Bakalareva stal členem kapely kytarista Petr Stawarz (aka Stawy). O svých začátcích krátce uvedl:

„...my jsme to tak nebrali: punker nebo to... to se hrála hudba, co tě baví, pro kamarády... a to bylo, protože víceméně nebylo, co dělat“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Podobně jako Bořek Řehoř, Petr Stawarz uvádí, že zpočátku jeho hudební praxe neexistovala jasná „definice punku“. Pouze hrál hudbu, která ho, stejně jako Petra Mottla, zaujala. Hudbě se aktivně věnoval od počátku 80. let, kdy hrál v jiné amatérské kapele (*Franta Mast*) společně s budoucím členem E!E Romanem Vojtíškem.

Bubeník Roman Vojtíšek se k E!E přidal roku 1993, když kapela hledala náhradu za bubeníka Roberta Kyselo, který měl problémy s návykovými látkami. Roman se tehdy asi dva roky hudbě aktivně nevěnoval, až Ěčka mu dala nový impulz:

„No já jsem pak měl rodinu, tak jsem prodal bicí a vysral jsem se na to úplně, no a Stawy, (co) jednu chvíli hrál s náma a s Ěčkama... (tak) Ěčka (se) pak začly (dostávat) do toho povědomí těch punkerů, protože tady byly v té době vlastně jen Bon pari, a Bon pari vlastně skončily po revoluci (...), takže Bon pari skončily, takže ty lidi, který v té době na ně jezdili, tak se nalepili na ty Ěčka... takže Ěčka nejednou měli i lidi (publikum), takže Stawy s nima začal hrát... no a já jsem to vypustil, měl jsem rodinu, vysral jsem se na muziku. Normálně jsem prodal všechno,

no a asi za dva roky za mnou přišel Stawy, abych si s nima zahrál....“ (rozhovor s autorem 19.6.2020)

Jak se uvedl výše, Roman Vojtíšek a Petr Stawarz měli společně kapelu, které se ale rozpadla. V tu chvíli Petr Stawarz již hrál souběžně i v kapele E!E, kdežto Roman po rozpadu jejich kapely přestal s hudební činností úplně. Říká, že prodal hudební nástroje a věnoval se rodinnému životu. Ovšem popularita kapely E!E rostla. Podle Romana jí k popularitě napomohl rozpad hudební skupiny Bon Pari, která byla pro E!E původně vzorem. Jelikož se Roman dobře znal s kytaristou Petrem Stawarzem, tak ho po odchodu prvního bubeníka kapela E!E přizvala:

„Já jsem se k tomu dostal takhle, že mě jako řekli: „Hele pojd' si s náma zahrát.“ A já jsem věděl, co hrajou a já jsem počítal fakt s tím, že to bude na chvíli, ale potom se to tak nějak jako rozjelo. Já jsem měl i, já jsem měl ten životní styl jinej než třeba Bořek s Bakčou a Robert Kyselo, já měl úplně jinej styl životní jako jo. Já jsem hodně sportoval a to, kdežto oni to měli úplně v píči, žejo. Takže já jsem tam fakt šel jako jim jenom pomoci a takhle to dopadlo, že vlastně pak, ne že bych se kvůli tomu vysral na sport, to ne. Ale prostě potom jsme tu muziku začli dělat víc.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Roman Vojtíšek uvádí, že před vstupem do skupiny se se subkulturou punku neztotožňoval. Dokonce mluví o úplně jiném životním stylu, určeném hlavně jeho velkým zájmem o sport. Zdůrazňuje, že Bořek Řehoř, Robert Kyselo a Petr Bakalero v jeho zájem o sport naprosto nesdíleli. I když přijal pozvání do kapely E!E s tím, že bude hrát pouze krátkou dobu, nakonec v kapele zůstal s tím, jak jejich popularita dále rostla. Jeho sportovní kariéra ovšem šla stranou.

Jako poslední do kapely vstoupil roku 2013 hráč na elektrickou kytaru Robin Davídek (2013), který už tehdy působil zároveň i v kapele *Doctor P.P.* Původně zastoupil nemocného Petra Bakalero:

„Protože my, když jsme vždycky hráli s Doktorem, tak Ěčka vždycky hrály s náma, takže jsme se seznámili a docela jsme si padli do noty hned... nejvíc teda jsem kamarádil s Bakčou ... s tím jsem kolikrát nejdýl kalil. A pak vlastně když on marodil, tak mě kluci oslovili, jestli bych jim nepomohl... tak já říkám: „Tak jo.“, že hrajem furt spolu... No pak vlastně (kluci říkali), že Bakča už je v pohodě, že je doma. A pak najednou bylo po něm, vid', ty jo. Takže oni vlastně přišli za mnou s tím, jestli bych s nima hrál dál.“ (rozhovor s autorem, 29.6.2020)

Petr Bakalero v onemocněl roku 2012 a nemohl vystupovat. Roman Vojtíšek, který se se skupinou E!E znal ze společných koncertů se svojí tehdejší kapelou *Doctor P.P.*, ho pak po náhlém úmrtí nahradil. Svoje hudební začátky popisuje takto:

„Já jsem vyrostl na metalu, no. Já jsem spíš nosil vlastně dlouhý vlasy, co to šlo, to bylo vlastně za komančů, takže nás furt peskovali... takže já jsem spíš nosil džísku, dlouhý vlasy, vytahanej svetr, somračku (brašnu) popsanou těma kapelama, Motorhead a to..., takže tím jsm se taky nějakým způsobem vyhraňoval proti tomu režimu. Takže jakoby jsme byli jiný tím a ještě jsme naschvál měli ty džísky odrbaný, vošoupaný, žejo... táta, co měl džísku na ryby, tak tu jsem mu zabavil, ta byla tady už úplně roztrhaná, tady měla takovej flek zapranej, to bylo přesně ono, jsme vypadali jak somráci, vid'. No a to samozřejmě nás furt kontrolovali policajti, na koncertech nás rozháněli, vid'.“ (rozhovor s autorem, 29.6.2020)

Podobně jako Petr Mottl, se ani Robin Davídek za punkera nikdy nepovažoval. Ve svém mládí se chápal jako metalista. Zdůrazňoval však odlišování se od většinové společnosti: nosil dlouhé vlasy a nedbale vyhlížející oblečení. Jeho styl oblékání proto znamenal častější kontroly policií, vzpomíná i na rozhánění koncertů. Tato opatření státního orgánu jsou totožná s těmi, kterými před rokem 1989 procházela punková subkultura (srov. Pixová, 2011).

V podkapitole výše členové kapely E!E vzpomínají na své začátky v kapele a na seznámení jak s punkovou hudbou a vzhledem, tak s ideologií, ve které hraje významnou roli hodnota protestu a rebelství. V rozhovorech zdůrazňovali, že subkultura punku se v době, kdy byli náctiletí, teprve formovala. Jak zdůraznil Bořek Řehoř, neexistovala ještě jasná definice punku. Tato data odpovídají například datům Hedviky Novotné (2013). Bořek Řehoř v rozhovorech poukázal i na to, že samotný pojem „punk“ pro ně nebyl zpočátku významný. Petr Stawarz poukázal na nejasné hranice mezi tehdejšími nově vznikajícími hudebními subkulturami: říká, že se nerozdělovalo mezi punkery a jinými subkulturními jedinci. Také je zajímavé, že „predispozici pro punk“ (Andes, 1998), založenou na touze odlišovat se a rebelovat proti většinové společnosti, ve svých výpovědích formuluje jen Bořek Řehoř a do určité míry i Robin Davídek. Ten se také svým stylem oblékání a hudbou vymezoval vůči většinové společnosti, ovšem identifikoval se zpočátku jako metalista. Ostatní

informanti nezdůrazňují hodnotu protestu, a dokonce ve svých výpovědích tvrdí, že se za punkera zpočátku vůbec nepovažovali (Roman Vojtíšek, Petr Mottl, Petr Stawarz).

3.1.2 Změna smyslu: punk před a po politickém převratu v roce 1989

Podobně jako uvádí Pixová (2011), politický režim v Československu před rokem 1989 zásadně formoval punkové začátky všech mých informantů, resp. byl zásadní okolností jejich tehdejšího punkového/hudebního života. V této podkapitole představím, jak ve vztahu k punku vzpomínají na situaci před změnou politického režimu a po ní.

Příklad, jak vypadalo koncertování před rokem 1989, uvádí Petr Mottl:

„No dřív to byla větší sranda, bylo to takový napínavý do poslední chvíle, jestli to vůbec začne a když už to začne, tak za jak dlouho to rozeženu nebo co se stane. Jo, to se stávalo. Buďto třeba to někdo prokoukl, že to není sraz třídy a nebo ten hospodskej byl posranej, tak řekl rovnou, že končí, že tohleto ne. Víš co, tenkrát v těch osmdesátých, jak tam přišel někdo s čírem, tak všichni už byli naježeni... jako už čekali, že bude problém a co se stane a tak. Ted' je to v tomhle smyslu jednodušší...“ (11.5.2020)

O situaci, kdy nebylo jisté, zda se bude koncert vůbec konat, mluví i Roman Vojtíšek:

„Ale zase ty začátky jsou nezapomenutelný, když jsi někam přijel na tajňáka do hospody, pomalu jsme se plížili s kytarama na zádech, ty vole, to bylo neuvěřitelný. A to už dneska nikdo nezažije a to my si to budem pamatovat nadosmrti a je to úplně bomba.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Petr Mottl a Roman Vojtíšek vzpomínají na hudební činnost v minulém režimu. Jak píše Pixová: *„Koncerty byly utajovány a v případě odhalení nesmlouvavě rušeny a účastníci rozháněni příslušníky Veřejné bezpečnosti.“* (Pixová, 2011, s. 60). O tom mluví především Petr Mottl. Vypřává jak se koncerty konaly po hospodách a většinou pod záštitou události jako je třídní sraz či sraz zájmové skupiny. Roman na tyto akce vzpomíná s nostalgií. O pozici punkové subkultury vůči vládnoucímu režimu mluví Petr Stawarz:

„Za bolševika jsi byl rebel, jen když jsi neměl pěšinku a neměl jsi, tyjo, polobotky na sobě jako jo. Jakmile jsi nosil džínový oblek, kterej sis zakoupil v tuzexu za drahý peníze, dlouhý vlasy nebo barevný nebo cokoliv jinýho, tenisky, tak to jsi byl rebel. To oni brali jako rebela. A když

jsi hrál na elektrickou kytaru, tak tos byl jejich největší nepřítel. To byli pomatenci právě.“
(rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Provozování punkové hudby, poslouchání punkové hudby a oblékání se jako punker si establishment automaticky vykládal jako protest proti sobě, a proto tyto projevy potlačoval. A právě potlačování této subkultury ze strany establishmentu mělo opačný efekt: protest, který patří mezi hodnoty punku, nabýval na intenzitě. Petr Stawarz přímo mluví o paradoxu, kdy právě omezování punkových koncertů shora zvyšovalo mezi lidmi zájem o punk a punkery:

„...ještě když to bylo zakázaný o tom mluvit a psát, no tak jsi byl ještě víceméně jako obdivovanej tím pádem, že sis to trouf jako jo...“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Petr Stawarz tvrdí, že punkoví hudebníci byli právě díky rebelii mnohdy obdivováni svými vrstevníky. Tento jev zmiňuje i Novotná: *„...lze ale říci, že se pro jistou část mládeže se tím v důsledku punková subkultura stala ještě lákavější...“* (2013, s. 253). Jejich rebelie byla automaticky vykládána jako protest proti establishmentu, a nakonec se jí i stala:

„Rebelie začala v tom, že už jsi se jinak oblékal, jinak choval, poslouchal jinou hudbu a dělal jsi něco jinýho než voni jako jo. Takový plastici,¹⁸ to nikdy nebyli nějaký třeba protistátní ty, ti hráli jenom svoji hudbu, akorát vypadali jinak... to nestrávil bolševici, proto je pozavírali. Takže takhle to fungovalo, oni tě víceméně do toho dotlačili jako jo... protože pak ti zakázali koncert a už jsi byl na ně nasranej, už jsi zase skládal písničky proti nim jo a už to začalo. Kdyby oni nechali ty lidi bejt, tak ty lidi by si hráli tu svojí kulturu a to, jenže to oni nemohli snést, protože jsi nevypadal jako socialistický člověk správně.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Ze vzpomínek mých informantů je patrné, že doba před změnou režimu znamenala pro punkové hudebníky mnoho obtíží. Přestože byla koncem 80. let situace již volnější oproti začátku dekády, nebylo výjimkou, že koncerty kapel rozháněla Veřejná bezpečnost. Zajímavá je výpověď Petra Stawarze, který ukazuje, že represe vůči punkové subultuře měly mnohdy opačný efekt. Snaha státního orgánu co nejvíce

¹⁸ The Plastic People of the Universe je česká rocková kapela, která se v 70. a 80. letech stala nejnámější českou undergroundovou kapelou perzekuovanou komunisty. Jejich koncerty byly rozháněny Státní bezpečností a členové kapely i vězněni. O této skupině píše Jurková v kolektivní monografii *Pražské hudební světy* (2013) v kapitole „Archetypální rebelové: The Plastic People of the Universe“.

omezit punkovou subkulturu vyvolala u subkultury nevoli a protest, který je jedním z pilířů punkové ideologie. Tím, jak se celá subkulturní dostala do hledáčku režimu a začala být potlačována, natlačila tak mladé punkery do opozice. Pixová o této situaci píše: „Útlak ze strany státu se ale nakonec pro zdejší scénu projevil i jako svým způsobem prospěšný, neboť zachoval základní rys její podstaty, , tedy pomohl udržet roli punku jako společenského protestu.“ (2013, s. 59) V práci Dana Beringera (2020) dva informanti vypovídají podobně jako Petr Stawarz. Beringerovi informanti tvrdí, že do rebelie byli vlastně natlačeni útlakem ze strany státu¹⁹.

Změna politického režimu a demokracie otevřela nové možnosti nejen pro hudebníky. Petr Mottl mluví o změně atributu protestu v závislosti s nástupem nového, demokratického politického režimu:

„Komunista... s tím to bylo jednodušší, tam to bylo jasný vid', tam jsi nesměl nic takže jsi mohl proti všemu. Tam jakmile jsi otevřel hubu tak jsi byl proti něčemu. Tam jsi buď musel držet hubu a krok nebo jsi byl proti. A nemohl jsi proti tomu vlastně nic dělat než takhle protestovat. Dneska máš trošku víc možností, máš nějaký volby. Bylo to složitější v tom, že okamžitě po tobě šli... dneska si můžeš plácát co chceš, dneska otevřeš hubu a řekneš co chceš, co máš na mysli. A když jseš takovej posera tak to plácneš na facebook, vid', tam to můžeš anonymně protestovat jak chceš, vid'. Tenkrát bylo prostě takový jedno velký téma, dneska máš spoustu malejch. Dneska je to už velkej hydepark. Máš skupinku která protestuje proti tomuhle, tahleta proti zase něčemu jinýmu.“ (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Petr Mottl zmiňuje, že v minulém politickém režimu bylo snadné vyjádřit protest, jelikož byla velká škála zakázů. Pokud jedinec nenásledoval pravidla daná režimem, stal se protestujícím. Nové možnosti a svoboda vyjadřování, podle Petra Mottla, způsobila názorové rozštěpení. Dnešní protestující nachází různá témata, se kterými mohou svobodně vyjadřovat svůj nesouhlas. Navíc Petr Mottl zmiňuje možnost anonymního vyjádření svého názoru na sociální síti. Pád komunistického režimu

¹⁹ Ota (54 let): „My sme pôvodne nechceli byť ako proti. My sme si zkrátka chceli žiť po svom a pak najednou se do toho tvého života začnou srát tady ty zmrdi komoušský a fízlové, a tím tě akorát naserou a začneš proti nim bojovat. Voni si tě vlastně vychovaj, jinak by nám byli úplně jedno, ať se tam stavěj na hlavu ty komouši, že jo a když do tebe začnou prudit, všechno ti zakazovat, někoho šikanovat tak si vlastně vypěstujou takového bojovníka proti sobě.“ Hana (48 let): „Ale to jsem tenkrát ještě nenasila z důvodu, že bych chtěla provokovat nebo, ale pak když jsem viděla, jak vlastně nic nedělám, žádný bordel, jsem v pohodě slušná a najednou tě kontrolujou policajti, najednou ti dělaj problémy, aniž bys ty je provokoval, tak mě začlo bavit je prostě provokovat a dělat jim naschvály, taková prostě rebelie.“ (2020, s. 34)

znamenal ztrátu ústředního tématu protestu. Petr Stawarz také vypovídá o ztrátě nepřítele:

„Ale dneska je to hrozně roztržitý, dřív to bylo takový jednotný tam byl jeden nepřítel, to byli ti komouši a pak byla nuda, že se lidi nudili. Hospody zavíraly v deset, nebyly žádný nonstopy, žádný herny nic, v deset konec a ráno do práce v šest hodin. Byly dva televizní programy na černobílý televizi a tím to končilo... tak se hledaly všechny možný alternativy, jak se zabavit a tohle byla jedna z nich a byla docela dobrá. Dneska je toho tolik, že ty lidi jsou všeho tak přesycený, že neví co vlastně je baví no.“ (rozhovor s autorem, 11.4.2020)

Stejně jako Petr Mottl, mluví Petr Stawarz o etapě, kdy v minulém režimu existovalo jedno velké téma, proti kterému pankáči protestovali. Podle Petra Stawarze byl establishment nepřítelem, který nenabízel možnosti vyžití pro obyvatele. Lidé hledali alternativy, jak se zabavit a tou byl punk představující protest proti stereotypnímu režimu. Dále Petr Stawarz mluví o velkém množství nározů a ámětů k vyjádření nesouhlasu:

„Dneska jako maj ti pankáči deset tisíc názorů, dřív to bylo takový dost jednotný proti komunistům a to dneska nadávaj na všechno, na západ, na Unii, na Němce, na Rusy a já nevím na koho všechno. Takže to je takový.“ (rozhovor s atorem, 11.4.2020)

Petr Stawarz zdůrazňuje názorovou roztržitost. Udává několik příkladů témat, které se u pankáčů objevují jako podměty protestu. Protest byl v minulém režimu vyjadřován i pomocí oblékání a úpravy účesů (Petr Stawarz: *„Jakmile jsi nosil džínový oblek, kterej sis zakoupil v tuzexu za drahý peníze, dlouhý vlasy nebo barevný nebo cokoliv jinýho, tenisky, tak to jsi byl rebel.“*). Roman Vojtíšek ovšem reflektuje změnu týkající se atributu vizáže:

„Jeden čas, kdo neměl kohouta tak nebyl pankáč, kdo neměl barevnou hlavu tak nebyl pankáč... ale dneska je to úplně jinak a je to prostě o tom, že je to kultura... dneska to ty lidi tak neberou, je to o tom, že je to zkrátka baví, jestli má barevnou hlavu nemá, tak na tom, ani podle mě, na tom přeci vůbec nezáleží. Tam jde o to, že to ty lidi baví, zajímaj se o to, jdou na to, poslechnou si to...já jsem třeba nikdy nevěděl, že k tomu spadaj i nějaký filmy jako jo, že jsou jakoby s touhletou tematikou.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Roman Vojtíšek v rozhovoru zmiňuje nárůst tolerance v subkultuře. Dle Romana nadále svoji identifikaci k subkultuře jedinci nemusí vyjadřovat úpravou vizáže. Také

zmiňuje zformování (sub)kultury, do které patří i další atributy jako jsou i punkové filmy. Podle Robina Davídka je nárůst tolerance je patrný i v jiných ohledech:

„Ted' jsou festivaly, kde hrajou všichni a to mně strašně vyhovuje, to mně strašně baví, nemám rád to škatulkování. Nemám rád, když se někdo nějakým způsobem moc vyhraňuje, protože jako proč jo. Ty lidi dneska na sebe nekoukaj už skrz prsty jako: „jé, vy jste metalisti, vy jste pankáči, vy jste pitomci.“... Prostě dneska všichni hrajou na jednom podiu a střídaj se mezi sebou a pozdravěj se a pohoda. Ty lidi se už nijakým způsobem nenapadaj kvůli tomu jo, jako fotbalový fanoušci ne. Takhle to bývalo i v tý muzice, že ty fanoušci byli takhle ujetý, ale dnes je ta tolerance větší.“ (rozhovor s autorem, 29.6.2020)

Změnu spatřuje Robin Davídek na příkladech hudební praxe. Kytarista kapely E!E vzpomíná na dřívější vzájemné roztržky mezi subkulturami, které staví do protikladu k současnosti, když mluví o nárůstu snášenlivosti mezi hudebními subkulturami. Jako příklad udává společné vystupování umělců různých hudebních žánrů na jednom hudebním festivalu.

V této podkapitole se ukazuje několik významnějších témat: Petr Stawarz a Petr Mottl ve svých výpovědích reflektují důsledek ztráty společného nepřítele - totalitního režimu. O této situaci píše i Pixová (2010), která tvrdí, že právě soudržnost subkulturní scény byla zajištěna tímto společným nepřítelem. Výsadou demokratické společnosti je možnost volně vyjadřovat svůj názor, což dle informantů zapříčinilo roztříštěnost témat protestu. V tomto velkém spektru vidí moji informanti určitý paradox, kdy právě protest ztratil svou váhu, a tak se změnil smysl punku. Pixová píše: *„Po revoluci se naskytl témata nová, která v čase informačního přetlaku subkulturu podobně jako celou společnost tříští do mnoha často velmi odlišných táborů.“* (2011, s. 80) Tímto jevem se dále zabýval kanadský antropolog Dylan Clark. Ten ve své publikaci *The Death and Life of Punk, the Last Subculture* (2003) píše o punkové subkultuře, která se v moderní společnosti stala politickým anarcho-punkem současnosti. Clark tvrdí, že v současnosti si punk našel společného nepřítele v ekonomické globalizaci a korporáčním kapitalismu, ovšem o tomto tématu se moji informanti nezmiňovali.

Dalším novým jevem, který dva moji informanti refletovali, je vyjadřování názorů na internetu - s tím také spojují názorovou roztříštěnost. Podle sociologů Kahna a

Kellnera (2003) ovšem nástup této moderní technologie vedl k rozvoji politicky zaměřených subkultur. Tvrdí, že internet pomohl v mobilizaci většího počtu členů a také k prezentaci protestních akcí. Píší o přechodu nihilisticky smýšlejících jedinců (typicky členů subkultury punku) k jedincům zapálených do hnutí o sociální spravedlnost. Tento aspekt moji informanti také nezmiňovali.

Roman Vojtíšek a Robin Davídek také reflektovali nárůst tolerance, a to jak mezi ostatními hudebníky a subkulturami obecně, tak i toleranci lidmi mimo subkulturu. V 90. letech se často objevovaly spory mezi subkulturami, příkladem může být subkultura punku a skinheads. Tomuto tématu se věnuje Novotná ve své publikaci *Punks and skins united* (2013). Novotná dále píše o ztrátě punku provokace punku a skinheads vůči mainstreamu v důsledku zmasovění subkultur: „V důsledku tak subkulturní styl (především punkový) ztratil punc provokace, tj. přestal být jako opozice vůči mainstreamu zajímavý.“ (2013, s. 58). Ztráta tohoto atributu znamenala i ztrátu zajmů médií informovat o případných rozporech mezi subkulturami a postupné rozplynutí těchto subkultur v dobové subkulturní scéně. Toto způsobilo odliv radikálních členů a nárůst tolerance vůči ostatním subkulturám.

3.2 Autentický punker? Reflexe punkového zvuku, chování a hodnot

Protože jsou moji informanti dlouhodobě aktivní punkoví hudebníci, hraje právě hudba v jejich životech důležitou roli. V této kapitole ukážu, jakým způsobem by podle mých informantů, měla punková hudba znít. Z rozhovorů analyzuji také hodnoty, které punk pro informanty představuje, a které se odráží na hudebním chování, a tím právě na výsledném hudebním zvuku.

Punková hudba bývá popisována jako jednoduchá a úderná. Jak píše Jurková o prvních punkových hudebních skupinách: „V jejich hudbě, v níž v lecčems navazují na *New York Dolls* nebo *levicové MC5*, se vrací to přitažlivé z počátků *rebelského rocku*: jednoduchost a energičnost.“ (2013, s. 133). Existuje známá anekdota parodující jednoduchost punkové hudby: „Tady je první akord, tady druhý, tady třetí, tady máš kytaru a hraj punk!“. Pro punkový zvuk je tedy typické, že písně nejsou tvořeny složitými akordy. O tomto aspektu punkového zvuku mluví Petr Stawarz:

„No je jednoduchá... my jako nemáme rádi nějaký velký sóla nebo velký aranže... je to taková jednoduchá přímá hudba, který lidi rozumí. Ono pak když si pustíš slavný kapely, ty jejich nejslavnější písničky, tak ty jsou taky vlastně tři akordy. Si pustíš Slade, Zed' tak to jsou vlastně tři akordy, přitom co oni hrajou za hudbu. To jsou potom udělaný největší fláky a oni jsou zase na tři akordy písničky.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Petr Stawarz vyzdvihoval v punkovém zvuku jednoduchost. Ve své výpovědi mluví hlavně o harmonické složce písni, dodává také, že se kapela vyhýbá dlouhým instrumentálním sólům. Odvolává se na slavné hudební skupiny a hudební alba, kdy upozorňuje, že všechny nejznámější písně jsou složené pouze ze tří akordů.

Za další typický znak punkové hudby bývá považována rychlost, tedy rychlé tempo.

Rychlost reflektoval Roman Vojtíšek, který se vůči tomuto názoru vymezuje:

„Lidi si myslej, že čím je to rychlejší, ale já si to nemyslim. Třeba, já třeba neuznávám kapely, který si myslej, že čím je to rychlejší, tak je to punkovější. A to je hodně názorů. Já tomu říkám pak, že je to „poplach v kozim chlívku“. Pro mě třeba Clash taky nejsou úplně punk, když to srovnám třeba s tima Pistolema, tak je to úplně nebe a dudy, ono to tak je.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Podle Romana Vojtíška tedy rychlost skladby neurčuje její „punkovost“. Argumentuje kapelou *The Clash*, která je řazena mezi první punkové skupiny v Anglii: jejich hudba je ale spíše pomalejší. *The Clash* se řadí k punku i svou image, ovšem do svých písni přidávají prvky reggae a blues.

Další kvalitou punkového zvuku, kterou zmínil Petr Mottl, je energičnost, spojovaná s mužností: *„Musí to mít koule a energii.“* (rozhovor s autorem, 11.5.2020). Petr Mottl také vyzdvihoval, podobně jako Petr Stawarz, jednoduchost, ale tu zmiňoval hlavně v souvislosti s textem:

„Punková hudba byla vždycky spíš jako protest, vždycky proti něčemu... vždycky byla jednoduchá, texty musí být jednoduchý, aby o tom lidi nemuseli přemejšlet... text musí být takovej, že co si poslechneš, tak takhle to je. Neschovávat tam nějaký dvojsmysly a tak. Musí to mít koule a energii.“ (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Kromě struktury samotné písně je podle Petra Mottla zapotřebí i jednoduchých textů, ve kterých nemusí posluchači těžko hledat významy. V této výpovědi zmiňuje význam punku jako protestu, který ovlivňuje podobu písni. O tom mluví i Bořek Řehoř:

„Ono to vypadá, že to padlo, jak jsme jeli proti těm komoňům... ale vono ty texty dneska, ty starý, když si to přečteš nebo todle, tak ono to platí vlastně furt. Protože nic se nezměnilo, tyvole... vždyť já to tam říkám v tý jedný písniče „dobře nám tak“, že vlastně tady je 30 let po revoluci, přitom jsou tam furt stejný lidi... Ale na druhou stranu pravda je, že já už z hlavy asi nevyplodim nějakej text jako. My chcem mermomocí udělat ještě nějakou desku, samozřejmě... nebo todleto: nejsme ty Tři sestry, co, pardon, každej rok musej vydat desku. To je vo hovně. Když tim nic neřeknou, vole, „svobodu ředkvičkám“, no to je píčovina... já chci něco sdělit a pokavad to v hlavě nemám, vole, tak to nikomu říkat nebudu, nějaký svoje hovna.“ (rozhovor s autorem, 29.5.2020)

Bořek Řehoř komentuje vyjadřování protestu verbální složkou punkových písni. Podle něj tato hodnota punku byla zjevná v minulém politickém režimu, ovšem některé z tehdejších textů mohou k posluchačům promlouvat dodnes. Punková hudba by měla podle Bořka něco svým posluchačům sdělit. Ovšem nemusí něco sdělovat za každou cenu. Tvrdí, že on sám momentálně nemá důvod ani inspiraci k vytvoření textu písně.

O jiné hodnotě punku, která se odráží na podobě hudby, mluví v další části rozhovoru Roman Vojtíšek:

„Já ti ani neřeknu, jak by to mělo vypadat, já si myslím že, v každym případě to musí, já vždycky tvrdím, že to musí být veselá muzika. Veselá muzika, protože pankáči, ať už jsou jakýkoli, tak to jsou lidi, který prostě maj, buď maj ze všeho prdel nebo jsou to takový salámisti víš jako. Takže to musí bejt veselý a pak to musí bejt rytmický, aby to ty lidi...pro mě třeba já nevím, veselý znamená, že člověk je takovej jako rozdováděnej a uvolněnej a to, takže ta muzika by tak měla bejt a pak by to mělo bejt, aby to bylo třeba i trošku takový rázný.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Moji informanti vyzdvihli kvalitu jednoduchosti v harmonické složce tak i v textu. O obou složkách píše Jurková, jako o: *„...energickému, ale nijak propracovanému hraní a zpěvu...“* (2013, s. 133). Další kvalitou hudby, kterou moji informanti zmiňují, je atribut protestu, vyjadřovaný v textech písni (viz. Jurková o fenoménu rebela spojující

a vzájemně posilující dva rysy hudby v kapitole „Seznámení se s punkem“). Roman Vojtíšek ve své výpovědi zpochybnil kvalitu rychlosti, tedy rychlého tempa, která podle něj neurčuje „punkovost“. Dále Roman mluví o typickém punkerovi, který má nadhled (až lhostejnost), je veselý, uvolněný a chce se „vyřádit“. Punková hudba by mu právě to měla poskytnout. Na punkových koncertech posluchači tančí tzv. pogo, které nemá žádný jasný řád, posluchači se pohybují do rytmu, který musí být podle Romana rázný, právě aby fanoušky donutil k tanci.

Zde se ukazuje jak hodnoty, hudební chování a nehudební chování spolu souvisí. Na to upozornil už Merriam ve svém konceptu trojsložkového analytického modelu antropologického studia hudby (1964). V kolektivní monografii *Pražské hudební světy* o něm Jurková píše: „*Merriam (..) v něm skoro před půlstoletím, v roce 1964, navrhl jak zkoumat hudbu z perspektivy antropologů – jako produkt lidské činnosti. To, co jsme běžně zvyklí označovat jako „hudbu samu“ (a co Merriam nazývá „zvukový fenomén“), je výsledkem lidského chování: běhu prstů po strunách, chvění hlasivek a také toho, když se na koncertě přidají posluchači spontánně ke skupině na pódiu anebo tleskají do rytmu.*“ (2013, s. 3).

Dále v této práci odkryji jiné hodnoty, které moji informanti uvedli jako typické pro „autentického“ pankáče. O tom, jak vypadá punker, mluví Bořek Řehoř následovně:

„Úplně jednoduše - máš to v prdeli, děláš si, co chceš. Prostě žádná definice neexistuje, to je prostě, bejt svůj. Tim to končí. Lidi si tohleto hrozně spojujou se vzhledem...musíš mít číro a tohleto. Já jsem přestal nosit číro, když to začli nosit všichni, někdy v 85. Dneska už to má každej na palici. (...) Bakča v životě neměl číro, měl nějakýho ježoura nebo to, většinou nosil normálně dlouhý vlasy, vid'. A jako je to největší pankáč a indián na světě.“ (rozhovor s autorem 29.5.2020)

Bořek Řehoř ve výpovědi uvádí, že důraz na vzhled není podstatný. Ovšem i v této části rozhovoru vidíme jeho touhu odlišovat se od ostatních, když mluví o úpravách účesu. Autentický pankáč si „dělá, co chce.“ Což tvrdí i v jiné části rozhovoru:

„Jsem svůj, to je vono, to je podstata věci, bejt svůj. Kdyby se tomu říkalo metal tak mi budou říkat metaláku. Každý si (dělá, co chce)...jo jak jsme říkal o Pětovi Hošků²⁰, ten si žije tadyten,

²⁰ Petr Hošek je baskytarista a zakladatel pražské punkové kapely *Plexis*.

já si žiju tadyten, ale prostě jsme svobodný, děláme si co chceme, v tom to je, spíš.“ (rozhovor s autorem, 29.5.2020)

Bořek Řehoř zdůrazňuje, že správný punker by měl „být svůj“. Tedy dělat, co se mu líbí, co ho baví, nijak se neomezovat. V punku Bořek spatřuje svobodu jednání. Petr Mottl popisuje pankáče takto:

Jak má vypadat punker se řeší tak ve dvaceti letech. Není o tom, co máš na sobě, ale v sobě. Hlavně mě serou pankáči, co se ohání svobodou a tolerancí, a pak ti vyhrožují, když hraješ na stejném festivalu, jako třeba Aleš Brichta. Napadá mě snad jen jedna kapela, která by stála za to, aby jsme odřekli vystoupení, ale Brichta to není. Když chci muziku, jdu na festival. Když politiku, tak si pustím politickou debatu v telce. Ať si dělá každý co chce, ale nesere se do ostatních. Je rozdíl říci svůj názor, a nebo ho vnucovat ostatním! (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Petr Mottl také zdůrazňuje, že spíše mladší generace se snaží najít podobu „autentického“ punkera. Stejně jako Bořek, i on zmiňuje hodnotu svobody, tedy možnost svobodného jednání. Ve výpovědi mluví i o toleranci, která by měla mezi pankáči být. Tato tolerance by měla panovat od členů subkultury i v případě koncertování s jinými než punkovými umělci (srovnej výpověď Robina Davídka v kapitole „Změna smyslu: punk před a po politickém převratu“). Petr Mottl také mimo rozhovor uvedl, že věta: „*Není o tom, co máš na sobě, ale v sobě.*“ se stala standardní odpovědí na otázku o autentickém punku. Později v rozhovoru ještě uvedl:

„Nevím punker no, s pankáčema mám akorát, že jsem prostě pořád proti hlavní vlně. Nemám rád takový ty masový akce a takový to...ty davy, že teď pujdeme takhle tak pujdeme všichni takhle. Ne já to mám tak že všichni jdou takhle tak já jdu naopak, já nepujdu takhle. Je to taková spíš svoboda než nějaký protest.“ (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

V této výpovědi Petr Mottl uvádí jeho vlastní pohled na punkovou ideologii. Zmiňuje jeho touhu vymezení se vůči většinové společnosti. V jeho případě hodnota svobody je důležitější než hodnota protestu.

Překvapila mě odpověď Bořka Řehoře, který odmítá samotné hledání definice punku a jeho hodnot. Když jsem položil otázku, týkající se popisu punku a „autentického“ punkera, odpověděl mi:

„Já prostě nechápu jak někdo může napsat elaborát co je to punk, to je nesmysl prostě, to nemůže nikdo napsat... tam není žádná hodnota, tyjo, Vojto, prostě to musí mít v hlavě každý sám... prostě jak přemýšlí, že ho to baví a chce si žít svůj vlastní život...“ (rozhovor s autorem, 4.10.2019)

S podobně negativní odpovědí jsem se setkal i v případě rozhovoru s Petrem Stawarzem:

„Na otázku neumím odpovědět, jak má kdo vypadat a co dělat to je jeho věc, dávat to do nějaký škatulky je dost blbost.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Oba moji informanti patrně získali dojem, že se v mé práci pokusím o vytvoření definice punku, což není mým cílem. Ale i v případě těchto výpovědí vidíme chápání punku jako individuální svobody. Na tu poukazuje Petr Stawarz výrokem: *„jak má kdo vypadat a co dělat to je jeho věc“*. Náznak této hodnoty vidíme v Bořkově výroku: *„prostě jak přemýšlí, že ho to baví a chce si žít svůj vlastní život...“*

S tímto chápáním punku jako individuální svobody souvisí tzv. autenticita pozicionality jak o ní píše Taylor (viz teoretická část). Punkeři odmítají podepisovat smlouvy s velkými hudebními korporacemi. To by bylo považováno za zaprodání se, za komerčnost, která je obecně u punkerů odmítána. Ani zkoumaná kapela E!E nemá manažera, angažmá si domlouvají sami (konkrétně Petr Mottl), nové desky vydávají na vlastní náklady a trička s logem kapely nikde veřejně nepropagují. To mi potvrdil v rozhovoru Bořek Řehoř: *„My si desky vydáváme sami, trička si prodáváme sami, s tím nic nenaděláš“ (rozhovor s autorem, 4.10.2019)*. Podobně o punkové hudební činnosti píše Jurková: *„V hudebním životě to znamená odmítání větší než nezbytné specializace, pořádání koncertů i nahrávání a distribuce nahrávek vlastními silami, tedy „vlastnoruční“ obstarání celého cyklu spojeného s hudební produkcí.“ (2013, s. 133)* Jurková toto chování vztahuje ke konceptu DIY, tedy punkového přístupu „udělej si sám“.

Autenticitou v punku se zabývá i Linda Andes (1998). Popisuje, jak punkeři procházejí třemi fázemi k autetickému „pankáčství“. Podle jejího konceptu se moji informanti nacházejí ve třetí fázi - tzv. transcendenci. Dle Andes jedinci v této fázi definují punk jako systém hodnot a přesvědčení, a proto se snaží spíše vyjadřovat ideologické

přesvědčení k punku. Přestože informanti odmítají přesnou definici punku a nehledají v něm hodnoty, u Bořka Řehoře, Petra Mottla a Petra Stawarze můžeme vidět zdůrazňování svobody jednání („ať si každé dělá, co chce“), toleranci, protest v textech písní a vymezení se vůči většinové společnosti. Dále Andes píše o této fázi jako etapě, kdy se již jednotlivci neoblékají do typicky punkového oblečení, nenosí typické sestřihy a neposlouchají výlučně punkovou hudbu. Všechny tyto okolnosti moji informanti potvrzují, i když tvoří punkovou hudbu, neposlouchají výhradně punk. Bořek například v rozhovoru uvedl:

„Všechno mám doma (Beatles, Madonna, Michael Jackson)... já to neřeším, já úplně nesnáším naopak jako: „Já jsem pankáč, já musím poslouchat jenom tohleto“ (rozhovor s autorem, 4.10.2019).

Navíc ani jeden z nich neklade důraz na punkovou vizáž. Ačkoliv bývá punková identita vyjadřována především vzhledem představující protest, například jak píše Jurková: *„Ta (provokace) je u punkerů zvlášť nápadná ve vizuální složce.“* (2013, s. 133) Tak moji informanti reflektují změnu vzhledu v závislosti na věku. Například jak říká Petr Stawarz:

„Ale postupem času zase nemůžeš vypadat, jako když ti bylo osmnáct, to bys vypadal docela vtipně. Postupně se to vyvíjí, zas musíš úměrně svému věku fungovat... ale za mlada jo, to jsme byli potrhanci dobrý jako jo.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Petr Stawarz znovu zmiňuje aspekty dospělosti. To rozvádí dál:

„Těžko uvidíš vizážistu padesátiletýho s čírem, kterej jde do kanceláře. To asi nepujde. Dřívto bylo, že jsme dělali nějaký dělníky a měl to každé u prdele jako, jak vypadá, to jestli je potrhanej, nabarvený vlasy, dlouhý vlasy jo a postupem se to mění, pak se oženíš tohle, máš děti, tyvole, vodíš je do školy. Musíš prostě trošku...ne že bys to chtěl, ale je to takovej přirozenej vývoj.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Informant zdůrazňuje vývoj, kterým jedinec v průběhu dospívání projde. Mluví o úpravě vzhledu vzhledem k dospělému životu. Uvádí, že člověk musí přizpůsobit svůj vzhled úměrně rodinnému životu a kariéře. Podobně vypovídá i Robin Davídek:

„To víš no, on už je taky starej chlap (Bořek)... chodíš do práce, musíš vypadat tak nějak jako normálně, máš děti ve škole, vid'. Takže ono už to pak samozřejmě člověka trošku poznamená, ale tak jsou takový, který maj takovou tu svoji image furt jo, když už jsou starý chlapi dneska.“
(rozhovor s autorem, 29.6.2020)

I Robin Davídek uvádí, že člověk musí přizpůsobit svůj vzhled dospělému životu. Zároveň ale kytarista kapely E!E podotýká, že existují i jedinci, kteří kladou důraz na punkový vzhled i ve vyšším věku. Zábavná je odpověď Romana Vojtíška:

„Já jsem skinhead, já říkám, že jsem skinhead stářím.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Roman v tomto případě vtipkuje, že se stal členem subkultury skinheadů, jelikož mu vlivem stáří již vlasy nerostou. I to může být dalším důvodem, proč starší jedinci nekladou (nebo ani nemůžou klást) důraz na punkový vzhled.

Moji informanti nekladou důraz na punkový vzhled. To přisuzují aspektům spojeným s dospělým životem, ale i samotnému tělesnému stárnutí. O této situaci píše Benett (2006). Jak ukážu v poslední kapitole této práce, proměna vzhledu souvisí i se změnou subkulturního kapitálu. Nyní se však zaměřím na změnu hudební praxe ve vztahu k vyššímu věku.

3.3 Reflexe proměny punkové hudební praxe vzhledem k věku aktérů

V této kapitole se zaměřím na změnu hudební praxe, kterou reflektovali moji informanti ve vztahu ke svému věku respektive ke stárnutí. Chtěl jsem zjistit, jak museli moji informanti přizpůsobit svůj dospělý život s životem punkového hudebníka. V rozhovorech moji informanti reflektovali svou hudební kariéru ve vztahu k identitě staršího dospělého. O dlouhodobé hudební praxi spojené s náročností mluví Bořek Řehoř:

„Už je tam člověk nějak zaháčkovanej, že ví co si může dovolit... a hrozně hrajou roli odposlechy, když budeš hrát v klubu dvě akce, tak jsi v prdeli, tam to prostě nejde a když seš venku, tak měli jsme i čtyři koncerty za den dokonce... no ale taky jsme už nemluvil pak.“
(rozhovor s autorem, 29.5.2020)

Bořek ve výpovědi mluví o určitém koloritu, do kterého jedinec postupem času spadne. Díky tomu je schopný určit, jak náročnou hudební štaci zvládne. Zpěvák

hudební skupiny uvádí, jak na náročnosti koncertu hraje roli i místo konání. Pro zpěváka jsou akce uvnitř v klubu daleko náročnější oproti akcím venku. S vyšším věkem je spojená únava, to reflektuje Bořek i v další části rozhovoru:

„Hele, když přijedem dřív na koncert, normálně se zdřímnu, pokavaď není šatna tomu uzpůsobená, tak zůstanu v autě. Normálně si dám šlofíka a po koncertě, všichni jsou úplně, teda kromě bubeníka, tomu vždycky úplně hoří hlava, protože ten fakt maká, takže my dva jsme úplně vyřízený po koncertě. Propocenej, úplně durch a to si říkám už kolik let, že jako zvolnim nebudu tam tak řídit na tom podiu... ono to nejde jo, když tam jsou lidi prostě...začnu bejkat, začne ten text, kterej chci ventilovat a prostě musíš do toho dát tu sílu, kdybych tam stál jak pitomec, tak to nebude mít ten efekt. A fakt ty poslední ty a to už je pár let, člověk je po koncertě vždycky mrtvej.“ (rozhovor s autorem, 29.5.2020)



Zpěvák Bořek Řehoř při vystoupení online koncertu „Živák do obýváku“ (foto z počítače autora, 27.3.2020)

Bořek Řehoř ve výpovědi popisuje, jak se únava projevila na koncertování. Říká, že před samotnou akcí si musí odpočinout. Po akci se cítí vyčerpaný, což přisuzuje nejen vyššímu věku, ale i jeho vystupování na koncertu. Zpěvák při vystupování rád dělá grimasy, tančí a poskakuje do rytmu. Ve výpovědi zmiňuje bubeníka Romana Vojtíška, který je podle něj po koncertu stejně vyčerpaný. Ten vypovídá takto:

„Pamatuju si, že jsem odehrál třeba čtyři koncerty za den a bylo mi to úplně u prdele... ale tím, že já se tam docela nadřu, tak je to docela znát. Ty léta jsou znát, hele, i to, že my kolikrát jsme přišli z hraní, šli jsme ještě lejt a druhej den v pohodě... dneska se zlijem a jsme všichni tři dny mrtví. Ale ono to tak je, ono tomu člověk nevěří, když mu to říká někdo starší, ale zkrátka

ta energie už je v prdeli... když máš výhodu, že ji načerpáš, mně to hraní fakt dává hodně moc, ale zase ji rychle ztratíš, to tělo si ji rychle sebere.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

I Roman Vojtíšek potvrzuje, že po koncertu cítí velkou únavu. Stejně jako Bořek Řehoř přisuzuje únavu vyššímu věku a své náročné hudební praxi. Dále uvádí příklad, že se stáří projevuje ve vyčerpání po večírcích, které konají po vystoupení. Vyšší věk reflektuje Petr Mottl následovně:

„To víš, no, vyšší věk se opravdu projevil tím, že bolí nejen záda, ale asi úplně všechno. Ale tak nechutí na hraní ještě není. Akorát se teda hůř ráno vstává do práce.“ (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Petr Mottl reflektuje svůj věk na bolestech vlastního těla. Ovšem uvádí, že vystupování ho stále baví. Petr Stawarz svou chuť vystupovat také neskrývá:

„Vyšší věk se ani neprojevuje, hele. Čím víc koncertů, tak líp...spíš už není síla dělat nějakou novou tvorbu.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Kytarista kapely nepřiznává, že by se vyšší věk projevoval na hudební praxi. Pouze uvádí, že je těžší tvořit novou hudbu. To vysvětluje Robin Davídek:

„Se to taky odvíjí od toho, že pokud jsi vlastně svobodnej, nemáš děti, nemusíš řešit nějaký hypotéky a příjmy a tohle... tak se tý muzice věnuješ furt a ráno vstáváš s tím, že na něco myslíš, jedeš do práce, ale furt přemýšlíš, v autobuse si hraješ stupnici... pak jedeš na zkoušku a pak skládáš... vlastně jsi furt v tom kolotoči, furt jenom kecáš s lidma o tý muzice... posloucháš, jedeš na tý vlně, jsi v tom zaseklej... pak se ti daleko líp skládá, protože jsi nacucanej jak houba a potřebuje to ven. Takže se to skládá líp nebo napadaj tě zajímavější věci, nemáš sice tu rutinu, ale jakoby skládáš z tý první dobrý, která ti prostě přijde... a pak časem už víš, jak bys to měl skládat, ale zase pak už to nemá ten náboj.“ (rozhovor s autorem, 29.6.2020)

Robin Davídek vysvětluje vliv věku na hudební tvorbu. V mladistvém věku (náctiletí a dvacátníci) se mohou jedinci naplno věnovat hudebnímu životu. Robin ukazuje, jak se hudebník nachází v určité „bublině“. Nejen, že jedinec na hudbu neustále myslí, ale stýká se i s jedinci, se kterými své hudební nadšení sdílí. V tu chvíli je, dle Robina, nejsnazší najít nový podmět, nápad ke tvorbě hudby. Dle Robina se hudební praxe změní ve chvíli, kdy jedinec musí do svého života zakomponovat aspekty dospělosti.

Dále popíšu, jak moji informanti reflektují přizpůsobování svého dospělého života s životem punkového hudebníka, což znamená především sladování punkového života s kariérou a rodinným životem. Všichni moji informanti mají vedle koncertování i zaměstnání, což vysvětluje Roman Vojtíšek následovně:

„No, hele, my jsme to se Stawym (Petr Stawarz) jednou počítali, že vlastně nám ta muzika vydělává nejvíc peněz, když to vezmeš úměrně času, to je pravda. Ono ve finále, by se to dalo, ale už nemůžeš jít do hospody každé den, nemůžeš se tam rozšoupnout prostě, necháš tam talíř za rummy, protože na to máš chuť prostě a nesere tě to. Ale když budeš závislej na tý muzice, tak už tě to sere... já mám rád, když se s paní domluvíme a jedeme třeba na vejlet, když má holka volno v tejdnu nebo něco, tak zkrátka sednem do auta a jedem se někam podívat. Ale na to zkrátka musíš mít prachy, žejo, a ono, když budeš živ jen z tý muziky, tak to můžeš... to bys musel fakt hrát za tu raketu. Ale to bys pak měl fakt jako tu práci a to zase se mi nechce. Takže já si myslím, že tohleto je ideální stav... muziku děláš ne pro ty prachy, ale že tě to baví, což je super a ještě ti za to daj prachy, což je bomba, to je třešnička na dortu. A to je přesně ono, taže je to takový, buďto to chceš dělat pro peníze a to musíš dělat furt, takže tě to nebaví a nebo to děláš pro zábavu, ale pak ještě musíš něco dělat...“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Roman ve výpovědi připouští, že koncertování vynáší víc peněz, než jeho momentální zaměstnání. Informant ovšem ukazuje, že pokud chce mít člověk vyšší životní standard, musí k práci hudebníka mít i další zaměstnání. Roman zmiňuje, že uživení se pouze hudbou by bylo možné, ovšem musel by se zvýšit počet koncertů a navíc cenu, za kterou by se koncerty konaly. Tato situace by pro něj znamenala, že by se z koncertování stala práce, což on nechce, jelikož koncertování vidí jako zábavu a navíc přívýdělek k zaměstnání. Ptal jsem se tedy, jak museli oba výtělky přizpůsobit navzájem. Na to odpovídá Bořek Řehoř:

Já nemám práci ale zaměstnání, nebo měl jsem teda. Sedíš v kanclu, děláš si svoje, svoji práci jenom v klidu... žádný, že musíš být nějaký úderník. Tam si chodim odpočinout do zaměstnání. (rozhovor s autorem, 29.5.2020)

Bořek uvádí, že zaměstnání je pro něj místem, kde si odpočine. Tím hlavním výdejem je pro něj koncertování, které je pro něj zábavou. Na rozdíl od zaměstnání, které

všichni informanti integrovali do punkového života, zdůrazňovali důležitost sladění rodinného života s životem punkovým. O té v rozhovoru Bořek mluví takto:

„Éčka jsou starší jak tadle rodina. Takže rodina má jakoby smůlu, museli si na to zvyknout a už si zvykli. To víš že byly problémy, vidíš, jsi furt v prdeli a nevím co, už to tak je no. Jsme teďka hráli nějak ten stream s visáčema, tak basák povídá: „Tyvole, vždyť já přijedu domu střízlivej, já se musím někde vožrat, dyť mi nebudou věřit, že jsem hrál.“ To byla hezká hláška.“

(rozhovor s autorem, 29.5.2020)

Bořek uvádí, že hudební skupina vznikla dřív než založil rodinu. Informant připouští problémy, kdy manželka byla nespokojená s jeho nepřítomností doma. Nicméně rodinný život se musel přizpůsobit koncertování. Podobně vypovídá Petr Stawarz:

„My to máme udělaný tak, že máme to všechno přizpůsobený tý hudbě už od začátku. Třeba co se hrálo, tak aby to zaměstnání i ta rodina bylo přizpůsobený tý hudbě, abys mohl víceméně hrát až potom tamto. Takže každěj má i takovou práci, kdy má i nějaký volno, aby to volno bylo na ty koncerty, abys nemusel něco odříkat. Takže je to celý léta přizpůsobený tý hudbě, no. No je to dlouhý no, musíš furt průběžně na tom pracovat. Takže nemůžeš vzít nějaký zaměstnání, kde máš nějaký směny a víkendy, pak bys nemohl hrát, tak tam zkrátka nepujdeš pracovat. Musíš pracovat tam, kde tě pustěj z práce nebo máš volno, který si sám uděláš nebo takovýhle. To máme takhle všichni zařízený. Všechno je to přizpůsobený hraní. A doma je to absolutně v pohodě vše jako jo. Zkrátka my jsme hudebáci a nazdar!“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Petr Stawarz uvádí, že život práce a rodinný život je dokonale přizpůsobený životu hudebníka. Říká, že je potřeba si najít práci, která je flexibilní co se týče pracovních dní. Zároveň jasně naznačuje, že koncertování je přední a ostatní okolnosti musí být přizpůsobeny hudebnímu životu. To komentuje výrokem: *„Zkrátka my jsme hudebáci a nazdar!“*. Petr Mottl o hudebním životě a životě dospělého jedince mluví takto:

„Vždycky se to musí nějak skloubit no. To je o těch lidech co tam s tebou dělaj, že to vezmou třeba za tebe. Rodinu jsem si založil, když už jsem v tomhletem jel, takže manželka věděla do čeho jde a prostě takhle to fungovalo. Moje manželka s mojí dcerou se mnou projely celou republiku, to byly naše dovolený, když holka měla prázdniny, tak abychom byli nějak spolu nebo abych se mohl věnovat tý rodině tak říkám: „Hele tyjo, teď budeme dva dni na Moravě, pak se přesouváme do severních Čech, tak si uděláme dovolenou tam.“ Jely se mnou na tyhle

čtyři akce, strávili jsme spolu tejdén dovolenou mezitím jsem si odběh čtyřikrát zahrát“
(rozhovor s autorem, 11.5.2020)

On uvádí, že je potřeba najít zaměstnání, které je flexibilní a navíc kolegové jsou ochotní ho zastoupit. O rodině říká, že hudební skupina byla vznikla dřív, než založil rodinu. Tudíž říká, že manželka věděla, že je pro něj hudební život důležitý. Dále ukazuje, že je schopen přizpůsobení koncertování s trávením rodinné dovolené. O tom jak je potřeba mít partnerku, která dovolí přizpůsobení rodinného života koncertování mluví Robin Davídek:

„Tam je to prostě tak, že musíš mít ženskou, která to prostě toleruje... já jsem měl štěstí, že jsem se ženou 25 let žejo a že ona tohle toleruje, že jsem často pryč. Ona zase je mezinárodní rozhodčí cyklistiky, která lítá po světě, zatímco já se večer po koncertě vrátím, tak ona je třeba 14 dní pryč. Takže nemám problém s dětma, teď ten jeden už je velkej, druhýmu je 11 a nemám problém být s nima 14 dní doma, já vařím, jsem začal strašně brzo, jsem se staral o moji ségru už od 10 let. My si jakoby vycházíme v tomhle vstříc a taky to funguje, jsme spolu 25 let. To je právě to, že některý ženský to neskousnou no, taky ty fanynky žejo...“ (rozhovor s autorem, 29.6.2020)

Robin vypovídá, že je potřeba mít partnerku, která toleruje koncertování. To znamená častou nepřítomnost doma, ale zároveň Robin zmiňuje i fanynky. Ty mohou u partnerek vzbuzovat žárlivost. Ovšem stejně jako předešlí zmínění informanti s hudební činností začal ještě před navázáním vztahu. Jediná výpověď, která se odlišuje je ta Romana Vojtíška:

„No u mě je to jednoduchý, já když jsem vlastně začal s Ěčkama, tak to jsem moč bejt tak 4 roky ženatej... no a vlastně se začlo hrát a vlastně se furt hrálo a takže moje pani, už jenom proto, že to byla učitelka, tak ona tyhle ty lidi neměla ráda, protože jí vadilo jak vypadaj... takže zkrátka ty lidi jí vadili, vadilo jí, že jsem furt v prdeli, což jsem chápal... ale já jsem to zase, já zase byl pak byl furt doma, já jsem nikam nechodil, já zase nejsem typ, abych byl furt v prdeli, já to nemám rád jako. Ale no zkrátka po dvaceti letech to byla jedna z věcí...no zapáchla to, ale hrálo to v tom taky roli, protože mi to taky vyčetla, že jsem furt v prdeli a to a že muzika je mi přednější, nevysvětlíš, to je jedno. Ale teďko, protože jsem podruhý ženatej, tak mám pani, která vlastně je rozumná... takže jsem jí říkal, že jako to hraní, teďkon hrajeme víc a ona říká: „Ne tak já jsem do toho s tím šla a vim o tom.“ A tý se to tak zalíbilo, že vlastně tyhle ty lidi si tak oblíbila, že jezdí se mnou na festáky... už bereme s sebou i holku, mám

osmiletou holku, ta to má taky ráda. Takže ta rodina jako, v tom hraje taky roli, protože myslím si, že všechny ty ženský to nezkousnou... což je určitě pravda, protože za tu dobu, co takhle jezdíme tak těch lidí, těch muzikantů, co se rozvedli, protože zkrátka to s nima ty ženský nevydržely, je mraky. První ženě, ty vadily už jen ty lidi. Prostě to oblíkání, tak to je, to k tomu patří.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Roman navázal svůj první vztah ještě předtím, než začal aktivně koncertovat s kapelou E!E, kdežto ostatní informanti založili rodinu až v době, kdy s kapelou pravidelně koncertovali. Jedním z důvodů neúspěšného prvního manželství Romana, jak sám zmiňuje, byla partnerčina nesympatie s punkovou subkulturou. První manželka neprojevovala soulad se stylem hudby, ale především se stylem oblíkání. Roman naznačuje, že jeho partnerka měla vůči punkerům jisté předsudky a to i z důvodu jejího zaměstnání jako učitelky. Roman říká, že rozvody jsou u muzikantů poměrně časté, jelikož u hudebníků jde rodinná strana a oni nejsou schopni přizpůsobit rodinný život tomu hudebnímu. Druhý vztah, který Roman navázal, byl již v době, kdy s kapelou koncertoval a vztah je funkční dodnes. Partnerka sama zmínila ze „věděla do čeho jde“. Dokonce i dítě s ním a ženou občas jezdí na hudební festivaly, kde vystupují.

Výpovědi mých informantů ukazují, že se jim podařilo přizpůsobit život punkového hudebníka s rodinným životem. Ve výpovědi Petra Stawarze je nejvíce patrné, že hudební život je prioritou a ostatní okolnosti je potřeba mu přizpůsobit. Informanti několikrát zmiňují, že kapela byla založena dřív než jejich rodiny, tudíž jejich partnerky věděly, že dokud bude fungovat kapela, bude koncertování součástí jejich vztahu. Bořek sice zmiňuje, že jeho častá nepřítomnost doma o víkendech, kdy kapela koncertuje po celé republice, někdy způsobí menší konflikt, ale příklady Petra Mottla a Romana ukazují, že je možné skloubit rodinnou dovolenou i s hudebními akcemi. Jediný informant Roman v rozhovoru uvedl, že právě koncertování bylo jednou z příčin neúspěchu jeho prvního manželského svazku. V jeho případě byl první sňatek uzavřen ještě před aktivní hudební činností. Druhý vztah, který navázal už v době aktivní hudební činnosti je funkční dodnes. Informanti Robin Davídek a Roman Vojtíšek uvádí, že k navázání stabilního vztahu, který se může přizpůsobit aktivní hudební činnosti, je potřeba tolerantní partnerka. Partnerka by navíc neměla projevovat

antipatie vůči punkové subkultuře, jako to bylo v případě prvního sňatku Romana Vojtíška. Co se týče přizpůsobení kariéry, všichni moji informanti dokázali najít zaměstnání, které je flexibilní a umožňuje jim koncertovat.

Z výpovědí je patrné, že zaměstnání moji informanti berou jako nutnost potřebnou vedle hudební činnosti. Hudební činnost sice poskytuje výdělek, ale k vyššímu životnímu standardu je potřeba mít ještě zaměstnání. Pixová píše: *„Možnost vydělat si např. hudbou, či prodejem subkulturního zboží se týká pouze omezeného množství punkerů. A často i oni jsou nuceni, chtějí-li se uživit, oslovit se svou nabídkou zákazníky i z řad mimo subkulturní spektrum...“* (2011, s. 63). V případě mých informantů vidíme, že si našli druhé zaměstnání. O potřebě přizpůsobit aspekty dospělosti s punkovým životem píše ve své publikaci socioložka Joanna Davis (2012). Přizpůsobení těchto aspektů nazývá Davis jako *úspěšné stárnutí punkerů*. Neúspěšné stárnutí punkerů je podle ní provázeno ztrátou subkulturních přátel, ztrátou kontaktů a hlavně je bezvýsledným pokusem o spojení punku s aspekty dospělosti, anebo je dokonce úplnou rezignací na dospělý život. Pokud budem vycházet z výše zmíněné teorie socioložky Davis (2012), můžeme konstatovat, že moji informanti dokázali integrovat život punkera s aspekty dospělosti jako je rodina a kariéra. Davis ovšem přímo nezmiňuje hudebníky, když píše o úspěšném stárnutí v subkultuře punku, spíše se věnuje hudebním fanouškům. O hudebnících se zmiňuje Linda Andes (1998), která ve své práci píše, že členy subkultury ve vyším věku zůstávají především hudebníci a jiní jedinci, kteří se podílejí na různých artefaktech subkultury. O attributech dospělosti a jejich přizpůsobení se subkulturnímu životu píše i Pixová: *„V současné situaci velká část lidí také účinně kombinuje subkulturní identitu s běžnými normativními cíli jako je vzdělání, kariéra či rodinný život. Tím se subkultury stávají mnohem přístupnější větší části populace a rozšířilo se také věkové spektrum jejich členů. Z „mládežnického fenoménu“ se stal životní styl slučitelný s požadavky dospělosti, leč často za cenu ztráty mnoha z původních subkulturních hodnot a ideálů“* (2011, s. 75) Pixová uvádí, že dnes je součástí subkultury punku i mnoho dospělých jedinců, kterým se podařilo sloučit punk s dospělým životem. Pixová tedy nepřímou naznačuje existenci „starší generace punkerů“, do které patří i moji informanti.

Dále ukážu, jak se projevil růst popularity vybrané hudební skupiny na jejich hudební praxi. Popularita skupiny je dána dlouholetou hudební činností. Fungování kapely bylo postupem času potřeba uzpůsobit rostoucím nákladům. Zároveň však postupem času rostly i výtěžky z koncertování. O této situaci mluví Petr Stawarz:

„Právě, tam je vysoká režie a tohle, to už není sranda, vůbec když jsi každé víkend, pátek sobotu na cestách, furt musíš něco platit, máš dodávku, ta se musí platit a opravy a nevím co všechno. Nástroje už se taky musí platit, taky se museli pořídít nějaký lepší, aby to něco vydrželo, aby se to nerozpadlo po tejdnu. Je to všechno jedno s druhým, takovej posun. Ale my furt máme honoráře udělaný tak, že když tam přijde 150 lidí, tak aby na tom vydělal klub, my, zvukař, aby byli všichni spokojení, aby to nebylo přemrštěný, no. Aby, no, na nás nikdo neprodělává, není to takový, že někam přijedeš, řekneš já chci padesát, přijde tam 40 lidí ty si je vezmeš a odjedeš. Takhle se to nedělá, teda aspoň u nás.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Petr Stawarz mluví o vysokých nákladech, které je potřeba pokrýt. Nákladů je mnoho, Petr zmiňuje náklady na cestu a i náklady spojené s hudebními nástroji. Náklady na hudební nástroje postupem času rostly, protože bylo potřeba zajistit si lepší aparaturu vzhledem k většímu počtu koncertování. Zároveň je ale i potřeba nějakého výtěžku z mimo domov trávených víkendů, což popisuje i Petr Mottl:

„...tim, jak stárneš a máš tu rodinu a tohleto, tak si vem že kdyby jsi měl manželku a rodinu a teď jsi vlastně vždycky v pátek vypadl, vrátil jsi se v neděli totálně zbitej a nepřines domu vůbec nic, tak ta ženská si řekne, co z tebe má jako vůbec. A ještě tam vlastně jsi tam prochlastal nějaký svoje peníze, tak to by bylo úplně špatně. Takhle jako jakstakš to jde, jo, jako není to na nějaký uživení, ale je to jako slušnej přivýdělek.“ (rozhovor s autorem 11.5.2020)

Pro Petra Mottla je důležitý výtěžek také z pohledu rodiny, kterou je potřeba zabezpečit. Jeho nepřítomnost o víkendech doma musí být kompenzována příjmu z koncertování. Příjem z koncertů souvisí s cenou, kterou je potřeba nastavit, o tom se zmiňuje Petr Mottl dále:

„Jasně, neděláme to tak, abychom někoho zrujnovali. Já si myslím, že jsme v tom takovým v tom rozumným, právěže je to nastavený tak, aby se to tomu pořadateli vyplatilo, aby nás zaplatil, ale prostě protože těm punkerum nemůžeš dát nějaký velký vstupný 500 nebo takovýhle, voni ty prachy nemaj. To je zase taková sorta lidí, který nejsou tak sociálně silný, jo.

Takže po nich nemůžeš chtít nějaký 3 kila za koncert, to už by asi nedali jo. No a chodí na nás nějakých těch 150 lidí, takže když si to tak nějak propočteš potřebuješ zaplatit zvukaře, ten pořadatel taky z toho něco musí mít takže ta naše cena je taková nějak přiměřená.“ (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Při tvorbě ceny je potřeba propočítat náklady a mít nějaký příjem. Zároveň není vhodné nasadit vysokou cenu. Dle Petra Mottla je potřeba zvážit profil návštěvníků koncertu. Petr Mottl uvádí, že na koncerty kapely chodí návštěvníci převážně ze slabších sociálních vrstev. Podobně vypovídá i Roman Davídek:

„My jsme klubová kapela, na nás prostě přijde, jo stane se někdy, že přijde 500, 600, kór když hrajem s SPSkama²¹, to víš, že to je návštěvnost jako kráva. Ale když hrajem sami tak to je, jednak hrajem v klubu, kam se víc lidí ani nevejde a jednak prostě ty naši fanoušci jsou lidi, který...Jasně kapela Dimitry, ty když daj vstupný 350 tak to nikdo neřeší, my když dáme vstupný 350, tak si každé řekne: „Tyvole to jsou čůráci, na to ani nemám“. Protože na nás choděj lidi, který zkrátka, myslim si že by ani za to ty prachy nedali a hlavně si myslim, že ani ty prachy nemaj, choděj na nás lidi trošku jiný než choděj na Dimitry, na Traktor atd.“ (rozhovor s autorem, 29.6.2020)

Stejně jako Petr Mottl i Roman Davídek mluví o profilu návštěvníků koncertů. I dle Romana se cena koncertů se odvíjí od sociálního statusu většiny návštěvníků. Ve výpovědi informant zmiňuje kontrast s jinými kapelami, které jsou mediálně známější. Podle Romana na tyto kapely chodí jiný druh návštěvníků, těch kteří disponují větším finančním kapitálem.

Ve výše zmíněných výpovědích mluví Petr Stawarz o nákladech, které rostou společně s popularitou kapely. Zároveň je třeba nějakého výtěžku z koncertů, což zmiňuje Petr Mottl, který mluví o potřebě přivýdělku pro rodinu. Zisk z koncertu souvisí s cenou, kterou zaplatí návštěvníci za akci. Správné nastavení ceny je klíčové a musí se u něj uvážit dvě hlavní okolnosti. 1. Velká část punkové subkultury jsou mladí fanoušci, kteří nedisponují velkými financemi neboť jsou ještě studenty či teprv začínají svoji kariéru. 2. Většina členů subkultury z nižších sociálních vrstev, to můžou zapříčinit historická hlediska, kdy punk lákal spíše dělnickou vrstvu obyvatelstva a zároveň i ideologie punku „žij si podle sebe“, která pro některé znamená nízký nebo skoro

²¹ SPS je česká punková hudební skupina založená v roce 1988 v Praze

žádný příjem, protože práce a kariéra nejsou pro jedince důležité. Tato ideologie odmítá komerci, tudíž vysoká cena lístků by znamenala velkou komerčnost kapely a v tom případě i ztrátu obliby u některých fanoušků.

Moji informanti v rozhovorech reflektují i obecné změny, kterými prošla hudební scéna. Toto jim umožňuje jejich dlouholetému působení na české hudební scéně. Technické změny související s nástupem moderních technologií zmiňuje také Bořek Řehoř:

„O tom to je, dneska je to hrozně jednoduchý, takhle zvuk, tadyta hala, tadyta kapela, takhle to tam namačkáš a je to... když jsme hráli před tíma Pistolema tak jsme tam zvučili, tyvole, od dvanácti, od oběda, jsem zvučili sportovní halu, prázdnou, takže pak když se to naplnilo, tak ten zvuk byl úplně jinej stejně. Dneska to tam nacvakáš a je to, je to tam.“ (rozhovor s autorem, 29.5.2020)

Bořek uvádí značné zjednodušení, kterým prošla hudební příprava. Zvučení koncertů dnes není tak časově náročné právě díky moderním technologiím. Ty mají i další dopady na hudební praxi, které zmiňuje Petr Mottl:

...Ten internet, facebook a instagram, všechny tyhle ty media tak... Dřív byl problém si něco o nějaký muzice přečíst, jako poslechnout si ji to už vůbec ne, ale jako přečíst si o ní v nějakým časopise nebo novinách to byl problém. Dneska otevřeš internet a první, co na tebe vypadne, jsou nějaký koncerty nebo nějaký umělci, jo... (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Moderní technologie, jako sociální sítě, umožnily dnešním kapelám velkou možnost propagace. Pro fanoušky kapely je dnes daleko jednodušší zjistit si informace o konaných akcích a o umělcích samotných. Výhodu jednodušší propagace pro hudební skupiny Petr Mottl dále rozvádí:

„...máš velkou možnost propagace jo. (...) Dneska, jako když ta kapela chytne nějakého manažera nebo když se chytne nějaký skupiny, prostě tak dokáže prorazit i se strašným sračkama.“ (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Dle Petra Mottla je v dnešní době velkou výhodou pro hudební kapely možnost získání schopného manažera. Manažer zařídí hudební skupině propagaci v médiích. Petr Stawarz mluví o propagaci v rádiích:

„Dřív ještě to bylo takový, že byli redaktoři, kteří si něco vybírali. Dneska ty playlisty to už je všechno daný dávno, nějaký vedení to tam napíše a tam vůbec nemáš šanci, musel by jsi přinést nějaký peníze, zaplatit si tam hodiny jako reklamu a oni by tam možná pouštěli, ale jinak to nikoho nezajímá vlastně. Dneska je to úplně jinej systém, dřív jsi měl v rádiu dělal frajer a ten si tam nějaký písničky jako sám dotlačil, ale dneska ten playlist přijde od vlastníka kterej je ve Francii a to tam zahraje protože ty velký firmy si to zaplatily tyhle ty, takže to dneska vůbec funguje na jiný bázi. Maximálně tě zahrajou když je to na přání, to někde najdou, jestli to tam maj.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Ve výpovědi mluví informant o situaci, kdy kapely zaplatí vysokou částku na propagaci v rádiích. Zaplacená částka hudebním skupinám zaručí opakované hraní do éteru rádia. Toto je změna kterou prošly rádiové média. Dříve, dle Petra, existovali redaktoři, kteří sami vybírali hudbu, která se bude vysílat. Oba Petrové vidí možnost propagace jako výhodu pro nově vzniklé kapely. Petr Stawarz vidí ale překážku pro nově vzniklé kapely:

„Dneska tý hudby je tolik, je toho přešel, ze zahraničí se nahrulo a českých a zahraničních hudebníků je tolik, že je ta hudba tak rozplízlá...dřív to bylo takový docela jednoduchý, to hrál každej to svoje a nic se sem pomalu nedostalo a co se sem dostalo tak to tady se vokořovalo, hrálo se...bylo toho málo, když měl někdo desku, tak to byla vzácnost úplně nejukrutnější. Dneska je to normální nic jako, dneska si to každej stáhne a je to úplně...to úplně degradovalo totálně, takže dneska vydá kapela desku, tak někdo si to stáhne na internetu, dřív to bylo úplně jiný jako.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Petr Stawarz mluví o situaci, která ovlivnila oblibu místních kapel. Příchod zahraničních umělců na českou hudební scénu zapříčinil zastínění domácích hudebníků. Nahrávky zahraničních kapel byly v minulém režimu těžko k dostání a koncerty zahraničních punkových kapel byly zakázány²². Ve výpovědi Petr ukazuje, jak výjimečné bylo získat nahrávku zahraniční kapely. Petr zdůrazňuje rozdíl, jak je dnes jednoduché se k zahraniční hudbě dostat. Další změna, kterou Petr Stawarz zmiňuje se týká koncertování:

„Všechno sis dělal sám, všechny akce sis dělal sám, protože nebyl žádný pořadatel, takže sis našel nějakou hospodu nebo nějaký salonek nebo tohle a tam se hrálo s nějakýma

²² První koncert punkové kapely u nás byla amsterdamská skupina The Ex na 1. Máje 1987 v Křepicích u Brna, ten byl ovšem neoficiální.

mizernýma aparátůrama a pro kamarády. To se tady nedalo ani koupit, dneska si koupí každé kytaru úplně, kterou tady v životě nikdo neviděl, to se tady tehdy ani neprodávalo. To se vyrábělo všechno, oblečení se vyrábělo, to byla úplně jiná doba jako. To sis vyráběl triko, tady nebylo triko, aby sis ho mohl někde koupit s americkou vlajkou. Jsi musel nastříkat pěkně sprejem.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Ve výpovědi Petr mluví o organizaci koncertů. Ukazuje, že na začátku jejich působení nefungovali pořadatelé akcí jako dnes. Dále mluví o konceptu DIY, který je pro punk typický. Konkrétně zmiňuje hudební aparáturu, která se vyráběla, ale i jiné artefakty spojené s punkovou subkulturou. Roman Vojtíšek také zmiňuje změnu týkající se pořádání koncertů:

„A i z té druhé strany to koncertování je dneska úplně jiné, protože je zase úplně jiný přístup od pořadatelů, je to všechno o něčem jiném. Přijdeš, máš zázemí, máš podmínky, vyjdou ti vstříc a všechno, je to úplně jiné jak ty začátky.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Roman uvádí, že dnešní koncertování je jednodušší co se týče managementu. Akce jsou pořádány pořadatelem, kteří celou akci zorganizují, propagují ji a zařídí veškeré aranžmá (catering pro kapelu, stánky s občerstvením pro návštěvníky atd.). To pociťuje jako velké zjednodušení.

Výpovědi mých informantů zobrazují několik změn, kterými prošla hudební praxe. Petr Stawarz například mluví o otevření české hudební scény zahraničním umělcům. Ti se těšili velké oblibě (příkladem může být megakonzert Rolling Stones na Strahovském stadionu v srpnu roku 1990, kde byla návštěvnost přes 100 000 lidí) a zastínili tak domácí tvorbu. Moderní technologie zajistili pro hudebníky jednodušší přípravu na koncertování. Informanti Roman Vojtíšek s Petrem Stawarzem vidí velkou změnu v organizaci koncertů, která je dnes daleko snazší. Dále informanti mluví o možnosti propagace přes sociální sítě v souvislosti s nástupem moderních technologií. Tato propagace je přístupná pro umělce, kteří jsou ochotni zaplatit velký finanční obnos, a tak se dostanou do vysílání médií. To se ovšem moji informanti odmítají, protože se tato praxe dostává do konfliktu se subkulturním požadavkem na autenticitu pozicionality (Taylor, 1997).

3.4 Jak se proměnil subkulturní kapitál aktérů s ohledem na jejich věk respektive na stárnutí v subkultuře punku?

V této kapitole představím reflexe mých informantů na téma změny postavení v punkové subkultuře vzhledem k jejich dlouhodobé hudební činnosti. Vycházím z konceptu subkulturního kapitálu, který jsem představil v kapitole 1.4. Změnu svého postavení reflektovali moji informanti poměrně obsírně. Zmiňovali dlouholetou hudební praxi jako příčinu svého vysokého postavení v subkultuře. Jak říká Robin Davídek:

„To dělaj ty roky taky, tím, že tě ty lidi už takových let znaj, tak k tomu taky tak přistupujou. To už jsi pak jakoby nějak upevněnej v tý pozici toho rockovýho kytaristy, punkovýho, znaj tě léta no.“ (rozhovor s autorem, 29.6.2020)

Robin mluví o upevnění pozice v subkultuře. Tato pozice souvisí s jeho hudební činností. Jakožto aktivní punkový hudebník získal status, který v punkové subkultuře má určitou úctu. Mimo respekt ze strany fanoušků ukázal informant Petr Stawarz i na úctu ze strany pořadatelů punkových akcí:

„...tak hlavně už jako dlouho asi hrajem, tak nás znaj, tak nás do toho pořadu, nebo do toho svýho festivalu nebo do toho svýho klubu zařazujou.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Stejně jako Robin Davídek, mluví i Petr Stawarz o dlouholeté aktivní činnosti. Dle Petra, že renomé jejich hudební skupiny u organizátorů zajišťuje angažmá na hudebních akcích. Dále v rozhovoru Petr uvádí, jak díky dlouholeté činnosti nasbírali velké množství kontaktů mezi organizátory i mezi jinými skupinami:

„Ty lidi co to pořádaj, tak ty znáš všechny, vid'. Znáš všechny kapely, co třeba něco dělaj. V každym případě, když tam přijedeš hrát tak je tam jistota, že ty lidi to baví no, to je celý jako.“ (rozhovor s autorem, 16.4.2020)

Podobně i Petr Mottl, který se stará o management kapely, v rozhovoru také ukázal, že skupina má renomé:

„To určitě, já se starám jako o tu kapelu o koncerty a o tohleto. Takže není takovej problém, když se někde ozvu, někde se představim, tak všichni ví o éčkách, jo, to už musí být opravdu nějakej ignorant nebo nějaká osoba, která nemá vůbec nějaký ponětí o týhle muzice, to by

nesměl mít vlastně o rokový muzice poněti, protože když se dostaneš k tý rokový, tak už i ty ečka do toho musí nějak zapojit. Prostě nejsme známí jen mezi pankáčema, ale i mezi těma normálníma rokerama.“ (rozhovor s autorem, 11.5.2020)

Petr Mottl se s respektem od pořadatelů setkává díky své práci pro skupinu. Mimo svou hudební činnost zařizuje její angažmá a uvádí, že mezi organizátory je skupina známá. Dále vidí popularitu EIE dál než jen v punkové subkultuře, což může být na základě jeho zkušeností se zařizováním účasti skupiny na festivalech, které dnes již nejsou žánrově vyhraněné²³. Petr Stawarz, když mluvil o popularitě skupiny, zmínil okolnost, která byla zapotřebí k získání obliby:

„No to je pravda. To jsme překročili svůj stín, protože to nikdo nečekal a dodneška to nečekáš, že to furt pojede. Já furt čekám, že se ty lidi přestanou ozývat a já půjdu do důchodu. Jako je to vydřený, no... na druhý straně my hrajem fakt furt, jo, takže musíš na tom makat. To jako málokdo udělá, mluvil jsem s lidma: ‚Hele, mě nebaví jezdit sem tam po republice,‘ říkám: ‚no my to děláme, my hrajem ve čtvrtek a v neděli se vrátíme, najeli jsme osmnáct set kilometrů a odehráli 5 akcí‘. Takže ono je to oddřený no, musíš na tom makat, není to jako že bys přišel a hurá, musíš toho odehrát fakt jako mraky. Když se podíváš na ty rozpisy koncertů tak to jsou fakt jako dardy.“ (rozhovor s autorem 16.4.2020)

Kapela EIE koncertuje po celé republice, v čemž Petr Stawarz vidí další příčinu popularity. Ve výpovědi mluví o náročnosti, kterou koncertování obnáší²⁴.

Koncertování se projevuje časovou, ale i finanční náročností²⁵. Tato náročná hudební praxe zajistila kapela poularitu i mimo jižní a střední Čechy.

Popularita s sebou pochopitelně nese projevy úcty od fanoušků. Roman Vojtíšek uvádí příklad, jak se projevuje uznání, kterému se těší od svých fanoušků, včetně těch z mladší punkové generace:

„Přijedeš na festák, tam jsou mladý holky, mladý kluci, přijdou: ‚Je, kluci zahrajte nám Dělníka²⁶, pojdte si dát panáka...‘ Holky řeknou: ‚Já bysem chtěla paličku‘, ‚dobrý, až dohraju tak si pro ni přijď‘, ‚To bude drahý‘, ‚Přijď s panákem zelený, nebo mi dej hubičku na

²³ O tomto mluví i informant Robin Vojtíšek v rozhovoru. Viz kapitola 3.3

²⁴ „No a hlavně těch kilometrů, musíš převážet všechno v autě. Ty jedeš na koncert čtyři hodiny, odehraješ 45 minut a jedeš čtyři hodiny zpátky. Takže to je docela maso jako jo.“ (rozhovor s autorem 16.4.2020)

²⁵ Viz kapitola 3.3

²⁶ Dělník je název písně z 3. alba kapely

tvářičku jako tátovi...“ Většinou jsou to mladý holky. Nejhorší je, když přijdou: „Prosim vás, dáte mi paličku?“ Já jim říkám: „Já ti naseru, ještě jednou mi řekneš prosim vás, a dám ti hovno!“ A oni vždycky koukaj... říkám: „To neznamená, že mi bude teďkon skoro 60, teda 55 mi bylo, teď jsem slavil narožky, to neznamená, že jsem starej, že mi budeš vykat. To neznamená, že jsem starej. Jsme staří punkeři, ty si tykaj.“ (rozhovor s autorem, 19.6.2020)

Podobně se vykání nezamlouvá ani Bořku Řehořovi:

„... rozhodně mě to sere, když někdo přijde a: „Můžu Vás požádat o podpis?“ „Tyvole, co mi vykáš!?“ Jo to je nesmysl. Jako jo určitě v tomhle jo, nebo i starý lidi, máme fanoušky, který prostě ti tam přivezou jídlo. Udělej catering sami, přivezou ti do šatny jídlo, protože maj masnu, já jim povídám: „Proč jste nezavolali, mohli jste mít zadarmo lístek.“ A oni že ne, že nás rádi vidí. Jo, tak už ta nějaká váženost asi tam je, ale to bude i tím věkem.“ (rozhovor s autorem, 29.5.2020)

Bořek sám uvádí, že cítí, že si jich fanoušci váží. Tuto úctu formuluje ve vztahu k vykání, tak ve vztahu k úsluhám fanoušků. Na druhou stranu ovšem má právě ve vztahu k vykání smíšené pocity stejně jako Roman. Chápu to totiž jako praktiku, která nemá v punkové subkultuře co dělat. Jako kdyby je to ze samotné subkultury paradoxně vyčleňovalo. Informanti zdůrazňují, že jim vadí vyjadřování úcty na základě jejich biologického věku. Přestože vítají projevy úcty od fanoušků, očekávají respekt založený na dlouhodobé hudební praxi ne na biologickém věku. Dalším projevem je váženost ze strany pořadatelů hudebních akcí. Petr Stawarz a Petr Mottl mluví o situacích týkajících se organizace koncertů. V tomto případě jejich účast organizátoři vítají a zvou je na jejich akce. Všichni informanti přisuzují tuto prestiž, kterou vidíme jako vysoký subkulturní kapitál, dlouholeté aktivní hudební činnosti. Ta souvisí také se získáním velkého množství kontaktů v subkultuře, což Thornton vidí jako jeden z dalších projevů vysokého subkulturního kapitálu. Thornton zmiňuje několik projevů, které navyšují subkulturní kapitál, včetně stylu oblékání. Moji informanti ovšem svůj subkulturní kapitál nezakládají na subkulturní vizáži, protože jak jsem ukázal dříve se naacházejí ve fázi tzv. transcendence (Andes, 1998). Ještě z jiného, ikdyž z podobného pohledu, uvádí politolog Ondřej Slačálek (2011) příklad subkulturního kapitálu na subkultuře freetekna. Slačálek rozděluje subkulturní kapitál na objektivizovaný a institucionální. Objektivizovaným disponují mladší členové

subkultury, kteří kladou důraz na vizuální stránku a pomyslnou „uniformu“ technaře. Institucionální je doménou starší generace, ten se projevuje členstvím v respektovaném a dlouho působícím soundsystému. V mé práci vidíme podobnou situaci v subkultuře punku: mladší generace se obléká do punkového stylu a moji informanti ze starší generace punkerů se těší vysokému subkulturnímu kapitálu díky dlouholetému členství v punkové hudební skupině. Slačálek dále píše: „*Uniformita, přítomná ve freeteknu stejně jako v každé subkultuře, je zároveň vnímána jako opozitum vůči její klíčové hodnotě, tvořivosti.*“ (2009, s. 110).

V této kapitole reflektují informanti svůj vysoký subkulturní kapitál, který získali díky své dlouhodobé aktivní hudební participaci na subkultuře. Vzhledem k prestiži, kterou v této subkultuře mají, očekávají a dostávají projevy úcty od fanoušků, jako jsou žádosti o autogram, fotografii, paličky atd. Na druhou stranu odmítají vykání jako projev úcty, protože jej spojují s biologickým věkem. Tento projev chápou jako v subkultuře nepatřičný – jakoby je ze subkultury vyčleňoval. Touží ovšem po uznání na základě zásluh a ne na základě věku.



Členové kapely v backstage Rock Café (foto autor, 4.10.2019)

4. Závěr

Moje práce se zabývala tématem aktivních hudebníků ze starší generace punkerů. O stárnutí v subkultuře punku bylo napsáno několik prací, příkladem může být bakalářská práce Dana Beringera (2020), nebo publikace Andy Benetta (2013). O existenci určité starší generace punkerů píše i Pixová: „Z „mládežnického fenoménu“ se stal životní styl slučitelný s požadavky dospělosti“ (2011, s. 75). Ovšem žádná z těchto prací se nevěnuje aktivním hudebníkům, kteří svůj začátek hudební kariéry datují do osmdesátých let minulého století. Této starší generace jsem si všiml při svém zúčastněném pozorování koncertu kapely E!E. Hudební skupina vznikla v roce 1987 v Příbrami a je aktivní dodnes. Dnes ji tvoří pět členů starších padesáti let. S těmito muzikanty jsem vedl polostrukturované rozhovory. Cílem těchto rozhovorů bylo reflektovat změnu, kterou pociťují v souvislosti se stárnutím v subkultuře.

Výsledky, které jsem představil ve třetí empirické části, se pokusím shrnout v následujících několika odstavcích.

V případě punkových začátků mých informantů jsem se setkal pouze s jedním případem, kdy bychom mohli u informanta pozorovat koncept Lindy Andes (1997) tzv. predispozice pro punk. Ostatní členové hudební skupiny se k punkové subkultuře dostali díky své předchozí hudební činnosti. Ve svých výpovědích informanti také reflektují, že se v době jejich mládí (náctiletí a dvacátníci) punková subkultura teprve formovala. Ve výpovědích informanti zmiňují, že zpočátku nevěděli o existenci pojmu „punk“, natož o subkultuře. Moje data tak rezonují se závěry Hedviky Novotné (2013) o formování punkové subkultury u nás.

Dále jsem se věnoval vzpomínkám mých informantů na hudební praxi v minulém politickém režimu. Petr Stawarz zdůraznil paradox, kdy omezující opatření státu vůči punkové subkultuře měla opačný efekt, a podporovala tak hodnotu protestu. Moje data tak opět potvrzují předchozí zkoumání, nyní konkrétně Michaely Pixové (2013). Změnu politického režimu informanti reflektují jako ztrátu společného nepřítele a názorové roztržité subkultury. To se projevuje na atributu protestu, kdy se punková scéna tříští na mnoho táborů.

Druhá výzkumná otázka se týkala reflexe punkového hudebního zvuku, chování a hodnot. V této části jsem ukázal, jak se nehudební chování odráží na tom hudebním, když jsem vycházel z konceptu trojsložkového analytického modelu antropologického studia hudby (Merriam, 1964). Když jsem chtěl, aby informanti reflektovali punkové hodnoty obecně, k mému překvapení jsem se setkal u dvou informantů i s negativními odpověďmi. Ovšem i tyto odpovědi samy o sobě poukazují na hodnotu svobody názorů a jednání.

Dále jsem ukázal, jak moji informanti reflektují stárnutí v závislosti na hudební praxi. Jelikož jsou aktivními hudebníky, zaměřil jsem se na reflexi nutnosti přizpůsobování aspektů dospělosti (rodinný život, kariéra) s životem punkového hudebníka. Všem mým informantům se podařilo inkorporovat punkovou hudební praxi do svých dospělých životů. Vzhledem k dlouholeté aktivní činnosti, reflektovali v rozhovorech moji informanti i změny, kterými prošla hudební praxe obecně.

V poslední kapitole teoretické části jsem se věnoval tomu jak moji informanti reflektují svoji současnou pozici v subkultuře. Vycházel jsem z konceptu subkulturního kapitálu (Thorton, 1995). Z výpovědí jsem analyzoval několik projevů vysokého subkulturního kapitálu hudebníků. Ten se projevuje především úctou ze strany fanoušků punkové kapely, ale i respektem od pořadatelů hudebních akcí. Analyzoval jsem podobnost s výsledky výzkumu českého freetekna od Ondřeje Slačálka (2011). Ten píše o tzv. institucionálním subkulturním kapitálu, kterému se těší starší generace subkulturních jedinců, která má dlouholetý podíl na subkulturní hudební scéně.

Jelikož se objevily komplikace spojené s epidemií COVID – 19, musel jsem vést jeden z rozhovorů pouze jako videohovor. Přesto bych rád poděkoval informantům za ochotu a poskytnutí obsáhlých odpovědí. Vzhledem k množství nových původních dat soudím, že by moje data mohla být použita i k jiným výzkumům týkajících se jak stárnutí v subkultuře, tak i ve výzkumech týkajících se změny hudební praxe v závislosti na změně politického režimu v České republice.

5. Bibliografie

ANDES, Linda. *Growing Up Punk - Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Subculture*. Oxford: Blackwell, 1998

BENETT, Andy. *Music, Style and Aging: Growing Old Disgracefully?*. Philadelphia: TEMPLE UNIVERSITY PRESS, 2013

BERINGER, Dan. *Punkerem v padesáti? Reflexe proměn punkové subkulturní identity*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Mgr. Hedvika Novotná, Ph.D. Praha, 2020

CLARK, Dylan. *The Death and Life of Punk, the Last Subculture*. Oxford: Berg, 2003

DANELEY, Jason. *Aging and Loss*, New Jersey: Rutgers University Press ,2015

DAVIS, Joanna R. *Punk, Ageing and the Expectations of Adult life*. In: BENETT, Andy a HODKINSON, Paul, ed. *Ageing and youth culture: music, style and identity*. English edition. London: Berg, 2012

DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele*. Čtvrté nezměněné vydání. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2011

ETICKÝ KODEX ČESKÉ ASOCIACE PRO SOCIÁLNÍ ANTROPOLOGII.[Online] Praha: 2008.

Dostupné z: http://www.casaonline.cz/?page_id=7 [cit. 7.1.2020]

EZZEDDINE, Petra, Martin HEŘMANSKÝ, Marie NOVOTNÁ, Gabriela SEIDLOVÁ MÁLKOVÁ, Magdaléna ŠŤOVÍČKOVÁ JANTULOVÁ a M. VAŇKOVÁ. *Etika výzkumu*. E_Úvod do společenskovedních metod [online]. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2011

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londýn: Routledge, 2012

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005

HEŘMANSKÝ, Martin. *Kvalitativní analýza dat. E_Úvod do společenskovedních metod*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2009/2010

HEŘMANSKÝ, M. a NOVOTNÁ, H. *O hranicích a mnohosti Jiných: Relační perspektiva studia subkultur*. Český lid [online]. 25. Března 2019, 106 (1) [cit. 3.3.2020]. Dostupné z: <http://ceskylid.avcr.cz/article/106/1/732/>

JANDOUREK, Jan. *Slovník sociologických pojmů*. Praha: Grada, 2012

JURKOVÁ, Zuzana et al. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum, 2013

KAHN, R., KELLNER, D. *Internet Subcultures and Oppositional Politics*. Oxford: Berg, 2003

KOLÁŘOVÁ, Marta et al. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: SLON, 2011

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1964

MUGGLETON, David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg Publishers, 2000

NOVOTNÁ, Hedvika. *Strategie kvalitativního výzkumu. Reflexe aktérů: polostrukturovaný rozhovor, rámcová analýza, segmentace a kódování* [online]. Praha: FHS UK, 2015 [cit. 5.3.2020]. Dostupné z: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=839>

NOVOTNÁ, Hedvika. *Strategie kvalitativního výzkumu. Strategie kvalitativního výzkumu* [online]. Praha: FHS UK, 2017/2018 [cit. 5.3.2020]. Dostupné z: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=839>

NOVOTNÁ, Hedvika. *Punks and skins united*. Praha: Karolinum, 2013

NOVOTNÁ, Hedvika. *Strategie kvalitativního výzkumu: principy konstrukce vzorku, technik tvorby a analýzy dat* [online]. Praha: FHS UK, [cit. 3.3.2020]. Dostupné z: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=839>. Nedatováno

NOVOTNÁ, Hedvika. *Výběrové strategie*. In: E_Úvod do společenskovedních metod [online]. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2010

SLAČÁLEK, O. *Oslava kultury protestu*. A2 19/2009

SCHWUBOVÁ, Martina. *Punková subkultura v Písku. Průzkum české společnosti v období tzv. normalizace - 80. let 20. století. Biografická vyprávění příslušníků mládeže zaměřených na punkovou scénu*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce prof. PaedDr. Miroslav Vaněk, Ph.D. Praha, 2010

SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*. Praha: Grada, 2010

TAYLOR, Timothy D. *Global Pop: World Music*. Londýn: Routledge, 1997

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press, 1995